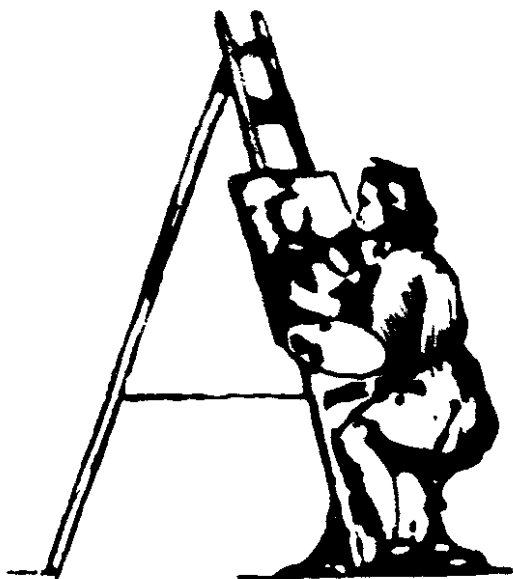


Lo obvio y lo obtuso

Imágenes, gestos, voces

Roland Barthes

Paidós Comunicación



Lo obvio y lo obtuso

Paidós Comunicación

Colección dirigida por José Manuel Pérez Tornero

Últimos títulos publicados:

30. T. A. Sebeok y J. Umiker-Sebeok - *Sherlock Holmes y Charles S. Peirce*
31. J. Martínez Abadía - *Introducción a la tecnología audiovisual*
32. A. Sohn, C. Ogan y J. Polich - *La dirección de la empresa periodística*
33. J. L. Rodríguez Illera - *Educación y comunicación*
34. M. Rodrigo Alsina - *La construcción de la noticia*
35. L. Vilches - *Manipulación de la información televisiva*
36. J. Tusón - *El lujo del lenguaje*
37. D. Cassany - *Describir el escribir*
38. N. Chomsky - *Barreras*
39. K. Krippendorff - *Metodología de análisis de contenido*
40. R. Barthes - *La aventura semiológica*
41. T. A. van Dijk - *La noticia como discurso*
43. R. Barthes - *La cámara lúcida*
44. L. Gomis - *Teoría del periodismo*
45. A. Mattelart - *La publicidad*
46. E. Goffman - *Los momentos y sus hombres*
49. M. DiMaggio - *Escribir para televisión*
50. P. M. Lewis y J. Booth - *El medio invisible*
51. P. Weil - *La comunicación global*
52. J. M. Floch - *Semiótica, marketing y comunicación*
54. J. C. Pearson y otros - *Comunicación y género*
55. R. Ellis y A. McClintock - *Teoría y práctica de la comunicación humana*
56. L. Vilches - *La televisión. Los efectos del bien y del mal*
57. W. Littlewood - *La enseñanza de la comunicación oral*
58. R. Debray - *Vida y muerte de la imagen*
59. C. Baylon y P. Fabre - *La semiótica*
60. T. H. Qualter - *Publicidad y democracia en la sociedad de masas*
61. A. Pratkanis y E. Aronson - *La era de la propaganda*
62. F. Noelle-Neumann - *La espiral del silencio*
63. V. Price - *La opinión pública*
66. M. Keene - *Práctica de la fotografía de prensa*
69. G. Durandin - *La información, la desinformación y la realidad*
71. J. Brée - *Los niños, el consumo y el marketing*
77. M. McLuhan - *Comprender los medios de comunicación*
79. J. Bryant y D. Zillroan - *Los efectos de los medios de comunicación*
82. T. A. van Dijk - *Racismo y análisis crítico de los medios*
83. A. Mucchielli - *Psicología de la comunicación*
90. J. Curran y otros (comps.) - *Estudios culturales y comunicación*
91. A. y M. Mattelart - *Historia de las teorías de la comunicación*
92. D. Tannen - *Género y discurso*
97. J. Lyons - *Semántica lingüística*
99. A. Mattelart - *La mundialización de la comunicación*
100. E. McLuhan y F. Zirone (comps.) - *McLuhan escritos esenciales*
101. J. B. Thompson - *Los media y la modernidad*
105. V. Nightingale - *Es estudio de las audiencias*
109. R. Whitaker - *El fin de la privacidad*
112. J. Langer - *La televisión sensacionalista*
120. J. Hanley - *Los usos de la televisión*
121. P. Pavis - *El análisis de los espectáculos*
123. J. J. O'Donnell - *Avatares de la palabra*
124. R. Barthes - *La Torre Eiffel*
125. R. Debray - *Introducción a la mediología*
132. A. Mattelart - *Historia de la sociedad de la información*
135. R. Barthes - *El sistema de la moda y otros escritos*
136. R. Barthes - *Variaciones sobre la literatura*
137. R. Barthes - *Variaciones sobre la escritura*

Roland Barthes

Lo obvio y lo obtuso

Imágenes, gestos, voces

Título original: *L'obvie es l'obtus. Essais critiques III*
Publicado en francés por Éditions du Seuil, París

Traducción de C. Fernández Medrano

Cubierta de Mario Eskenazi

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del «Copyright», bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier método o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

© 1982 by Éditions du Seuil, París
© 1986 de todas las ediciones en castellano,
Ediciones Paidós Ibérica, S.A.,
Mariano Cubí, 92 - 08021 Barcelona
y Editorial Paidós, SAICF,
Defensa, 599 - Buenos Aires
<http://www.paidos.com>

ISBN: 84-7509-400-7
Depósito legal: B-35.277/2002

Impreso en Hurope, S. L.,
Lima, 3 bis - 08030 Barcelona

Impreso en España - Printed in Spain

Indice

I. LA ESCRITURA DE LO VISIBLE

La imagen

El mensaje fotográfico	11
Retórica de la imagen	29
El tercer sentido	49

La representación

El teatro griego	69
Diderot, Brecht, Eisenstein	93

Lecturas: el signo

El espíritu de la letra	103
Arté o Al pie de la letra	109
Arcimboldo o El retórico y el mago	133

Lecturas: el texto

¿Es un lenguaje la pintura?	153
Semiografía de André Masson	157

Lecturas: el gesto

Cy Twombly o Non multa sed multum	161
---	-----

Lecturas: el arte

Sabiduría del arte	181
Wilhelm von Gloeden	199
El arte..., esa cosa tan antigua	203

El cuerpo

Réquichot y su cuerpo	213
---------------------------------	-----

II. EL CUERPO DE LA MÚSICA

El acto de escuchar	243
«Musica practica»	257
El «grano» de la voz	262
La música, la voz, la lengua	272
La canción romántica	279
Amar a Schumann	286
Rasch	292

Apéndice a la Primera Parte

Directo a los ojos	305
------------------------------	-----

III. LOS ALREDEDORES DE LA IMAGEN

Escritores, intelectuales, profesores	313
En el seminario	337
El proceso periódico	348
Salir del cine	350
La imagen	356
Deliberación	365
<i>Índice de ilustraciones</i>	381

I

LA ESCRITURA DE LO VISIBLE

El mensaje fotográfico

La fotografía de prensa es un mensaje. Una fuente emisora, un canal de transmisión y un medio receptor constituyen el conjunto de su mensaje. La fuente emisora es el grupo de técnicos que forman la redacción del periódico: unos hacen las fotos, otros eligen una en particular, la componen, la tratan, y otros, por último, la titulan, le ponen un pie y la comentan. El medio receptor es el público que lee el periódico. Y el canal de transmisión, el propio periódico o, para hablar con más precisión, un complejo de mensajes concurrentes que tienen a la fotografía como centro, pero cuyo entorno está constituido por el texto, el titular, el pie de foto, la compaginación y, también, de un modo más abstracto pero no menos «informativo», la misma denominación del periódico (puesto que su nombre constituye un saber que puede pesar muchísimo en la lectura del mensaje propiamente dicho: una fotografía puede cambiar de sentido al pasar de *L'Aurore* a *L'Humanité*).* Tales constataciones distan de ser ociosas; está bien claro que en este caso cada una de las tres partes tradicionales del mensaje requiere un método de exploración distinto; ambas, la emisión y la recepción del men-

* Periódicos, uno derechista, el otro, órgano del Partido Comunista francés. [T.]

saje, necesitan de la sociología: hay que estudiar los grupos humanos, definir sus móviles, sus actitudes y tratar de relacionar el comportamiento de esos grupos con la totalidad de la sociedad de la que forman parte. Pero, por lo que respecta al propio mensaje, el método tiene que ser forzosamente diferente: cualesquiera que sean el origen y el destino del mensaje, la foto, además de ser un producto y un medio, es también un objeto, dotado de una autonomía estructural; sin pretender en absoluto la escisión entre el objeto y su uso, es necesario tener en cuenta para el primero un método particular, anterior al propio análisis sociológico, y que no puede consistir más que en el análisis inmanente de esa estructura original que es una fotografía.

Como es natural, incluso desde el punto de vista de un análisis puramente inmanente, la estructura de la fotografía dista de ser una estructura aislada; mantiene, como mínimo, comunicación con otra estructura, que es el texto (titular, pie o artículo) que acompaña siempre a la fotografía de prensa. Dos estructuras diferentes (una de las cuales es lingüística) soportan la totalidad de la información; estas dos estructuras concurren, pero, al estar formadas por unidades heterogéneas, no pueden mezclarse: en una (el texto), la sustancia del mensaje está constituida por palabras, en la otra (la fotografía), por líneas, superficies, tonos. Además, las dos estructuras del mensaje ocupan espacios reservados, contiguos pero no «homogeneizados», como sucede en cambio en el jeroglífico, que fusiona palabras e imágenes en una única línea de lectura. Así pues, aunque no hay fotografía de prensa que no vaya acompañada por un comentario escrito, el análisis debe comenzar por aplicarse a cada estructura por separado; tan sólo después de agotar el estudio de cada una de las estructuras se estará en condiciones de comprender la manera en que se completan éstas. Una de las dos estructuras, la de la lengua, ya nos es conocida (aunque no, en cambio, la de la «literatura» que constituye el habla del periódico; sobre este punto queda mucho por hacer); la otra, la de la fotografía propiamente dicha, nos resulta casi desconocida. Vamos a limitarnos, en estas páginas, a definir las primeras dificultades de un análisis estructural del mensaje fotográfico.

La paradoja fotográfica

¿Cuál es el contenido del mensaje fotográfico? ¿Qué es lo que transmite la fotografía? Por definición, la escena en sí misma, lo real literal. Hay, ciertamente, una reducción al pasar del objeto a su imagen: de proporción, de perspectiva y de color. Pero en ningún momento esa reducción llega a ser una *transformación* (en el sentido matemático del término); para pasar de lo real a su fotografía, no hace ninguna falta segmentar lo real en unidades y constituir estas unidades en signos sustancialmente diferentes al objeto que permiten leer: entre el objeto y su imagen no es en absoluto necesario disponer de un «relevo», es decir, de un código. Claro que la imagen no es real, pero, al menos, es el *analogon* perfecto de la realidad, y precisamente esta perfección analógica es lo que define la fotografía delante del sentido común. Y así queda revelado el particular estatuto de la imagen fotográfica: *es un mensaje sin código*. De esta proposición se hace imprescindible deducir de inmediato un corolario importante: el mensaje fotográfico es un mensaje continuo.

¿Existen más mensajes sin código? A primera vista, se diría que sí: precisamente, todas las reproducciones analógicas de la realidad: dibujo, pintura, cine, teatro. Pero en realidad todos esos mensajes despliegan de manera evidente e inmediata, además del propio contenido analógico (escena, objeto, paisaje), un mensaje suplementario al que por lo general conocemos como *estilo* de la reproducción. Se trata de un sentido secundario cuyo significante consiste en un determinado «tratamiento» de la imagen bajo la acción del creador y cuyo significado, estético o ideológico, remite a determinada «cultura» de la sociedad que recibe el mensaje. En definitiva, todas esas artes «imitativas» conllevan dos mensajes: un mensaje *denotado*, que es el propio *analogon*, y un mensaje *connotado*, que es, en cierta manera, el modo en que la sociedad ofrece al lector su opinión sobre aquél. En todas las reproducciones no fotográficas es evidente esta dualidad de los mensajes: no hay ningún dibujo, por «exacto» que sea, cuya misma exactitud no se haya convertido en estilo (en un «verismo»); ni escena filmada cuya objetividad deje de ser leída, en última instancia, como

el propio signo de la objetividad. Incluso en estos casos está aún por hacer el estudio de los mensajes connotados (ante todo habría que decidir si lo que llamamos obra de arte puede reducirse a un sistema de significaciones); lo único que podemos hacer es prever que en todas estas artes «imitativas», desde que son comunes, el código del sistema connotado está constituido visiblemente bien por un sistema de símbolos universal, bien por una retórica de una época, en definitiva, por una reserva de estereotipos (esquemas, colores, grafismos, gestos, expresiones, agrupaciones de elementos).

Ahora bien, en principio, con la fotografía no pasa nada semejante, al menos con la fotografía de prensa, que jamás constituye una fotografía «artística». En la medida en que la fotografía se presenta como un análogo mecánico de lo real, su primer mensaje colma plenamente su sustancia, en cierto modo, y no hay lugar para el desarrollo de un segundo mensaje. En suma, la fotografía sería la única estructura de la información¹ que estaría exclusivamente constituida y colmada por un mensaje «denotado», que la llenaría por completo; ante una fotografía, el sentimiento de «denotación» o, si se prefiere, de plenitud analógica, es tan intenso que la descripción de una foto de forma literal es imposible, pues «describir» consiste precisamente en añadir al mensaje denotado un sustituto o segundo mensaje, extraído de un código que es la lengua y que, a poco cuidado que uno se tome en ser exacto, constituye fatalmente una connotación respecto al mensaje analógico de la fotografía: así, describir no consiste sólo en ser inexacto e incompleto, sino en cambiar de estructura, en significar algo diferente de aquello que se muestra.²

1. Por supuesto, se trata de estructuras «culturales» o culturalizadas, y no de estructuras operacionales: las matemáticas, por ejemplo, constituyen una estructura denotada, sin ninguna connotación; pero si la sociedad de masas se apodera de ellas y, por ejemplo, sitúa una fórmula algebraica en un artículo consagrado a Einstein, ese mensaje, de origen puramente matemático, se carga de una pesada connotación, ya que pasa a *significar* la ciencia.

2. Describir un dibujo es más fácil, pues se trata de describir, en definitiva, una estructura ya connotada, trabajada para obtener una significación *codificada*. Quizá por eso los tests psicológicos utilizan muchos dibujos y pocas fotografías.

Ahora bien, la condición puramente «denotativa» de la fotografía, la perfección y plenitud de su analogía, en resumen, su «objetividad» (ésas son las características que el sentido común atribuye a la fotografía), es algo que corre el riesgo de ser mítico, pues de hecho existe una elevada probabilidad (y esto sería ya una hipótesis de trabajo) de que el mensaje fotográfico, o al menos el mensaje de prensa, esté también connotado. Esta connotación no sería fácil ni captable de inmediato en el nivel del propio mensaje (se trata, en cierto modo, de una connotación invisible a la vez que activa, clara a la vez que implícita), pero sí es posible inferirla a partir de ciertos fenómenos que tienen lugar en el nivel de la producción y la recepción del mensaje: por una parte, una fotografía de prensa es un objeto trabajado, escogido, compuesto, elaborado, tratado de acuerdo con unas normas profesionales, estéticas o ideológicas que constituyen otros tantos factores de connotación; por otra parte, esa misma fotografía no solamente se percibe, se recibe, sino que se *lee*. El público que la consume la remite, más o menos conscientemente, a una reserva tradicional de signos; ahora bien, todo signo supone un código, y este código —el de connotación— es el que habría que tratar de establecer. Así pues, la paradoja fotográfica residiría en la coexistencia de dos mensajes, uno de ellos sin código (el análogo fotográfico), y otro con código (el «arte», el tratamiento, la «escritura» o retórica de la fotografía); en su estructura, la paradoja no reside evidentemente en la connivencia de un mensaje denotado y un mensaje connotado: tal es el estatuto, fatal quizá, de toda la comunicación de masas, sino en que el mensaje connotado (o codificado) se desarrolla, en la fotografía, a partir de un mensaje *sin código*. Esta paradoja estructural coincide con una paradoja ética: cuando uno quiere ser «neuro, objetivo», se esfuerza en copiar minuciosamente lo real, como si la analogía fuese un factor de resistencia ante el asedio de los valores (al menos ésa es la definición del «realismo» estético). Entonces, ¿cómo es que la fotografía puede ser a la vez «objetiva» y «asediada», natural y cultural? Quizás algún día se podrá contestar a esta pregunta, si es que se llega a captar el modo de imbricación del mensaje denotado y el mensaje connotado. Pero, antes de empezar tal trabajo, es imprescindible recordar que en la fotografía, el mensaje denotado, al ser ab-

solamente analógico, es decir privado de un código, es además *continuo*, y no tiene objeto intentar hallar las unidades significantes del primer mensaje; por el contrario, el mensaje connotado comprende efectivamente un plano de la expresión y un plano del contenido, significantes y significados: obliga, por tanto, a un auténtico desciframiento. Tal desciframiento resultaría prematuro hoy, ya que para aislar las unidades significantes y los temas (o valores) significados, habría que proceder (quizás a base de tests) a realizar lecturas dirigidas, en las que se variarían de forma artificial ciertos elementos de la fotografía con el fin de observar si tales variaciones formales acarrear variaciones de sentido. Por lo menos, desde este mismo momento podemos prever los principales planos de análisis de la connotación fotográfica.

Los procedimientos de connotación

La connotación, es decir, la imposición de un segundo sentido al mensaje fotográfico propiamente dicho, se elabora a lo largo de los diferentes niveles de producción de la fotografía (elección, tratamiento técnico, encuadre, compaginación): consiste, en definitiva, en la codificación del análogo fotográfico; de manera que es posible reconocer los procedimientos de connotación; pero esos procedimientos, hay que tenerlo muy en cuenta, no tienen nada que ver con las unidades de significación que un posterior análisis de tipo semántico quizá permita llegar a definir un día: no se puede decir que formen parte, hablando con propiedad, de la estructura fotográfica. Los procedimientos son bien conocidos; nos limitaremos a traducirlos a términos estructurales. Para ser rigurosos, habría que separar los tres primeros (trucaje, pose, objetos) de los tres últimos (fotogenia, esteticismo, sintaxis), ya que la connotación se produce, en cuanto a los tres primeros procedimientos, por una modificación de la propia realidad, es decir, del mensaje denotado (es evidente que esta preparación no es exclusiva de la fotografía); si los incluimos, a pesar de ello, entre los procedimientos de connotación fotográfica es porque también ellos

se benefician del prestigio de la denotación: la fotografía permite que el fotógrafo *escamotee* la preparación a que somete a la escena que piensa captar; pero no por ello deja de ser dudoso que, desde un punto de vista estructural posterior, pueda tenerse en cuenta el material que tales procedimientos proporcionan.

1. *Trucaje*

Una fotografía ampliamente difundida por la prensa americana en 1951 costó el escaño, según dicen, al senador Millard Tydings: la fotografía representaba al senador conversando con el líder comunista Earl Browder. De hecho, no era más que una foto trucada, compuesta por el procedimiento de aproximar de forma artificial las dos caras. El interés que el trucaje presenta como método reside en que interviene, sin previo aviso, dentro mismo del plano de denotación; utiliza la particular credibilidad de la fotografía que, como hemos visto, consiste en su excepcional poder de denotación, para hacer pasar como mensaje simplemente denotado un mensaje que está, de hecho, connotado con mucha fuerza; ningún otro tratamiento permite a la connotación enmascararse con más perfección tras la «objetividad» de la denotación. Como es natural, la significación no es posible sino en la medida en que hay una reserva de signos, un esbozo de código; en esta foto, el significante es la actitud de conversación de los dos personajes; es evidente que esta actitud no pasa a convertirse en signo sino para una determinada sociedad, es decir, desde el punto de vista de unos determinados valores: tan sólo el rígido anticomunismo del electorado tiene la capacidad de convertir el gesto de los interlocutores en el signo de una reprensible familiaridad; es decir, que el código de la connotación no es ni artificial (como el de una verdadera lengua) ni natural: es histórico.

2. *Pose*

Durante unas elecciones americanas, se difundió ampliamente una fotografía que representaba el busto del presidente Kennedy, de perfil, con las manos unidas y la mirada dirigida al cielo. En este caso es la propia pose del personaje la que da pie a la lectura de los significados de connotación: juventud, espiritualidad, pureza; como es evidente, la fotografía no es significativa sino en la medida en que existe una reserva de actitudes estereotipadas que constituyen elementos de significación ya establecidos (mirada dirigida al cielo, manos juntas); una «gramática histórica» de la connotación iconográfica tendría, por tanto, que buscar sus materiales en la pintura, el teatro, las asociaciones de ideas, las metáforas corrientes, etcétera, es decir, precisamente en la «cultura». Como ya dijimos, la pose no es en lo específico un procedimiento fotográfico, pero no queda más remedio que hablar de ella, ya que su efecto proviene del principio analógico en que se funda la fotografía: el mensaje no es «la pose», sino «Kennedy rezando»: el lector recibe como simple denotación lo que, en realidad, es una doble estructura denotada-connotada.

3. *Objetos*

Hay que reconocer ahora una particular importancia a lo que podría denominarse la pose de los objetos, ya que el sentido connotado surge de los objetos fotografiados (ya porque el fotógrafo tuviera ocasión de disponerlos de modo artificial ante el objetivo, ya porque el compaginador haya elegido, de entre un conjunto, la fotografía de un objeto u otro). El interés reside en que estos objetos son inductores habituales de asociaciones de ideas (biblioteca = intelectual) o bien, de un modo más misterioso, auténticos símbolos (la puerta de la cámara de gas de Chessmann remite al portal mortuorio de la antigua mitología). Estos objetos constituyen excelentes elementos de significación: por una parte, son discontinuos y completos en

sí mismos, lo cual constituye una cualidad física para un signo; por otra, remiten a significados claros, conocidos; son los elementos de un auténtico léxico, tan estables que se les podría dar una estructura sintáctica con facilidad. Esta podría ser, por ejemplo, una «composición» de objetos: una ventana abierta sobre techumbres de tejas, un paisaje de viñedos ante la ventana, un álbum de fotos, una lupa, un jarrón con flores; estamos, por tanto, en el campo, al sur del Loira (viñedos y tejas), en una vivienda burguesa (flores sobre la mesa), y el anciano anfitrión (lupa) está reviviendo sus recuerdos (álbum fotográfico): es François Mauriac en Malagar (foto de *Paris-Match*); la connotación «salta», en cierto modo, de la totalidad de esas unidades significantes, aunque hayan sido «captadas» como si se tratara de una escena inmediata y espontánea, o sea, insignificante; en el texto, que desarrolla el tema de los lazos de Mauriac con la tierra, aparece explicitada. Es posible que el objeto no posea una «fuerza», pero es seguro que posee un sentido.

4. Fotogenia

La teoría de la fotogenia ya ha sido elaborada (por Edgar Morin, en *Le Cinéma ou l'Homme imaginaire*), y éste no es el momento para volver a tratar la significación general de tal procedimiento. Basta con que definamos la fotogenia en términos de estructura informativa; en la fotogenia, el mensaje connotado está en la misma imagen «embellecida» (es decir, sublimada, en general) por las técnicas de iluminación, impresión y reproducción. Estas técnicas merecerían ser enumeradas aunque sólo fuera en la medida en que a cada una de ellas le corresponde un significado de connotación lo suficientemente estable como para incorporarse a un léxico cultural de los «efectos» técnicos (por ejemplo, el «flou» de movimiento, o «corrimiento», que el equipo del Dr. Steinert lanzó para significar el espacio-tiempo). Esta enumeración sería, además, una excelente ocasión para distinguir los efectos estéticos de los efectos significantes —a no ser que reconozcamos que en fotografía,

muy a pesar de lo que pretenden los fotógrafos de exposición, jamás hay *arte*, pero siempre hay *sentido*— lo que serviría justamente para oponer, por fin, de acuerdo con un criterio preciso, la buena pintura, por muy figurativa que sea, a la fotografía.

5. *Esteticismo*

Puesto que parece ser que sólo de manera muy ambigua se puede hablar de esteticismo en fotografía: cuando la fotografía se convierte en pintura, es decir, en composición o sustancia visual deliberadamente tratada por «empaste de colores», lo hace tan sólo para significarse a sí misma como «arte» (y éste sería el caso de la técnica pictórica de principios de siglo), o bien para imponer un significado normalmente más sutil y complejo del que permitirían otros procedimientos de connotación; de esta manera, Cartier-Bresson compaginó su foto de la recepción que los fieles de Lisieux tributaron al cardenal Pacelli como si se tratara del cuadro de un maestro antiguo; pero su fotografía no es en absoluto un cuadro; por una parte, su esteticismo estereotipado remite (con cierta malicia) a la propia idea de cuadro (lo que se opone a cualquier verdadera pintura) y, por otra, la composición, en este caso, significa declaradamente una cierta espiritualidad extática, traducida con precisión en términos de espectáculo objetivo. Aquí podemos observar fácilmente la diferencia entre fotografía y pintura: en el cuadro de un Primitivo, la «espiritualidad» nunca constituye un significado, sino, por así decirlo, la misma esencia de la imagen; es verdad que puede haber, en ciertas pinturas, elementos de un código, figuras de retórica, símbolos de época; pero no existe ningún significante que remita a la espiritualidad, que es una manera de ser y no el objeto de un mensaje estructurado.

6. *Sintaxis*

Se ha hablado ya en estas páginas de una lectura discursiva de objetos-signos dentro de una misma fotografía; como es natural, una serie de varias fotos puede constituirse en secuencia (éste es el caso de las revistas ilustradas); el significante de connotación no se encuentra en el nivel de ninguno de los fragmentos de la secuencia, sino en el de su encadenamiento (que los lingüistas llaman *suprasegmental*). Tenemos ante nosotros cuatro instantáneas de una cacería presidencial en Rambouillet; en cada una de ellas el ilustre cazador (Vincent Auriol) dirige su fusil en una dirección imprevista, con gran riesgo de los guardias, que huyen o se encogen: es la secuencia (y sólo la secuencia) la que proporciona la gracia, por medio de un procedimiento sobradamente conocido, el de la repetición y variación de las actitudes. A este respecto, hay que observar que la fotografía solitaria muy raras veces (o sea, muy difícilmente) resulta cómica, al contrario que el dibujo; la comicidad necesita del movimiento, es decir, de la repetición (muy fácil en cine), o de la tipificación (posible en el dibujo), y ambas «connotaciones» le están prohibidas a la fotografía.

El texto y la imagen

Estos son los principales procedimientos de connotación de la imagen fotográfica (se trata de técnicas, repito, no de unidades). De una manera constante, se les podría añadir el texto mismo que acompaña a la fotografía de prensa. Sobre este particular hay que hacer tres observaciones.

La primera es ésta: el texto constituye un mensaje parásito, destinado a comentar la imagen, es decir, a «insuflar» en ella uno o varios significados segundos. Dicho en otras palabras, y con una inversión histórica importante, la imagen ya no *ilustra* a la palabra; es la palabra la que se convierte, estructuralmente, en parásito de la imagen; esta inversión tiene un precio: era costumbre, en la «ilustración», que la imagen funcio-

nara como un retorno episódico a la denotación, a partir de un mensaje principal (el texto) que se sentía como connotado, desde el momento en que, precisamente, se le hacía necesaria una ilustración; en sus relaciones actuales, la imagen no aparece para iluminar o «realizar» la palabra, sino que es la palabra la que aparece para sublimar, hacer más patética o racionalizar la imagen; pero como esta operación se lleva a cabo de modo accesorio, el nuevo conjunto informativo parece fundado de forma principal sobre un mensaje objetivo (denotado), en el que la palabra no es sino una vibración secundaria, casi inconsecuente; antes, la imagen ilustraba el texto (lo hacía más claro); ahora el texto le añade peso a la imagen, la grava con una cultura, una moral, una imaginación; entonces se efectuaba una reducción del texto a la imagen; hoy en día, se efectúa la amplificación de la imagen por parte del texto: la connotación no se vive ya sino como la resonancia natural de la denotación fundamental constituida por la analogía fotográfica; así pues, nos hallamos frente a un proceso caracterizado por la naturalización de lo cultural.

Otra observación: el efecto de connotación es probablemente diferente de acuerdo con el modo de presentación de la palabra; cuanto más próxima queda la palabra de la imagen, menos aparenta connotarla; atrapado, en cierto modo, por el mensaje iconográfico, el mensaje verbal parece participar de su objetividad, la connotación del lenguaje se torna «inocente» gracias a la denotación de la fotografía; es cierto que nunca se da una verdadera incorporación, ya que las sustancias de las dos estructuras (gráfica en una, icónica en otra) son irreductibles; pero es posible que en la amalgama se den distintos grados; la leyenda probablemente tiene un efecto de connotación menos evidente que el gran titular o el artículo; el titular y el artículo se apartan de modo sensible de la imagen, el titular por su impacto, el artículo por su distancia, el primero porque rompe el contenido de la imagen, el segundo porque lo aleja; por el contrario, gracias a su misma colocación, y a su medida intermedia de lectura, el texto explicativo parece duplicar la imagen, es decir, participar en su denotación.

No obstante, es imposible (ésta será la última observación a propósito del texto) que la palabra «duplicue» a la imagen; ya que, al pasar de una estructura a otra, aparece fatalmente

una elaboración de significados segundos. ¿Qué relación guardan estos significados de connotación con la imagen? Parece que constituyen una explicitación, es decir, un énfasis, hasta cierto punto; en efecto, la mayoría de las veces el texto no hace sino amplificar un conjunto de connotaciones que ya están incluidas en la fotografía; pero, también a menudo, el texto produce (inventa) un significado enteramente nuevo que, en cierto modo, resulta proyectado de forma retroactiva sobre la imagen, hasta el punto de parecer denotado por ella: «*Han visto de cerca a la muerte, sus rostros lo prueban*», dice el titular de una fotografía en la que aparecen Elisabeth y Philip bajando de un avión; sin embargo, en el momento en que les hicieron la foto, ambos personajes ignoraban el accidente aéreo del que se acababan de librar. También, a veces, la palabra llega a contradecir a la imagen hasta producir una connotación compensatoria; un análisis de Gerbner (*The social anatomy of the romance confession cover-girl*) mostró que en ciertas revistas del corazón el mensaje verbal escrito en grandes letras en la portada (de contenido sombrío y angustioso) acompaña siempre a la imagen de una radiante *cover-girl*; en esos casos, ambos mensajes pactan un término medio; la connotación tiene una función reguladora, preserva el juego irracional de la proyección-identificación.

La insignificancia fotográfica

Ya hemos dicho que el código de la connotación no es, verosímilmente, ni «natural» ni «artificial», sino histórico, o, si así lo preferimos: «cultural»; sus signos son gestos, actitudes, expresiones, colores o efectos dotados de ciertos sentidos en virtud de los usos de una determinada sociedad: la relación entre el significante y el significado, es decir, la significación propiamente dicha, sigue siendo, si no inmotivada, al menos histórica por entero. Así pues, no se puede decir que el hombre moderno proyecte al leer la fotografía sentimientos y valores caracterizables o «eternos», es decir, infra- o trans-históricos, a menos que se deje bien claro que la significación en sí misma

es siempre el resultado de la elaboración de una sociedad y una historia determinadas; en suma, la *significación* es el movimiento dialéctico que resuelve la contradicción entre hombre cultural y hombre natural.

Así pues, gracias a su código de connotación, la lectura de la fotografía siempre es histórica; depende del «saber» del lector, igual que si fuera una verdadera lengua, que sólo es inteligible para el que aprende sus signos. A fin de cuentas, el «lenguaje» fotográfico recuerda a ciertas lenguas ideográficas en las que se mezclan unidades analógicas y unidades signaléticas, con una diferencia: el ideograma se siente como un signo, mientras que la «copia» fotográfica pasa por ser una denotación pura y simple de la realidad. Hallar ese código de connotación consistiría, por tanto, en aislar, inventariar y estructurar todos los elementos «históricos» de la fotografía, todas las partes de la superficie fotográfica que extraen su propia discontinuidad de un cierto saber del lector o de su situación cultural, como se prefiera.

Ahora bien, quizás habría que llevar más lejos esta tarea. Nada permite afirmar que en la fotografía existan partes «neutras», o, por lo menos, parece que la insignificancia completa de la fotografía es quizá totalmente excepcional; para resolver este problema habría que elucidar por completo los mecanismos de lectura (en el sentido físico, no semántico, del término), si se quiere, o los mecanismos de percepción de la fotografía; ahora bien, sobre este particular no sabemos demasiado: ¿cómo se lee una fotografía?, ¿qué percibimos?, ¿en qué orden, de acuerdo con qué itinerarios?, incluso ¿qué es percibir? Si, de acuerdo con ciertas hipótesis de Bruner y Piaget, la percepción no se da sin una categorización inmediata, la fotografía se verbaliza en el mismo instante en que se percibe; o mejor dicho: no se percibe sino verbalizada (pero si la verbalización se retrasa, aparecen desarreglos en la percepción, interrogaciones, angustia del sujeto, traumas, según la hipótesis de G. Cohen-Séat relativa a la percepción filmica). Desde esta perspectiva, la imagen, captada de inmediato por un metalenguaje interior que es la lengua, *no conocería* realmente, en definitiva, ningún estado denotado; en lo social, no existiría sino inmersa al menos en una primera connotación, la de las categorías lingüísticas; y es cosa sabida que toda lengua toma partido acerca

de las cosas, connota lo real, aunque sólo sea en la medida en que lo recorta; las connotaciones de la fotografía, por tanto, coincidirían *grosso modo* con los grandes planos de connotación del lenguaje.

Así pues, además de la connotación «perceptiva», hipotética aunque posible, se podrían encontrar también modos de connotación más particulares. En primer lugar, una connotación «cognoscitiva», cuyos significantes, escogidos, se localizarían en ciertas zonas del *analogon*: ante la vista de una ciudad, sé que estoy en un país norteafricano porque veo, a la izquierda, una inscripción en caracteres árabes, un hombre con una blusa típica en el centro, etcétera; en este caso, la lectura tiene una estrecha dependencia con respecto a mi cultura, a mi conocimiento del mundo; es probable que una buena fotografía de prensa (y todas suelen serlo, por lo seleccionadas que están) se apoye cómodamente en los supuestos saberes de los lectores, y se elijan las pruebas que proporcionen la mayor cantidad posible de información de este tipo, con la finalidad de «euforizar» la lectura; si se toma una foto de Agadir destruido, conviene disponer de algunos signos arábigos, por más que lo «arábigo» no tenga mucho que ver con el desastre en sí; pues la connotación que procede del saber siempre es una fuerza que proporciona seguridad: al hombre le gustan los signos, y le gustan los signos claros.

Connotación perceptiva, connotación cognoscitiva: queda el problema de la connotación ideológica (en el más amplio sentido del término) o ética, la que introduce razones o valores en la lectura de la imagen. Se trata de una connotación potente, que exige un significante muy elaborado, a menudo de tipo sintáctico: encuentro entre personajes (ya lo vimos al hablar del trucaje), desarrollo de actitudes, constelaciones de objetos; acaba de nacer el hijo del Sha; en la fotografía aparecen: la realeza (cuna adorada por una muchedumbre de servidores que la rodean), la riqueza (varias enfermeras), la higiene (blancas batas, cuna techada de plástico transparente), la condición, humana a pesar de todo, de los reyes (llanto del bebé), es decir, todos los principales elementos del mito principesco tal como hoy día solemos consumirlo. En este caso los valores son apolíticos y el léxico rico y claro; es posible (sólo es una hipótesis) que, por el contrario, las connotaciones políticas

estén más a menudo confiadas al texto, en la medida en que las opciones políticas son siempre, por así decirlo, de mala fe: ante tal fotografía, yo puedo dar una lectura de derechas o de izquierdas (a este propósito, véase una encuesta del IFOP, publicada en 1955 por *Temps modernes*); la denotación, o su apariencia, no es una fuerza lo bastante potente como para modificar las opciones políticas: nunca una foto pudo convencer o desmentir a nadie (sí puede, en cambio, «confirmar»), en la medida en que la conciencia política quizá no exista fuera del *logos*: la política es aquello que permite *todos* los lenguajes.

Estas pocas observaciones esbozan una especie de cuadro diferencial de las connotaciones fotográficas; en todo caso, queda claro que la connotación llega muy lejos. ¿Hay que afirmar que es imposible una denotación pura, un *más acá del lenguaje*? Si es que ésta existe, quizá no es en el nivel de lo que el lenguaje común llama lo insignificante, lo neutro, lo objetivo, sino por el contrario en el nivel de las imágenes precisamente traumáticas: es el propio trauma el que deja en suspenso al lenguaje y bloquea la significación. Es cierto que se pueden captar situaciones por lo general traumáticas dentro de un proceso de significación fotográfica; pero precisamente entonces estas imágenes aparecen señaladas a través de un código retórico que las distancia, las sublima, las apacigua. Las fotografías propiamente traumáticas son muy raras porque, en fotografía, el trauma es totalmente tributario de la certeza de que la escena ha tenido lugar de forma efectiva: *el fotógrafo tuvo que estar allí* (definición mítica de la denotación); pero una vez establecido este punto (que, a decir verdad, constituye ya una connotación), la fotografía traumática (incendios, naufragios, catástrofes, muertes violentas, captadas «en vivo») es algo sobre lo que no hay nada que comentar: la foto-impacto es insignificante en su estructura: ningún valor, ningún saber, en último término, ninguna categorización verbal pueden hacer presa en el proceso institucional de la significación. Hasta podríamos imaginar una especie de ley: cuanto más directo es el trauma, más difícil resulta la connotación; más aún: el efecto «mitológico» de una fotografía es inversamente proporcional a su efecto traumático.

¿Y eso por qué? Porque, sin duda, al igual que toda significación bien estructurada, la connotación fotográfica es una ac-

tividad institucional; a escala de la totalidad de la sociedad, su función consiste en integrar al hombre, es decir, en tranquilizarlo; todo código es simultáneamente arbitrario y racional; así, toda apelación a un código es un medio que tiene el hombre de probarse, de ponerse a prueba por medio de una razón y de una libertad. Desde este punto de vista, el análisis de los códigos permite quizá definir históricamente una sociedad con mayor facilidad y seguridad que el análisis de sus significados, ya que éstos a menudo pueden aparecer como trans-históricos, como pertenecientes a un fondo antropológico en mayor medida que a una auténtica historia: Hegel definió mejor a los griegos de la Antigüedad al esbozar la manera en que volvían significativa a la naturaleza, que al describir el conjunto de sus «sentimientos y creencias» sobre el tema. Igualmente es posible que nosotros tengamos algo mejor que hacer que inventariar de forma directa los contenidos ideológicos de nuestro tiempo; pues al intentar reconstituir en su estructura específica el código de connotación de un tipo de comunicación tan amplio como la fotografía de prensa, es posible que nos encontremos, con todo detalle, con las formas que emplea nuestra sociedad para recobrar la serenidad y que, a partir de ahí, podamos captar la envergadura, los rodeos y la función profunda de semejante esfuerzo: perspectiva tanto más atractiva, como dijimos al principio, en la medida en que, por lo que se refiere a la fotografía, se desarrolla bajo la forma de una paradoja: paradoja que consiste en hacer un lenguaje de un objeto inerte y en transformar la incultura de un arte «mecánico» en la más social de las instituciones.

1961, *Communications*.

Retórica de la imagen

De acuerdo con una antigua etimología, la palabra *imagen* tendría que estar relacionada con la raíz de *imitari*. Esto nos sitúa de inmediato en el centro del más importante de los problemas que se le puedan plantear a la semiología de la imagen: la representación analógica (la «copia») ¿sería capaz de producir verdaderos sistemas de signos y no solamente simples aglutinaciones de símbolos? ¿Acaso es concebible un «código» analógico —y no ya digital—? Ya sabemos que los lingüistas sitúan fuera del lenguaje a las comunicaciones basadas en la analogía, desde el «lenguaje» de las abejas al «lenguaje» por medio de gestos, ya que estos tipos de comunicación no están sujetos a la doble articulación, es decir, basados, en definitiva, en una combinatoria de unidades digitales, como es el caso de los fonemas. No son los lingüistas los únicos que desconfían de la naturaleza lingüística de la imagen; también la opinión común considera vagamente a la imagen como un reducto de resistencia al sentido, en nombre de cierta idea mítica de la Vida: la imagen es una re-presentación, es decir, en definitiva, resurrección, y ya se sabe que lo inteligible tiene fama de ser «antipático» con respecto a lo vivido. Así pues, la analogía está considerada, por ambos bandos, como un sentido limitado: unos piensan que la imagen es un sistema muy rudimentario en comparación con la

lengua, y otros piensan que la significación no es capaz de agotar la inefable riqueza de la imagen. Ahora bien, incluso si consideramos a la imagen, en cierto modo, como *límite* del sentido, y precisamente por esa razón, ésta nos permite remontarnos hasta una auténtica ontología de la significación. ¿Cómo entra el sentido en la imagen? ¿Dónde acaba ese sentido? Y si acaba, ¿qué hay *más allá*? Esta es la pregunta que aquí querríamos proponer, sometiendo a la imagen a un análisis espectral de los mensajes que puede contener. Al principio nos concederemos algunas ventajas —incluso considerables—: no estudiaremos más que la imagen publicitaria. ¿Por qué? Porque en la publicidad la significación de la imagen es con toda seguridad intencional: determinados atributos del producto forman *a priori* los significados del mensaje publicitario, y esos significados deben ser transmitidos con la mayor claridad posible; si la imagen contiene signos, tenemos la certeza de que esos signos están completos, formados de manera que favorecen su mejor lectura: la imagen publicitaria es franca o, por lo menos, enfática.

Los tres mensajes

Tomemos un anuncio de *Panzani*: paquetes de pasta, una lata, una bolsita, tomates, cebollas, pimientos y un champiñón que parecen salir de una red entreabierta. El colorido es a base de amarillos y verdes sobre fondo rojo.¹ Vamos a intentar extraer los diferentes mensajes que pueda haber aquí.

De manera inmediata, la imagen proporciona un primer mensaje de sustancia lingüística: sus soportes son el texto explicativo, marginal, y las etiquetas que, por su parte, están insertas de una manera natural en la escena, como «en relieve»; el código del que se ha extraído este mensaje no es otro que la lengua francesa; para descifrar este mensaje, el único saber necesario es el conocimiento de la escritura y del francés. A decir

1. La *descripción* de la fotografía está realizada con cierta prudencia, pues ya constituye un metalenguaje.

verdad, este mismo mensaje podría descomponerse en más, ya que el signo *Panzani* no sólo proporciona el nombre de la firma, sino también, gracias a su asonancia, un significado suplementario que sería, por así llamarlo, la «italianidad»; así pues, el mensaje lingüístico (al menos en esta imagen) es doble: de denotación y de connotación; sin embargo, como aparece un único signo típico,² a saber, el del lenguaje articulado (escrito), lo consideraremos como un sólo mensaje.

Si dejamos a un lado el mensaje lingüístico, queda la imagen pura (aunque incluyamos en ella, a título anecdótico, las etiquetas). Esta imagen proporciona de inmediato una serie de signos discontinuos. En primer lugar (el orden es indiferente, ya que los signos no son lineales) aparece la idea de que la escena representa el regreso del mercado; este significado implica dos valores eufóricos: la frescura de los productos y la preparación puramente casera a la que están destinados; el significante es la red entreabierta que permite que las provisiones se derramen sobre la mesa como «por descuido». Para leer este primer signo basta con un saber, en cierto modo ya implantado por el uso en una cultura bastante amplia, en la que «ir a la plaza» se opone al aprovisionamiento expeditivo (conservas, frigoríficos) de una civilización más «mecánica». Hay otro signo casi tan evidente como éste; su significante está constituido por la acumulación del tomate, el pimiento y la tonalidad tricolor (amarillo, verde, rojo) del anuncio; su significado es Italia o, más bien, la «italianidad»; este signo está en relación de redundancia respecto al signo connotado por el mensaje lingüístico (la asonancia italiana de la palabra *Panzani*); el saber que este signo pone en marcha es mucho más restringido: es un saber propio de los franceses (es difícil que los italianos se dieran cuenta de la connotación del nombre propio, ni tampoco probablemente de la italianidad del tomate y el pimiento), basado en el conocimiento de determinados estereotipos turísticos. Si continuamos explorando la imagen (lo cual no quiere decir que ésta no sea totalmente diáfana al primer golpe de vista), descubriremos con facilidad al menos dos signos más; uno de ellos, la

2. Llamaremos *signo típico* al signo de un sistema, en la medida en que está suficientemente definido por su sustancia: el signo verbal, el signo icónico, el signo gestual son otros tantos signos típicos.

abigarrada reunión de objetos, transmite la idea de un servicio de cocina completo, como si *Panzani*, por una parte, suministrara todo lo necesario para confeccionar un plato complicado y, por otra, como si el concentrado contenido en la lata igualara a los productos naturales que la rodean, de manera que la escena establece, en cierto modo, un puente entre los productos originarios y su estado final; el otro signo, la composición, al evocar tantos cuadros con tema alimentario, remite a un significado estético: la *nature morte* o, como otras lenguas dicen con más acierto, el *still living*;³ sobre este aspecto, el saber necesario es marcadamente cultural. A estos cuatro signos podríamos sugerir que se añadiera una última información: exactamente la que nos dice que se trata de un anuncio publicitario, información que proviene a la vez del lugar que ocupa la imagen en la revista y de la insistencia en las etiquetas de *Panzani* (eso sin mencionar el texto explicativo); pero esta última información se hace extensiva a toda la escena; en cierto modo escapa a la significación, en la medida en que la naturaleza publicitaria de la imagen es en esencia funcional: proferir algo no quiere decir forzosamente *estoy hablando*, excepto en sistemas deliberadamente reflexivos, como es el caso de la literatura.

Así que a esta imagen le corresponden cuatro signos que, presumimos, forman un conjunto coherente, pues todos ellos son discontinuos, por lo general exigen saberes culturales y remiten a significados globales (por ejemplo, la *italianidad*), penetrados de valores eufóricos; en esta imagen, un segundo mensaje, de naturaleza icónica, aparece tras el mensaje lingüístico. ¿Es eso todo lo que hay? Si retiráramos de la imagen todos esos signos todavía quedaría en ella cierta materia informativa; aun privado de todo saber, sigo con la «lectura» de la imagen, «comprendiendo» que ésta reúne en un mismo espacio cierto número de objetos identificables (denominables) y no tan sólo formas y colores. Los significados de este tercer mensaje están formados por los objetos reales de la escena, los significantes de la representación fotográfica de estos mismos objetos, pero es evidente que en la representación analógica la relación entre la cosa

3. En francés, la expresión *nature morte* se refería a la presencia original de objetos fúnebres, como por ejemplo un cráneo, en ciertos cuadros.

significada y la imagen significante no es ya «arbitraria» (como lo es en las lenguas), no hay necesidad de recurrir, entonces, a un tercer término intermediario bajo la especie de imagen psíquica del objeto. Este tercer mensaje especifica que, en efecto, la relación entre significado y significante es casi tautológica; por supuesto que la fotografía implica una cierta disposición de la escena (encuadre, reducción, aplanamiento), pero este cambio no es una *transformación* (como lo sería la codificación); en este caso existe la pérdida de la equivalencia (propia de los verdaderos sistemas de signos) y el establecimiento de una cuasi-identidad. Dicho en otros términos, los signos de este mensaje no proceden de una reserva institucional, no están codificados, y nos enfrentamos con el hecho paradójico (sobre el que volveremos más adelante) de un *mensaje sin código*.⁴ Esta particularidad aparece de nuevo al ocuparnos del saber utilizado en la lectura del mensaje: para «leer» este último (o primer) nivel de la imagen no se necesita otro saber que el que depende de nuestra percepción: que no es despreciable, pues gracias a él sabemos lo que es una imagen (cosa que los niños no saben hasta los cuatro años) y lo que son los tomates, la red, el paquete de pasta: se trata, por tanto, de un saber casi antropológico. Este mensaje viene a ser en cierto modo como la lectura de la imagen y conviene que lo llamemos literal, en oposición al mensaje precedente, que es de tipo «simbólico».

Suponiendo que nuestra lectura sea satisfactoria, la fotografía analizada nos propone tres mensajes: un mensaje lingüístico, un mensaje icónico codificado y un mensaje icónico no codificado. Es fácil separar el mensaje lingüístico de los otros; pero ¿hasta qué punto tenemos derecho a distinguir entre los otros dos, ya que ambos tienen la misma sustancia (icónica)? Por supuesto, la distinción entre estos dos mensajes icónicos no se realiza de modo espontáneo en la lectura normal: el espectador de la imagen recibe *a la vez* el mensaje perceptivo y el mensaje cultural, y más tarde veremos que esta confusión en la lectura se corresponde con la función de la imagen de masas (que es la que aquí tratamos). Sin embargo, la distinción tiene una validez operativa, análoga a la que permite distinguir en el signo lingüístico un significado y un significante, a pesar de que

4. Véase «El mensaje fotográfico», más arriba.

nadie sea capaz de separar la «palabra» de su sentido sin recurrir al metalenguaje de la definición: si esta distinción permite describir la estructura de la imagen de manera simple y coherente, y consigue que la descripción lograda sirva de base para una explicación del papel de la imagen en la sociedad, la daremos por justificada. Es necesario, por tanto, insistir en el trabajo sobre cada tipo de mensaje, antes de que lleguemos a explorarlo en su generalidad, sin perder de vista que lo que estamos haciendo es entender la estructura de la imagen en su conjunto, es decir, la relación que establecen, finalmente, entre sí los tres mensajes. No obstante, puesto que no se trata de un análisis «ingenuo», sino de una descripción estructural,⁵ modificaremos levemente el orden de los mensajes, invirtiendo la relación entre mensaje cultural y mensaje literal; el primero de ambos mensajes icónicos está, en cierto modo, impreso sobre el segundo; el mensaje literal aparece como *soporte* del mensaje «simbólico». Ahora bien, como ya se sabe, un sistema de connotación⁶ es el que toma los signos de otro sistema para convertirlos en sus propios significantes; de manera que, a partir de ahora, llamaremos *denotada* a la imagen literal y *connotada* a la simbólica. Así pues, estudiaremos de modo sucesivo el mensaje lingüístico, la imagen denotada y la imagen connotada.

El mensaje lingüístico

¿Es constante el mensaje lingüístico? ¿Hay siempre un texto, ya sea dentro, debajo o alrededor de la imagen? Para encontrar imágenes sin acompañamiento verbal tendríamos que remontarnos a sociedades parcialmente analfabetas, es decir, a una especie de estado pictográfico de la imagen; de hecho, desde la aparición del libro es frecuente la asociación de texto e imagen;

5. El análisis «ingenuo» consiste en una enumeración de elementos, la descripción estructural pretende captar la relación de estos elementos, en virtud del principio de solidaridad entre los términos de una estructura: si un término cambia, los demás también cambian.

6. Véase «Éléments de sémiologie», en *Communications*, 4, 1964, página 130.

esta asociación parece no haber sido suficientemente estudiada desde un punto de vista estructural; ¿cuál es la estructura significativa de la «ilustración»? ¿Duplica acaso la imagen ciertas informaciones del texto por un fenómeno de redundancia o bien es el texto el que añade información inédita a la imagen? Se podría plantear el problema de forma histórica, a propósito del Clasicismo, que tuvo una verdadera pasión por los libros de estampas (no hubieran sido concebibles en el siglo XVIII unas *Fábulas* de La Fontaine sin ilustraciones) y en el que algunos autores, como el P. Ménestrier, se preocuparon por las relaciones entre las imágenes y el discurso.⁷ Hoy en día parece ser que, en cuanto a la comunicación de masas, el mensaje lingüístico está presente en todas las imágenes: bien bajo forma de titular, texto explicativo, artículo de prensa, diálogo de película o *globo de cómic*; esto muestra que no es demasiado exacto hablar de una civilización de la imagen: aún constituimos, y quizá más que nunca, una civilización basada en la escritura,⁸ ya que la escritura y la palabra siguen siendo elementos con consistencia en la estructura de la información. En realidad, lo que cuenta es la simple presencia del mensaje lingüístico, ya que ni el lugar que ocupa ni su extensión resultan pertinentes (puede ocurrir que un texto largo, gracias a la connotación, no conlleve sino un significado global, y ese significado sea el que esté en relación con la imagen). ¿Cuáles son las funciones del mensaje lingüístico respecto al (doble) mensaje icónico? Parece tener dos: una función de *anclaje* y otra de *relevo*.

Como veremos ahora con más claridad, toda imagen es polisémica, toda imagen implica, subyacente a sus significantes, una *cadena flotante* de significados, de la que el lector se permite seleccionar unos determinados e ignorar todos los demás. La polisemia provoca una interrogación sobre el sentido; ahora bien, esta interrogación aparece siempre como una disfunción, incluso en los casos en que la sociedad recupera dicha disfunción bajo la forma del juego trágico (Dios, mudo, no permite escoger entre los signos) o poético (el «estremecimiento de los sentidos» —pánico— de los antiguos griegos); incluso en el

7. *L'Art des emblèmes*, 1684.

8. La imagen sin palabras la volvemos a encontrar indudablemente, pero a título de paradoja, en ciertos dibujos humorísticos; la ausencia de palabras siempre encubre una intención enigmática.

cine, las imágenes traumáticas aparecen acompañadas de una incertidumbre (de una inquietud) sobre el sentido de los objetos o de las actitudes. En toda sociedad se desarrollan diversas técnicas destinadas a *fijar* la cadena flotante de significados, con el fin de combatir el terror producido por los signos inciertos: una de estas técnicas consiste precisamente en el mensaje lingüístico. Al nivel del mensaje literal, la palabra responde, de manera más o menos directa, más o menos parcial, a la pregunta *¿qué es eso?* Ayuda a identificar pura y simplemente los elementos de la escena y la escena misma: constituye una descripción denotada de la imagen (descripción parcial, a menudo), o, siguiendo la terminología de Hjelmslev, una *operación* (en oposición a la connotación).⁹ La función denominadora viene a corresponderse perfectamente con un *anclaje* de todos los sentidos posibles (denotados) del objeto, por medio del recurso a una nomenclatura; ante un plato (anuncio de *Amieux*) puedo tener dudas para identificar formas y volúmenes; el texto explicativo («*arroz y atún con champiñones*») me ayuda a dar con *el nivel adecuado de percepción*; me permite acomodar, no sólo la vista, sino también la intelección. En el nivel del mensaje «simbólico», el mensaje lingüístico pasa de ser el guía de la identificación a serlo de la interpretación, actuando como una especie de cepo que impide que los sentidos connotados proliferen bien hacia regiones demasiado individuales (o sea, limitando la capacidad proyectiva de la imagen), bien hacia valores disfóricos; un anuncio (conservas *d'Arcy*) representa unos cuantos frutos de escaso tamaño diseminados en torno a una escalera; la leyenda («*como si usted se hubiera dado una vuelta por el jardín*») aleja un posible significado (avaricia, escasez de la cosecha), que sería desagradable, y orienta la lectura hacia un significado halagüeño (el carácter natural y personal de los frutos de un jardín privado); el texto explicativo actúa en este caso como un anti-tabú, combate el mito ingrato de la artificialidad, idea que normalmente se asocia con las conservas. Por supuesto que, fuera de la publicidad, el anclaje puede ser ideológico, y ésta es sin duda su función principal; el texto conduce al lector a través de los distintos significados de la imagen, le obliga a evitar unos y a recibir otros; por medio de un *dispatching*, a menudo sutil,

9. Véase *Éléments...*, *op. cit.*, págs. 131-132.

lo teledirige en un sentido escogido de antemano. Es evidente que, en todos los casos de anclaje, el lenguaje tiene una función elucidatoria, pero la elucidación es selectiva; se trata de un meta-lenguaje que no se aplica a la totalidad del mensaje icónico, sino tan sólo a algunos de sus signos; el texto constituye realmente el derecho a la mirada del creador (y, por tanto, de la sociedad) sobre la imagen: el anclaje es un control, detenta una responsabilidad sobre el uso del mensaje frente a la potencia proyectiva de las imágenes; con respecto a la libertad de significación de la imagen, el texto toma un valor *represor*,¹⁰ y es comprensible que sea sobre todo en el texto donde la sociedad imponga su moral y su ideología.

El anclaje es la más frecuente de las funciones del mensaje lingüístico; esta función se encuentra por lo general en la fotografía de prensa y en la publicidad. Es más rara la función de relevo (al menos por lo que respecta a la imagen fija); esta función se encuentra sobre todo en el humor gráfico y el cómic. En estos casos, la palabra (casi siempre un fragmento de diálogo) y la imagen están en relación complementaria; de manera que las palabras son fragmentos de un sintagma más general, con la misma categoría que las imágenes, y la unidad del mensaje tiene lugar a un nivel superior: el de la historia, la anécdota, la diégesis (lo cual viene a confirmar que se debe tratar la diégesis como un sistema autónomo).¹¹ La palabra-relevo, de rara aparición en la imagen fija, alcanza una gran importancia en el cine, donde el diálogo no tiene una función simplemente elucidatoria, sino que contribuye realmente a hacer avanzar la acción, disponiendo a lo largo de los mensajes sentidos que no se encuentran en la imagen. Es evidente que las dos funciones

10. Esto se ve muy bien en el caso paradójico en que la imagen está construida a partir del texto y en el que, en consecuencia, parecería inútil el control. Un anuncio que quiera dar a entender que en determinado café el aroma está «aprisionado» en el producto en polvo y que, por lo tanto, se encontrará por entero al utilizarlo, representa sobre dicha proposición la imagen de una lata de café rodeada de cadenas; en este caso, la metáfora lingüística («aprisionado») se ha tomado al pie de la letra (por un procedimiento poético muy conocido); pero, de hecho, es la imagen la que se lee en primer lugar y el texto que la ha fundamentado acaba siendo la simple elección de un significado entre otros: la represión se encuentra en el circuito bajo la forma de una trivialización del mensaje.

11. Véase Claude Bremond, «Le message narratif», en *Communications*, 4, 1964.

del mensaje lingüístico pueden coexistir en un mismo conjunto icónico, pero el predominio de uno u otro no es indiferente, ciertamente, a la economía general de la obra; cuando la palabra tiene un valor diegético de relevo la información resulta más trabajosa, ya que se hace necesario el aprendizaje de un código digital (la lengua); cuando tiene un valor sustitutivo (de anclaje, de control), la imagen es la que soporta la carga informativa, y como la imagen es analógica, la información, en cierto sentido, es más «perezosa»: en ciertos cómics destinados a una lectura «acelerada», la diégesis aparece confiada en su mayor parte a la palabra, mientras que la imagen recoge las informaciones atributivas, de orden paradigmático (status estereotipado de los personajes): se hace coincidir el mensaje más trabajoso con el mensaje discursivo, para evitar al lector apresurado el aburrimiento de las «descripciones» verbales que, por el contrario, se confían a la imagen, es decir, a un sistema menos «trabajoso».

La imagen denotada

Hemos visto que en la imagen propiamente dicha la distinción entre mensaje literal y simbólico resultaba operativa; jamás se encuentra una imagen literal en estado puro (al menos en publicidad); incluso si se consiguiera una imagen completamente «ingenua», al instante se le sumaría a ésta el signo de la ingenuidad y se completaría así con un tercer mensaje, simbólico. Así pues, los caracteres del mensaje literal no pueden ser sustanciales, sino tan sólo relacionales; en primer lugar es, como si dijéramos, un mensaje privativo, constituido por lo que queda en la imagen cuando ya se han borrado (mentalmente) los signos de connotación (no sería posible eliminarlos de verdad, pues pueden llegar a impregnar la totalidad de la imagen, como en el caso de una composición de tipo «naturaleza muerta»); este estado privativo se corresponde, naturalmente, con una plenitud de virtualidades: una ausencia de sentido colmada de todos los sentidos; además (y sin que entre en contradicción con lo anterior) se trata de un mensaje autosuficiente pues,

como mínimo, tiene un sentido a nivel de la identificación de la escena representada; en suma, la letra de la imagen pertenece al primer grado de lo inteligible (por debajo de este grado el lector no percibiría sino líneas, formas y colores), pero lo inteligible permanece en su virtualidad a causa de su propia pobreza, puesto que cualquier persona que pertenezca a una sociedad real tiene siempre a su disposición un saber superior al saber antropológico y percibe algo más que lo puramente literal; por ser a la vez privativo y autosuficiente, es comprensible que el mensaje denotado pueda aparecer, desde una perspectiva estética, como una especie de estado adámico de la imagen; el desembrazarse de forma utópica de sus connotaciones, la imagen se tornaría radicalmente objetiva, es decir, por fin inocente.

El carácter utópico de la denotación se ve considerablemente reforzado por la paradoja antes enunciada, que permite que la fotografía (en su estado literal), en razón de su naturaleza absolutamente analógica, llegue a constituir un mensaje sin código. No obstante, al llegar a este punto hemos de ser más específicos acerca del análisis estructural de la imagen, pues tan sólo la fotografía, entre todos los tipos de imágenes, posee la capacidad de transmitir la información (literal) sin conformarla a base de signos discontinuos y reglas de transformación. Así, es necesario oponer la fotografía, mensaje sin código, al dibujo, que, aunque denotado, es un mensaje codificado. La naturaleza codificada del dibujo se pone de manifiesto a tres niveles: primero, la reproducción de un objeto o escena por medio del dibujo obliga a realizar un conjunto de transposiciones *reglamentadas*; no existe nada como un estado natural de la copia pictórica, y todos los códigos de transposición son históricos (sobre todo en lo que se refiere a la perspectiva); después, la operación de dibujar (la codificación) provoca de inmediato una separación de significante y significado: el dibujo no lo reproduce *todo*, y a menudo reproduce muy poca cosa, sin por ello dejar de ser un mensaje potente, mientras que la fotografía, si bien puede escoger el tema, el encuadre y el ángulo, no puede intervenir (salvo si hay trucaje) *en el interior* del objeto; en otras palabras, la denotación del dibujo es menos pura que la denotación fotográfica, pues no hay dibujo sin estilo; finalmente, al igual que el resto de los códigos, el dibujo exige un aprendizaje (Saussure atribuía una gran importancia a este hecho

semiológico). ¿Qué consecuencias tiene la codificación del mensaje denotado sobre el mensaje connotado? Ciertamente que la codificación literal prepara y facilita la connotación, ya que introduce una cierta discontinuidad en la imagen: la «hechura» de un dibujo es ya en sí misma una connotación; pero, al mismo tiempo, y en la medida en que el dibujo exhibe su codificación, la relación entre ambos mensajes resulta profundamente modificada; ya no se trata de la relación entre naturaleza y cultura (como en el caso de la fotografía), sino de la relación entre dos culturas: la «moral» del dibujo no es la de la fotografía.

En efecto, en la fotografía —al menos a nivel del mensaje literal—, la relación entre significado y significante no es de «transformación», sino de «registro», y la ausencia de código refuerza con toda evidencia el mito de lo «natural» en fotografía: la escena *está ahí*, captada mecánicamente pero no humanamente (el ser mecánico constituye una garantía de objetividad en este caso), las intenciones del hombre sobre la fotografía (encuadre, distancia, luz, flou, corrimiento, etcétera) pertenecen, efectivamente, al plano de la connotación; es como si existiera, en un principio (por utópico que sea), una fotografía en bruto (frontal y nítida), en la que el hombre hubiera introducido, por medio de técnicas diversas, signos extraídos del código cultural. Parece que tan sólo la oposición entre código cultural y no-código natural es capaz de dar cuenta del carácter específico de la fotografía y también de permitir obtener la medida de la revolución antropológica que representa en la historia del hombre, pues el tipo de conciencia que implica carece realmente de precedente; en efecto, la fotografía instala, no una conciencia del *estar ahí* de la cosa (cosa que toda copia podría provocar), sino la conciencia del *haber estado ahí*. Nos encontramos por tanto con una nueva categoría del espacio-tiempo: localización inmediata y temporalidad anterior; en la fotografía se da una conjunción ilógica entre el *aquí* y el *entonces*. Sólo a nivel de este mensaje denotado o mensaje sin código se comprende plenamente la *irrealidad real* de la fotografía; su irrealidad es la de su *aquí*, pues jamás se percibe la fotografía como una ilusión, no constituye en absoluto una *presencia*, y habría que rebajar las pretensiones sobre el carácter mágico de la imagen fotográfica; y su realidad es la del *haber estado allí*, pues en toda fotografía se da la siempre pasmosa evidencia del: *así su-*

cedieron las cosas; entramos entonces en posesión, ¡oh inapreciable milagro!, de una realidad respecto a la que estamos totalmente protegidos. Esta especie de ponderación temporal (*haber estado ahí*) disminuye con toda probabilidad la capacidad proyectiva de la imagen (poquísimos son los *tests* psicológicos que recurren a la imagen fotográfica y muchos los que recurren al dibujo): la sensación del *así sucedió* hace batir en retirada a la sensación del *soy yo*. Si estas observaciones son mínimamente exactas, tendríamos que poner en relación a la fotografía con una conciencia puramente espectadora, y no con la conciencia creadora de ficciones, más proyectiva, más «mágica», de la que, en cambio, dependería el cine en general; estaríamos así autorizados a ver, más que una diferencia de grado entre cine y fotografía, una oposición radical: el cine no sería ya una fotografía animada; el *haber estado ahí* desaparecería en el cine, en beneficio de un *estar ahí* de las cosas; esto explicaría que pueda existir una historia cinematográfica que no rompe verdaderamente con las anteriores artes de ficción, mientras que la fotografía de algún modo escaparía a la historia (a pesar de la evolución de las técnicas y de las ambiciones del arte fotográfico) y representaría un hecho antropológico «opaco» que sería, a la vez, absolutamente nuevo y definitivamente insuperable; por primera vez en la historia, la humanidad conocería *mensajes sin código*; la fotografía no sería ya el último escalón (para mejor) de la gran familia de las imágenes, sino que respondería a una mutación capital de la economía de la información.

En todo caso, la imagen denotada, en la medida en que no implica código alguno (caso de la fotografía publicitaria), desempeña en la estructura general del mensaje icónico un papel particular que ya podemos empezar a precisar (volveremos sobre esta cuestión después de hablar del tercer mensaje): la imagen denotada vuelve natural al mensaje simbólico, vuelve inocente al artificio semántico, extremadamente denso (sobre todo en publicidad) de la connotación; aunque el anuncio de *Panzani* esté lleno de «símbolos», sin embargo, en la foto hay una suerte de *estar ahí* natural de los objetos, en la medida en que el mensaje literal es autosuficiente: la naturaleza parece haber producido de forma espontánea la escena representada; una pseudo-verdad sustituye subrepticamente a la simple validez de los sistemas claramente semánticos; la ausencia de código desintelec-

tualiza el mensaje porque parece fundamentar en la misma naturaleza los signos de la cultura. Se trata sin duda de una paradoja histórica importante: cuanto más desarrolla la técnica la difusión de la información (y especialmente de las imágenes), más medios proporciona para enmascarar el sentido construido bajo la apariencia del sentido dado.

Retórica de la imagen

Vimos ya que los signos del tercer mensaje (el mensaje «simbólico», cultural o connotado) eran discontinuos; hasta cuando el significante parece extenderse a la totalidad de la imagen, no por ello deja de ser un signo aparte de los otros: la «composición» conlleva un significado estético, de modo parecido a la entonación que, aun siendo suprasegmental, constituye un significante aislado del lenguaje; aquí nos estamos ocupando de un sistema normal, cuyos signos proceden de un código cultural (incluso cuando la relación entre los elementos del signo parece demasiado analógica). La originalidad de este sistema reside en que el número de lectores de una misma lexía (de una misma imagen) varía según los individuos: en el anuncio de *Panzani* que antes analizamos hallamos cuatro signos de connotación; probablemente hay más (la red puede significar la pesca milagrosa, por ejemplo, la abundancia, etcétera). No obstante, la variación de las lecturas no es anárquica, sino que depende de los diferentes saberes utilizados en la imagen (un saber práctico, o nacional, o cultural, o estético) y tales saberes pueden clasificarse, entrar en una tipología; es como si se diera la misma imagen a distintas personas para que la leyeran, y estas personas bien pueden coexistir en un mismo individuo: *una misma lexía moviliza léxicos diferentes*. ¿Y qué es un léxico? Un léxico es una porción del plano simbólico (del lenguaje) que se corresponde con un *corpus* de prácticas y técnicas;¹² éste es exacta-

12. Véase A. J. Greimas, «Les problèmes de la description mécanographique», en *Cahiers de lexicologie*, Besançon, 1, 1959, pág. 63.

mente el caso de las diferentes lecturas de la imagen: cada signo se corresponde con un *corpus* de «actitudes»: el turismo, el trabajo doméstico, el conocimiento del arte..., algunos de los cuales pueden, por supuesto, ser ignorados por un individuo. En un mismo individuo se da la pluralidad y la coexistencia de léxicos; el número y la identidad de estos léxicos forman, en cierto modo, el *idiolecto* de cada persona.¹³ La imagen, en su connotación, estaría constituida entonces por una arquitectura de signos extraídos de una profundidad variable de léxicos (de idiolectos), y cada léxico, por «profundo» que sea, seguiría estando codificado, si, como actualmente se piensa, la misma *psique* está articulada como un lenguaje; es más: cuanto más se «desciende» a las profundidades psíquicas de un individuo, más se rarifican los signos y más clasificables se vuelven: ¿hay algo más sistemático que las lecturas de los *tests* de Rorschach? La variabilidad de las lecturas no puede amenazar a la «lengua» de la imagen, una vez admitido que esta lengua se compone de idiolectos, léxicos o subcódigos: la imagen aparece atravesada de parte a parte por el sistema del sentido, exactamente como el hombre se articula hasta el fondo de su ser en distintos lenguajes. La lengua de la imagen no es sólo el conjunto de las palabras emitidas (a nivel del combinador de signos o creador del mensaje, por ejemplo), es también el conjunto de las imágenes recibidas:¹⁴ la lengua debe incluir las «sorpresas» del sentido.

Otra dificultad ligada al análisis de la connotación reside en que no existe un lenguaje analítico especial que responda a la particularidad de sus significados; ¿cómo denominar a los significados de connotación? Nos hemos atrevido a usar el término *italianidad* para referirnos a uno de ellos, pero el resto sólo puede designarse por medio de vocablos que provienen del lenguaje normal (*preparación culinaria, naturaleza muerta, abundancia*): el metalenguaje que da cuenta de ellos en el momento del análisis no es un lenguaje especial. Ello constituye un problema, porque estos significados tienen una naturaleza semán-

13. Véase *Éléments...*, *op. cit.*, pág. 96.

14. En la perspectiva saussuriana, la palabra es, antes que nada, lo emitido, extraído de la lengua (y que la constituye a su vez). Hoy en día debemos ensanchar la noción de lengua, sobre todo desde el punto de vista semántico: la lengua es «la abstracción totalizadora» de los mensajes emitidos y recibidos.

tica particular; como *sema* de connotación, la *abundancia* no recubre con exactitud a la «abundancia» usada denotativamente; el significante de connotación (de ahí la profusión y condensación de productos) es algo así como la cifra esencial de todas las abundancias posibles o, más bien, de la más pura idea de la abundancia; la palabra denotada, en cambio, no remite jamás a una esencia, puesto que siempre aparece en un habla contingente, en un sintagma continuo (el del discurso verbal), orientado hacia cierta transitividad práctica del lenguaje; el sema «abundancia», por el contrario, es un concepto en estado puro, aislado de cualquier sintagma, privado de todo contexto; responde a una especie de estado teatral del sentido, o mejor (ya que se trata de un signo sin sintagma), a un sentido *expuesto*. Haría falta un metalenguaje especial para dar cuenta de estos semas de connotación; nos hemos atrevido a usar *italianidad*; este tipo de barbarismos es la clase de expresión que mejor podría dar cuenta de los significados de connotación, ya que el sufijo *-tas* (del indoeuropeo **-tā*) servía para convertir el adjetivo en un sustantivo abstracto: la *italianidad* no es Italia, es la condensación esencial de todo lo que puede ser italiano, desde los espaguetis hasta la pintura. Aceptando la regulación artificial —y usando barbarismos, si es necesario— de los semas de connotación, se facilitaría el análisis de su forma;¹⁵ estos semas están organizados, evidentemente, dentro de campos asociativos, de articulaciones paradigmáticas, quizás incluso en forma de oposiciones que siguen determinados recorridos o, como dice A. J. Greimas, según ciertos ejes sémicos:¹⁶ la *italianidad* pertenece a un supuesto eje de las nacionalidades, junto con la «galicidad», la germanidad o la hispanidad. La reconstrucción de estos ejes —que, por otra parte, pueden oponerse entre sí— sólo será posible, evidentemente, cuando se haya procedido a un inventario exhaustivo de los sistemas de connotación, no solamente de la imagen, sino también de otras sustancias, ya que, si bien la connotación tiene significantes típicos de acuerdo con las sustancias utilizadas (imagen, palabra, objetos, conduc-

15. *Forma*, en el sentido muy preciso que le da Hjelmslev (véase *Éléments...*, *op. cit.*, pág. 105), como organización funcional de los significados entre sí.

16. A. J. Greimas, *Cours de sémantique*, 1964, cuadernos en offset editados por la Escuela Normal Superior de Saint-Cloud.

tas), tiene significados comunes: encontramos los mismos significados en la prensa escrita, la imagen o el gesto del actor (por eso la semiología sólo es concebible en un marco que podríamos llamar total); este terreno común de los significados de connotación es el de la *ideología*, que sólo puede ser una y la misma, dadas una sociedad y una historia, sean cuales sean los significantes de connotación a que se recurra.

En efecto, la ideología general tiene su correspondencia en significantes de connotación que son específicos según la sustancia elegida. Llamaremos *connotadores* a estos significantes y *retórica* al conjunto de los connotadores: la retórica, por lo tanto, aparece como la cara significativa de la ideología. Las retóricas presentan, fatalmente, variantes a causa de su sustancia (sonido articulado, imagen, gesto, etcétera, en estos casos), pero no las presentan de modo forzoso en cuanto a su forma; incluso es probable que sólo exista una *forma* retórica y que ésta sea común, por ejemplo, al sueño, a la literatura y a la imagen.¹⁷ Así, la retórica de la imagen (o sea, la clasificación de sus connotadores) es específica en la medida en que se encuentra sometida a las condiciones físicas de la visión (diferentes de las fónicas, por ejemplo), pero es general, en la medida en que las «figuras» no son nunca sino relaciones formales entre elementos. Sería necesario partir de un amplísimo inventario para llegar a constituir semejante retórica, pero es posible prever desde ahora que allí encontraremos alguna de las figuras señaladas en la Antigüedad y en la Epoca Clásica;¹⁸ o sea, que el tomate significa la italianidad gracias a una metonimia; en otro anuncio, la secuencia de tres escenas (los granos de café, el café molido, un sorbo de café), en su simple yuxtaposición, expresa una determinada idea lógica, igual que lo hace el asíndeton. En efecto, es probable que entre las metáforas (figuras de sustitución de un

17. Véase E. Benveniste, «Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne», en *La Psychanalyse*, 1, 1956, págs. 3-16; reeditado en *Problèmes de linguistique générale*, París, Gallimard, 1966, cap. VII.

18. La retórica clásica debería ser reinterpretada en términos estructurales (ése es el objeto de un trabajo en curso), y quizás entonces será posible establecer una retórica general o lingüística de los significantes connotativos, válida para el sonido articulado, la imagen, el gesto, etcétera. [Véase *L'Ancienne rhétorique (Aide-mémoire)*, en *Communications*, 16, 1970. (N. del E. francés).]

significante por otro),¹⁹ la metonimia sea la que proporciona el mayor número de connotadores a la imagen; y entre las parataxis (figuras del sintagma) predomine el asíndeton.

Sin embargo, lo más importante —al menos por el momento— no es inventariar los connotadores, sino comprender que en la globalidad de la imagen éstos constituyen *rasgos discontinuos* o, mejor dicho: *erráticos*. Los connotadores no llenan la lexía por completo, con ellos no se agota su lectura. Dicho de otra manera (y esta proposición sería válida para la semiología en general) no todos los elementos de la lexía pueden transformarse en connotadores, en el discurso siempre permanece un cierto grado de denotación sin el cual, precisamente, el discurso dejaría de ser posible. Esto nos conduce al mensaje 2 o imagen denotada. En el anuncio de *Panzani*, las hortalizas mediterráneas, el color, la composición, la misma profusión, surgen como bloques erráticos, aislados y, a la vez, engastados en una escena que tiene su espacio propio y, como ya se ha visto, su «sentido»: están «atrapados» en un sintagma que *no es el que les corresponde y que es el de la denotación*. Esta proposición es importante, ya que nos permite fundamentar (de forma retroactiva) la distinción estructural del mensaje 2 o literal, y del mensaje 3 o simbólico, y precisar la función naturalizadora de la denotación respecto a la connotación; ahora sabemos ya que *lo que «naturaliza» el sistema del mensaje connotado es exactamente el sintagma del mensaje denotado*. Es más, la connotación no es sino sistema, no puede definirse más que en términos de paradigma; la denotación icónica no es más que sintagma, asocia elementos sin sistema: los connotadores discontinuos están ligados, actualizados, «hablados» a través del sintagma de la denotación: el mundo discontinuo de los símbolos se sumerge en la historia de la escena denotada como en un baño lustral de inocencia.

Esto nos demuestra que en el sistema total de la imagen las funciones estructurales están polarizadas; por una parte, hay una especie de condensación paradigmática al nivel de los connotadores (es decir, de los «símbolos» en general), que son sig-

19. Preferiríamos eludir aquí la oposición de Jakobson entre la metáfora y la metonimia, pues si bien la metonimia es una figura de contigüidad por su origen, no por ello debe funcionar como sustituto del significante, es decir, como una metáfora.

nos potentes, erráticos, y a los que podríamos considerar «reducidos a la nada»; por otra parte, hay una «colada» sintagmática a nivel de la denotación; no hay que olvidar que el sintagma siempre se encuentra en las proximidades del habla, y es justamente el «discurso» icónico el que vuelve naturales a sus símbolos. Sin querer trasladar, demasiado pronto, inferencias del terreno de la imagen a la semiología general, podemos, sin embargo, atrevernos a afirmar que el mundo del sentido en su totalidad está internamente (estructuralmente) desgarrado entre el sistema como cultura y el sintagma como naturaleza: todos los productos de las comunicaciones de masas conjugan, gracias a dialécticas diversas y con diverso éxito, la fascinación de una naturaleza que es la del relato, la diégesis, el sintagma y la inteligibilidad de una cultura, refugiada en algunos símbolos discontinuos, que los hombres «declinan» bajo la protección de la palabra viva.

1964, *Communications*.

El tercer sentido

Notas acerca de
algunos fotogramas
de S. M. Eisenstein

para Nordine Saïl,
director de Cinéma 3



I

Esta es una imagen de *Iván el Terrible* (I);¹ dos cortesanos, dos ayudantes, dos comparsas (no importa que yo no recuerde exactamente los detalles de la historia) derraman una lluvia de oro sobre la cabeza del joven zar. En esta escena creo poder distinguir tres niveles de sentido:

1. Un nivel informativo que recoge todos los conocimientos que me proporcionan el decorado, los ropajes, los personajes, sus relaciones, su inserción en una anécdota que (aunque de forma vaga) conozco. Es el nivel de la *comunicación*. Si tuviera que encontrar un modelo de análisis para él, me inclinaría hacia la primera semiótica, la del «mensaje». (Pero aquí no nos volveremos a ocupar de este nivel ni de esta semiótica.)

2. Un nivel simbólico: el oro derramado. Este nivel resulta estar estratificado. Por una parte, el simbolismo referencial: se trata del ritual imperial del bautismo con oro. Por otra, el simbolismo diegético: el tema del oro, de la riqueza (suponiendo que exista) en *Iván el Terrible*, tendría aquí una intervención significativa. En tercer lugar, el simbolismo eisensteiniano... en caso de que a algún crítico se le ocurriera desvelar que el oro,

1. Todos los fotogramas de Eisenstein de que aquí se trata proceden de los números 217 y 218 de *Cahiers du cinéma*. El fotograma de Romm (*Le Fascisme ordinaire*) procede del número 219.

la lluvia, o la cortina, o la desfiguración pertenecen a una red de desplazamientos y sustituciones propia de Eisenstein. Y, por último, un simbolismo histórico, en el caso de que, de manera más amplia aún que las precedentes, fuera demostrable que el oro introduce en un juego (teatral), en una escenografía que sería la escenografía del intercambio, constatable psicoanalítica y, a la vez, económicamente, es decir, de forma semiológica. Este nivel, tomado en su conjunto, es el de la *significación*. Se analizaría en base de una semiótica algo más elaborada que la primera, una semiótica segunda, o neosemiótica, de la que ya no se ocuparía la ciencia del mensaje, sino las ciencias del símbolo (psicoanálisis, economía, dramaturgia).

3. ¿Ahí se acaba todo? No, puesto que todo esto no basta para librarme de la imagen. Aún leo, aún recibo (y quizá, probablemente, antes que ningún otro) un tercer sentido,² evidente, errático y tozudo. No sé cuál es su significado. Por lo menos, no soy capaz de nombrarlo, pero distingo perfectamente los rasgos, los accidentes significantes que componen este signo, incompleto, por supuesto: una cierta compacidad del maquillaje de los cortesanos; espeso, pesado, en uno de ellos, liso, distinguido en el otro; la nariz «bestial» de éste, las cejas finamente dibujadas de aquél, su insulsa rubicundez, su tez de una blancura mortecina, su apretado y aplastado peinado, que recuerda a un postizo, en consonancia con el maquillaje de polvo de arroz. Ignoro si esta tercera lectura tiene una base —si es posible generalizarla—, pero empiezo a creer que su significante (los rasgos que he intentado pronunciar, ya que no describir) posee una individualidad teórica; pues, por una parte, no es posible confundirlo con un simple *estar ahí* de la escena, excede a la pura copia del motivo referencial, obliga a una lectura interrogativa (justamente la interrogación se refiere al significante, no al significado, a la lectura, no a la intelección: se trata de una captación «poética»); y, por otra parte, no se confunde tampoco

2. En el paradigma clásico de los cinco sentidos, el tercero es el oído (el primero en importancia para la Edad Media); es una feliz coincidencia, pues se trata realmente de una *escucha*; en primer lugar porque las observaciones de Eisenstein de las que aquí nos serviremos proceden de una reflexión sobre el advenimiento de lo auditivo en el cine; en segundo lugar, porque la escucha (sin referencia a la *foné* única) contiene en potencia la metáfora que mejor conviene a lo «textual»: la orquestación (palabra de S. M. Eisenstein), el contrapunto, la estereofonía.

con el sentido dramático del episodio: decir que estos rasgos remiten a un «aire» significativo de los cortesanos, distante, aburrido, en uno, aplicado en el otro («*Simplemente ejercen de cortesanos*») no me satisface por completo: hay algo en estas dos caras que va más allá de la psicología, de la anécdota, de la función y hasta, hablando claro, del sentido, y que no se reduce, sin embargo, al empecinamiento con que todo cuerpo humano se empeña en estar en un lugar. En oposición a los otros dos niveles, el de la comunicación y el de la significación, este tercer nivel —por más azarosa que siga siendo su lectura— es el de la *significancia*; este término tiene la ventaja de referirse al campo del significado (no de la significación) y de conectar con una semiótica del texto, a través de la vía abierta por Julia Kristeva, que es quien lo ha propuesto.

La significación y la significancia —que no la comunicación— es lo único que me interesa aquí. De manera que me veo obligado a nombrar, con la mayor economía posible, al segundo y tercer sentidos. El sentido simbólico (el oro derramado, el poder, la riqueza, el rito imperial) se me impone gracias a una doble determinación: es intencional (lo que ha querido decir el autor) y procede de una especie de léxico general, común, de los símbolos; es un sentido que viene en mi busca, en busca del destinatario del mensaje, del sujeto lector, un sentido que parte de S.M.E. y que *va por delante de mí*: evidente, es cierto (también lo es el otro), pero con una evidencia *cerrada*, sujeta a un sistema completo de destinación. Propongo para este signo completo la denominación de *sentido obvio*. *Obvius* quiere decir: *que va por delante*, y éste es el caso de este sentido, que viene a mi encuentro; en teología se llama sentido obvio al «que se presenta naturalmente al espíritu», y también es éste el caso: el simbolismo de la lluvia de oro se me aparece como dotado de una claridad «natural» desde siempre. En cuanto al otro, al tercer sentido, al que se me da «por añadido», como un suplemento que mi intelección no consigue absorber por completo, testarudo y huidizo a la vez, liso y resbaladizo, propongo denominarlo *sentido obtuso*. Es la primera palabra que se me ocurre y, oh maravilla, su misma etimología, al manifestarse, proporciona ya una teoría del sentido suplementario; *obtusus* quiere decir: *romo, de forma redondeada*; ahora bien, los rasgos indicados (el maquillaje, la blancura, el postizo, etcétera) ¿acaso no

son algo así como el redondeo de un sentido demasiado claro, demasiado violento? ¿Acaso no proporcionan al sentido obvio una redondez poco aprehensible, acaso no hacen resbalar a mi lectura? El ángulo obtuso es mayor que el recto: *ángulo obtuso de 100º*, dice el diccionario; asimismo, el tercer sentido se me aparece como *más grande* que la perpendicular pura, recta, tajante, legal del relato: parece como si me abriera por completo el campo del sentido, infinitamente; incluso, llego a aceptar el sentido peyorativo de este sentido obtuso: el sentido obtuso parece como si se manifestara fuera de la cultura, del saber, de la información; desde un punto de vista analítico tiene un aspecto algo irrisorio; en la medida en que se abre al infinito del lenguaje, resulta limitado para la razón analítica; es de la misma raza de los juegos de palabras, de las bromas, de los gastos inútiles; indiferente a las categorías morales o estéticas (lo trivial, lo fútil, lo postizo y el «pastiche»), pertenece a la esfera del carnaval. De manera que *obtusos* es la palabra adecuada.

El sentido obvio

Diremos cuatro palabras sobre el sentido obvio, aunque no es el objetivo de la presente investigación. Tenemos aquí dos imágenes que lo presentan en estado puro. Las cuatro figuras de la imagen II «simbolizan» tres épocas de la vida, la unanimidad del duelo (los funerales de Vakulintchuk). El puño apretado de la imagen IV, montado en «detalle», significa la indignación, la cólera contenida, canalizada, la determinación al combate; unido metonímicamente a toda la historia del *Potemkin* «simboliza» la clase obrera, su potencia y su voluntad; pues, por un milagro de inteligencia semántica, este puño *visto del revés*, mantenido por su dueño en una especie de clandestinidad (es la mano que *primero* cuelga con naturalidad a lo largo del pantalón y a *continuación* se cierra, se endurece, *piensa* a la vez su combate futuro, su paciencia y su prudencia), no puede leerse como el puño de un bravucón, es más, de un fascista: aparece *de manera inmediata* como un puño de proletario. Esto nos permite ver que el «arte» de S. M. Eisenstein no es polisémico:



II



III



IV



V VI

elige el sentido, lo impone, lo abrumba (por mucho que el sentido obtuso desborde la significación, no por ello resulta ésta negada, emborronada); el sentido eisensteiniano fulmina toda ambigüedad. ¿Cómo lo hace? Con la ayuda de un valor estético, el énfasis. El «decorativismo» de Eisenstein tiene una función económica: profiere la verdad. Veamos la imagen III: de una manera muy clásica, el dolor se expresa en las cabezas abatidas, los gestos de sufrimiento, la mano que se apoya sobre la boca para contener el sollozo; pero una vez dicho todo esto, y con creces, un rasgo decorativo lo repite de nuevo: la superposición de las dos manos, dispuestas estéticamente en una ascensión delicada, maternal, floral, hacia el rostro que se inclina; en el detalle general (las dos mujeres), se inscribe en profundidad otro detalle: procedente de un orden pictórico, como una cita de los gestos de los iconos y de las *pietà*, no distrae del sentido, sino que lo acentúa; esta acentuación (propia de todo arte realista) tiene algo que ver con la «verdad»: la de *Potemkin*. Baudelaire hablaba de «la verdad enfática del gesto en las grandes circunstancias de la vida»; aquí es la verdad de la «gran circunstancia proletaria» la que requiere énfasis. La estética de Eisenstein no constituye un nivel independiente: forma parte del sentido obvio y, en Eisenstein, el sentido obvio es la revolución.

El sentido obtuso

Obtuve por primera vez la convicción del sentido obtuso ante la imagen V. Se me planteó esta pregunta: ¿qué es lo que, en esta anciana que llora, me obliga a preguntarme sobre el significante? En seguida me persuadí de que, aunque perfectos, no eran ni el aspecto ni la gesticulación propia del dolor (párpados cerrados, boca estirada, puño sobre el pecho): todo esto pertenecía a la plena significación, al sentido obvio de la imagen, al realismo y al decorativismo eisensteinianos. Tenía la sensación de que el rasgo penetrante, inquietante como un invitado que se obstina en quedarse sin decir nada en un lugar en que no hace ninguna falta, se situaba probablemente en la región frontal: la toca, el pañuelo, estaba ahí por alguna razón. Sin embargo, en la imagen VI desaparece el sentido obtuso, queda tan sólo un mensaje de dolor. Entonces comprendí que esa especie de escándalo, de suplemento o de desvío que se añadía a la representación clásica del dolor provenía con toda exactitud de una tenue relación: la que se establecía entre la toca baja, los ojos cerrados y la boca convexa; o, más bien, retomando la distinción que el mismo Eisenstein hacía entre «las tinieblas de la catedral» y «la catedral en tinieblas», de una relación entre la «bajura» de la línea del tocado, estirado hasta las cejas de manera anormal, como en los disfraces en que uno quiere tomar un aspecto ridículo y necio, la elevación circunfleja de las cejas mustias, apagadas, viejas, la curva excesiva de los párpados bajos que se aproximan como si bizquearan, y la línea de la boca entreabierta, metafóricamente hablando, «como de pez fuera del agua», en respuesta a la línea de la toca y las cejas. Todos estos rasgos (el ridículo tocado, la vieja, los párpados bizqueantes, el pez) tienen como vaga referencia un lenguaje más bien bajo, el de un disfraz lamentable; unidos al noble dolor del sentido obvio adquieren un dialogismo tan tenue que no es posible garantizar su intencionalidad. En efecto, la propiedad principal de este tercer sentido consiste —al menos en S.M.E.— en borrar los límites entre la expresión y el disfraz, pero también en ofrecer de manera sucinta esta oscilación: un énfasis elíptico, por así decirlo: disposición compleja, muy retorcida (ya que implica una temporalidad de la significación),



VII VIII



IX X

que el propio Eisenstein describe perfectamente cuando cita con júbilo la regla de oro del viejo K. S. Gillette: una ligera media vuelta atrás, al llegar al punto límite (n.º 219).

De manera que el sentido obtuso tiene algo que ver con el disfraz. Véase la barba de Iván en la imagen VII, debida, en mi opinión, al sentido obtuso: se revela como postiza, pero no por ello renuncia a la «buena fe» de su referente (la figura histórica del zar): un actor que se disfraza dos veces (una vez como actor de la anécdota, otra vez como actor de la dramaturgia) sin que un disfraz destruya al otro; un hojaldre de sentidos que siempre permite subsistir al sentido precedente, como en una formación geológica; decir lo contrario sin renunciar a lo contradicho: a Brecht le hubiera encantado esta dialéctica dramática (con dos términos. El postizo eisensteiniano es, a la vez, postizo de sí mismo, es decir, «pastiche», e irrisorio fetiche, ya que deja ver corte y sutura: lo que se ve en la imagen VII es punto de unión, luego la precedente desunión, entre la barba perpendicular y el mentón. Que la coronilla de una cabeza (la parte más «obtusa» de la persona humana), que un simple moño (imagen VIII) se convierta en la *expresión* del dolor, esto sí que es irrisorio (en cuanto a *expresión*, no en cuanto a dolor). No es por tanto parodia, ni rastro de lo burlesco: el dolor no está torpemente remedado (el sentido obvio ha de seguir siendo revolucionario, el duelo general que acompaña a la muerte de Vakulintchuk tiene un sentido histórico) y, no obstante, lleva, «encarnado» en ese moño, un corte, un rechazo de toda contaminación; el populismo de la pañoleta de lana (sentido obvio) *se detiene* en el moño: en éste comienza el fetiche, la cabellera, como una *irrisión no-negadora* de la expresión. Todo el sentido obtuso (su capacidad de trastorno) se sitúa en la excesiva masa del pelo; veamos otro moño (la mujer de la imagen X): está contradiciendo al puñito cerrado, lo atrofia, y eso sin que esta reducción tenga el más mínimo valor simbólico (intelectual); al prolongarse en patillas rizadas, acercando el rostro a un modelo ovino, dota a la mujer de un punto *enternecedor* (como lo sería cierta ingenuidad generosa), incluso *sensible*; estas palabras fuera de lugar, poco políticas, poco revolucionarias, las más mistificadas que pueda haber, deben ser, sin embargo, asumidas; creo que el sentido obtuso conlleva cierta *emoción*; dentro del disfraz, esta emoción nunca llega a ser pegajosa; es una



XI



XII



XIII



XIV XV

emoción que se limita a *designar* lo que se ama, lo que se desea defender; se trata de una emoción-valor, de una valoración. Creo que todo el mundo estaría de acuerdo en que la etnografía proletaria de S.M.E., que aparece fragmentada a lo largo de los funerales de Vakulintchuk, presenta constantemente algo de amoroso (tomando esta palabra sin especificación de edad ni sexo): maternal, cordial, viril, «simpático» sin recurrir a los estereotipos, el pueblo de Eisenstein es en esencia *amable*: saboreamos, amamos los círculos de las gorras de la imagen IX, entramos en complicidad, en inteligencia con ellos. También la belleza, sin duda, puede tener el papel de sentido obtuso: ése es el caso de la imagen XI, en que el sentido obvio, muy denso (mímica de Iván, ingenuidad retrasada del joven Vladimir) está amarrado y/o desviado por la belleza de Basmanov; pero el erotismo incluido en este sentido obtuso (o, mejor, llevado al sesgo por este sentido) no tiene preferencias estéticas: Eufrosinia es fea, «obtusa» (imágenes XII y XIII), al igual que el monje de la imagen XIV, pero su obtusez va más allá de la anécdota, vuelve romo al sentido, lo hace desviar: en el sentido obtuso hay un erotismo que incluye lo contrario de lo bello y hasta de lo que queda fuera de la contrariedad, es decir, el límite, la inversión, el malestar y hasta el sadismo: obsérvese la blanda inocencia de los *Niños en el Horno* (XV), el ridículo escolar con su bufanda cuidadosamente anudada hasta la barbilla, el color lechoso de su piel (de los ojos, de la boca en la piel) que parece haber repetido Fellini en el andrógino del *Satiricón*: aquello de

lo que habla Georges Bataille, especialmente en ese texto de los *Documents* que sitúa, para mí, una de las regiones posibles del sentido obtuso: *Le gros orteil de la reine* (no recuerdo el título exacto).³

Sigamos (suponiendo que estos ejemplos hayan bastado para inducir a observaciones de carácter más teórico). El sentido obtuso no está en la lengua (ni siquiera en la de los símbolos): si lo retiramos, la comunicación y la significación aún persisten, circulan, pasan; sin él, sigue siendo posible decir y leer; pero tampoco está en el habla; es posible que exista una cierta constante en el sentido obtuso eisensteiniano, pero en tal caso se trataría de un habla temática, de un idiolecto, y este idiolecto sería provisional (el crítico que escribiera un libro sobre S.M.E. simplemente lo paralizaría por un instante); pues si bien es verdad que hay sentidos obtusos, éstos no se encuentran, en absoluto, por todas partes (el significante, figura con futuro, es algo raro), sino sólo *en algunas partes*; en otros realizadores de *films* (quizás), en cierto modo de leer la «vida» y, por tanto, lo «real» (tomamos esta palabra aquí, entendiéndola en oposición a lo deliberadamente ficticio); así, en esta imagen, documental, del *Fascismo común* (XVI), leo fácilmente un sentido obvio, el de fascismo (estética y simbólica de la fuerza, de la caza teatral), pero, además, leo un suplemento obtuso: la ingenuidad



XVI

3. Véase a partir de «Les sorties du texte», en *Bataille*, «10/18», París, 1973. (N. del E. francés.)

descolorida, disfrazada (también), del joven que lleva las flechas, la blandura de sus manos y de su boca (no lo estoy describiendo, no me es posible, tan sólo señalo un punto en el espacio), las gruesas uñas de Goering, su sortija de pacotilla (acercándose ya a la frontera con el sentido obvio, del mismo modo que el meloso servilismo de la sonrisa imbécil del hombre de las gafas, al fondo: un obsecuente, con toda seguridad). En otras palabras, el sentido obtuso no tiene un lugar estructural, un semantólogo no le concedería existencia objetiva (pero ¿hay lectura objetiva?) y, si ese sentido es evidente (para mí), quizá todavía lo es (por el momento) en virtud de la misma «aberración» que obligaba al solitario y desdichado Saussure a escuchar en el verso arcaico una voz enigmática, obsesiva y sin origen: la voz del anagrama. Igual incertidumbre se experimenta cuando se pretende *describir* el sentido obtuso (dar una idea acerca de dónde viene o adónde va); el sentido obtuso es un significante sin significado; por ello resulta tan difícil nombrarlo: mi lectura se queda suspendida entre la imagen y su descripción, entre la definición y la aproximación. El sentido obtuso no puede describirse porque, frente al sentido obvio, no está copiando nada: ¿cómo describir lo que no representa nada? En este caso es imposible una expresión pictórica en palabras. En consecuencia, si usted y yo nos mantenemos, ante estas imágenes, a nivel del lenguaje articulado —es decir, el lenguaje de mi propio texto—, el sentido obtuso no conseguirá acceder a la existencia, entrar en el metalenguaje de la crítica. Lo cual significa que el sentido obtuso está fuera del lenguaje (articulado), pero, sin embargo, dentro de la interlocución. Pues si usted observa las imágenes a que me refiero, verá su sentido: podemos entendernos acerca del sentido obtuso «por encima del hombro» o «a espaldas» del lenguaje articulado: gracias a la imagen (eso sí, inmovilizada: volveremos a hablar del asunto), o mejor: gracias a lo que en la imagen es imagen pura (bien poca cosa, a decir verdad) podemos prescindir de la palabra sin dejar por ello de entendernos.

En resumen, lo que el sentido obtuso perturba y esteriliza es precisamente el metalenguaje (la crítica). Se pueden enumerar varias de las razones de que así suceda. En primer lugar, el sentido obtuso es discontinuo, *indiferente* a la historia y al sentido obvio (como significación de la historia); esta disociación tiene

un efecto antinatural o al menos de distanciamiento respecto al referente (lo «real» como naturaleza, la instancia realista). Probablemente Eisenstein habría asumido esta incongruencia, esta impertinencia del significante, ya que, hablando del sonido y el color, ha sido capaz de decir (n.º 208): «El arte comienza a partir del momento en que el crujido de la bota (sonido) se superpone a un plano visual diferente y suscita así las asociaciones correspondientes. Lo mismo pasa con el color: el color empieza en el punto en que ya no se corresponde con la coloración natural...». Además, el significante (el tercer sentido) nunca se llena; está en un estado de permanente *depleción* (término lingüístico que designa a los verbos vacíos, los comodines, por ejemplo el verbo *hacer* en español); ciertamente, también se podría decir —y con la misma justeza— lo contrario, a saber, que ese tipo de significante no se vacía nunca (no acaba nunca de vaciarse); se mantiene en un estado de perpetuo eretismo; en él, el deseo no culmina jamás en ese espasmo del significado que, normalmente, permite al sujeto reposar de nuevo en la paz de las denominaciones. Por último, el sentido obtuso podría considerarse un *acento*, la propia forma de una emergencia, de un pliegue (de una arruga) que ha quedado marcado en el pesado tapete de las informaciones y las significaciones. Si pudiéramos describirlo (lo que sería un contrasentido), tendría un carácter parecido al del *haiku* japonés: gesto anafórico sin contenido significativo, tajo que corta el sentido (el deseo de sentido); de manera que la imagen V sería algo así:

Estirada la boca, los cerrados ojos bizqueantes,
Bajo el tocado que cubre la frente,
La mujer llora.

Este acento (al que hemos atribuido una naturaleza enfática y elíptica a la vez) no va en dirección del sentido (como hace la histeria), no teatraliza (el decorativismo eisensteiniano pertenece a otro nivel), ni siquiera indica un *más allá* del sentido (otro contenido, añadido al sentido obvio), sino que hace fracasar al sentido, ya que no se limita a subvertir el contenido; subvierte la misma práctica del sentido. Este sentido, el sentido obtuso, nueva y extraña práctica que se afirma contra una práctica mayoritaria (la de la significación), surge como un gasto

inútil, como un lujo; este lujo *todavía* no pertenece a la política de hoy pero, no obstante, *ya* pertenece a la política de mañana.

Todavía queda algo por decir acerca de la responsabilidad sintagmática de este tercer sentido: ¿cuál es el lugar que ocupa en la secuencia de la anécdota, en el sistema lógico-temporal, sin el que parece ser que es imposible que la «masa» de los lectores y espectadores entienda un relato? Es evidente que el sentido obtuso es el antirrelato por excelencia; diseminado, reversible, sujeto a su propia duración, no podemos basarnos en él para una segmentación que no sea totalmente ajena a la segmentación en planos, secuencias y sintagmas (técnicos o narrativos): daría una segmentación inaudita, antilógica y, no obstante, «verdadera». Imaginémos «siguiendo» no ya la maqui-nación de Eufrosinia, ni tampoco el personaje (en cuanto entidad diegética o figura simbólica), ni siquiera el rostro de la Mala Madre, sino tan sólo la inclinación de ese rostro, el velo negro, su opaca y pesada fealdad: obtendríamos otra temporalidad, que ya no sería diegética ni onírica, obtendríamos otra película. El sentido obvio es temático: existe el tema de los Funerales. El sentido obtuso, tema sin variantes ni desarrollo, no puede hacer más que aparecer y desaparecer; el juego de presencia/ausencia remeda al personaje y lo reduce a un simple espacio ocupado por las distintas facetas: el mismo Eisenstein enunció en otro punto esta disyunción: «Lo característico es que las diferentes posiciones de un zar único que siempre es el mismo... aparecen sin el paso de una posición a otra».

En esto consiste todo: la *indiferencia* o libertad de posición del *significante* suplementario en relación al relato, permite situar con bastante exactitud la tarea histórica, política y teórica llevada a cabo por Eisenstein. En su obra, la historia (la representación anecdótica, diegética) no resulta destruida, sino todo lo contrario: ¿hay una historia más bella que la de *Iván* o la de *Potemkin*? El relato debe alcanzar cierta estatura *para hacerse entender* por una sociedad que, al no poder resolver las contradicciones de la historia sin un largo camino político, se sirve (¿provisionalmente?) de soluciones míticas (narrativas); el problema *actual* no consiste en destruir el relato, sino en subvertirlo: la tarea de hoy consistiría en disociar subversión y destrucción. A mi parecer, S.M.E. consigue operar esta distinción: la presencia de un tercer sentido suplementario, obtuso —aun-

que sólo se dé en algunas imágenes, pero, eso sí, como una firma imperecedera, como un sello que avala todas y cada una de sus obras—, esta presencia remodela profundamente la posición teórica de la anécdota: la historia (la diégesis) ya no es tan sólo un sistema poderoso (el sistema narrativo milenario), sino además, y de manera contradictoria, un simple espacio, un campo de permanencias y permutaciones; la anécdota es esa configuración, esa escena en la que los falsos límites multiplican el juego de permutaciones del significante; es también ese amplio trazado que, por su diferencia, obliga a hacer una lectura *vertical* (la palabra es de S.M.E.); es ese orden *falso* que permite darle la vuelta a la pura serie, a la combinación aleatoria (el azar no pasa de ser un vil significante, un significante barato) y alcanzar una estructuración *que se escapa del interior*. De manera que podríamos decir que con Eisenstein hay que volver del revés el clisé que pretende que cuanto más gratuito es un sentido, más parasitario aparece en relación a la historia contada: por el contrario, es esta historia la que se vuelve en cierto modo paramétrica respecto al significante, del que simplemente constituye el terreno en que se desplaza, la negatividad constitutiva, o, es más: la compañera de viaje.

En resumen, el tercer sentido da *otra* estructura a la película, sin subvertir la historia (al menos en S.M.E.); y quizá por eso mismo, es a su nivel, y sólo a su nivel donde aparece lo «fílmico». En la película, lo fílmico es lo que no puede describirse, la representación que no puede ser representada. Lo fílmico empieza donde acaban lenguaje y metalenguaje articulados. Todo lo que puede *decirse* sobre *Iván* o *Potemkin* podría decirse sobre un texto escrito (llamado *Iván el Terrible* o *El acorazado Potemkin*), excepto lo que constituye el sentido obtuso; puedo comentarlo todo acerca de Eufrosinia, salvo la cualidad obtusa de su rostro: ahí precisamente está lo fílmico, en ese punto en el que el lenguaje articulado no es más que aproximativo y donde comienza otro lenguaje (cuya «ciencia» no podrá ser la lingüística, pronto abandonada como una nave nodriza). El tercer sentido, que es posible situar de forma teórica, pero no describir, aparece como el *paso* del lenguaje a la significancia y el acto fundador de lo fílmico propiamente dicho. No es motivo de asombro que lo fílmico (a pesar de la cantidad incalculable de películas que hay en el mundo), obligado

a surgir a partir de una civilización del significado, todavía sea poco frecuente (rasgos sueltos en S.M.E., ¿quizás en otros?), hasta el punto de que podríamos afirmar que el *film*, como el texto, aún no existe: lo que hay sólo es «cine», o sea lenguajes, relatos, poemas, a veces muy «modernos», «traducidos» en «imágenes» que llamamos «animadas»; tampoco hay que asombrarse de que no sea posible apercibirse de ello sino después de haber atravesado —analíticamente— lo «esencial», la «profundidad» y la «complejidad» de la obra cinematográfica; que son, todas ellas, riquezas del lenguaje articulado, con las que la constituimos y creemos agotarla. Pues lo fílmico no es el *film*: lo fílmico está tan lejos de la película como lo novelesco de la novela (puedo escribir novelescamente sin escribir jamás una novela).

El fotograma

Por esa razón, en cierta medida (que es la de nuestros balbuceos teóricos), lo fílmico no puede ser captado en el *film* «en situación», «en movimiento», «al natural», sino tan sólo, por muy paradójico que parezca, en ese formidable artificio que es el fotograma. Hace mucho tiempo que me intriga el siguiente fenómeno: uno se siente interesado, hasta fascinado por las fotografías de películas (en la entrada del cine, en las revistas cinematográficas) y, al pasar a la sala, las pierde por completo (no sólo su misma captación, sino incluso el recuerdo de la imagen): mutación ésta que puede llevar a una subversión completa de los valores. Al principio, atribuía mi gusto por el fotograma a mi incultura cinematográfica, a mi resistencia al *film*; pensaba que me ocurría como a los niños que prefieren la «ilustración» al texto, o como los clientes que, al no poder acceder a la posesión adulta de los objetos (demasiado caros), se contentan con el placer de mirar muestrarios o catálogos de los grandes almacenes. Esta explicación se limita a reproducir la opinión que se tiene normalmente sobre el fotograma: lejano sub-producto del *film*, muestra, medio de atracción del público, extracto pornográfico y, técnicamente hablando, una reducción de la obra por medio de la inmovilización de lo que se consi-

dera la sagrada esencia del cine: el movimiento de las imágenes.

No obstante, si lo propiamente filmico (lo filmico del futuro) no está tanto en el movimiento como en un tercer sentido, inarticulable, que ni la simple fotografía ni la pintura figurativa podrían asumir, por faltarles horizonte diegético, la posibilidad de configuración ya mencionada,⁴ entonces, el «movimiento» que se reputa como esencia del *film* no sería en absoluto animación, flujo, movilidad, «vida», copia, sino simplemente el armazón en que se distribuyen las permutaciones, y se haría imprescindible una teoría del fotograma de la que debemos, para acabar, indicar los posibles puntos de observación.

El fotograma nos entrega el *interior* del fragmento; podríamos utilizar a su respecto, desplazándolas, las formulaciones del propio Eisenstein al enunciar las nuevas posibilidades del montaje audiovisual (n.º 218): «... el centro de gravedad fundamental... se transfiere *al interior* del fragmento, a *los elementos incluidos en la propia imagen*. Y el centro de gravedad ya no es un elemento “entre los planos” (el choque entre ellos), sino un elemento “dentro del plano”, *la acentuación en el interior del fragmento...*». Por supuesto, en el fotograma no hay montaje audiovisual; pero la fórmula de S.M.E. es más general, en la teoría del texto); es, por tanto, a la vez paródico y disemiotagmática de las imágenes y exige una lectura *vertical* (de nuevo palabras de S.M.E.) de la articulación. Además, el fotograma no es una muestra (noción que supondría algo así como una naturaleza estadística, homogénea, de los elementos del *film*),

4. Hay otras «artes» que combinan el fotograma (o al menos el dibujo) y la historia, la diégesis: son la fotonovela y el cómic. Estoy convencido de que esas «artes», nacidas en los bajos fondos de la gran cultura poseen una cualificación teórica y ponen en escena un nuevo significante (emparentado con el sentido obtuso); esto está ya reconocido en cuanto al cómic; pero yo experimento ese ligero trauma de la significancia ante ciertas fotonovelas: «*su estupidez me emociona*» (ésta podría ser una posible definición del sentido obtuso); habría pues una verdad futura (o de un antiguo pasado) en esas formas irrisorias, vulgares, tontas, dialógicas, de la subcultura de consumo. Y habría un «arte» (un «texto») autónomo, el del *pictograma* (imágenes «anecdotalizadas», sentido obtuso situado en un espacio diegético); este arte retomaría, de refilón, producciones histórica y culturalmente heteróclitas: pictogramas etnográficos, vitales, la *Légende de sainte Ursule* de Carpaccio, «*images d'Epinal*», fotonovelas, cómics. La innovación representada por el fotograma (respecto a otros pictogramas) sería que lo filmico (constituido por él) estaría *duplicado* en otro texto, el film.

sino una cita (concepto que cada vez toma más importancia en la teoría del texto); es, por tanto, a la vez paródico y diseminador, no un pellizco quitado de la sustancia química del *film*, sino más bien la huella de la *distribución* superior de unos rasgos respecto a los cuales el *film* vivido, transcurrido, animado, no sería sino un texto más entre otros. Así pues, el fotograma es el fragmento de un segundo texto *cuyo ser no excede al fragmento jamás*; fotograma y película se relacionan a la manera de un palimpsesto, sin que pueda decirse cuál se *superpone* a cuál, ni que uno sea un *extracto* del otro. Por último, el fotograma se libera de la constricción del tiempo fílmico; constricción muy poderosa que continúa constituyendo un obstáculo para el advenimiento de lo que podríamos llamar el estado adulto del *film* (ya nacido técnicamente, incluso a veces estéticamente, aún está por nacer teóricamente). En lo que se refiere a los textos escritos, el tiempo de lectura es libre, salvo si son textos muy convencionales, comprometidos en profundidad con el orden lógico-temporal; en cambio, no es así en el *film*, ya que la imagen no puede ir más a prisa ni más despacio, salvo a riesgo de perder su figura perceptiva. El fotograma, al instaurar una lectura instantánea y a la vez vertical, se ríe del tiempo lógico (que es tan sólo un tiempo operatorio); enseña a disociar la exigencia técnica (el «rodaje»), de lo propiamente fílmico, que es el sentido «indescriptible». Quizá lo que reclamaba S.M.E. era la lectura de *este otro texto*, cuando decía que el *film* no sólo debe ser mirado y escuchado, sino que es necesario también *escrutarlo* y escucharlo con oído atento (n.º 218). Tales maneras de mirar y escuchar no se limitan evidentemente a postular la aplicación del espíritu (ruego trivial o piadoso deseo), sino que más bien postulan una auténtica mutación de la lectura y su objeto, texto o película: un gran problema de nuestro tiempo.

1970, *Cahiers du cinéma*.

El teatro griego

Hacia finales del siglo VII antes de Cristo, y principalmente en la región de Corinto y de Sicione, en el país de los dorios, el culto a Dionisos había dado lugar a un floreciente género, entre religioso y literario, constituido por coros y danzas: el ditirambo. Parece ser que este género se introdujo en el Atica, hacia 550 a. C., gracias a un poeta lírico, Tespis, que organizaba representaciones ditirámicas por los pueblos, con material acarreado por él mismo y coros reclutados en cada lugar. Hay quien afirma que este mismo Tespis creó la tragedia al inventar el primer actor; otros se la atribuyen a su sucesor, Frínico. El nuevo drama fue con rapidez consagrado por la ciudad; la competición, una institución netamente cívica, se hizo cargo de él: el primer concurso ateniense de tragedias tuvo lugar el año 538, bajo Pisistrato, que pretendía proveer de fiestas y cultos a su tiranía. El resto es de sobras conocido: se instala el teatro en un terreno consagrado a Dionisos, que sigue siendo el patrón del género; grandes poetas (sería mejor hablar de grandes empresarios teatrales), casi contemporáneos entre sí, proporcionan a la representación dramática una estructura adulta y un profundo sentido histórico; este auge coincide con el triunfo de la democracia, la hegemonía de Atenas, el nacimiento de la Historia y la estatuaría de Fidias: estamos en el siglo V, el siglo de Pericles, el siglo clásico. Después, desde el siglo IV has-

ta el final de la época alejandrina, con la excepción de algunos rebrotes geniales de los que poco sabemos (Menandro y la comedia nueva), la decadencia del género: obras mediocres, que se han perdido por eso mismo, y abandono progresivo de la estructura coral, que era la estructura específica del teatro griego.

Así contada, esta historia conserva un carácter algo mítico. Algunos rasgos son vagos o al menos hipotéticos: en realidad no sabemos en absoluto cómo relacionar el teatro griego con el culto a Dionisos; y no hay que olvidar que hemos perdido casi la totalidad del repertorio: géneros completos, el ditirambo, la comedia siciliana, la comedia de Epicarmo, el drama satírico, del que apenas queda nada; centenares de obras: no conocemos bien más que a tres poetas trágicos y un poeta cómico de varias generaciones de autores dramáticos: Esquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes; y la obra de estos autores no sólo es puramente antológica (por ejemplo, siete tragedias de las setenta que escribió Esquilo) sino que además está mutilada: todas las trilogías trágicas están incompletas, salvo *La Orestíada* de Esquilo; como nos falta el *Prometeo liberado* ignoramos qué solución daba Esquilo al conflicto entre el hombre y los dioses. Otros aspectos mejor conocidos han sido, sin embargo, deformados por la imagen de la sincronía clásica: en su más prestigioso período, el siglo v, el teatro griego no dispone sino de técnicas rudimentarias: sus aspectos materiales se refinan y enriquecen (o más bien se complican) precisamente con la mediocridad de las obras; además, este tipo de teatro siguió teniendo un importante éxito de público durante toda su decadencia, de manera que, si aplicáramos criterios sociológicos en lugar de estéticos, resultaría totalmente invertida la perspectiva histórica.

El mito del siglo v produce una imagen que exigiría bastantes retoques. Pero al menos contiene una verdad, nos informa que este teatro está formado por un conjunto organizado de obras, instituciones, protocolos y técnicas, es decir, posee una estructura. Y en su caso la estructura es especialmente importante, en la medida en que la especialidad de este teatro fue precisamente la síntesis, la coherencia de códigos dramáticos distintos. Al inmovilizar el teatro griego en el siglo v, perdemos sin duda su dimensión histórica; pero ganamos una verdad estructural, es decir, una significación.

Las obras

El espectáculo griego de la época clásica comprende cuatro géneros principales: el ditirambo, el drama satírico, la tragedia y la comedia. A los que podríamos añadir: el cortejo que prelude la fiesta, el *comos*, probable supervivencia de las procesiones (o, más exactamente, de los monomios dionisiacos); y, aunque más bien sean conciertos que representaciones, las audiciones tímbricas, una especie de oratorios en los que los ejecutantes se situaban en la *orquestra*, en torno al *thymele** o lugar consagrado a Dionisos.

El ditirambo nació de determinados episodios del culto a Dionisos, en el siglo VII antes de Cristo, y probablemente cerca de Corinto, ciudad comercial y cosmopolita. En seguida adquirió dos modalidades: una forma literaria y una forma popular, cuyo texto continuó siendo (en su mayor parte) improvisado. Una vez que Tespis lo traslada a Atenas, el ditirambo adquiere una regularidad; el auge del género dramático (tragedia y comedia) no le afecta en absoluto; las representaciones ditirámbricas ocupaban los dos primeros días de las Grandes Dionisiacas, antes de los días consagrados a los concursos de tragedias y comedias. Era una especie de drama lírico cuyos temas, mitológicos y a veces históricos, recordaban mucho a los de la tragedia. La diferencia (capital) era que el ditirambo se representaba siempre sin actores (incluso si había monólogos) y sobre todo sin máscaras ni vestuario. El coro era numeroso: cincuenta ejecutantes, entre niños (menores de dieciocho años) y hombres. El coro era cíclico, es decir que sus danzas tenían lugar en la *orquestra*, alrededor del *thymele* y no frente al público, como en la tragedia. La música utilizaba sobre todo modos orientales, era una música de significación tumultuosa (en oposición a los peanes apolíneos); esta música fue suplantando cada vez más al texto y esto recalca la semejanza entre el ditirambo y la ópera actual. De esos ditirambos, lo único que ha llegado hasta nosotros son algunos fragmentos mutilados de Píndaro.

* Lugar de sacrificio, altar. En los teatros griegos, altar de Dionisos, situado en medio de la *orquestra*, en la cual se colocaba el jefe del coro para dirigir los movimientos. [T.]

Nuestra ignorancia sobre el drama satírico es casi igual, con el agravante de que éste seguía de forma obligatoria a toda trilogía trágica. Sólo nos quedan de ese género *Los rastreadores* de Sófocles, *El Cíclope* de Eurípides y algunos fragmentos de Esquilo, recientemente hallados. El drama satírico, que también procede del país de los dorios, debió probablemente a Pratinas su introducción en Atenas, más o menos por la época en que Esquilo comenzaba su carrera; fue con rapidez incorporado al complejo trágico (tres tragedias seguidas), que se convirtió entonces en tetralogía. Está muy próximo a la tragedia, por su estructura y el tema mitológico. Lo que lo diferencia y, en consecuencia, lo constituye es que el coro se compone obligatoriamente de Sátiros conducidos por Sileno, su jefe, padre nutricio de Dionisos (se le llamaba también, en Atenas, drama silénico). Este coro tenía una gran importancia, ya que era el actor principal; eso es lo que le confiere su propio tono al género, que de hecho es una «tragedia jocosa»; pues los Sátiros son unos sinvergüenzas y unos golfos, una pandilla que organiza las bromas y las burlas (el drama satírico tiene un final feliz); sus danzas son de carácter grotesco; van disfrazados y enmascarados.

En este tipo de teatro, las obras tienen una estructura fija, la alternancia de sus partes está regulada, las variaciones de orden son ínfimas. Una tragedia griega comprende: un prólogo, escena preparatoria con función expositiva (monólogo o diálogo); la *parodos*, canto de entrada del coro; los *episodios*, parecidos a los actos de nuestro teatro (aunque de muy variada longitud), separados por cantos del coro acompañados de danzas, que se llamaban *stasima* (la mitad del coro cantaba las estrofas y la otra mitad las antistrofas); el último episodio, que a menudo consistía en la salida del coro, se llamaba *exodos*. La comedia reproduce una alternancia análoga de cantos corales y recitado. Sin embargo, su estructura es algo diferente; presenta, frente a la tragedia, dos elementos originales: en primer lugar el *agon*, el combate; esta escena, que corresponde al primer episodio de la tragedia, es una escena de discusión obligatoria y, al final de ella, el actor que representa las ideas del poeta triunfa sobre su adversario (pues la comedia ateniense es siempre una pieza de tesis); y, más adelante, la *parábasis*, sobre todo; esta parte viene a continuación del *agon*: después

de retirarse (de forma provisoria) los actores, el coro se quita las capas, gira y avanza hacia los espectadores; una *parábasis* (ideal) comprendía siete partes: un canto muy breve, la *commation*; los *anapestos*, discursos del corifeo (jefe del coro) al público; el *pnigos* (ahogo), largo parlamento recitado sin respirar; y finalmente cuatro partes simétricas, de estructura estrófica. Ni en la tragedia ni en la comedia (en ésta todavía menos) eran necesarias (aunque se tendiera a ellas) las unidades de tiempo y lugar; la acción se desplazaba cuatro veces en *Las mujeres etneas* de Esquilo.

Al margen de las variantes (históricas o de autor), en esta estructura hay una constante, es decir, un sentido: la alternancia reglamentada de canto, relato y comentario. En efecto, quizás es preferible hablar de «relato» que de «acción»; en la tragedia (al menos), los episodios (nuestros actos) distan mucho de representar acciones, es decir, modificaciones inmediatas de las situaciones; a menudo la acción se refracta a través de procedimientos de exposición intermediarios, que al contarla la distancian; los relatos (de batallas o muertes), que se confían a una función típica, la del Mensajero, o a escenas de respuesta verbal, que en cierto modo remiten la acción a su superficie conflictiva (a los griegos les entusiasmaban estas escenas y es casi seguro que eran objeto de lectura pública, aparte de la representación propiamente dicha). Apunta aquí el principio de dialéctica formal que es la base de este teatro: la palabra expresa la acción, pero a la vez le sirve de pantalla: «lo que pasa» siempre tiende hacia «lo que ha pasado».

El comentario del coro interrumpe periódicamente esta acción relatada y obliga al público a volver en sí de una manera a la vez lírica e intelectual. Pues cuando el coro comenta lo que acaba de suceder ante sus ojos, su comentario es ante todo interrogación: al «lo que ha pasado» de los narradores responde el «¿qué va a pasar ahora?» del coro, de manera que la tragedia griega (pues nos referimos sobre todo a ella) es siempre un espectáculo triple: el de un presente (se asiste a la transformación del pasado en porvenir), el de una libertad (¿qué hacer?) y el de un sentido (la respuesta de los dioses y de los hombres).

Esta es la estructura del teatro griego: alternancia orgánica de la cosa interrogada (acción, escena, palabra dramática)

y del hombre interrogante (coro, comentario, palabra lírica). Y esta estructura «en suspenso» es exactamente la distancia que separa al mundo de las preguntas que se le hacen. La misma mitología ya había consistido en la imposición de un amplio sistema semántico sobre la naturaleza. El teatro se apodera de la respuesta mitológica y la utiliza como una reserva de nuevas preguntas: pues interrogar a la mitología era interrogar a lo que en su día había sido una respuesta completa. Al ser en sí mismo una interrogación, el teatro griego se sitúa entre otras dos interrogaciones: una religiosa, la mitología; otra laica, la filosofía (del siglo IV a. C.). Y ciertamente este teatro constituye una vía de secularización progresiva del arte: Sófocles es menos «religioso» que Esquilo, y Eurípides menos que Sófocles. Al pasar la interrogación a formas cada vez más intelectuales, al mismo tiempo, la tragedia ha ido evolucionando hacia lo que hoy llamamos el drama, o sea, la comedia burguesa, que se basa en los conflictos de los caracteres, y no en los de los destinos. Y es precisamente la progresiva atrofia del elemento interrogador, el coro, lo que ha marcado tal cambio de función. En la comedia se da la misma evolución; al abandonar la crítica de la sociedad (aun cuando la respuesta fuera regresiva), la comedia política (la de Aristófanes) se convierte en comedia de intriga o de caracteres (con Filemón y Menandro): la «verdad» del hombre pasa a ser entonces objeto de tragedia y comedia; es decir, se ha acabado, para el teatro, el tiempo de las preguntas.

Las instituciones

¿Teatro religioso o teatro civil? Los dos juntos, por supuesto: no era posible otra cosa en una sociedad en la que se desco- cía la idea del laicismo. Pero estos dos elementos no tienen el mismo valor: la religión (sería mejor hablar del culto) domina el origen del teatro griego y continúa presente en las instituciones que lo regulan en su estado adulto; no obstante, lo que le da su sentido es la ciudad: son sus caracteres adquiridos los que constituyen su ser, más que sus caracteres innatos. Y si por

el momento dejamos a un lado la cuestión del coro (que por otra parte es un elemento religioso traspuesto), el culto dionisiaco está presente en las coordenadas del espectáculo (tiempo y espacio), no en su sustancia.

Es cosa sabida que las representaciones teatrales no podían tener lugar más que tres veces al año, con ocasión de las fiestas que se celebraban en honor de Dionisos. Por orden de importancia, éstas eran: las Grandes Dionisiacas, las Leneas y las Dionisiacas Campestras. Las Grandes Dionisiacas (o Dionisiacas de la Ciudad) eran una gran fiesta ateniense (a la que la hegemonía de Atenas proporcionó rápidamente un carácter panhelénico) que tenía lugar al comienzo de la primavera, a finales de marzo; duraba seis días y normalmente incluía tres concursos (ditirambo, tragedia y comedia); en las Grandes Dionisiacas estrenaron la mayor parte de sus obras Esquilo, Sófocles y Eurípides. Las Leneas, más exactamente Dionisiacas del *Lenaion*, tenían lugar en enero; esta fiesta era exclusivamente ateniense, más sencilla que las Grandes Dionisiacas; no duraba más que tres o cuatro días y no incluía concurso de ditirambos. Las Dionisiacas Campestras tenían lugar a finales de diciembre en los demos (burgos) del Atica; los demos pobres honraban al dios con un simple cortejo; los más ricos organizaban un concurso de tragedia y comedia; pero sólo se presentaban obras ya estrenadas, salvo en los demos muy ricos como El Pireo, donde, según Sócrates, llegó a estrenarse una obra de Eurípides.

En todas estas fiestas, el teatro (hablando con propiedad, el lugar desde donde se ve) estaba edificado en terrenos dedicados a Dionisos. La consagración del lugar del teatro entrañaba la consagración de todo lo que allí sucedía: los espectadores llevaban la corona religiosa, los ejecutantes eran sagrados y, a la inversa, el delito se convertía en sacrilegio. En este lugar consagrado había dos espacios que testimoniaban de manera más precisa el culto del dios: en la *orquestra*, probablemente dominada por la estatua de Dionisos, instalada allí con gran pompa al inicio de la fiesta, ese lugar era el *thymele*; y ¿qué era el *thymele*?,* quizás un altar, quizás una fosa destinada a recoger la sangre de las víctimas; en todo caso, un lugar de sacrificio; y en la *cavea*, es decir, el conjunto de las gradas, ciertos luga-

* Véase nota de la página 71. [T.]

res reservados al clero de los distintos cultos atenienses (clero ocasional siempre, según se sabe, ya que la sacerdotisa se elegía echándolo a suertes, o se compraba, pero jamás era vocacional); el derecho sobre estos lugares honoríficos se llamaba *proedria* y se hacía extensivo a los altos dignatarios y a ciertos invitados.

Como puede verse, se trataba de instituciones marginales: una vez en marcha la representación, ya no volvía a intervenir en su desarrollo ningún elemento del culto (aparte, quizá, de algunas evocaciones mortuorias o divinas). No obstante, suele atribuirse un origen religioso a la sustancia misma del espectáculo griego, que en la época clásica ya estaba claramente secularizado. ¿Cuál es exactamente este origen? El origen no se presta a discusión; lo que es pura hipótesis es el modo de filiación. La hipótesis más conocida es la de Aristóteles: la tragedia habría nacido, para él, del drama satírico, y éste del ditirambo; la comedia habría seguido un camino diferente y provendría de los cantos fálicos; Aristóteles no trata la relación entre el ditirambo y el culto a Dionisos, y es este punto el que los Modernos se han empeñado durante largo tiempo en explicar. Pero, ¿es que acaso la filiación interna entre los tres primeros géneros es exacta? Hoy en día se tienen serias dudas sobre el particular; se cree que tan sólo el ditirambo, el drama satírico y la comedia tienen algo que ver con Dionisos (la tragedia sería un caso aparte), y que la filiación sería directa en cada género: en resumen, que la tragedia ya no sería, como decía Aristóteles, la revelación progresiva de una esencia (la de la imitación de carácter serio).

El culto a Dionisos, mezclado con elementos orientales, implicaba auténticas danzas de posesión, en las que entraba en trance la *tiasis* del dios (su hermandad), símbolo de su cortejo. La danza cíclica del ditirambo reproduciría las rondas colectivas de posesos presos de la *mania* divina, y sabemos, gracias a costumbres orientales que aún estaban en vigor en el siglo pasado en el Islam, que estas rondas o giros eran simultáneamente expresión y exorcismo de la histeria colectiva. En cuanto al drama satírico, tendría una doble ascendencia cultural: por una parte, las danzas, consistentes en saltos sin concierto, serían una reproducción de la *mania* individual (y no de la colectiva), que se ha podido asimilar al gran ataque convulsivo

de Charcot; y por otra, los disfraces (pues los Sátiros van disfrazados y con máscaras) provendrían de antiquísimos carnavales, constituidos por máscaras equinas (el caballo era considerado por entonces un animal infernal). Por último, la comedia, o al menos su parte inicial (*parodos*, *agon* y *parábasis*), sería una prolongación de los *comoi*, representaciones de máscaras ambulantes, animadas por jóvenes enmascarados, que daban comienzo a las ceremonias del culto.

Resumiendo mucho, queda claro que el lazo que une el culto dionisiaco a estos tres géneros sería, por así decirlo, de orden físico: la posesión o, con más precisión, la histeria (ya conocemos la relación entre su naturaleza y la de los comportamientos teatrales), en la que la danza es, a la vez, satisfacción y liberación. Quizás es en este contexto en el que hay que entender la noción de la *catarsis* teatral; esta noción, que procede de Aristóteles, ha constituido el tema de la mayor parte de los debates sobre la finalidad de la tragedia, desde Racine hasta Lessing. ¿Tiene la tragedia la función, sumamente utilitaria, de «purgar» todas las pasiones del hombre, suscitando en él la piedad y el temor, o bien sólo la de liberarle de este temor y esta piedad? Se ha discutido mucho sobre la naturaleza de estas pasiones, objetos y metas de la imitación teatral. No obstante, es más ambigua todavía la noción misma de *catarsis*: ¿se trata de «arrancar la pasión de raíz» como tan bellamente expresa Corneille o, mucho más modestamente, de depurarla, de sublimarla, eliminando tan sólo los excesos irracionales (Racine)? Sería inútil privar a este debate de toda la autenticidad recibida de la historia; pero desde un punto de vista histórico resulta un poco vano; ni Corneille, ni Racine, ni Lessing podrían haberse hecho una idea del contexto, a la vez místico y, por decirlo así, médico, que proporciona probablemente su verdadero sentido a la noción de *catarsis* dramática; en términos clínicos, la *catarsis* es más o menos el desenlace de la crisis histérica; en términos místicos, designa tanto la posesión como la liberación del dios, posesión en vista de una liberación; este tipo de experiencias es difícil de traducir al vocabulario científico de nuestra época, sobre todo si hay que asociarlas a una representación teatral (a pesar de que el psicodrama y el sociodrama les confieren de nuevo cierta actualidad); lo único que podemos hacer es arriesgar la opinión de que el teatro antiguo,

en la medida en que surgía del culto a Dionisos, constituía una «experiencia total», que mezclaba y resumía estados intermedios, incluso contradictorios, en resumen, una conducta premeditada de «desposeimiento», o, dicho con un término más insípido, pero más moderno, de «extrañamiento».

Y la tragedia ¿qué? Paradójicamente, el más prestigioso de los géneros patrocinados por Dionisos no parece deberle nada, al menos en forma directa, al culto del dios: gracias a los géneros propiamente dionisiacos, la ciudad, simplemente, se había vuelto receptiva hacia una nueva forma dramática elaborada por sus poetas; la tragedia sería, en esencia, una creación propiamente ateniense, a la que el dios, por simple vecindad, habría concedido su teatro y su patrocinio. Si así fuera, ya no necesitaríamos imaginar ninguna relación de carácter entre Dionisos y la tragedia (relación que siempre ha resultado forzada). Dionisos es un dios complejo, dialéctico incluso; a la vez dios infernal (del mundo de los muertos) y dios de la renovación; podríamos decir que es el dios de la contradicción misma. Es verdad que, al civilizarse, es decir al pasar al rango de las instituciones civiles, los géneros dionisiacos (ditirambo, drama satírico y comedia) se depuran, simplifican y apaciguan el carácter inquietante del dios: es una simple cuestión de énfasis. Pero, en cuanto a la tragedia, su autonomía es flagrante: nada, en la tragedia, puede proceder de lo irracional dionisiaco, ya sea demoníaco o grotesco.

Todo esto lleva a recalcar con fuerza el carácter civil del teatro griego, sobre todo en lo que se refiere a la tragedia: es la ciudad la que le ha conferido su esencia. La ciudad, es decir, Atenas, ciudad y estado al mismo tiempo, municipalidad y nación, sociedad restringida y «mundial». ¿Cómo se inserta el espectáculo en esta sociedad? Se inserta gracias a tres instituciones: la coregia, el theoricon y el concurso.

El teatro griego es un teatro ofrecido legalmente por los ricos a los pobres. La coregia es una liturgia, es decir, una obligación impuesta oficialmente por el Estado a los ciudadanos ricos: el corega se encargaba de instruir y equipar a un coro. El número de los ciudadanos a los que, por su fortuna, se les podía imponer una liturgia (existían otras, aparte de la coregia) era, en la época clásica, de unos mil doscientos entre los cuarenta mil ciudadanos que había en el Atica; el arconte designaba los coregas del año,

evidentemente tantos como coros admitidos a concurrir; las cargas financieras eran muy pesadas: el corega tenía que alquilar la sala para los ensayos, pagar el equipo, suministrar bebidas a los ejecutantes, hacerse cargo del jornal de los artistas; los gastos de una coregia trágica se han evaluado en unas veinticinco minas, y en quince los de una coregia cómica (la mina equivalía aproximadamente a cien jornadas del salario de un obrero no especializado). Con el empobrecimiento del Estado (al final de la guerra del Peloponeso) se permitió que se asociaran dos ciudadanos para costear una sola coregia: la sincoregia. Más tarde desapareció la coregia y su lugar fue ocupado por la agonothesia: algo así como un secretariado general de espectáculos, cuyo presupuesto, en principio, se nutría del Estado, pero, de hecho, del propio comisario (designado por un año), al menos parcialmente. Es evidente que se puede establecer una relación entre el empobrecimiento progresivo de las fortunas y la desaparición del coro.

En principio, la entrada al teatro era gratuita para todos los ciudadanos; pero, como había aglomeraciones, se estableció al principio un derecho de entrada de dos óbolos por cada día de espectáculo (el tercio del jornal de un obrero no cualificado). Este derecho, poco democrático, que perjudicaba a los pobres, se abolió en seguida y fue reemplazado por una subvención del Estado a los ciudadanos pobres; fue Cleofón hacia 410 quien decidió otorgar esta subvención, dos óbolos por cabeza (un dióbolo) y la institución recibió el nombre de theoricon.

La coregia y el theoricon son las instituciones que garantizan la existencia material del espectáculo. Aún queda una tercera institución —y no es precisamente la menos importante— que garantiza el control de la democracia sobre la calidad (y no hay que olvidar que el control de la calidad es siempre una censura ideológica): el concurso. Sabemos de la importancia del *agon*, de la competición, en la vida pública de los griegos de la Antigüedad; hoy en día, tan sólo las instituciones deportivas admitirían comparación, y eso a duras penas. ¿Cuál es la función del *agon* desde el punto de vista de la sociedad? Sin duda alguna, la mediatización de los conflictos sin caer en la censura. La competición permite que se conserve el objeto de los antiguos duelos (¿quién es el mejor?), pero le da un sen-

tido nuevo: ¿quién es el mejor en relación a las cosas, quién es el mejor en el dominio, no del hombre, sino de la naturaleza? La naturaleza es, en este caso, el arte, es decir, una representación completa de los valores religiosos e históricos, morales y estéticos, y tal hecho sigue siendo, si no singular, al menos raro: rara vez el arte se ha visto sometido a semejante régimen de competición desinteresada.

La mecánica de los concursos dramáticos era complicada, pues los griegos eran muy puntillosos acerca de la sinceridad de sus competiciones. Ya vimos cómo el arconte era quien designaba a los coregas; también establecía la lista de los autores admitidos a concurso (el poeta, al principio, era autor y actor, más tarde escogía a sus propios actores y finalmente acabó instituyéndose un concurso de trágicos en las Grandes Dionisiacas); la reunión de los coregas (y su coro), por una parte, y de los poetas (y su compañía), por otra, se echaba a suertes de manera democrática, es decir, en la Asamblea del pueblo. Había tres concursantes para la tragedia (cada uno con una tetralogía) y tres (más tarde fueron cinco) para la comedia. Cada obra no se representaba más que una sola vez, como es natural, al menos en el siglo V; más tarde hubo reestrenos: todos los concursos estaban precedidos por la representación de un clásico (Eurípides, sobre todo).

En cuanto acababa la fiesta comenzaba el juicio, que se confiaba a un jurado de ciudadanos, designados por sorteo a dos niveles: en la constitución del jurado (diez ciudadanos), o sea, antes de las representaciones, y tras la votación, momento en que un nuevo sorteo eliminaba definitivamente todos los sufragios, menos cinco. Había premios para el corega, para el poeta y, más tarde, para el protagonista (trípode o corona). Un dictamen oficial grabado en mármol cerraba el concurso.

Cuesta trabajo imaginar instituciones más sólidas, lazos más apretados entre una sociedad y su espectáculo. Y como la sociedad era democrática en la época en que culminaba el arte del espectáculo, el teatro griego se ha convertido fácilmente en el modelo del teatro popular. Sin embargo, conviene recordar que, por admirable que fuera, la democracia ateniense no correspondía ni a las condiciones ni a las exigencias de una democracia moderna. Ya hemos dicho que era una democracia aristocrática: dejaba fuera a los metecos y a los esclavos: tan

sólo había cuarenta mil ciudadanos entre los cuatrocientos mil habitantes del Atica; estos ciudadanos podían participar, libre y abundantemente, en las fiestas, en los espectáculos, en la medida en que otros hombres trabajaban para ellos. Pero en este restringido grupo, en el que todo el mundo se conocía una vez constituido, reinaba una responsabilidad cívica de una fuerza que hoy nos parece inconcebible —y esto sería una diferencia más entre la democracia ateniense y la nuestra—; decir que el ciudadano ateniense participaba en la cosa pública no es suficiente: realmente gobernaba, inmerso en el poder por completo, gracias a numerosas asambleas de gestión de las que formaba parte. Y, sobre todo —nueva singularidad—, esta responsabilidad era obligatoria, es decir, constante, unánime; enmarcaba la mentalidad del ciudadano, no podía hacerse, sentirse o pensarse nada que no se situara en un horizonte cívico. ¿Teatro popular? No. Más bien teatro cívico, teatro de la ciudad responsable.

Los protocolos

Es necesario completar este cuadro de las instituciones con un cuadro de las costumbres, pues un espectáculo no tiene sentido más que en cuanto se articula sobre la vida material de sus usuarios.

El teatro griego es un teatro esencialmente festivo. Suscita una fiesta anual que puede durar varios días. Ahora bien, la solemnidad y la extensión de semejante creencia conlleva dos consecuencias: primero, una suspensión del tiempo; sabemos que los griegos no conocían el descanso semanal, noción de origen judío; sólo vacaban con ocasión de las fiestas religiosas, muy numerosas, por cierto. Al asociarse a la interrupción del tiempo de trabajo, el teatro instauraba otro tiempo, el tiempo del mito y de la conciencia, que podía ser vivido, no como ocio, sino como otra vida. Pues este tiempo en suspenso, por su propia duración, se convertía en un tiempo saturado.

Habría que recordar ahora hasta qué punto los días de fiesta estaban repletos. Antes de la fiesta se celebraba el *proagon*,

una especie de desfile en el que los poetas designados y su compañía se presentaban ante la muchedumbre. El primer día estaba consagrado a una procesión que sacaba del templo la estatua de Dionisos y la instalaba en el teatro con toda solemnidad; esta procesión se remataba con una hecatombe de toros, cuya carne se asaba allí mismo y se distribuía entre la multitud. Entonces seguían dos días de representación ditirámica; un *comos* o cortejo, la noche del segundo día; tres días de representaciones dramáticas después: una tetralogía cada mañana (tres tragedias y un drama satírico, seguidos de un entreacto de media hora) y una comedia cada tarde a primera hora. Antes de la representación propiamente dicha había otras solemnidades, es decir, otros espectáculos: la entrada de los personajes honorables de la proedria; la exposición en la *orquestra* del tributo de oro entregado por las ciudades aliadas; el desfile de los «pupilos de la nación» completamente armados; la proclamación de los honores conferidos a algunos ciudadanos; una lustración hecha con la sangre de un cerdo joven; y el toque de trompeta que anunciaba el comienzo del espectáculo propiamente dicho. Así que estos festivales de la antigua Grecia eran verdaderas «sesiones» (las Grandes Dionisiacas duraban seis días y cada matinal trágica unas seis horas, desde el amanecer hasta el mediodía, y después vuelta a empezar) y durante éstas la ciudad vivía teatralmente, desde la máscara que había que ponerse para asistir a la procesión inaugural hasta la *mímesis* del espectáculo mismo.

Pues en este teatro, frente a lo que sucede en nuestro teatro burgués, no había ruptura física entre espectáculo y espectadores; la continuidad quedaba asegurada por dos elementos fundamentales, que en época reciente ha intentado recuperar nuestro teatro: la circularidad del espacio escénico y su apertura.

La *orquestra* del teatro griego era un círculo perfecto (de unos veinte metros de diámetro). Las gradas, adosadas en general a la ladera de una colina, abarcaban poco más que un semicírculo. Al fondo, una construcción cuyo interior servía de bastidores y el muro frontal de apoyo a los decorados: la *skené*. ¿Dónde tocaban los músicos? Al principio, siempre en la *orquestra*, coro y actores todos mezclados (posiblemente eran los actores los únicos que disponían de un estrado poco eleva-

do, con varios escalones, situado ante la *skené*); más tarde (a fines del siglo iv), se situó ante la *skené* un *proskenion*, estrecho aunque elevado, en el que se desarrollaba la acción, a medida que el coro iba perdiendo importancia. Al comienzo, el edificio era totalmente de madera y el suelo de la *orquestra* de tierra apisonada; los primeros teatros en piedra datan de mediados del siglo iv. Está claro que lo que hoy día llamamos escena (conjunto de la *skené* o del *proskenion*) no tuvo una función verdaderamente orgánica en el teatro griego: aparece como un apéndice tardío, como pedestal de la acción. Ahora bien, la escena en nuestro teatro supone la frontalidad de la acción, la distribución fatal del espectáculo en un derecho y un revés. En el teatro antiguo no existe nada parecido: el espacio escénico es voluminoso: hay analogía, comunidad de experiencia, entre el «fuera» del espectáculo y el «fuera» del «espectador»: es éste un teatro liminar, que se desarrolla en el umbral de las tumbas y los palacios: este espacio cónico que se ensancha hacia arriba y se abre hacia el cielo, tiene la función de amplificar la noticia (es decir, el destino) y no la de sofocar la intriga.

La circularidad constituye lo que podríamos llamar una dimensión «existencial» del espectáculo antiguo. Otra: el aire libre. Se ha pretendido imaginar este teatro de la mañana, de la aurora, como algo lleno de pintoresquismo: la muchedumbre abigarrada (los espectadores se vestían de fiesta y llevaban coronas, como en toda ceremonia religiosa), la púrpura y el oro de los vestuarios teatrales, el brillo del sol, el cielo del Atica (habría que matizar: las fiestas de Dionisos se celebraban en invierno o a finales de invierno, más que en primavera). Todo esto significa olvidar que el sentido del aire libre es la fragilidad. Al aire libre, el espectáculo no puede convertirse en un hábito, es vulnerable, por tanto irremplazable: la inmersión del espectador en la compleja polifonía del aire libre (el sol que se mueve, el viento que se levanta, los pájaros que vuelan, los ruidos de la ciudad, las corrientes de frescura) restituye al drama la singularidad de un acontecimiento. La sala oscura y el aire libre no poseen el mismo dominio imaginativo: el de la primera es evasivo, el de la segunda participativo.

En cuanto al público que cubre las gradas —hecho bien conocido hoy gracias a los espectáculos deportivos—, aparece

transformado por la masa; el número de plazas es considerable, sobre todo en relación al total, más bien modesto, de los ciudadanos: catorce mil plazas aproximadamente en Atenas (la sala del palacio de Chaillot tan sólo contiene entre dos y tres mil). Esta masa, a diferencia de las salas y estadios modernos, estaba muy estructurada: además de los asientos del proedro, que podían sobrepasar la primera fila, las plazas corrientes también estaban reservadas por lotes a ciertas categorías de ciudadanos: los miembros del Senado, los efebos, los extranjeros, las mujeres (que en general se sentaban en las gradas más altas). Así se establecía una doble cohesión: de la masa a la escala del teatro entero; en particular, a la escala de los grupos homogéneos por edad, sexo, función, y ya se sabe hasta qué punto la integración de un grupo fortalece sus reacciones y estructura su afectividad: se producía una auténtica «instalación» del público en el teatro; a todo ello hay que añadir el último de los protocolos de posesión: la comida; se comía y se bebía en el teatro, y los generosos coregas hacían circular vino y pasteles.

Las técnicas

La técnica fundamental del teatro griego es una técnica de síntesis: la *coreia*, o unión consustancial de la poesía, la música y la danza. Ni siquiera nuestro teatro lírico puede darnos una idea de lo que era la *coreia*; en este último la música predomina en detrimento del texto y de la danza, que queda relegada a intermedios (*ballets*); en cambio, lo que define a la *coreia* es la absoluta equivalencia de los lenguajes que la componen: todos son, por así decirlo, «naturales», es decir, todos surgen de un mismo marco mental conformado por una educación que, bajo el nombre de «música», comprendía letras y canto (los coros se componían fácilmente a base de aficionados, y no costaba ningún esfuerzo reclutarlos). Para aproximarse a una imagen verídica de la *coreia*, quizás habría que referirse al sentido de la educación griega (al menos según la definición de Hegel): el ateniense, por medio de la representación

completa de su corporeidad (canto y danza), manifiesta su libertad: precisamente la libertad de transformar su cuerpo en órgano del espíritu.

Sabemos que la poesía, o más bien la palabra en general, pues aquí sólo tratamos de definir una técnica, se distribuía en tres modalidades de presentación: una expresión dramática, hablada, monólogo o diálogo, compuesta en trimetros yámicos (la *catalogué*); una expresión lírica, cantada, escrita en diversos metros (el *melos* o canto); y, por último, una expresión intermedia, la *paracatalogué*, compuesta en tetrámetros: más enfática que la palabra hablada, pero en absoluto melódica, como el canto, la *paracatalogué* era probablemente una declamación melodramática, en un tono elevado, pero *recto tono*, sostenida por la flauta (como el *melos*).

La música era monódica, cantada al unísono o a la octava, con el solo acompañamiento (también al unísono) del *aulos*, flauta de dos tubos con lengüeta tocado por un músico que se sentaba en el *thymele*. El ritmo —éste es uno de los aspectos más notables de la *coreia*— estaba absolutamente calcado sobre el metro poético: cada medida correspondía a un pie, cada nota a una sílaba, al menos en la época clásica; pues Eurípides utiliza ya un estilo más florido, con vocalizaciones, que obligará al poeta a buscarse un compositor profesional. Lo que vale la pena señalar con respecto a esta música (desaparecida casi por completo: tan sólo nos ha llegado un fragmento del coro del *Orestes* de Eurípides), lo que la distingue de la nuestra es que su expresividad está codificada, como es sabido, por un léxico completo de los modos musicales: la música griega era eminente, claramente significativa, y su significación se basaba más en la convención que en un efecto natural.

Lo que más nos cuesta imaginar respecto a la *coreia* es la danza. ¿Se trataba de auténticas danzas o de simples evoluciones rítmicas? Lo único que sabemos es que era necesario distinguir los pasos (*phorai*) de las figuras (*schemata*); estas figuras podían llegar, indudablemente, a la pantomíma: había pantomimas de manos y dedos (quironomía): una de ellas era célebre: la que había inventado el corifeo de Pratinas para *Los siete contra Tebas* y que representaba la batalla «como si se estuviera viendo». Lo que resulta más notable de estas dan-

zas es la expresividad, es decir, la constitución de un auténtico sistema semántico, cuyos elementos eran perfectamente conocidos por todos los espectadores: las danzas se «leían»: su función intelectual era tan importante, por lo menos, como su función plástica o emotiva.

Esos eran, pues, los diferentes códigos de la *coreia* (ya hemos visto hasta qué punto el elemento semántico era importante). ¿Se solían confiar a ejecutantes adecuados? En absoluto. Frente a lo que le obligamos a hacer en las reconstrucciones modernas, está fuera de dudas que el coro no recitaba, sino que cantaba siempre; pero los actores y el corifeo, aunque ante todo dialogaban, podían cantar perfectamente e, incluso bailar, a partir de Eurípides; en todo caso, utilizaban normalmente la *paracatalogué*; no debemos olvidar que los «personajes» (noción moderna, por otra parte, ya que Racine todavía llamaba a los suyos «actores») surgen poco a poco de entre una masa indiferenciada, el coro. La función de jefe de coro (*exarchon*) constituía una preparación para la institución de un actor; Tespis o Frínico franquearon el umbral e inventaron el primer actor, transformando así el relato en imitación: de este modo nació la ilusión teatral. Esquilo creó el segundo actor y Sófocles el tercero (ambos muy dependientes del protagonista); como a menudo el número de los personajes excedía al de los actores, un mismo actor tenía que representar varios papeles sucesivos: de modo que en *Los Persas* de Esquilo un mismo actor era la Reina y Jerjes y el otro el Mensajero y la sombra de Darío; a causa de esta particular economía del teatro griego, éste tendía a construirse a base de escenas de noticias o discusiones, de modo que no hicieran falta más de dos personajes.

En cuanto al coro, su volumen no varió a lo largo de toda la época clásica: entre doce y quince coreutas para la tragedia, y veinticuatro para la comedia, contando el corifeo. Más tarde disminuyó la importancia de su papel (aunque no tan rápidamente su volumen): al principio, el coro dialoga con el actor por boca del corifeo, le rodea físicamente, le apoya o le interroga, participa, sin actuar pero comentándolo todo, en resumen, representa plenamente a la colectividad humana que se enfrenta con el acontecimiento y pretende comprenderlo; poco a poco se irán atrofiando sus funciones y llegará un día en

que las partes corales no serán más que intermedios sin ligazón orgánica con la pieza en sí; se da un triple movimiento convergente: deterioro de las fortunas y del celo cívico (como ya vimos), es decir, reticencia por parte de los ricos a la hora de asumir la coregia; reducción de la función coral a simples interludios, aumento del número y del papel ejercido por los actores, evolución desde la interrogación trágica hacia la verdad psicológica.

Salvo en el ditirambo, todos los ejecutantes, coro y actores, llevaban máscaras. Las máscaras estaban hechas de trapos estucados, recubiertos de escayola, coloreados y prolongados por una peluca, y a veces por una barba postiza; la frente solía ser desmesuradamente elevada: esta alta prominencia frontal se llama *oncos*. La expresión de las máscaras tiene su historia, que es exactamente la historia del realismo en la antigüedad; en la época de Esquilo, la máscara no tenía una expresión determinada; era una superficie neutra, levemente atravesada por una ligera arruga en la frente; por el contrario, en la época helenística, en la tragedia, la máscara es patética hasta la exageración de rasgos desmesuradamente convulsos; y otros rasgos (color del pelo o la tez) se clasifican, sobre todo en la comedia, según tipos, cada uno de los cuales se corresponde evidentemente con un trabajo, una edad, o un modo de ser: son las máscaras de carácter. ¿Para qué servían las máscaras? Podemos mencionar dos utilizaciones superficiales: permitir que los rasgos se distingan de lejos y encubrir las diferencias de los verdaderos sexos, ya que eran hombres los que desempeñaban los papeles de mujer. Pero indudablemente su función más profunda ha variado a lo largo de las épocas: en el teatro helenístico, gracias a su tipología, la máscara está al servicio de una metafísica de las esencias psicológicas; no escondían, sino que exhibían, ciertamente constituía un antecedente del maquillaje actual. Pero antes, en la época clásica, parece ser que su función era exactamente la contraria: desorientaba; en primer lugar, al censurar la movilidad del rostro, los matices, las sonrisas, las lágrimas, sin reemplazarlos por ningún signo, por general que fuera; en segundo lugar, al alterar la voz, haciéndola profunda, cavernosa, extraña, como de ultratumba: mezclando la inhumanidad con una humanidad enfatizada, constituía una función capital de la ilusión trágica, cuya

misión es dejar que se capte la comunicación entre los dioses y los hombres.

La misma función tiene el disfraz, a la vez real e irreal. Real, porque su estructura era la del traje griego: túnica, manto, clámide; irreal, al menos en su versión trágica, porque es el traje del dios (Dionisos), o al menos el de su gran sacerdote, de una riqueza (colores y bordados) evidentemente desconocida en la vida real (la irrealidad del traje cómico es menor: una túnica acortada que dejaba ver el falo de cuero que exhibían los personajes masculinos). Además del traje básico había ciertos «emblemas» particulares, es decir, el esbozo de un código vestimentario: el manto purpúreo de los reyes, la larga túnica de punto de lana de los adivinos, los harapos de la miseria, el negro del luto y la desgracia. En cuanto al coturno, al menos en su versión de calzado de plataforma alta, fue un apéndice tardío, helenístico; la sobreelevación del actor acreó en seguida un aumento ficticio de su corpulencia: vientre y pecho postizos, sujetos bajo la ropa por una malla, son como una exageración del *oncos*.

El esfuerzo realista —ya que ésta es la cuestión que, como modernos, nos planteamos respecto a estas técnicas— fue mucho más rápido en cuanto al decorado. Al comienzo se trataba de una simple construcción de madera, que simulaba de manera rudimentaria un altar, una tumba o una roca. Pero Sófocles, y Esquilo en sus últimas obras, introdujeron el decorado pintado sobre una lona móvil tendida a lo largo de la *skéné*: una vulgar pintura, pero que en seguida se puso en manos de diseñadores especializados, los escenógrafos. Hacia finales del siglo v, a este decorado central (y frontal) le fueron añadidos dos decorados laterales, los periactos: consistían en dos prismas giratorios, montados sobre ejes, cuyas distintas caras casaban con uno u otro decorado central. A partir de la Comedia nueva el decorado de la izquierda (del espectador) sirvió para prolongar, de una manera convencional, las tierras extranjeras, lo lejano (en Atenas ese lado daba a la campiña ática), y el de la derecha, las tierras próximas, inmediatas (el lado del Pireo). Naturalmente, al igual que en el caso de las máscaras, pronto se estableció una tipología sumaria de los lugares representados: paisaje silvestre para el drama satírico, vivienda para la comedia, templo, palacio, tienda de campaña, paisaje rústico

o marino para la tragedia. Hasta el teatro romano no hubo telón delante de los decorados, todo lo más, a veces, una pantalla móvil destinada a la preparación de algunas escenas.

Este amplio esfuerzo realista irá complicándose de generación en generación; y se servirá de una valiosa técnica: las máquinas. Estas máquinas llegarán a ser muy complicadas en la época helenística; había una para exteriorizar las escenas interiores de homicidio, el *ekkyklema*, plataforma sobre ruedas que transportaba los cadáveres ante el espectador, fuera de las puertas de palacio; otro, el *mechané*, servía para hacer volar por los aires a los héroes y los dioses: consistía en una guía cuyo cable estaba pintado de gris para que no fuera visible; en situación de reposo, en su habitáculo, los dioses aparecían sobre la *skené*, en el *theologeion*, o saloncito de los dioses; la distegia (o «segundo piso») era un practicable que permitía a los actores comunicar con los techos o con el piso superior del edificio del fondo (sobre todo en el teatro de Eurípides y Aristófanes); por último, trampas, escaleras subterráneas y ascensores permitían la aparición de los dioses infernales y los muertos. Por debajo de tanta diversidad, toda esta maquinaria tiene un sentido general: «dejar ver el interior», el interior de los infiernos, los palacios o el Olimpo; viola un secreto, hace más densa la analogía, suprime distancias entre el espectador y el espectáculo; por lo tanto, es lógico que se desarrolle a la par que el «aburguesamiento» del drama antiguo: su función no se ha limitado a ser realista (al comienzo) o maravillosa (al final), también ha sido psicológica.

¿Fue un teatro realista? Pronto manifestó gérmenes de un realismo al que tendió a partir de Esquilo, aunque este primer teatro trágico aún conllevaba numerosos rasgos de distanciamiento: impersonalidad de las máscaras, convencionalidad del vestuario, simbolismo del decorado, escasez de los actores, importancia del coro; pero, de todos modos, no es posible definir el realismo de un arte sin tener en cuenta el grado de credulidad de los espectadores: remite fatalmente a los marcos mentales de los que lo reciben. Unas técnicas alusivas sumadas a una fuerte credulidad constituyen lo que podríamos llamar un «realismo dialéctico», en el que la ilusión teatral oscila en un incesante vaivén entre un intenso simbolismo y una realidad inmediata; se cuenta que los espectadores de *La Orestíada* echa-

ron a correr aterrorizados al aparecer las Erinnias, porque Esquilo, al romper con la tradición de la *parodos*, las hizo aparecer de una en una; este movimiento recuerda bastante, como ya se ha comentado, al retroceso de los primeros espectadores del cine ante la entrada de la locomotora en la estación de La Ciotat: tanto en un caso como en otro, lo que el espectador consume no es ni la realidad misma ni una copia de ésta; es, podríamos decir, una «surrealidad», el mundo duplicado gracias a sus signos. Así fue, sin duda, el realismo del primer teatro griego, el de Esquilo, quizá todavía el de Sófocles. Pero unas técnicas analógicas muy extremadas (expresividad de las máscaras, complejidad de la maquinaria, atrofia del coro) unidas a una credulidad debilitada o, al menos, muy amaestrada, producen un realismo muy distinto; es probable que el realismo de Eurípides y sus sucesores fuera de este tipo: el signo ya no remite al mundo, sino a una interioridad; la propia materialidad del espectáculo convierte su conjunto en un decorado, y en el mismo momento en que la *coreia* se disuelve, sus elementos se convierten en simples «ilustraciones», a las que se pide que sean plausibles: lo que pasa en escena ya no es un signo de la realidad, sino una copia; esto explica que Racine haya reanudado el diálogo con Eurípides y que el academicismo teatral del XIX se haya sentido más próximo a Sófocles que a Esquilo.

Así pues, por una u otra razón, este teatro no ha dejado de importarnos desde hace cuatro siglos. En el Renacimiento, músicos, poetas y aficionados de la Camera Bardi, de Florencia, se inspiran en los principios de la *coreia* para crear la ópera. Ya sabemos que en los siglos XVII y XVIII, la fuente principal de la que beben nuestros dramaturgos es la obra dramática de los antiguos griegos: no tan sólo en cuanto a los textos, sino en cuanto a los principios mismos del arte trágico, sus fines y sus medios; es cosa sabida que Racine anotó con cuidado todos los pasajes de la *Poética* de Aristóteles que estaban consagrados a la tragedia y que, más tarde, reapareció con Lessing la querrela en torno a la *catarsis*. La aportación de Aristóteles al teatro moderno no consistió tanto en una filosofía trágica como en una técnica de composición basada en la razón (de ahí las artes poéticas de la época): de la poética aristotélica se desprendía una especie de *praxis* trágica que acreditaba

la idea de un artesanado dramático: la tragedia griega se convertía en el modelo, el ejercicio y la ascesis, podría decirse, de toda creación poética. En los siglos XIX y XX ha sido en torno a la propia materialidad del teatro griego, que nuestros clásicos no tuvieron en cuenta, donde han cristalizado más reflexiones; en primer lugar, en el plano filosófico y etnológico, de Nietzsche a George Thomson, no cesa la interrogación apasionada sobre el origen y la naturaleza de ese teatro, a la vez religioso y democrático, primitivo y refinado, surreal y realista, exótico y clásico; más adelante, desde mediados del siglo XIX se vuelve a representar en escena, primero como un teatro burgués más pomposo (primeras «reconstrucciones» de la *Comédie-Française*), más tarde con un estilo más bárbaro y a la vez más histórico, que mencionaremos para terminar, ya que, tras las meditaciones de Copeau en el *Vieux-Colombier* y de la representación de *Los Persas* por los estudiantes del grupo de teatro antiguo de la Sorbona, en 1936, las experiencias contemporáneas han sido muy abundantes, basadas a menudo en principios contradictorios.

Pues no se ha llegado nunca a decidir de una vez por todas si lo que hay que hacer con este teatro es reconstruirlo o adaptarlo. Mientras que hoy por lo general se representa a Shakespeare sin preocuparse por las convenciones isabelinas, o a Racine sin recurrir en ningún caso a los dramaturgos clásicos, la sombra de la antigua celebración aún se proyecta y nos fascina: la nostalgia de un espectáculo total, violentamente físico, desmesurado y a la vez humano, la huella de una inaudita reconciliación entre el teatro y la ciudad. No obstante, algo sí está claro: la reconstrucción es imposible; en primer lugar porque la arqueología nos proporciona informaciones incompletas, sobre todo en lo concerniente a la función plástica del coro que es la piedra de toque de todas las puestas en escena actuales; y, sobre todo, porque los hechos que la erudición ha exhumado no son sino funciones de un sistema total, el marco mental de la época y, en el plano de la totalidad, la Historia es irreversible: al faltar el marco, las funciones desaparecen, los hechos aislados se convierten en esencias, adoptan, querámoslo o no, una significación imprevista, y el hecho literal pronto se convierte en un contrasentido. Por ejemplo: la música griega era monódica, ya que los griegos no conocían otra; pero

para nosotros, los modernos, que tenemos una música polifónica, lo monódico nos resulta exótico: significación fatal, que por cierto nunca desearon los antiguos griegos. Así pues, en el espectáculo griego, tal como la arqueología nos lo ofrece, hay ciertos hechos peligrosos, propensos al contrasentido; y justamente son los hechos literales, los hechos sustanciales: la forma de una máscara, el tono de una melodía, el sonido de un instrumento.

Pero también hay funciones, relaciones, hechos estructurales: por ejemplo, la distinción rigurosa entre lo hablado, lo cantado y lo declamado, la plástica frontal, pesada, del coro (Claudiel se refirió con justeza a los canónigos tras sus facis-toles), su función esencialmente lírica. Estas son las oposiciones que, en mi opinión, debemos, podemos reencontrar. Pues este teatro no nos concierne por su exotismo, sino por su verdad, no sólo por su estética, sino también por su orden. Y esta misma verdad no puede ser sino una función, la relación que une nuestra mirada moderna con una sociedad muy antigua: este teatro nos concierne por su distancia. El problema ya no es, por tanto, ni descentrarlo ni asimilarlo: el problema es hacerlo comprensible.

Extracto de *Histoire des spectacles*,
publicado bajo la dirección de Guy
Dumur, Encyclopédie de la Pléiade.
© Editions Gallimard, 1971.

Diderot, Brecht, Eisenstein

para André Téchiné

Imaginemos por un momento que una afinidad de estatuto y de historia asocia desde los griegos antiguos la matemática con la acústica; imaginemos que este espacio, propiamente pitagórico, haya sufrido un cierto arrinconamiento durante dos o tres milenios (no en vano Pitágoras es el héroe epónimo del secreto); imaginemos que, por último, también a partir de los griegos, frente a esa asociación, se haya establecido otra, y que ésta haya triunfado, y haya permanecido siempre en vanguardia en la historia del arte: la relación entre la geometría y el teatro: en efecto, el teatro es, precisamente, la práctica que realiza cálculos sobre aquella parte de las cosas que es *objeto de la mirada*: si pongo aquí el espectáculo, el espectador verá esto o lo de más allá; si lo pongo en otro lugar, no lo verá, y esta ocultación podría aprovecharse en beneficio de una ilusión: la escena es justamente la línea que corta el haz óptico y al hacerlo traza el límite y la parte frontal de su expansión: de este modo, contra la música (contra el texto), tendría su fundamento la *representación*.

No es la imitación lo que define más directamente la representación: aunque nos desembarzáramos de las nociones de lo «real», lo «verosímil» y la «copia» seguiría habiendo representación, en la medida en que un sujeto (autor, lector, espectador o curioso) dirija su *mirada* a un horizonte y en él recorte

la base de un triángulo cuyo vértice esté en su ojo (o en su mente). El Organon de la Representación (que hoy ya es posible escribir, en cuanto que se adivina esa *otra cosa*) se basaría, a la vez, en la soberanía del acto de recortar y en la unidad del sujeto que recorta. La sustancia de las artes pierde, de este modo, importancia; ciertamente teatro y cine son expresiones directas de la geometría (a no ser que, rara vez, procedan a una investigación sobre la voz, como la estereofonía), pero también el mismo discurso literario clásico (legible), que hace tiempo abandonó la prosodia, la música, es un discurso representativo, geométrico, en la medida en que recorta fragmentos para luego pintarlos: discurrir (como los clásicos habrían dicho) no es sino «pintar el cuadro que uno tiene en la mente». La escena, el cuadro, el plano, el rectángulo encuadrado, es lo que constituye la *condición* que permite pensar el texto, la pintura, el cine, la literatura, o sea, todas las «artes», excepto la música, que, por esta razón, podrían ser denominadas *artes diópticas*. (Contraprueba: no es posible localizar en el texto musical el más mínimo cuadro, excepto para ponerlo al servicio del arte dramático; no hay posibilidad de aislar en el texto musical el más mínimo fetiche, salvo para vulgarizarlo usándolo como estribillo.)

Se sabe que la estética de Diderot reposa plenamente sobre la identificación entre la escena teatral y el cuadro pictórico: la pieza perfecta es una sucesión de cuadros, es decir, una galería, un salón: la escena ofrece al espectador «tantos cuadros reales como momentos favorables para el pintor permite la acción». El cuadro (pictórico, teatral, literario) es un simple recorte, de bordes netos, irreversible, incorruptible, que hunde en la nada todo lo que le rodea, innominado, y eleva a la esencia, a la luz, a la vista, a todo lo que entra en su campo; esta discriminación demiúrgica implica un pensamiento elevado: el cuadro es intelectual, pretende decir algo (moral, social), pero también afirma saber cómo hay que decirlo; a la vez significativo y prope déutico, impresivo y reflexivo, emocionante y consciente de las vías de la emoción. La escena épica de Brecht, el plano de Eisenstein, son cuadros; son *escenas preparadas* (en el sentido en que decimos: *la mesa está preparada*), que responden perfectamente a la unidad dramática cuya teoría estableció Diderot: muy recortadas (no hay que olvidar la tolerancia de Brecht

hacia la escena italiana y su desprecio por los teatros vacíos: al aire libre, en círculo) realzan un sentido pero, a la vez, muestran cómo se produce ese sentido, y consiguen de este modo la coincidencia entre el recorte visual y el recorte ideal. Tan sólo el proyecto (en el primero social, en el segundo moral) separa el plano eisensteiniano del cuadro de Greuze; no hay separación entre la escena épica y el plano eisensteiniano (salvo que, en Brecht, el cuadro se expone ante el espectador para suscitar su crítica, no su adhesión).

En la medida en que el cuadro surge de una operación de recorte, ¿constituye un fetiche? Sí, por cierto, a nivel de los sentidos ideales (el Bien, el Progreso, la Causa, el advenimiento de una Historia como es debido), pero no a nivel de su composición. Hablando con más exactitud, es justo la *composición* lo que permite desplazar el término fetiche y trasladar más allá el efecto amoroso de la operación de recorte. Una vez más, Diderot vuelve a ser el teórico de esta dialéctica del deseo; en su artículo «Composición», dice lo siguiente: «Un cuadro bien compuesto es un todo encerrado desde un solo punto de vista, un todo cuyas partes colaboran a un mismo fin y forman, en su mutua correspondencia, un conjunto tan real como el que forman los miembros de un cuerpo animal; de manera que un fragmento de pintura construido a base de una gran cantidad de figuras dispuestas al azar, sin proporción, sin inteligencia y sin unidad, no merece el nombre de *auténtica composición* más que merecería el nombre de *retrato o figura humana* un despliegue de diversos estudios de piernas, nariz y ojos sobre una misma tela. El cuerpo aparece introducido expresamente en la idea de cuadro, pero la totalidad del cuerpo; los órganos, agrupados y como imantados por el encuadre, funcionan en nombre de una trascendencia, la de la *figura*, que recibe toda la carga de fetiche y se convierte en el sustituto sublime del sentido: en este sentido decimos que está «fetichizado». (Por supuesto, sería fácil localizar en el teatro postbrechtiano y en el cine posteisensteiniano puestas en escena que se caractericen por la dispersión del cuadro, por el despiece de la «composición», la difusión de los «órganos parciales» de la figura, en resumen, el bloqueo del sentido metafísico de la obra, y también, además, de su sentido político, o al menos el desplazamiento de este sentido hacia *otra* política.)



Ya había señalado acertadamente Brecht que en el teatro épico (que procede a base de cuadros sucesivos), la carga de significación y placer recae sobre cada una de las escenas y no sobre el conjunto; no hay evolución, maduración, a nivel de la pieza, sólo, eso sí, un sentido ideal (incluso en cada uno de los cuadros), pero nada parecido a un sentido final, nada sino recortes que, incluso por separado, ya *detentan* una capacidad demostrativa suficiente. Lo mismo ocurre con Eisenstein: cada película es una contigüidad de episodios que, por separado, ya son absolutamente significativos, estéticamente perfectos; se trata de un cine con vocación antológica: él mismo entrega, a la manera puntillista, el pedazo que el fetichista separa y se lleva para su disfrute (¿acaso no hemos oído decir que falta un trozo de celuloide en *El acorazado Potemkin* de cierta cinemateca —la escena del carro de bebé, por supuesto—, trozo que un enamorado ha recortado y robado como si se tratara de la trenza, el guante o la ropa interior de una mujer?). La fuerza primaria de Eisenstein reside precisamente en esto: *ninguna imagen aburre*, no hay que estar esperando la siguiente para entender y quedar fascinado: no hay dialéctica (ese paciente tiempo que algunos placeres necesitan), sino un continuo júbilo, que resulta de la acumulación de muchos instantes perfectos.

Desde luego que Diderot había pensado en el instante perfecto (y había incluso meditado sobre él). Para contar una historia, el pintor no dispone sino de un instante: el que inmovilizará sobre el lienzo; así que tiene que elegirlo bien, asegurándose de antemano del máximo rendimiento en sentido y placer: al ser total, necesariamente, ese instante ha de ser artificial (irreal: este arte no es realista), un jeroglífico en el que se puedan leer, de una sola ojeada (de un solo golpe de vista, si se trata de teatro o cine), presente, pasado y futuro, o sea, el sentido histórico del gesto representado. Este instante crucial, totalmente concreto y totalmente abstracto, es lo que Lessing (en *Laocoon*) denominará *instante preñado*. El teatro de Brecht, el cine de Eisenstein, están formados por secuencias de instantes preñados. Cuando Madre Coraje hincó los dientes en la moneda que le entrega el sargento encargado de la leva y,

a causa de este brevísimo momento de desconfianza, deja que su hijo se le escape, muestra a la vez su pasado de comerciante y el porvenir que le espera: todos sus hijos morirán víctimas de su mercantil ceguera. En *La línea general*, cuando la campesina permite que hagan tiras su refajo para reparar el tractor con la tela es un gesto que engrandece una historia: la preñez aún la conquista pasada (el tractor conseguido con esfuerzo contra la incuria burocrática), la lucha presente y la eficacia de la solidaridad. El instante preñado constituye la presencia de todas esas ausencias (recuerdos, lecciones, promesas) a cuyo ritmo la Historia vuelve a ser de nuevo y a la vez inteligible y deseable.

En el caso de Brecht, lo que recoge la idea del instante preñado es el *gestus social*. ¿Y qué es un *gestus social* (¡bastante ha ironizado ya la crítica reaccionaria sobre esta noción brechtiana que es una de las más inteligentes y claras que jamás produjo la reflexión de un dramaturgo!)? Se trata de un gesto, o de un conjunto de gestos (nunca de una gesticulación), en el que puede leerse toda una situación social. No todos los *gestus* son sociales: no hay nada de social en los movimientos con que un hombre se quita una mosca de encima; pero, si este mismo hombre, mal vestido, se debate contra unos perros guardianes, el *gestus* se vuelve social; el gesto con el que la cantinera verifica la moneda que le dan es un *gestus social*; el excesivo grafismo con que el burócrata de *La línea general* firma sus papeluchos es un *gestus social*. ¿Hasta dónde llega el ámbito de los *gestos* sociales? Hasta muy lejos: hasta la misma lengua: una lengua puede ser gestual, según Brecht, si indica ciertas actitudes que el hablante toma respecto a los demás: «Si tu ojo te escandaliza, arráncatelo» es más gestual que «Arranca el ojo que te escandaliza», porque el orden de la frase, el asíndeton que conlleva ese orden, remite a una situación profética y vengativa. Hay frases retóricas que pueden también ser gestuales: por eso es inútil tachar de «formalizante» o «estetizante» al arte de Eisenstein (o al de Brecht): la forma, la estética y la retórica pueden ser socialmente responsables, si se emplean de un modo deliberado. La representación (pues de ella tratamos) tiene que contar inevitablemente con el *gestus social*: desde el momento en que se «representa» (se recorta, se circunda el cuadro, y se hace así discontinuo el conjunto), hay

que decidir si el gesto es social o no (si remite, no a una u otra sociedad, sino al Hombre).

En ese cuadro (escena, plano), ¿qué es lo que hace el actor? En cuanto el cuadro constituye la presentación de un sentido ideal, el actor debe, precisamente, presentar el conocimiento mismo del sentido, pues el sentido no sería ideal si no llevara consigo su propia tramoya; pero el saber que, por un insólito suplemento, el actor debe poner en escena no es ni su saber humano (su llanto no puede limitarse a remitir al estado de ánimo del Desdichado), ni su saber como actor (no se trata de demostrar que sabe actuar). Lo que tiene que hacer es probar que no es el esclavo del espectador (enfangado en la «realidad», en la «humanidad»), sino que su acción conduce al sentido hasta su idealidad. Esta soberanía del actor, dueño del sentido, resulta claramente visible en Brecht, hasta el punto de que la ha convertido en teoría y la ha llamado «distanciamiento»; no lo es en menor grado en Eisenstein (al menos en cuanto autor de *La línea general*, obra a la que me refiero aquí), y no como efecto de un arte ceremonial, ritual —como Brecht exigía—, sino gracias a la insistencia del *gestus* social, que se imprime, sin cesar, en todos los gestos del actor (puños apretados, manos asiendo una herramienta de trabajo, campesinos que se presentan ante la ventanilla del burócrata, etcétera). No obstante, la verdad es que, tanto en Eisenstein como en Greuze (pintor ejemplar para Diderot), el actor a veces asume la expresión del más elevado patetismo, y este patetismo puede aparecer como poco «distanciado»; pero el distanciamiento es un procedimiento propiamente brechtiano, que Brecht necesita emplear porque trata de representar un cuadro para que el espectador lo critique; en los otros dos, el actor no tiene por qué distanciar, forzosamente; lo que tiene que presentar es un valor ideal; basta con que «destaque» la producción de este valor, con que lo haga visible, intelectualmente visible, gracias al mismo exceso de sus versiones: así, la expresión significa una idea —por eso es excesiva—, no una naturaleza; nos hallamos muy lejos de las melindres del Actor's Studio, cuya tan alabada «contención» no tiene más sentido que la gloria personal del comediante (piénsese, por ejemplo, en los remedos de Brando en *El último tango en París*).



¿Un cuadro tiene un «tema» (*topic*, en inglés)? En absoluto; un cuadro tiene un sentido, no un tema. El sentido comienza con el *gestus* social (con el instante preñado); fuera del *gestus* no hay lugar más que para lo vago, lo insignificante. «En cierto modo —dice Brecht—, los temas siempre tienen algo de ingenuos, resultan un tanto desprovistos de cualidades. Al estar vacíos, en cierto modo se bastan a sí mismos. Tan sólo el *gestus* social (la crítica, la astucia, la ironía, la propaganda, etcétera) introduce el elemento humano»; y Diderot añade (si se nos permite decirlo así): la creación del pintor o del dramaturgo no consiste en la elección del tema, sino en la elección del instante preñado, del cuadro. No tiene demasiada importancia, después de todo, que Eisenstein tomara sus «temas» del pasado de Rusia y de la Revolución, y no, «como debería haber hecho» (así hablan sus censores actuales), del presente de la construcción del socialismo (excepto en *La línea general*), no importan demasiado el acorazado o el zar, no son sino «temas», vagos y vacíos, tan sólo el *gestus* cuenta, la demostración crítica del gesto, la inscripción del gesto, pertenezca a la época a que pertenezca, en un texto cuya tramoya social resulta visible; el tema ni pone ni quita nada en absoluto. ¿Cuántas películas debe haber hoy día «sobre» la droga, con la droga como «tema»? Sin embargo, se trata de un tema huero; sin *gestus* social, la droga no significa nada o, mejor dicho, su significancia es la de una naturaleza vaga y vacía, eterna: «La droga vuelve impotente» (*Trash*), «la droga lleva al suicidio» (*Absences répétées*). El tema es una delimitación falsa: ¿por qué este tema y no otro? La obra empieza con el cuadro, no antes, en el momento en que el sentido se introduce en el gesto y en la coordinación de los gestos. Pensemos en *Madre Coraje*: podemos estar seguros de caer en el absurdo si creemos que su tema es la guerra de los Treinta Años, o incluso la denuncia de la guerra en general; no es ahí donde reside su *gestus* sino en la ceguera de la comerciante que creyendo vivir de la guerra, de ella muere; es más, el *gestus* está en la *visión* que yo, en cuanto espectador, tengo de su ceguera.

Tanto en el teatro como en el cine o la literatura tradicional, las cosas aparecen vistas «desde algún punto», tal es el fun-

damento geométrico de la representación: es necesario un sujeto fetichista que delimite el cuadro. Ese punto de origen es siempre la Ley: la ley de la sociedad, la ley de la lucha, la ley del sentido. Ningún arte militante puede, por tanto, dejar de ser representativo, legal. Para que la representación se vea realmente privada de su origen y exceda su naturaleza geométrica sin cesar de ser representación, hay que pagar un precio elevadísimo: nada menos que la muerte. Un amigo me recuerda que en el *Vampiro* de Dreyer la cámara se pasea de la casa al cementerio captando *lo que el muerto alcanza a ver*: éste es el punto límite, aquel en que la representación resulta defraudada: el espectador ya no puede seguir ocupando un lugar, pues no puede identificar sus ojos con los ojos cerrados del muerto; el cuadro, sin un punto de partida, sin un apoyo, es un agujero. Todo lo que sucede más acá de este límite (y tal es el caso de Brecht, de Eisenstein) es legal, sin remedio: a fin de cuentas, es la Ley del Partido la que recorta la escena épica, el plano filmico, esta Ley es la que mira, encuadra, centra, enuncia. Y también en este aspecto coinciden Eisenstein y Brecht con Diderot (promotor de la tragedia doméstica y burguesa, del mismo modo que sus dos sucesores fueron los promotores de un arte socialista). Diderot distinguía en la pintura, en efecto, prácticas mayores de alcance catártico, enfocadas a la idealidad del sentido, y prácticas menores, puramente imitativas y anecdóticas; Greuze por una parte, Chardin por la otra; para decirlo en otras palabras, en su período ascendente, toda física del arte (Chardin) debe culminar en una metafísica (Greuze). En Brecht, en Eisenstein, coexisten Chardin y Greuze (más tortuoso, Brecht deja que sea su público quien se encargue de ser el Greuze del Chardin que somete a su mirada): en una sociedad que aún no ha hallado reposo, ¿cómo podría el arte dejar de ser metafísico, es decir: significativo, legible, representativo? ¿Fetichista? ¿Para cuándo la música, el Texto?

*

Parece ser que Brecht no conocía apenas a Diderot (quizás, un poco, la *Paradoxe*). No obstante es él quien autoriza, de manera totalmente contingente, la conjunción tripartita que acabamos de proponer. Hacia 1937, a Brecht se le ocurrió la idea

de fundar una Sociedad Diderot, que fuera el punto en que se reunieran experiencias y estudios teatrales, y eso, sin duda, porque en Diderot veía, además de la figura del filósofo materialista, la de un hombre de teatro cuya teoría trataba de dispensar, por igual, placer y enseñanza. Brecht llegó a establecer el programa de esa Sociedad; y ¿a quién proyectaba enviar el guión? A Piscator, a Jean Renoir, a Eisenstein.

1973, *Revue d'esthétique*.

El espíritu de la letra

El libro de Massin es una hermosa enciclopedia, llena de informaciones e imágenes. ¿Es la Letra su tema? Por supuesto que sí: la letra occidental, tomada en su entorno, publicitario o pictórico, y en su vocación de metamorfosis figurativa. Pero resulta que este objeto, tan simple en apariencia, tan fácil de identificar y nombrar, tiene algo de diabólico: se escapa en todas direcciones, y sobre todo en dirección de su propio contrario: constituye lo que llamamos un significante contradictorio, un enantiosema. Ya que, por una parte, la letra dicta la Ley en cuyo nombre se limita toda extravagancia («Por favor, aténgase a la letra del texto»), pero, por otra parte, como muestra Massin, desde hace siglos proporciona sin tregua una gran profusión de símbolos; por un lado, la letra «comprime» el lenguaje, a todo lenguaje escrito, con el cepo de sus veintiséis caracteres (en francés), que no son más que una simple combinación de rectas y curvas; pero, por otro lado, constituye el punto de partida de una imaginería tan vasta como una cosmografía; por una parte, significa la máxima censura (¡oh Letra, cuántos crímenes se cometen en tu nombre!), y por otra el máximo placer (toda la poesía, todo el inconsciente son un regreso a la letra); la letra interesa por igual al grafista, al filólogo, al jurista, al publicitario, al psicoanalista y al escolar. *¿La letra mata y el espíritu vivifica?* Afirmar tal cosa sería lo más fácil del mundo, si no

fuera porque precisamente existe un espíritu de la letra, que vivifica a la propia letra; es más, sería lo más fácil del mundo si el símbolo máximo no resultara ser la letra en sí misma. Este trayecto circular de la letra y la figura es lo que Massin nos permite vislumbrar. Al igual que toda enciclopedia bien hecha (y ésta es más valiosa en la medida en que consta por lo menos de un millar de imágenes), su libro nos permite revisar algunos de nuestros prejuicios, incluso nos obliga a ello: es un libro dichoso (ya que se ocupa del significante), pero también un libro crítico.

Ya desde el comienzo, al recorrer esos centenares de letras con figuras, procedentes de los más diversos siglos, desde los talleres de los copistas medievales hasta el *Submarino amarillo* de los Beatles, se manifiesta en toda su evidencia que la letra no es el sonido; toda la lingüística se basa en la pretensión de que el lenguaje procede del habla, y de que la escritura no es sino una adaptación de la primera; el libro de Massin protesta: el pasado y el futuro de la letra (de dónde viene y adónde, infinita, de modo incansable, se dirige) son por completo independientes del fonema. Este impresionante hervidero de letras ilustradas nos sugiere que la palabra no es el único entorno, el único resultado, la única trascendencia de la letra. ¿Las letras sirven para formar palabras? Por supuesto, pero también para formar otras cosas. ¿Qué cosas? Abecedarios. El alfabeto constituye un sistema autónomo y, en este caso, provisto de los suficientes predicados como para garantizar su individualidad: alfabetos «grotescos, diabólicos, cómicos, nuevos, encantados», etcétera; en resumen, se trata de un objeto que no queda agotado en el ejercicio de su función, en su aspecto técnico: constituye una cadena significante, un sintagma ajeno al sentido, pero no al signo. Todos esos artistas que cita Massin, monjes, grafistas, litógrafos, pintores, han cortado el camino que parece llevar naturalmente de la primera a la segunda articulación, de la letra a la palabra, y han tomado *otro* camino, que no es ya el del lenguaje, sino el de la escritura; no ya el de la comunicación, sino el de la significación, y esta aventura se sitúa al margen de las presuntas finalidades del lenguaje, y en el propio centro de su juego.

El segundo (y no el menor) objeto de meditación que el libro de Massin suscita es la metáfora. Las veintiséis letras del

alfabeto, dotadas de vida gracias a cientos de artistas de todos los siglos, han adquirido relaciones metafóricas con *otras cosas* que ya no son letras: con animales (pájaros, peces, serpientes, conejos, que a veces se devoran unos a otros para formar la D, la E, la K, la L, etcétera), hombres (siluetas, miembros, posturas), monstruos, vegetales (flores, brotes, troncos), instrumentos (tijeras, sierras, hoces, gafas, trípodes, etcétera): un completo catálogo de productos de la naturaleza y el hombre se superpone a la breve lista del alfabeto: el mundo entero se superpone a la letra, la letra se convierte en una imagen más en el tapiz del mundo.

Resultan de este modo ilustrados, iluminados, puestos en su lugar, ciertos rasgos constitutivos de la metáfora. En primer lugar, la importancia de lo que Jakobson llama el diagrama, una especie de mínima analogía, simple relación proporcional, y no exhaustivamente analógica, entre la letra y el mundo. En general, en eso consisten los caligramas, o poemas en forma de objetos, de los que Massin nos ofrece una valiosa colección (se habla mucho de caligramas, pero sólo se conocen los de Apollinaire). En segundo lugar, la naturaleza polisémica (mejor sería decir pansémica) del signo-imagen: al liberarse de su papel lingüístico (formar parte de la palabra), la letra puede llegar a decirlo todo: en esta zona barroca en la que el signo es aplastado por el símbolo, una misma letra puede referirse a dos cosas contrarias entre sí (parece ser que la lengua árabe posee algunos significantes contradictorios de este tipo: los *ad'dâd* a los que J. Berque y J. P. Charnay han dedicado un importante libro: para Hugo, la Z es el relámpago, Dios; en cambio, para Balzac es la letra malvada, la letra de la conducta desviada. Me parece una lástima que Massin no nos haya proporcionado en su libro una recapitulación de todo el paradigma, mundial y secular, de una única letra (y más teniendo los medios, como los tenía): por ejemplo, todas las figuras de la M, que van desde los tres ángeles del maestro gótico hasta los dos picos nevados de Megève —en un anuncio—, pasando por la horca, el hombre echado con las piernas levantadas y ofreciendo el culo, el pintor con su caballete y las dos amas de casa momentos antes de estirar una sábana.

Porque es evidente —y esto constituye el tercer capítulo de esta lección sobre la metáfora a base de imágenes— que a fuer-

za de extra-vagancias, de extra-versiones, de migraciones y de asociaciones, la letra ya no es, ya ha dejado de ser el origen de la imagen: *toda metáfora carece de origen*, ya que se pasa del enunciado a la enunciación, de la palabra a la escritura; la relación metafórica es circular, sin prioridades; los términos que la analogía recoge son términos flotantes: en los signos que presentamos antes, ¿por dónde se empieza?, ¿por el hombre o por la letra? Massin se introduce en la metáfora por la letra: por desgracia, los libros tienen que tener un «tema»; pero igualmente se podría entrar en la metáfora por la otra punta, haciendo de la letra una *especie* de hombre, objeto o vegetal. De modo que la letra no es, en suma, más que una cabeza de puente paradigmática, arbitraria, ya que por alguna parte hay que *empezar* el discurso (obligación que, por cierto, no ha sido lo suficientemente explorada), pero esta cabeza también puede ser la salida, en caso de que pensemos, como hacen los poetas y los mistagogos, que la letra (la escritura) es el fundamento del mundo. Siempre que asignamos a la expansión metafórica un origen hacemos una opción, metafísica e ideológica. Por eso son tan importantes las inversiones de origen (como la que opera el psicoanálisis sobre la letra en sí). Massin, de hecho, no cesa de decirnos, en forma de imágenes, que no hay sino cadenas flotantes de significantes que circulan, cruzándose unas con otras: la escritura *flota por el aire*. Observemos la relación entre letra y figura: en ella se agota toda lógica: 1) la letra *es* la figura, esta I es un reloj de arena; 2) la figura está dentro de la letra, envainada en ella por completo, como los dos acróbatas enroscados en una O (Erté, en su precioso alfabeto, que por desgracia Massin no cita, hace mucho uso de esta imbricación); 3) la letra está dentro de la figura (el caso de los típicos jeroglíficos de periódico): si el símbolo no se detiene nunca, es que es reversible: la I puede remitir a un cuchillo, pero, a su vez, el cuchillo no es más que un punto de partida de una vía en cuyo extremo (como el psicoanálisis muestra) podemos volver a toparnos con la I (extraída de determinada palabra que reviste interés para nuestro inconsciente): nunca hay más que *avatars*.

Con todo esto creo que queda claro hasta qué punto el libro de Massin aporta elementos para un acercamiento actual al significante. La escritura está hecha de letras, de acuerdo. Pero,

la letra ¿de qué está hecha? Podemos buscar una respuesta histórica (desconocida de momento en lo que respecta a nuestro alfabeto), pero también podemos utilizar esta pregunta para desplazar el problema del origen y dirigirnos a una conceptualización progresiva del *intervalo*, de la relación flotante cuyo punto de anclaje solemos determinar de manera abusiva. En Oriente, civilización ideográfica, los trazos se sitúan *entre* la escritura y la pintura, sin que ninguna de las dos pueda referirse a la otra; esto permite despistar a nuestra demencial Ley de la filiación, nuestra Ley paterna, civil, mental y científica: esa ley segregadora que nos obliga a colocar a un lado a los grafistas y a otro a los pintores, a un lado a los novelistas y a otro a los poetas; pero la escritura es *una*: lo discontinuo que constituye su fundamento, por dondequiera que se la mire, convierte en un solo texto a todo lo que escribimos, pintamos y trazamos. Y esto es lo que el libro de Massin demuestra. Ahora nos toca a nosotros no censurar ese campo material reduciendo tan prodigiosa suma de letras-figuras a una galería de extravagancias y de ensueños: el *margin* que concedamos a lo que podría llamarse lo barroco (para que nos entiendan los humanistas) es precisamente el espacio en que el escritor, el pintor y el grafista, en una palabra, el constructor del texto, debe trabajar.

1970, *La Quinzaine littéraire*.

Erté o Al pie de la letra

La verdad

Los artistas, antes de llegar a ser conocidos, deben pasar por un ligero purgatorio mitológico: primero hay que poderlos asociar de una manera maquinal a un objeto, una escuela, una moda o a una época de los que, para la opinión común, sean precursores, fundadores, testigos o símbolos. En resumidas cuentas, necesitamos poderlos *clasificar* cómodamente, adscribirlos a un nombre común, como la especie al género.

El purgatorio de Erté es la Mujer. A decir verdad, Erté ha dibujado mucho a las mujeres, quizás, incluso, mujeres son lo único que ha dibujado, como si no pudiera separarse nunca de ellas (¿alma o accesorio, obsesión o comodidad?), como si la Mujer fuera una firma más fiable en sus cartones que la delicada grafía de su nombre. Observemos alguna de las grandes composiciones de Erté (tiene unas cuantas): el embrollo decorativo, la exuberancia precisa y barroca, la trascendencia abstracta que sus líneas conllevan nos dicen, a la manera de un jeroglífico: *Cherchez la Femme*. Nos la encontramos por doquier: ahí está, minúscula por necesidad, extendida en el centro de un motivo que, una vez observado, hace inclinarse y converger la totalidad del espacio hacia el altar en el que se la adora (o quizá sufre suplicio). Esta constante práctica de la figura femenina es sin duda un resultado de la vocación de di-

bujante de modas de Erté; pero esta misma vocación aumenta la consistencia mitológica del artista, ya que la Moda es uno de los lugares más propicios en los que se cree poder leer el espíritu de la modernidad, sus experiencias plásticas, eróticas, oníricas; ahora bien, Erté ha ocupado de modo continuo durante medio siglo el territorio de la Moda (y el del Espectáculo, que en lo general la inspira o de ella depende); y este territorio constituye de derecho, en lo institucional (es decir, con el beneficio de la bendición y el reconocimiento de la sociedad en pleno), una especie de parque nacional, de reserva zoológica, en la que se conserva, transforma y refina, siempre de acuerdo con experimentos controlados, la especie *Mujer*. En resumen, la situación de un artista (combinación de práctica, función y talento) pocas veces estuvo más clara: Erté es un personaje puro y completo, históricamente simple, entera y armoniosamente incorporado a un mundo homogéneo, fijado en sus puntos cardinales por las grandes actividades de la época, la Aventura, la Moda, el Cine y la Prensa, sintetizadas bajo los nombres de sus más prestigiosos mediadores: Mata Hari, Paul Poiret, Hollywood y el Harper's Bazaar; y en el centro de este mundo está una de las fechas más sólidamente individualizadas de la historia de los estilos: 1925. La mitología de Erté es tan pura, tan plena, que ya no es posible saber (ni ya nadie se lo pregunta tan siquiera) si fue el creador de la *Mujer* de su época o el que supo captarla genialmente, si es el testigo o el fundador de una historia, el héroe o el mitólogo.

Y, sin embargo, cabe preguntarse si es de la *Mujer* de lo que trata esa obsesiva figuración de la *Mujer*. ¿Es la *Mujer* el objeto primero y último (ya que todo espacio significativo es circular) del relato que despliega Erté, de obra en obra, desde hace más de cincuenta años, desde el taller de Paul Poiret (alrededor de 1913) hasta la televisión neoyorquina (1968)? Hay un rasgo de estilo que hace pensar: Erté no *busca* a la *Mujer*; la entrega de inmediato, repetida y como duplicada en la perspectiva de un espejo exacto que multiplicara hasta el infinito la misma figura; a lo largo de tantos miles de mujeres no aparece el más mínimo trabajo de *variación* sobre el cuerpo femenino que pudiera atestiguar la densidad y el enigma simbólicos. ¿Acaso la *Mujer* de Erté es una esencia? En absoluto: la modelo de Moda, de la que deriva la iconografía de Erté (y esto no la des-

merece), no es una idea basada en la naturaleza o la razón, no es un secreto percibido o imaginado al término de una larga búsqueda filosófica o de un drama de creación, sino tan sólo una marca, una inscripción surgida de una técnica y normalizada gracias a un código. La Mujer de Erté no es tampoco un símbolo, la expresión renovada de un cuerpo que preserva en sus formas los movimientos de los fantasmas de su creador o su lector (como ocurre con la Mujer romántica de los pintores y los escritores): es tan sólo una cifra, un signo, que remite a una femineidad convencional (la apuesta de un pacto social), porque es un puro objeto de comunicación, información clara, paso hacia lo inteligible y no ya expresión de lo sensible: estas innumerables mujeres no son retratos de una idea, bocetos de un fantasma, sino, por el contrario, el retorno de un morfema idéntico que toma forma en la lengua de una época y, al constituir parte de nuestra memoria lingüística, nos permite hablar de esa época (lo cual nos beneficia en sumo grado): ¿acaso podríamos hablar sin poseer una memoria de los signos? ¿Y es que no necesitamos, acaso, un signo de la Mujer, a la Mujer hecha signo, para hablar de otra cosa? Erté es quien debe recibir los honores que merece como fundador de signos, como creador de lenguaje, como el Logoteta que Platón comparaba con un dios.

La silueta

Para construir ese signo femenino hay que sacrificar esa cosa enorme que es el cuerpo (en cuanto secreto, en cuanto lugar fundador del inconsciente). Como es natural, es imposible convertir en completa abstracción (transformar en signo puro) una representación del cuerpo humano: hasta frente a las láminas anatómicas de un diccionario puede soñar el niño. De manera que, a pesar de su elegante (aunque continua) castidad, la semántica de Erté, lo que podríamos llamar su somatografía, incluye algunos puntos que son fetiches (raros, en verdad): el dedo, cortado del cuerpo (como corresponde al fetiche) y en consecuencia designado por la joya puesta en su

extremo (y no la falange, como normalmente sucede), a la manera de un vendaje fálico (castrador), en la sorprendente *Joya para un dedo* (el quinto dedo: el hurgador * en su origen, elevado después de modo simbólico al rango de emblema social para significar a la clase superior, en los pueblos que se dejan crecer de forma desmesurada la uña del meñique, y que ningún trabajo manual debe romper); el pie, por supuesto, designado una sola vez pero de manera ejemplar, (¿acaso no es «fetichizar» un objeto convertirlo en *tema* de un cuadro?) por un encantador zapato, a la vez púdico y refinado, puntiagudo y ahogado, oblicuo y seguro, que aparece solo, perfilado como un navío o una casa, tan plácido como ésta y tan elegante como aquél; por último, la grupa, enfatizada por la ebullición de la cola que de ella desciende (en la letra R del alfabeto escrito por Erté), pero tan a menudo eludida (y por ello significada) por el desplazamiento negador que el artista impone a esa misma cola cuando la hace partir, no de la cintura, sino de los hombros, como en la *Mujer-Guadalquivir*. Se trata de fetiches muy vulgares, indicados de paso, por así decir, por el artista; lo que con seguridad es un fetiche para Erté, en el que especializó toda su obra, es un lugar del cuerpo que normalmente no entra en la clásica colección de órganos-fetiches, un lugar ambiguo, es un límite del fetiche, símbolo a su pesar, más claramente signo, más bien producto del arte que de la naturaleza: un fetiche sin duda, ya que permite que el lector manipule fantasmáticamente el cuerpo de la mujer, lo mantenga en reserva, lo imagine en un futuro y lo coloque en una escena que se adapte a su deseo y de la cual sea el beneficiario, y, sin embargo, negación del fetiche, ya que, en vez de proceder de un descuartizamiento del cuerpo (por definición, el fetiche es un *pedazo*) es la forma global, total, de ese cuerpo. Este lugar (esta forma) intermedio entre el fetiche y el signo, que Erté visiblemente privilegia representándolo constantemente, es la *silueta*.

Aunque no fuera más que por su etimología (en francés por lo menos), la silueta es un objeto extraño, anatómico y semántico a la vez: el cuerpo se convierte explícitamente en dibujo, muy ceñido por un lado, totalmente vacío por el otro. Este cuer-

* *L'auriculaire*, la palabra que designa en francés el dedo meñique procede del latín *auricula* (oreja). [T.]

po-dibujo es esencialmente (por su función) un signo social (y éste es el sentido que los dibujantes de la Silueta del Inspector General de Hacienda dieron a su dibujo); toda sexualidad (y sus sustitutos simbólicos) están ausentes; una silueta, incluso considerada sustitutivamente, jamás está desnuda: no se la puede desvestir, y no por exceso de secreto, sino porque, al revés que el dibujo verdadero, no es sino un trazo (signo). Las siluetas de Erté (sin ningún esbozo, hechas a punta de lápiz, pero de una admirable nitidez) se encuentran en los límites del género: son *adorables* (aun pueden ser objeto de deseo) y no obstante son ya por completo *inteligibles* (signos admirablemente precisos). Podríamos decir que remiten a una relación nueva entre el cuerpo y el vestido. Hegel hizo notar que el vestido garantiza el paso de lo sensible (el cuerpo) al significante; la silueta de Erté (infinitamente más pensada que un figurín de modas) emprende el camino contrario (mucho más raro): vuelve sensible al vestido y significante al cuerpo: el cuerpo está ahí (significado por la silueta) para que el vestido exista; pues no es posible pensar un vestido sin cuerpo (sin silueta): el vestido vacío, sin cabeza ni miembros (fantasma esquizofrénico) es la muerte, no ya la ausencia neutra del cuerpo, sino ese mismo cuerpo decapitado, mutilado.

En la obra de Erté no se trata de vestir al cuerpo femenino (vestidos, pieles, miriñaques, colas, faldones, velos, joyas y mil zarandajas barrocas de ornamentación e inventiva inagotables), sino que el vestido se prolonga en cuerpo (no se *rellena*, ya que las figuras de Erté, en el ejercicio de su irrealidad, se comportan con indiferencia por lo que hay debajo: todo se inventa, se sustituye, se desarrolla poéticamente en la superficie). Esta es la función de la silueta de Erté: establecer y proponer un objeto (concepto, forma) que sea unitario, un híbrido indisociable de cuerpo y vestimenta, de manera que no sea posible ni desnudar el cuerpo ni abstraer el vestido: la Mujer completamente socializada gracias a sus galas, las galas obstinadamente materializadas gracias al contorno de la Mujer.

La cabellera

¿Y a santo de qué ese objeto (al que, a falta de mejor nombre, hemos llamado una silueta)? ¿Adónde conduce la invención de una Mujer-Vestimenta que ya no es, sin embargo, ni lejanamente, la Mujer de Moda? Antes de (o quizá para) saberlo es necesario mencionar de qué manera trata Erté ese elemento del cuerpo femenino que, por su propia naturaleza e historia, constituye algo así como una promesa de vestido, es decir, el cabello. Todos conocemos la riqueza de su simbolismo.

Desde un punto de vista antropológico, y gracias a una antiquísima metonimia que se remonta a las más lejanas eras, ya que la religión prescribe a las mujeres que la oculten (la desexualicen) al entrar en la iglesia, la cabellera constituye la Mujer misma, en su diferencia fundamental. Desde un punto de vista poético, es una sustancia total, próxima al gran medio vital, marino o vegetal, océano o bosque, objeto fetiche por excelencia en el que el hombre se sume (Baudelaire). Funcionalmente, es la parte del cuerpo que puede convertirse de inmediato en vestidura, y no tanto en cuanto a su capacidad de cubrir el cuerpo como en cuanto a la facilidad con que cumple, sin necesidad de ninguna preparación, la neurótica tarea del vestido que, semejante al rubor que tiñe de púrpura el rostro avergonzado, debe ocultar y exhibir, de modo simultáneo, al cuerpo. Por último, simbólicamente, la cabellera es «lo que puede trenzarse» (como el vello del pubis): fetiche que Freud sitúa en el origen del tejido (relegado institucionalmente a las mujeres): la trenza sustituye al pene ausente (la exacta definición de fetiche), de manera que «cortar la trenza», ya como diversión del niño a costa de sus hermanas, ya como agresión social entre los chinos de la Antigüedad, para los que la trenza era distintivo fálico de amos e invasores manchúes, constituye un acto castrador. Ahora bien, en la ginecografía de Erté no hay cabelleras propiamente dichas. Respondiendo a su época, la mayor parte de sus mujeres llevan el pelo corto, peinado «a la garçonne», como un casquete negro, amablemente serpentino o mefistofélico, simple firma gráfica de la cabeza; y cuando aparecen los cabellos es para transformarse inmediatamente en *otra cosa*: en plumas, sobrepasando el extremo inferior de los

personajes para formar un telón de penachos, en perlas (cola, toca, brazaletes, y hasta la cadena doble que ata a Sansón acurrucado, brotan de la diadema de cuatro vueltas de *Dalila*), en estelas, en la alternancia de Morenas y Rubias (telón para *Manhattan Mary*) que no ofrecen al público más que un frente de trenzas onduladas. Sin embargo, Erté sabe perfectamente qué es una cabellera (como símbolo): en uno de sus dibujos, a partir de un rostro dormido de mujer deriva y se desborda una cascada de amplios bucles, envuelta



(en esto reside el *sentido* del objeto) en una funda de volutas negras, como si así la cabellera recobrará su medio natural, la efervescencia, la vida (¿acaso la cabellera no permanece intacta sobre el cadáver que se desintegra y desaparece?); pero para Erté, fiel a su sistema (que es lo que aquí tratamos de describir), la cabellera tiene evidentemente que ceder el puesto a un apéndice menos simbólico y más semántico (o al menos con simbolismo más vegetal, más orgánico): el peinado.

Erté trata el peinado (en cuanto apéndice de la vestimenta más que en cuanto ornamento capilar) de una manera que podríamos llamar implacable: a la manera de Juan Sebastián Bach, que *agota* un motivo en todas sus creaciones, cánones, fugas, *ricercari* y variaciones posibles, Erté hace nacer de la cabeza de sus bellas mujeres todas las derivaciones imaginables: velos horizontales extendidos por encima de la cabeza a la distancia de un brazo, gruesos tubos de tejido (¿o cabello?) que caen en volutas hasta la cintura y luego hasta el suelo, cimeras, penachos, diademas múltiples, aureolas de todas las formas y dimensiones, apéndices extravagantes (pero elegantes) que se burlan del modelo histórico del que son una reminiscencia desmesurada y barroca (morrión, caperuza, lazo, peñeta sevillana, chascás, mitra, etcétera) no constituyen tanto peinados (ni por un momento imaginamos que nadie pueda llevarlos, es decir, enarbolarlos; no es imaginable el procedimiento por el que se «sostendrían»)



como miembros suplementarios destinados a formar un cuerpo nuevo que se inscribe, sin romper su armonía, en la forma esencial del primero. El papel de estos quiméricos peinados es el de fijar el cuerpo femenino sobre alguna idea nueva (que pasaremos en seguida a denominar) y en consecuencia, *de-formarlo* (en sentido no peyorativo) bien porque el peinado, una flor entre vegetal y solar, se repite al pie del cuerpo y priva así a la figura humana de su sentido normal, volviéndola irreal, bien porque, con más frecuencia, el peinado prolonga la

estatura con su altura, duplicando su capacidad de extensión y articulación; entonces, el rostro pasa a no ser sino el proscenio imparable de un peinado desmesuradamente elevado en el que se sitúan el infinito posible de las formas y, gracias a un desplazamiento paradójico, la propia expresividad de la figura: la mujer de *La Anunciación* tiene, por así decirlo, «los cabellos erizados sobre la cabeza» porque son, además, los pliegues de la sobrepeleliza del ángel que se despliega en una apoteosis de alas en la parte superior de la composición. Le interesa tanto a Erté la duplicación superior de la figura a base del peinado que convierte este recurso en la fórmula de un movimiento infinito: por encima de la elevada mitra de *la Faraona* aparece dibujada en relieve otra Faraona; instalada en la cumbre de una pirámide de adoradores, la triunfante *Cortesana* se toca con una elevada tiara, tiara que, a su vez, es otra mujer: la mujer y su peinado (el peinado y su mujer, mejor dicho) se modulan así, sin cesar, el uno al otro, el uno a través del otro. Esta afición a las construcciones ascendentes (aparte de los peinados en forma de andamio, está *la princesa Budur al Badur*, encaramada en su palanquín y rematada por un motivo infinitamente aéreo, o *la du Barry*, cuyos collares sostienen y elevan dos ángeles en la parte superior) sería, quizá, merecedora de un psicoanálisis como los que realiza Bachelard; pero la verdad es que, como ya hemos dicho, nuestro artista no se mueve por esas zonas del símbolo; para Erté, el tema as-

censional es, ante todo, la designación de un espacio *posible*, en el que la línea, que sale del cuerpo, pueda multiplicar la capacidad de significación de ese cuerpo. El peinado, máximo accesorio (cuyos sustitutos de menor importancia son echarpes, colas, collares y brazaletes, es decir, todo lo que *sale* del cuerpo), es exactamente aquello que el artista emplea para *probar* sobre el cuerpo de la mujer las transformaciones que necesita para elaborar, como un alquimista, un objeto nuevo, ni cuerpo ni vestido y que sin embargo participa a la vez de ambos.

La letra

Ese objeto nuevo al que Erté da la vida, esa especie de quimera compuesta por Mujer y peinado (o cola) a partes iguales, es la Letra (palabra que debemos entender *literalmente*). Creo que el alfabeto de Erté es sobradamente conocido. Sabemos que cada una de las veintiséis letras de nuestro alfabeto se compone, bajo su forma mayúscula, de una o dos mujeres (con algunas escasas excepciones, de las que luego se hablará), cuya postura y ornamento se inventan en función de la letra (o cifra) que deben representar y a la que esa mujer (o mujeres) se supedita. No se puede olvidar el alfabeto de Erté, una vez visto. Y no sólo porque este alfabeto fuerza a nuestra memoria de manera hartamente misteriosa (¿qué es lo que nos impulsa a recordar insistentemente a sus Mujeres-Letras?), sino, más bien, a causa de una metonimia natural (inevitable) que acaba impregnando de sentido toda su obra: tras cualquiera de las mujeres de Erté (figurín de moda, maqueta de teatro) vemos cómo se perfila una especie de espíritu de la Letra, como si el alfabeto fuese el espacio natural, original y hasta doméstico del cuerpo femenino y la mujer tan sólo lo abandonase, provisionalmente y con un permiso temporal, para ocupar la escena del teatro o el afiche de modas, y a condición de reintegrarse después a su abecedario nativo: observemos *Sansón y Dalila*: no tiene nada que ver con un alfabeto; y, no obstante, ¿no se disponen los dos cuerpos como dos iniciales entrelazadas en el mismo espacio? Incluso fuera del alfabeto por él concebido,

las mujeres de Erté siguen siendo letras; en todo caso, se trata ahora de letras desconocidas, letras de una lengua extraña que nuestro particularismo nos impide hablar, la serie de pinturas sobre hojalata recortada (obra poco conocida), ¿no muestra acaso la homogeneidad, la riqueza de variantes y el espíritu formal de un alfabeto inédito, que uno desearía deletrear? Como ya se ha dicho, estas pinturas no son figurativas, y por eso parecen consagrarse a un alfabeto (por desconocido que sea), ya que la letra es el punto en el que convergen todas las abstracciones gráficas.

En el alfabeto generalizado de Erté se da un intercambio dialéctico: la Mujer parece prestar su figura a la Letra; pero, a la inversa, y con mucha más certeza, es la Letra la que proporciona a la Mujer su abstracción: al *dar una figura* a la letra, Erté *infigura* a la mujer (me permito usar este barbarismo, necesario en la medida en que Erté priva a la mujer de su figura —o la evapora, al menos— sin desfigurarla): un deslizamiento incesante se apodera de las figuras de Erté, transforma a las letras en mujeres, pero también las *piernas* en palos (gracias a un parentesco que el francés no ha pasado por alto).* Ahora se empieza a comprender la importancia de la silueta en Erté (ya se habló de su sentido ambiguo: símbolo y signo, fetiche y mensaje): la silueta es un producto esencialmente gráfico, convierte al cuerpo humano en una letra potencial, exige ser *leída*.

Este ecumenismo de la letra en el caso de Erté, que fue en su origen diseñador de modas, lleva afortunadamente a rectificar una opinión común: la de que la Moda (la figuración estilizada de las innovaciones en el vestuario femenino) conlleva naturalmente una determinada filosofía de la Mujer: todo el mundo (modelistas y periodistas) piensa que la Moda está al servicio de la Mujer eterna, a la manera de una sacerdotisa que diera su voz a una religión. ¿Acaso los modistas no se dedican a escribir año tras año, estrofa por estrofa, el canto que glorifica al cuerpo femenino? ¿No es totalmente evidente la relación *erótica* entre Moda y Mujer? Y así, cada vez que la Moda sufre un cambio notable (por ejemplo al pasar de la falda larga a la corta), vemos cómo los modistas se apresuran a inte-

* *Jambages*, los palos de las letras, procede de *jambes*, piernas. [T.]

rrogar a los psicólogos y los sociólogos con el fin de averiguar cómo será la nueva Mujer que surgirá de la minifalda o el vestido saco. Vano trabajo, en verdad: nadie puede responder: no hay discurso posible, aparte de los estereotipos usuales, sobre la Moda, desde el momento en que se la considera *expresión* simbólica del cuerpo: obstinadamente, la Moda se niega al discurso, y es natural que así sea: al escoger la producción del *signo* de la Mujer (o de la Mujer como signo) es incapaz de recorrer, profundizar, describir su capacidad simbólica; muy al contrario de lo que se pretende hacernos creer (y a menos que se tenga de ella una idea poco exigente), la Moda no es erótica; busca la claridad, no la voluptuosidad; la *cover-girl* no sirve como objeto de fantasías: está demasiado ocupada en hacerse signo: es imposible vivir (imaginariamente) con ella, basta con *descrifrarla* o, más exactamente (ya que carece del menor secreto), con situarla en el sistema general de signos que hace que el mundo nos resulte inteligible, o sea viable.

Es algo ilusorio creer que la Moda está obsesionada por el cuerpo. La Moda está obsesionada por esa otra cosa que Erté ha descubierto, con la definitiva lucidez del artista: la Letra, que es la inscripción del cuerpo en un espacio sistemático de signos. Es posible que Erté fuera el fundador de una moda (la de 1925), en el sentido contingente de ese término; pero lo que es la inscripción del cuerpo en un espacio sistemático de haber sido, como todo verdadero innovador, poco secundado en este aspecto) reforma la idea de la Moda, al relegar la ilusión feminista en que se complace la opinión común (la de la cultura de masas, por ejemplo) y al desplazar tendenciosamente el campo simbólico de la Mujer a la Letra. Es cierto que la Mujer está presente en la obra de Erté (y hasta omnipresente), pero no es sino el *tema* de la obra y no su espacio simbólico. De nada serviría interrogar a las mujeres de Erté; no podrían sino decirse a sí mismas, apenas más locuaces (simbólicamente) que un diccionario que da la definición (por encima de todo, tautológica) de una palabra, pero no su futuro poético. Lo que es propio del significante es el hecho de constituir un *punto de partida* (de otros significantes); y el punto de partida significante en Erté no es la Mujer (que no se convierte en nada sino en su propio peinado, la cifra más simple de la femineidad mítica) sino la Letra.

La Letra, el Espíritu, la Letra

Durante largos años, siguiendo un célebre aforismo del Evangelio, hemos opuesto la Letra (que mata) al Espíritu (que vivifica). De la Letra (que mata) han nacido en nuestra civilización gran número de censuras asesinas (¿cuántos habrán muerto por un *sentido*, en nuestra historia, empezando por la de nuestra religión?) que podrían agruparse, practicando una ligera extensión, bajo el nombre genérico de filología; rigurosa guardiana del «verdadero» sentido (el unívoco, canónico), la Letra reúne todas las funciones del superyó, que tiene como tarea primordial y denegadora, el rechazo de todo simbolismo; el que se ejercita en esta Letra asesina acaba también afectado de una enfermedad mortal del lenguaje, la *asymbolie* (el hombre, mutilado de toda actividad simbólica, se moriría, y el asimbolista sólo sobrevive porque la denegación cuyo sacerdocio ejerce es a su vez una actividad simbólica, aunque no lo reconozca).

Así pues, en ciertas épocas, oponer a esta letra asesina los derechos del *espíritu* fue una medida vital. En este caso, el espíritu no es el espacio del símbolo, sino tan sólo el del sentido: el espíritu de un fenómeno, de una palabra, no es más que su derecho a *empezar* a significar (mientras que la literalidad consiste justamente en rehusarse a formar parte de un proceso de significación): el *espíritu* (en oposición a la *letra*) se erige, por tanto, en el valor fundamental de las ideologías liberales; el derecho a la interpretación se pone, efectivamente, al servicio de una verdad espiritual, pero esta verdad se conquista *contra* su apariencia (contra el *estar-ahí* de la cosa), *más allá* de esta apariencia, ropaje del que hay que despojarla para no pensar más en él.

Sin embargo, gracias a una segunda inversión, la modernidad retorna a la letra... si bien a una letra que ya no es, evidentemente, la de la filología. Por una parte, rectificando un postulado de la lingüística que estudia la totalidad del lenguaje en su forma hablada y considera a la letra como una simple transcripción del sonido, la filosofía (de acuerdo con Jacques Derrida, autor de un libro que se titula precisamente *De la grammatologie*) opone a la palabra hablada un arte de la escritura: la letra, en su materialidad gráfica, pasa a ser una

idealidad irreductible, asociada con las más profundas experiencias de la humanidad (algo muy claro en Oriente, donde el grafismo detenta un auténtico poder civilizador). Por otra parte, el psicoanálisis muestra (en su más recientes investigaciones) que la letra (en cuanto trazo gráfico, al margen de su origen sonoro) es una gran encrucijada de símbolos (verdad que toda una literatura, la barroca, y el arte del caligrama ya presentían), punto de partida y de reunión de innumerables metáforas. Esta letra nueva, esta segunda letra (que se opone a la letra literal, la que mata) ocupa un dominio aún no descrito: ¿de cuántos juegos habrá sido punto de partida la letra desde que la humanidad escribe? Tomemos una letra: su secreto se hace más profundo (sin acabar jamás) a lo largo de asociaciones (metonimias) infinitas en las que podemos hallarlo todo, hallar el mundo: su historia, la nuestra, sus grandes símbolos, la filosofía de nuestro propio nombre (a partir de las iniciales), etcétera. Antes de Erté (pero en una época que se puede considerar nueva, por lo olvidada) la Edad Media depositó un tesoro de experiencias, sueños y sentidos en el dibujo de sus unciales; y el arte gráfico, una vez nos sacudiéramos el yugo empirista de nuestra sociedad, que reduce el lenguaje a simple instrumento de comunicación, podría convertirse en el arte más elevado, aquél en el que la oposición entre lo figurativo y lo abstracto resultaría superada por inútil: pues una letra quiere decir algo y a la vez no quiere decir nada, no imita y, sin embargo, simboliza, desautoriza al mismo tiempo a la excusa del realismo y a la del esteticismo.

R. T.

Conocemos a Saussure gracias a su *Curso de lingüística general*, punto de partida de buena parte de la lingüística moderna. Sin embargo, ahora se empieza a sospechar, merced a publicaciones fragmentarias, que el designio fundamental del sabio ginebrino no fue en modo alguno la fundación de una lingüística nueva (parece que no tenía a su *Curso* en gran estima), sino el desarrollo y su posterior imposición a los demás sabios (harto escépticos), de un descubrimiento, hecho por él, que

constituyó su obsesión de por vida (mucho más que la lingüística estructuralista): el descubrimiento de la existencia de un nombre (el de un héroe o un dios) trenzado en los versos de la poesía antigua (la védica, la griega, la latina), colocado allí por el poeta de modo algo esotérico... y sin embargo de acuerdo con una cierta regularidad, ya que ese nombre se percibe gracias a la sucesiva selección de ciertas letras privilegiadas. El descubrimiento de Saussure, en resumidas cuentas, es el carácter doble de la poesía: línea sobre línea, letra sobre letra, palabra sobre palabra, significante sobre significante. Desde que Saussure advirtió por primera vez este fenómeno anagramático, empezó a imaginar que lo veía por todas partes; el fenómeno lo asediaba; no podía leer un verso sin escuchar entre el murmullo del primer sentido un nombre solemne, que se formaba por la asociación de algunas letras aparentemente dispersas a lo largo del verso. Dividido entre su razón de sabio y la certeza de esta segunda escucha, Saussure sufrió un verdadero tormento: temía que lo tomaran por loco. Y, sin embargo, ¡qué admirable verdad simbólica! El sentido no es nunca simple (excepto en matemáticas) y las letras que forman la palabra, por más que cada una de ellas sea *racionalmente* insignificante (la lingüística se ha hartado de explicarnos que los sonidos forman unidades distintivas, y no significantes, frente a las palabras), están buscando en nosotros, sin cesar, su libertad, la de significar otra cosa. No es un azar que Erté, desde el comienzo de su carrera, haya formado, a base de las iniciales de sus dos nombres, un tercer nombre, que será su nombre artístico: al igual que Saussure, se ha limitado a *escuchar* su doble, trenzado, a sus espaldas, dentro del enunciado corriente y mundano de su identidad; ya en este procedimiento anunciador Erté designaba lo que sería el objeto permanente de su obra, la letra: la letra, esté donde esté (y más si está en nuestro nombre), es siempre un signo, como la mujer que sostiene un pájaro en cada mano y, al elevar desigualmente los brazos, realiza la F del alfabeto de Erté: la mujer hace el signo y el signo hace de signo: éste es el inicio de un arte de la escritura en el que el signo puede irse descolgando hasta el infinito.

El alfabeto

Erté compuso un alfabeto. Presa en el alfabeto, la letra se torna primordial (por lo general es mayúscula); al aparecer en su edición *príncipe* refuerza con ello su esencia de letra: se convierte en la letra pura, al abrigo de cualquier tentación de encadenarse y disolverse en la palabra (es decir, en un sentido contingente). Decía Claudel, hablando de la letra china, que ésta poseía un ser esquemático, una persona escrituraria. Gracias a su trabajo poético, Erté convierte a cada una de nuestras letras occidentales en un ideograma, es decir en un grafismo que se basta a sí mismo, se desentiende de la palabra: ¿a quién le entrarían ganas de escribir una palabra con las letras de Erté? Sería un contrasentido: la única palabra, el único sintagma que Erté compone con sus letras es su propio nombre, o sea, dos letras más. El alfabeto de Erté ha hecho una opción que rechaza a la frase, al discurso. De nuevo es Claudel quien nos invita a sacudirnos de encima la pereza que nos permite creer que las letras no son sino los elementos inertes de un sentido que sólo puede nacer de la combinación y la acumulación de formas neutras; nos ayuda a entender lo que una letra solitaria (el alfabeto nos garantiza su soledad) puede llegar a ser: «La letra es analítica por esencia: las palabras constituidas por la letra son sucesivas enunciaciones de afirmaciones que el ojo y la voz deletrean; a la unidad añade la unidad sobre una misma línea, y el vocablo precario se forma y se modifica en una variación perpetua». La letra de Erté es una afirmación (por llena de encanto que esté), está establecida con anterioridad a lo *prècario* de la palabra (que se descompone de combinación en combinación): aislada, su desarrollo la impulsa, no hacia sus hermanas (a lo largo de la frase) sino hacia la metáfora sin fin de su forma individual: vía propiamente poética que no lleva al discurso, al *logos*, a la *ratio* (siempre sintagmática), sino al infinito símbolo. Tan grande es el poder del alfabeto que reinstala a la letra en una especie de estado natural que le es propio. Pues la letra, sola, es inocente: la culpa, las culpas empiezan cuando las letras se *alinean* para formar palabras (¿puede imaginarse un medio más eficaz de acabar con el discurso del otro que deshacer la palabra y hacerlo regresar

a la letra primordial, como en la frase popular: *n, i, ni, c'est fini* (n, o, no, se acabó).

Quiero permitirme ahora una breve digresión personal. El autor de estas líneas a menudo ha sentido un profundo descontento de sí mismo por no ser capaz de evitar el cometer siempre las mismas faltas al volver a mecanografiar un texto. Estas faltas aparecen bajo la forma trivial de omisiones o adiciones: diabólicamente, la letra *falta* o *sobra*; la falta más retorcida (la que deforma la palabra de la manera más páfida) y también la más frecuente, es la metátesis: ¿cuántas veces (sin duda animado por una irritación inconsciente contra las palabras familiares de las que me sentía prisionero) habré escrito *sturctura* por *estructura*, *substituir* por *substituir*, o *trasncripción* por *transcripción*? Y cada una de estas faltas, a fuerza de repetición, adquiere una fisonomía peculiar, personal, malévola, significa que algo en mí se resiste a la palabra y la castiga desfigurándola. En cierto modo, el mal comienza con la palabra, con la secuencia inteligible de las letras. De manera que el alfabeto, anterior o exterior a la palabra, realiza una especie de estado adánico del lenguaje: es el lenguaje antes del pecado, porque es el lenguaje antes del discurso, antes del sintagma, abierto ya, sin embargo, a los tesoros del símbolo, por la riqueza sustitutiva de la letra. Y ésta es la razón de que, aparte de la gracia, la inventiva, la calidad estética, o más bien a través de esas mismas propiedades, no empañadas por ninguna intención de sentido (de discurso), las letras de Érté sean objetos *felices*. Parecido al hada buena que, al tocar al niño con su varita mágica, concediéndole graciosamente un don, hacía caer rosas de su boca cuando intentaba hablar (y no sapos, como su horrible rival), Érté nos entrega el don de la letra pura, aún no comprometida en ninguna asociación, y por ello ajena a la misma posibilidad de la culpa: llena de gracia e incorruptible.

La sinuosa

Ya hemos dicho que la materia empleada por Érté para hacer letras es un híbrido de mujer y ornamento: cuerpo y ves-

tido se suplementan de forma mutua: el apéndice de la vestimenta ahorra posturas acrobáticas a la mujer y la transforma en letra sin perder nada de su femineidad, como si la letra fuera femenina «por naturaleza». Los operadores de letras son numerosos y diversos: alas, colas, cimeras, penachos, cabellos, echarpes, humaredas, globos, colas, cinturones, velos; estos «mutantes» (porque garantizan la mutación de la Mujer en Letra) no se limitan a su papel formador (gracias a sus complementos, a sus correcciones, ayudan a crear la geometría de la letra) sino que tienen otro, conjurador: al apelar a un objeto gracioso o cultural (familiar), permiten exorcizar a la letra malvada (que las hay): la T es un signo funesto: es una horca, una cruz, un suplicio; Erté la convierte en una ninfa primaveral, floral, con el cuerpo desnudo y la cabeza cubierta por un ligero velo; donde el alfabeto literal dice *brazos en cruz*, el alfabeto simbólico de Erté dice: *brazos abiertos*, entregados a un gesto a la vez pudoroso y favorable. Erté hace con la letra lo que el poeta con la palabra: un juego. El juego de palabras reposa sobre un mecanismo semántico muy simple: un mismo y único significante (una palabra) toma dos significados simultáneos y diferentes, de modo que produce una división en la percepción de la palabra: es lo que se llama, con acierto, un *doble sentido*. Instalado en un terreno simbólico, Erté practica la *doble visión*, si se nos permite llamarla así: percibimos, a placer, la mujer o la letra, y, de una manera suplementaria, la combinación de ambas. Tomemos la cifra 2: es una mujer arrodillada, un largo penacho que forma una interrogación, es el 2; la letra es una forma total e inmediata, cuyo sentido peculiar se perdería si la analizáramos (según la teoría de la Gestalt), pero a la vez es una charada, es decir una combinación analítica de partes que tienen por separado un sentido. El procedimiento de Erté, como el de los poetas barrocos o los pintores hiperimpresionistas, como Arcimboldo, es muy retorcido: obliga al sentido a funcionar en dos niveles racionalmente contradictorios (en apariencia independientes): el del todo y el de cada una de las partes; Erté posee la *inspiración* (el *toque genial*, podríamos decir) que sabe abrir con un solo gesto el mundo del significante, el mundo del juego.

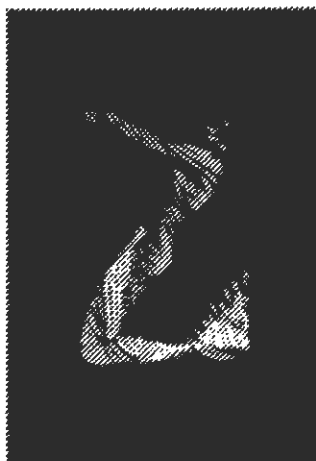
Y este juego parte de unas pocas formas simples, de formas arcaicas (en toda letra están implícitas). Volvamos a Claudel:



«Toda escritura comienza por un trazo o línea que, siendo uno, en su continuidad, es el signo puro del individuo. Así, o bien la línea es horizontal, como todo lo que halla una razón de ser suficiente en un puro paralelismo con su principio; o vertical como el árbol y el hombre, indica el acto y propone la afirmación; u oblicua, marca el movimiento y la dirección». A la vista de este análisis, Erté no parece demasiado claudeliano (era de esperar). En su alfabeto hay pocas horizontales (apenas dos trazos de alas o de pájaros, en la E y la F, un vuelo de cabellera en el

7, una pierna en la A); Erté es poco telúrico, poco fluvial, no lo inspiran los arcanos de la cosmología religiosa, el *principio* extra-humano no es su fuerte. En cuanto a las verticales, no tienen para él el sentido optimista, voluntarioso, humanista, que el poeta católico daba a esta línea, que le parecía marcada por una «inviolable rectitud». Observemos el I: completamente erguida dentro de su bocal, la muchacha parece tener algo de primordial, como si nacer fuera encarnarse, antes que nada, en la simplicidad primaria de la recta; pero, si completamos el I con la I, que se le aproxima, vemos que la mujer está aquí decapitada, el punto de la I separado de su tronco: se diría que a las letras rectas y desnudas, demasiado simples, les falta la redondez de la vida; son, por inclinación, letras muertas; dos alegorías explícitas corroboran esta idea: *la Tristeza y la Indiferencia* son para Erté verticales excesivas, paroxísticas: lo triste, lo que repele es ser demasiado recto, exclusivamente recto: una buena intuición psicológica: la recta vertical es lo que corta, es el filo, el corte, el instrumento de la escisión separadora (*skizein*, en griego, quiere decir *hender*) que marca (y define) al esquizofrénico, triste e indiferente. En el alfabeto de Erté hay líneas oblicuas (¿cómo hacer letras sin barras?); la oblicuidad condució a Erté a inesperadas invenciones: velo transversal de la N, cuerpo echado hacia atrás de la Z, cuerpo tronchado y expulsado de la K; pero esta línea, que era para Clau-

del el símbolo natural del movimiento y la dirección, no es la favorita de Erté. Entonces, ¿qué? Dos líneas indiferentes (la horizontal y la oblicua) y una mala (la vertical). ¿Adónde ha ido a parar la *felicidad* de Erté (y la nuestra)? La estructura responde, corroborando la evidencia: es sabido que en lingüística el paradigma ideal comporta cuatro términos: dos términos polares (A opuesto a B), un término mixto (a la vez A y B) y un término neutro o cero (ni A ni B); las líneas primordiales de la escritura se sitúan fácilmente en este paradigma: los dos términos polares son la



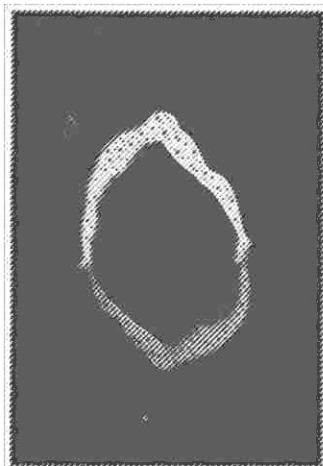
horizontal y la vertical; el término mixto es la línea oblicua, compromiso entre las dos primeras; pero, ¿dónde está el cuarto término, el término neutro, la línea que rehúsa a la vez la horizontal y la vertical? Esta es la preferida de Erté, la sinuosa; es evidente que es para él el símbolo de la vida, no de la vida en bruto, primaria, noción metafísica extraña al universo de Erté, sino la vida delicada, civilizada, socializada, que el tema femenino permite «cantar» (como se decía de la poesía antigua, es decir, sobre el cual la Mujer permite hablar, el que la Mujer entrega a la palabra gráfica): como valor cultural (y ya no «natural») la femineidad es sinuosa: la forma arcaica de la S permite escribir el Amor, los Celos, la misma dialéctica del sentimiento vital, o, si se prefiere un término más psicológico (que sigue siendo material): la *duplicidad*. Esta filosofía de la sinuosidad se expresa en la *Máscara* (*El Misterio de la Máscara*, así se llama una composición de Erté): además de estar la Mujer, por así decirlo, *encima* de la *Máscara* (su cuerpo puntúa el pliegue de la nariz, sus alas son las mejillas y se aloja también en las cuencas de los ojos), la *Máscara* entera es como una tela en la que aparece escrita, a la manera china, una S doble, simétrica e invertida, cuyas cuatro volutas terminales también nos miran (¿acaso no se habla del *ojo* de la voluta?): pues la mirada no es recta sino en virtud de una abstracción óptica: mirar es también ser mirado, establecer un

circuito, un *retorno*, como a la vez nos dicen la S del ojo y la Máscara, pantalla que nos mira.

Puntos de partida

Las letras de Erté son «poéticas». Y eso ¿qué quiere decir? Lo «poético» no es una impresión vaga, una especie de valor indefinible, al que nos podríamos referir con comodidad sustrayendo lo «prosaico». Lo «poético» es exactamente la capacidad simbólica de una forma; esta capacidad no tiene valor más que en la medida en que permite a la forma «partir» en un gran número de direcciones y manifestar así, en potencia, el avance *infinito* del símbolo, que jamás puede constituir un significado último y que es siempre, en suma, el significante de otro significante (por eso el auténtico antónimo de lo poético no es lo prosaico, sino lo estereotipado). Por tanto es inútil pretender establecer una lista canónica de los significados que una obra ofrece: tan sólo lo trivial puede ser inventariado, pues sólo las trivialidades son *finitas*. No tenemos que reconstruir una temática de Erté; basta con afirmar la capacidad de *punto de partida* de sus formas, que es también una potencia de retorno, ya que la vía simbólica es circular y aquello *hacia lo que* Erté nos arrastra quizás es lo mismo *a partir de lo que* se ha establecido la invención de la letra: la O es una boca, por supuesto, pero los dos acróbatas sin pies ni cabeza que la forman añaden a la boca el signo del esfuerzo, es decir, de la abertura que complementa la línea cerrada de los labios del hombre, cuando éste pretende vivir; en cuanto al cero, otra O, es también la boca, pero una boca que sostiene un cigarrillo y así puede coronarse metonímicamente de otra boca, corriente de humo azul que se escapa de una comisura para entrar por la otra: dos puntos de partida distintos para, en el fondo, la misma forma; la K, oclusiva, hace surgir las dos patas oblicuas de su grafismo de una especie de *cachete* que la barra rígida de su primera línea impone, de carambola, al trasero de la mujer (explorando así el fonetismo de la letra, ya que *claque* [cachete] es una palabra onomatopéyica: una verdad lingüística, pues hoy

sabemos que existe un simbolismo fonético, e incluso, en ciertas palabras, una semántica de los sonidos); la L es el lazo (o la *liana*),* una mujer que sujeta con una cuerda a una pantera tendida, mujer-pantera, mito del esclavizamiento fatal; la D es Diana, nocturna, lunar, musical y cazadora; de manera más sutil, en la N, la letra especular por excelencia, ya que vista en un espejo queda invertido el trazo oblicuo sin que se modifique la figura general y sin que deje de ser legible, dos estelas, dos bustos simétricos intercambian un velo mediador: uno se descubre de



él mientras que el otro se tapa con él, pero también podría ser al contrario. Así se comportan las letras de Erté, a la vez mujeres, adornos, peinados, gestos y líneas: cada una de ellas es a la vez su propia esencia (para dar imagen a una letra hay que captar primero su arquetipo) y el punto de partida de una aventura simbólica a cuyo juego el lector (o el aficionado) debe abandonarse.

M

No obstante, lanzar símbolos nunca es un acto espontáneo; la afirmación poética se basa en negativas, en mentises que el artista imprime sobre el sentido insulsamente cultural de la forma: la creación simbólica es un combate contra los estereotipos. Erté destruye el primer sentido de ciertas letras. Observemos su E (muy importante, pues forma parte de su nombre escrito); esta letra tiene, gráficamente, reputación de letra abierta, gracias a sus tres ramas que se orientan hacia la continuación de la palabra; como suele decirse, va hacia delante; sin

* *Lien* (atadura, lazo); *liane* (liana). [T.]

desfigurarla, Erté invierte su tropismo; la parte trasera de la letra se convierte en la delantera; la letra mira hacia la izquierda (región ya atravesada, de acuerdo con la dirección de nuestra escritura), y se desfleca hacia delante, como si la cola y las alas de las dos mujeres fueran presa de un viento contrario. Veamos ahora la Q, letra inevitablemente malsonante en francés, y en consecuencia un poco *tabú*: resulta ser una de las más deliciosas que Erté ha imaginado: dos pájaros forman un círculo, desde sus picos juntos hasta los extremos de sus colas larguísimas, que se entrecruzan para formar la coma inferior, que la diferencia de la O. Más allá de estos acentos eufóricos, Erté se mantiene a distancia de toda una mitología de la letra que es, a pesar de su gran calidad poética, excesivamente conocida: la que nos legó Rimbaud en su soneto «Voyelles»: para Erté, la A no es un «golfo de sombra», «un negro corsé de vello», sino la amarilla confluencia en forma de arbotante de dos cuerpos enfrentados frente a frente, cuyas piernas formando escuadra extraen de su acrobacia una idea de tensión constructiva; la E, angélica y femenina, no es «la lanza de los soberbios glaciares»; la I, si bien la cabeza desgajada del cuerpo tranquilo y modesto confiere, ya lo dijimos, una pizca de inquietud a su rectitud, no es púrpura en absoluto (no hay sangre en la obra de Erté); la U, cuyas dos ramas encierran, como las de los vasos comunicantes, dos cobrizas mujeres, no es la marca cíclica que la alquimia imprime en las vastas frentes estudiosas; y la O de Erté, dibujada en el aire como la figura de dos acróbatas, no tiene nada del «supremo clarín colmado de extrañas estridencias», no es la Omega, la morada del «Rayo violeta de Sus Ojos», sino tan sólo la boca, que se abre para sonreír, besar o hablar. Porque para Erté la letra —volveremos a insistir en ello—, el espacio del alfabeto, ni siquiera cuando se acuerda de su fonética es en modo alguno sonora, sino gráfica; se trata principalmente de un simbolismo de las líneas, no de los sonidos: es la letra la que «parte», no el fonema; o, al menos, eso que, antes de identificarse con un sonido con claridad es un gesto muscular impreso en nosotros por los movimientos de oclusión, concentración y relajación (el trabajo del acróbata, representado en la O, en la A, en la X, en la Y, en el 4), que Erté busca siempre por el lado de la línea, del trazo, de la unidad gráfica; su simbolismo es contenido, pero al menos se beneficia

de un arte legado por nuestra gran cultura, que es el arte tipográfico. Enraizada en este arte, la letra, despegada del sentido, o sometiéndolo a ella, por lo menos incorporándolo a sus líneas, proporciona un simbolismo propio cuyo mediador es el cuerpo femenino. Para acabar, hablaremos de cuatro letras de Erté que realizan de manera ejemplar ese desarrollo metafórico en que el sonido y la línea se trenzan. La R, fonéticamente, es un valor *pringoso* (sólo por excepción los parisienses, primero, y todos los franceses, después, la escamotean): R es un sonido rural, terrestre, material; la R se marca bien (para Cratilo, el dios logoteta la había convertido en un sonido fluvial); a partir de una mujer desnuda, que se ofrece sobre altos tacones, y a pesar del gesto pensativo de su mano alzada, por la parte posterior se expande un ancho canal de tela (o de cabellera: sabemos que no es posible distinguirlo, y que tampoco es necesario), cuya ancha curva, que se apoya sobre las nalgas, a la manera de los antiguos poliones, forma las dos volutas de la R, como si la mujer designara abundantemente por detrás lo que por delante parece reservar. La misma materialidad (que jamás pierde la elegancia) aparece en la S: es una forma sinuosa, recogida dentro del contorno de la letra, que a su vez consiste en una rosada ebullición; parece como si el joven cuerpo nadase en una sustancia primigenia, a la vez lisa y efervescente, y que la letra en su totalidad fuese un himno primaveral a la excelencia de la sinuosidad, línea de la vida. Muy distinta es una letra vecina, hermana gemela y enemiga, no obstante, de la S: la Z; ¿no es la Z una S invertida y angulosa, es decir, *contradicha*? Para Erté la Z es una letra doliente, crepuscular, velada, azulina, en la que la mujer inscribe a la vez su sumisión y su súplica (también para Balzac era una letra mala, y así lo explica en su novela *Z. Marcas*).



Y por último, en esta cosmografía alfabética de Erté existe una letra singular, la única, creo yo, que no debe nada a la

Mujer o a sus sustitutos favoritos, el ángel y el pájaro. Esta letra inhumana (puesto que no es antropomorfa) está hecha de llamas rojizas: es una puerta ardiente, devorada por dedos de fuego: la letra del amor y de la muerte (al menos en las lenguas latinas), la letra popular del oscuro Cuidado, arde flamígera y sola, entre tantas Mujeres-Letras (como decir: Jóvenes-Flores), como la ausencia mortal de ese cuerpo con el que Erté ha fabricado el objeto más bello que pueda imaginarse: una escritura.

Erté

© 1973, F. M. Ricci, Milán.

Arcimboldo o El retórico y el mago

Oficialmente, Arcimboldo fue el retratista de Maximiliano. No obstante, su actividad excedió con mucho a la pintura: compuso blasones, armas ducales, cartones para vitrales, tapicerías, decoró órganos con marquetería y hasta propuso un método colorimétrico de transcripción musical, según el cual «una melodía podía representarse por manchitas de color sobre un papel»; pero, ante todo, fue un animador de cortes, un maestro de juegos: organizó y puso en escena divertimientos, inventó torneos (*giostre*). Sus cabezas compuestas, realizadas a lo largo de veinticinco años en la corte de los emperadores de Alemania, tenían, sobre todo, la función de un juego de salón. En el juego de las Familias de mi infancia, cada jugador, con sus láminas ilustradas en la mano, tenía que ir pidiendo a uno de sus compañeros de juego las figuras de la familia que tenía que completar, de una en una: el Charcutero, la Charcutera, su hijo, la hija, el perro, etcétera; del mismo modo, ante una cabeza de Arcimboldo, se nos pide que reconstruyamos la familia del Invierno: pido una cepa por aquí, una hiedra por allá, una seta, un limón, una estera de paja, hasta que consigo tener a la vista todo el tema invernal, toda la «familia» de los productos de la estación muerta. O, también con Arcimboldo, jugamos al juego del «retrato»: alguien sale fuera de la habitación, la asamblea

decide qué personaje tendrá que adivinar y, cuando el inquiridor vuelve, debe resolver el enigma por medio del juego paciente de las metáforas y las metonimias: Si fuera una mejilla ¿qué sería? —Un melocotón. —¿Y si fuera una valona? —Espigas de trigo maduro. —¿Si fuera un ojo? —Una cereza. —Ya lo tengo: es el Verano.

*

En la figura del *Otoño*, el ojo (terrible) consiste en una ciruela pequeña (*prunelle*).^{*} Dicho de otra manera (al menos en francés), la *prunelle* botánica se convierte en *prunelle* ocular. Es como si Arcimboldo, a la manera de un poeta barroco, explotara las «curiosidades» de la lengua, jugara con la sinonimia y la homonimia. Su pintura tiene un trasfondo de lenguaje, su imaginación es plenamente poética: no crea signos, los combina, los permuta, los desvía (tal como hace el obrero del lenguaje).

*

Uno de los procedimientos del poeta Cyrano de Bergerac consiste en tomar una metáfora del lenguaje, lo más trivial posible, y explotar hasta el infinito su sentido literal. Si se dice «morir de pena», Cyrano imagina la historia de un condenado al que los verdugos obligan a escuchar tan lúgubres melodías que acaba muriendo de pena por su propia muerte. Arcimboldo actúa de la misma manera que Cyrano. Si el discurso habitual compara (como hace tan a menudo) un sombrero con un plato boca abajo, Arcimboldo se toma al pie de la letra la comparación, la convierte en una identificación: el sombrero se convierte en plato, el plato se convierte en casco (una celada, *celata*).^{**} El procedimiento opera en dos tiempos: en el momento de la comparación no es sino puro sentido común que propone una analogía, la cosa más simple del mundo; pero, en el segundo tiempo, la analogía enloquece, es radicalmente explotada, se ve

* En francés *prune* es ciruela; *prunelle* es a la vez el diminutivo de ciruela y el nombre de la pupila o niña del ojo. [T.]

** *Salade* en francés es a la vez «ensalada» y «celada» (de casco). [T.]



impulsada a destruirse a sí misma como tal analogía: la comparación se vuelve metáfora: el casco ya no es *como* un plato, *es* un plato. Sin embargo, con una última sutileza, Arcimboldo mantiene separados los dos términos de la identificación, el casco y el plato: según por donde lo mire, veo una cabeza o veo el contenido de un plato; la identidad de ambos objetos no se apoya en la simultaneidad de la percepción, sino en la rotación de la imagen, que aparece presentada como reversible. La lectura gira, sin un tope que la detenga: tan sólo el título consigue sujetarla, haciendo del cuadro el retrato de un *Cocinero*, porque, a partir del plato, metonímicamente se infiere el hombre que lo utiliza de forma profesional. Y, de nuevo, el sentido vuelve a desplomarse: ¿por qué ese cocinero tiene el aire feroz de un mercenario de tez bronceada? Porque el metal del plato exige la armadura y el casco, y la cocción de los alimentos el rojo curtido producto de los oficios al aire libre. Por otra parte, se trata de un singular mercenario, ya que el reverso del casco se adorna con una fina rodajita de limón. Y así sucesivamente: la metáfora gira sobre sí misma, pero lo hace con un movimiento centrifugo: las salpicaduras del sentido saltan hasta el infinito.

*

El plato hace el sombrero y el sombrero hace al hombre. Curiosamente, esta última proposición es el título de un *collage* de Max Ernst (1920), en el que las siluetas humanas son el resultado de un amontonamiento articulado de sombreros. También en este caso la representación barroca gira en torno a la lengua y las fórmulas de la lengua. Por debajo del cuadro se oye el murmullo vago de la música de las frases hechas: *el estilo es el hombre; el estilo es el sastrero* (Max Ernst); *por su obra se conoce al obrero, en el plato se conoce al cocinero*, etcétera. La lengua proporciona de forma discreta una referencia sensata a estas pinturas en apariencia fantasiosas, es decir, surrealistas. El arte de Arcimboldo no es extravagante; se mantiene siempre en los linderos del sentido común, al borde del proverbio; sabía que los príncipes, que eran los destinatarios de esas diversiones, tenían que asombrarse pero al mismo tiempo reconocer el juego; ésa es la razón de que lo maravilloso aparezca

enraizado en frases usuales: *el cocinero prepara platos*. Todo se elabora dentro del campo de las metonimias más triviales.

*

Estas imágenes se relacionan con la lengua, pero también con el discurso: con el cuento popular, por ejemplo: su procedimiento de descripción es el mismo. Mme. d'Aulnay, al hablar de Laideronnette, emperatriz de los Pagodas («diminutas figuras grotescas de cabeza móvil»), dice: «Se desnudó y se metió en el baño. Al momento, pagodas y pagodinas se pusieron a cantar y tocar instrumentos: unos tenían tiorbas hechas de una cáscara de nuez; otros violas hechas de una cáscara de almendra; pues los instrumentos tenían que adecuarse a su talla». Las Cabezas Compuestas de Arcimboldo participan así del cuento de hadas; de sus personajes alegóricos podríamos decir: uno tenía una seta a guisa de labios, un limón a guisa de colgante; otro llevaba un calabacín como nariz; el cuello de un tercero consistía en una ternera alargada, etcétera. Un relato maravilloso es lo que, como un recuerdo, oscila vagamente tras la imagen, con la insistencia de un modelo: me parece estar oyendo a Perrault cuando describe la metamorfosis de las palabras que salen de la boca de la joven buena y la joven mala, después de toparse con el hada: a cada frase de la pequeña, brotan dos rosas, dos perlas y dos enormes diamantes de sus labios; dos sapos y dos culebras salen de la boca de la mayor. Las partes del lenguaje se transmutan en objetos; de la misma manera, cuando Arcimboldo pinta, no pinta tanto las cosas como la descripción verbal que de ellas daría un narrador maravilloso: ilustra lo que en el fondo ya es la copia en palabras de una historia sorprendente.

*

Vamos a recordar, una vez más, la estructura del lenguaje humano: posee una doble articulación: la secuencia del discurso puede descomponerse en palabras y, a su vez, las palabras se descomponen en sonidos (o en letras). No obstante, entre ambas articulaciones hay una gran diferencia: la primera produce unidades que ya poseen un sentido (las palabras); la se-

gunda produce unidades insignificantes (los fonemas: un fonema no significa nada por sí solo). Es sabido que esta estructura no es válida para todas las artes visuales; es posible, cierto, descomponer el «discurso» del cuadro en formas (líneas y puntos), pero esas formas no significan nada antes de combinarse; la pintura no tiene más que una articulación. A partir de esto es fácil hacerse cargo de la paradoja estructural de las composiciones de Arcimboldo.

Arcimboldo convierte la pintura en una auténtica lengua, la dota de una doble articulación: la cabeza de *Calvino* se puede descomponer, primero, en formas que son ya objetos con un nombre, es decir, en *palabras*: una carcasa de pollo, una mano de mortero, una cola de pescado, legajos escritos; estos objetos, a su vez, se descomponen en formas que, por sí solas, no significan nada; volvemos a encontrarnos con la doble escala de las palabras y los sonidos. Es como si Arcimboldo modificara las reglas del sistema pictórico, lo desdoblara abusivamente, hipertrofiara su virtualidad significativa, analógica, y produjera así una especie de monstruo estructural, origen de un malestar sutil (por lo intelectual), más penetrante aún que si el horror procediera de una simple exageración o de una simple mezcla de elementos: el hecho de que todo signifique, a *dos niveles*, es lo que hace que la pintura de Arcimboldo funcione como una negación algo terrorífica de la lengua pictórica.

*

Muy al contrario de lo que pasa en Oriente, la pintura y la escritura no tienen en Occidente demasiadas relaciones; letra e imagen sólo se comunicaron entre sí en los márgenes algo enloquecidos de la creación, lejos del clasicismo. Sin recurrir a letra alguna, Arcimboldo, no obstante, bordea sin cesar la experiencia gráfica. Su amigo y admirador, el canónigo Comanini, veía en las Cabezas Compuestas una escritura emblemática (al fin y al cabo, lo que es la ideografía china); entre los dos niveles del lenguaje arcimboldesco (el de la figura y el de los rasgos significantes que la componen) se da la misma relación de *fricción*, de rechinamiento, que aparece entre el orden de los signos y el de las imágenes en Leonardo de Vinci: en el *Trattato della Pittura*, la escritura invertida aparece a menudo interrumpida

por cabezas de viejos o parejas de ancianas: escritura y pintura se fascinan, se dan caza la una a la otra. Del mismo modo, ante una Cabeza Compuesta de Arcimboldo, se tiene siempre la ligera impresión de que está *escrita*. Sin embargo, ni una sola letra. Esto proviene de la doble articulación. Como en Leonardo, hay una duplicidad de los grafos: con la mayor naturalidad son medio imágenes, medio signos.

*

Una cabeza compuesta está formada por «cosas» (frutas, peces, niños, libros, etcétera). Pero las «cosas» que sirven para componer la cabeza no están desviadas de su uso (salvo quizás en el *Cocinero*, donde el animal, que se da la vuelta y forma la cara del hombre, está hecho para servir de comida). Son cosas que están ahí en tanto que son cosas, como si procedieran, no de un espacio doméstico, usual, sino de una mesa en la que los objetos estuvieran definidos por su análogo figurativo: esto es el Tocón, esto la Hiedra, esto el Limón, esto la Estera, etcétera. Las «cosas» aparecen presentadas de modo didáctico, como en un libro para niños. La cabeza está compuesta de unidades lexicográficas salidas de un diccionario, pero ese diccionario es de imágenes.

*

La retórica y sus figuras: así meditó Occidente sobre el lenguaje durante más de dos mil años: sin dejar de asombrarse de que en la lengua pudiera haber transferencias de sentido (metábolos) y de que estas metábolos se pudieran codificar hasta el punto de ser susceptibles de clasificación y denominación. También Arcimboldo, a su manera, es un retórico: con sus Cabezas, arroja todo un paquete de figuras retóricas dentro del discurso de la Imagen: la tela pasa a ser un auténtico laboratorio de tropos.

Una concha sirve de oreja, es una *Metáfora*. Un montón de peces equivale al *Agua* —en la que habitan los peces—, es una *Metonimia*. El *Fuego* se convierte en cabeza llameante, es una *Alegoría*.

Enumerar los frutos, los melocotones, las peras, las cerezas, las frambuesas, las espigas para sugerir el Verano, es una *Alusión*. Repetir el pez para formar con él una nariz por aquí y una boca por allá es una *Antanacsis* (repetir una palabra con sentido distinto cada vez). Evocar un nombre por otro que tiene la misma sonoridad («Tú eres Pedro, y sobre esta piedra edificaré...»), es una *Paronomasia*: evocar una cosa gracias a otra que tiene la misma forma (una nariz por la grupa de un conejo), es una paronomasia de imágenes, etcétera.



Rabelais ha practicado asiduamente los lenguajes burlescos, artificialmente —aunque de forma sistemática— elaborados: los *forgeries* que, en cierto modo, constituyen parodias del propio lenguaje. Existía el *baragouin*, que consistía en cifrar un enunciado sustituyendo elementos: el *charabia*, que utilizaba la transposición (hoy en día, Queneau ha extraído efectos muy cómicos de este último, escribiendo, por ejemplo, *Kékcékça* en lugar de «*Qu'est-ce que c'est que ça?*»); había, por último, mucho más loco que los otros, el *lanternois*, magma de sonidos absolutamente indescifrables, criptograma cuya clave se ha perdido. Ahora bien, el arte de Arcimboldo es un arte de *forgerie*. Dado un mensaje, por ejemplo, la cabeza de un cocinero, un campesino, un reformador o, incluso, el verano, el agua, el fuego, Arcimboldo lo pone en cifra: poner algo en cifra quiera decir ocultar y no ocultar, simultáneamente; el mensaje está oculto para el ojo que, pendiente del sentido del detalle, se olvida del sentido del conjunto; al principio, no veo más que los frutos o los animales amontonados ante mí; sólo gracias a un esfuerzo de distancia, cambiando el nivel de percepción, consigo recibir otro mensaje, un aparato hipermetrope que, actuando como una plantilla de lectura, me permite percibir, de un solo golpe de vista, el sentido global, el sentido «verdadero».

Pues Arcimboldo utiliza un sistema de sustitución (una manzana sustituye a una mejilla, como, en el mensaje cifrado, una letra o sílaba enmascaran a otra letra o sílaba), y también un sistema de transposición (el conjunto entero retrocede, en cierto modo, hacia el detalle). No obstante, y en ello aparece el Arcimboldo más característico, lo realmente notable de sus Cabe-

zas Compuestas es que el cuadro vacila entre el cifrado y el descifrado: pues cuando ya se ha conseguido por fin retirar la pantalla de la sustitución y la transposición para poder percibir la cabeza compuesta como un *efecto*, el ojo sigue conservando, entrelazados, los sentidos primitivos que han intervenido en la producción de tal efecto. Para hablar con términos más propios del lenguaje —más cercanos a su punto de vista, por tanto— Arcimboldo habla un doble lenguaje, a la vez claro y confuso; fabrica «*baraguin*» y «*charabia*», pero estos *forgeries* siguen siendo perfectamente inteligibles. En suma, la única extravagancia que no se permite es fabricar una lengua totalmente incomprendible como el «*lanternois*»: su arte no está nada loco.



Reino triunfante de la metáfora: todo es metáfora en Arcimboldo. Nunca hay nada *denotado*, ya que los rasgos (líneas, formas, volutas) que sirven para componer una cabeza, tienen *previamente* un sentido, y este sentido está desviado hacia otro sentido, arrojado, en cierto modo, más allá de sí mismo (eso es lo que, etimológicamente, quiere decir «metáfora»). Las metáforas de Arcimboldo son por lo general *sensatas*. Con eso quedamos decir que entre los dos términos de la transposición subsiste un rasgo común, un «puente», una cierta *analogía*: los dientes se parecen «espontánea», «normalmente» (pues otros que no son Arcimboldos también lo pueden decir) a corolas de flores, a guisantes en su vaina; objetos diferentes que tienen cosas en común: parcelas de materia recortadas, igualadas y ordenadas —clasificadas— sobre una misma línea; la nariz se parece a una mazorca, por su forma oblonga y abombada; la boca, carnosa, recuerda a un higo entreabierto, cuyo interior blanquecino ilumina a la roja segsadura de la pulpa. No obstante, aunque analógica, la metáfora arcimboldesca es, por así decirlo, de dirección única: Arcimboldo nos convence de que la nariz se parece *de manera natural* a una mazorca, los dientes a granos, la carne del fruto a la de los labios: pero nadie diría *de manera natural* lo contrario: la mazorca no es una nariz, los granos no son dientes, los higos no son bocas (como no sea usando como intermediario otro órgano, éste femenino, como lo prueba una metáfora popular que se da en bastantes

lenguas). En resumen, aunque tiene un fundamento, la metáfora arcimboldesca tiene algo de imposición. El arte de Arcimboldo no es indeciso, va en una dirección determinada: es una lengua muy afirmativa.

*

Sin embargo, también a menudo, su trabajo metafórico es tan audaz (como de poeta muy afectado o muy moderno) que ya no hay ninguna relación «natural» entre la cosa representada y su representación: ¿cómo a base de nalgas y piernas de niños se puede llegar a leer una oreja (*Herodes*)? ¿Cómo puede representarse la frente de un hombre con una vulgar rata de sótano (el *Fuego*)? En todo caso, el procedimiento necesita de elementos intermediarios (*relais*) de una gran sofisticación; el lazo analógico se adelgaza (se vuelve raro, afectado): es el color amarillo de la cera lo que recuerda a la tensa piel de la frente, parte de la carne humana no irrigada por una sangre abundante, o el amontonamiento de vueltas del cordel lo que recuerda, y con mucho trabajo, el fruncimiento de las arrugas humanas. Podríamos decir que, en esas metáforas extremas, los dos términos de la metáfora no están en relación de equivalencia (de ser), sino verdaderamente de *hacer*: la carne del cuerpecillo desnudo *hace* (fabrica, produce) la oreja del tirano. Arcimboldo, de este modo, llama la atención sobre el carácter *productivo*, transitivo, de las metáforas; en todo caso, las suyas no son simples constataciones de afinidades, no registran analogías virtuales que se dan en la naturaleza y que el poeta se encargaría de manifestar: desmembran objetos familiares para producir otros, nuevos, extraños, gracias a una auténtica imposición (otra más), que es el *trabajo* del visionario (y no solamente su aptitud para captar similitudes).

*

Es posible que la audacia más notable no esté en estas metáforas improbables, sino en las que podríamos llamar *desenvueltas*. La desenvoltura, en este caso, consiste en no metaforizar el objeto, sino simplemente cambiarlo de lugar: cuando Arcimboldo sustituye los dientes del personaje que representa el agua

por los dientes de un escualo, deja intocado el objeto (siguen siendo dientes), pero lo hace saltar, sin avisar, de un reino a otro; la metáfora aquí no es más que la explotación de una identidad, o sea una tautología (*los dientes son los dientes*), que se ha limitado a deslizarse, a cambiar de punto de apoyo (de contexto). Este ligero desequilibrio es el que produce la mayor extravagancia. Fenómeno que Magritte comprendió muy bien, al llamar *Violación* (1934) a una de sus composiciones, hecha con un procedimiento emparentado con el «salto» arcimboldesco: se trata también de una imagen doble, que, según el *itinerario* de la mirada, es a la vez cabeza y/o busto de una mujer, en la que, si el lector así lo quiere, los senos vienen a ocupar el lugar de los ojos y el ombligo el de la boca. También aquí los objetos se limitan a cambiar de sitio, abandonan el lugar de la desnudez para alcanzar el de lo cerebral, y esto basta para crear un objeto sobrenatural, parecido al andrógino de Aristófanes.

*

En cuanto «poeta», es decir, fabricante, obrero del lenguaje, el verbo de Arcimboldo es continuo; arroja sin cesar sinónimos sobre la tela. Emplea sin parar formas diferentes para decir lo mismo. ¿Necesita decir nariz? Su reserva de sinónimos le ofrece una rama, una pera, un calabacín, una mazorca, un cáliz de flor, un pez, una grupa de conejo, una carcasa de pollo. ¿Quiere decir oreja? No tiene más que rebuscar en un catálogo heteróclito del que extrae el tocón del árbol, el reverso de una seta de sombrerillo, la inflorescencia de una espiga, una rosa, un clavel, una manzana, un caparazón, una cabeza de animal, el soporte de un candil. ¿Se trata de ponerle barba a un personaje? Una cola de pez, las antenas de un langostino. ¿Es infinito su repertorio? No, si nos atenemos a las alegorías más bien poco numerosas que han llegado hasta nosotros; casi siempre se trata de frutos, plantas, comestibles, porque fundamentalmente se refieren a las estaciones de la Madre Tierra; pero esto es lo único que limita el mensaje; la imaginación, por su parte, es realmente infinita, y tal el dominio de su acrobacia, que parece estar a punto de apoderarse de todos los objetos.

*

En su época se puso de moda la fabricación de imágenes reversibles: al darle la vuelta, el papa se convertía en un macho cabrío, Calvino en un bufón con cascabeles; estos tipos de juegos se utilizaban como caricaturas de los partidarios o los adversarios de la Reforma. Tenemos un reversible de Arcimboldo, cocinero visto por un lado, y sencillamente plato de comida visto por el otro. Esta figura es lo que en retórica se llama un palíndromo; el verdadero palíndromo no cambia nada en el mensaje, que se lee exactamente igual en uno u otro sentido, tan sólo como juego: *Roma tibi subito motibus ibit amor*, dice Quintiliano; poniendo un espejo (trucado) al final del verso, aparecerá intacto ante un recorrido inverso; lo mismo pasa con las figuras de la baraja: el espejo (virtual) corta, repite, pero no desnaturaliza. En cambio, al invertir la imagen arcimboldesca, sigue habiendo sentido (y en eso es un palíndromo), pero el sentido ha cambiado con el movimiento de inversión: el plato ha pasado a ser cocinero. «Todo es siempre idéntico», dice el auténtico palíndromo; se tomen las cosas por donde se tomen, la verdad permanece. «Todo puede adquirir el sentido contrario», dice el palíndromo de Arcimboldo; es decir: todo tiene siempre un sentido, se lea como se lea, pero ese sentido no es nunca el mismo.



Todo significa y, sin embargo, todo sorprende. Arcimboldo fabrica lo fantástico a base de lo muy conocido: el todo tiene un resultado distinto a la suma de las partes: más bien parece una resta. Hay que entender estas extrañas matemáticas: son las matemáticas de la *analogía*, si nos tomamos la molestia de recordar que etimológicamente *analogía* quiere decir *proporción*: el sentido depende del nivel en que nos situemos. Si se mira la imagen de cerca, no se ven más que frutos y verduras; si nos alejamos no se ve más que un hombre de mirada terrible, con un jubón de sarga y gorguera erizada (el *Verano*): el alejamiento, la proximidad son fundamentadores del sentido. ¿Acaso no es éste el gran secreto de toda la semántica viva? Todo proviene de un *escalonamiento* de las articulaciones. El sentido nace de una combinatoria de elementos insignificantes (los fonemas, las líneas); pero no basta con combinar estos ele-



mentos en un primer grado para agotar la creación de sentido: los elementos combinados forman agregados que pueden combinarse de nuevo por segunda y tercera vez. Es posible imaginar un artista ingenioso que, tomando las Cabezas Compuestas de Arcimboldo, las dispusiera y combinara en vistas a un nuevo efecto de sentido y, de esa recomposición hiciera surgir, por ejemplo, un paisaje, una ciudad, un bosque: alejar la percepción es engendrar un sentido nuevo: quizás éste es el único principio del desfile histórico de las formas (ampliar 5 cm² de Cézanne supone, en cierto modo, «desembocar» en una tela de Nicolas de Staël), y en el de las ciencias humanas (la ciencia histórica ha cambiado el sentido de los acontecimientos combinándolos *a otro nivel*: las batallas, los tratados y los reinados —nivel en el que se detenía la historia tradicional—, sometidos a un alejamiento que disminuye su sentido, ya no son más que los signos de una nueva lengua, de una nueva inteligibilidad, de una nueva historia).

*

En suma, la pintura de Arcimboldo es *móvil*: en virtud de su propio proyecto, dicta al lector la obligación de acercarse o alejarse, le asegura que en ese movimiento no perderá ni un

ápice de sentido y que seguirá estando en una relación viva con la imagen. Para obtener composiciones móviles, Calder articula libremente los volúmenes; Arcimboldo obtiene un resultado análogo sin moverse de la misma tela: ya no es el soporte, sino el sujeto humano el que se pretende que se desplace. No por ser «divertida» (en el caso de Arcimboldo) esta opción deja de ser audaz, o al menos muy «moderna», pues implica una relativización del espacio del sentido: al incluir la mirada del lector en la misma estructura de la tela, Arcimboldo pasa virtualmente de una pintura newtoniana, basada en la fijeza de los objetos representados, a un arte einsteiniano, según el cual el desplazamiento del observador forma parte del estatuto de la obra.



Es tan fuerte la energía de desplazamiento que anima a Arcimboldo que, cuando da varias versiones de una misma cabeza, también sigue produciendo cambios significativos: de versión en versión, la cabeza va tomando distintos sentidos. Nos hallamos en plena música: hay efectivamente un tema de base (el Verano, el Otoño, Calvino), pero cada variación tiene un efecto diferente. En ésta, el Hombre de la estación acaba de morir, el invierno todavía aparece enrojecido por el cercano otoño; está ya exangüe, pero los párpados, aún llenos, acaban de cerrarse; en aquella (y no importa mucho que esta segunda versión haya precedido a la primera), el Hombre-Invierno ya no es sino un cadáver en avanzado estado de descomposición; el rostro, gris y agrietado; en el lugar del ojo, incluso cerrado, no hay sino una cavidad oscura; la lengua está blanquecina. Del mismo modo, hay dos *Primaveras* (tímida aún y decolorida la una; más sanguínea la otra, anunciando la proximidad del verano) y dos *Calvino*: el Calvino de Bérgamo es arrogante, el de Suecia es horroroso: se diría que al pasar de Bérgamo a Estocolmo (y poco importa si el orden de la composición es realmente éste), la horrible figura se va deteriorando, desmoronándose, agrisándose; los ojos, al principio malvados, se tornan mortecinos, estúpidos; el rictus de la boca se acentúa; los legajos que le sirven de valona pasan del pergamino amarillento al papel lívido; la impresión es aún más desagradable, pues la cabeza está formada por sustancias comes-

tibles: se vuelve intragable en el sentido más literal de la palabra: el pollo y el pescado tienden a despojo de cubo de la basura, o aún peor: son los desechos de un mal restaurante. Es como si, a cada instante, la cabeza oscilara entre la vida maravillosa y la muerte horrible. Estas cabezas compuestas son cabezas que se descomponen.



Volvamos una vez más al proceso del sentido, pues, después de todo, esto es lo que interesa, fascina e inquieta en Arcimboldo. Las «unidades» de una lengua están ahí, sobre la tela; al contrario que en el caso de los fonemas del lenguaje articulado, tienen ya un sentido: son cosas denominables: frutas, flores, ramas, peces, gavillas, libros, niños, etcétera; estas unidades, combinadas, producen un sentido unitario; pero este segundo sentido, de hecho, se desdobra: por una parte, leo una cabeza humana (lectura suficiente, ya que puedo *nombrar* la forma que percibo, ponerla en contacto con el léxico de mi propia lengua, en el que existe la palabra «cabeza»), pero, por otra parte, leo también al mismo tiempo otro sentido, que procede de una región diferente del léxico: «Verano», «Invierno», «Otoño», «Primavera», «Cocinero», «Calvino», «Agua», «Fuego»; ahora bien, este sentido propiamente alegórico no es concebible sin la referencia al sentido de las primeras unidades: son los frutos los que hacen el Verano, los tocones de madera seca los que hacen el Invierno, los peces los que hacen el Agua. Así pues, tenemos tres sentidos en una misma imagen; los dos primeros son, por decirlo así, denotados, ya que para existir no implican más que el trabajo de mi percepción, en tanto que ésta se articula de inmediato sobre un léxico (el sentido denotado de una palabra es el sentido dado por el diccionario, y el diccionario basta para permitirme leer, según el nivel a que se mueva mi percepción, sean peces o cabezas). Muy diferente es el tercer sentido, el sentido alegórico: para leer la cabeza del *Verano* o de *Calvino*, necesito otra cultura además de la del diccionario; necesito una cultura metonímica, que me haga asociar ciertos frutos (y no otros) con el Verano, o, aún más sutilmente, el austero horror de un rostro con el puritanismo calvinista; y en el momento en que cambiamos el diccionario de las palabras por una tabla de los sentidos

culturales, de las asociaciones de ideas, en resumen, por una enciclopedia de lugares comunes, entramos en el campo infinito de las connotaciones. Las connotaciones de Arcimboldo son simples, son estereotipos. Sin embargo, la connotación abre un proceso de sentido; a partir del sentido alegórico, son posibles otros sentidos, que ya no son «culturales», sino que surgen de los movimientos (de atracción o repulsión) del cuerpo. Más allá de la percepción y la significación (léxica o cultural) se desarrolla todo un mundo de *los valores*: ante una cabeza compuesta de Arcimboldo, no sólo alcanzo a decir: *leo, adivino, encuentro, comprendo*, sino también: *me gusta, no me gusta*. La desazón, el espanto, la risa y el deseo entran así en la fiesta.

*

No hay duda de que también el afecto es cultural: las máscaras dogon no nos producen pánico porque, para nosotros, los occidentales, están marcadas de exotismo, o sea de desconocimiento: no percibimos nada de su simbolismo, no estamos *unidos** a ellas (no somos *religiosos*); seguro que sobre los dogon producen un efecto bien distinto. Así ocurre con las cabezas de Arcimboldo: es en el interior de nuestra propia cultura donde suscitan el sentido afectivo, que deberíamos llamar sentido patético, haciendo un buen uso de la etimología; pues no es posible encontrar «estúpidas y malvadas» a algunas de estas cabezas sin referirse, por un adiestramiento del cuerpo —del lenguaje— a toda una socialidad: como «expresiones», la estupidez y la maldad forman parte de un sistema de valores históricos; es dudoso que un aborígen australiano pueda experimentar ante una cabeza de Arcimboldo terror que nos sobrecoge a nosotros.

*

Muy a menudo, los efectos que en nosotros promueve el arte de Arcimboldo son repulsivos. Veamos el *Invierno*: esa seta entre los labios parece un órgano hipertrofiado, canceroso, horrible: veo el rostro de un hombre recién muerto, con una

* *Relié* («ligado», «unido») se relaciona etimológicamente con *religieux* («religioso»). [T.]

pera de angustia hundida en la boca hasta asfixiarlo. Ese mismo Invierno, compuesto de cortezas muertas, tiene el rostro cubierto de pústulas, de escamas; se diría que sufre una asquerosa enfermedad de la piel, pitiriasis o psoriasis. El rostro de otro (el *Otoño*) no es sino una acumulación de tumores: la piel está turgente, vinosa: es un inmenso órgano inflamado, en el que la sangre, pardusca, llega hasta la obstrucción. La carne arcimboldesca es siempre *excesiva*: bien por devastada, por despellejada (*Herodes*), bien por inflada, aplastada o muerta. ¿De manera que no hay una sola cabeza bonita? ¿Al menos, la Primavera evoca una composición feliz? Sí, es cierto que la *Primavera* está tapizada de flores; pero podríamos decir que Arcimboldo desmistifica la flor, exactamente en la medida en que (escándalo lógico) no la toma al pie de la letra; sin duda alguna, ver una flor, un ramillete o una pradera es un gozo por completo primaveral; pero reducida a superficie, la extensión floral fácilmente se convierte en la eflorescencia de un estado de la materia más bien turbio; la descomposición produce pulverulencia (las «flores» de azufre) y enmohecimientos que semejan flores; las enfermedades de la piel hacen pensar a menudo en flores tatuadas. La Primavera de Arcimboldo no puede por menos de encarnarse en una gran figura lívida, afectada de una enfermedad sofisticada. Lo que condena hasta tal punto a las figuras de Arcimboldo a producir tal efecto de malestar es precisamente el hecho de que estén «compuestas»: cuanto más clara es la impresión de que la forma de una cosa surge de un primer esbozo, más eufórica resulta (es sabido que toda una parte del arte oriental favorece la factura *alla prima*); en la forma inmediata, no compuesta, por así decirlo, se da el gozo de una unidad sobrenatural; algunos musicólogos relacionan la melodía romántica, caracterizada precisamente por su bello desarrollo unitario, con el mundo de la Madre, en el que, para el niño, se expande el placer de la fusión: ese mismo efecto simbólico podría atribuirse a la «forma bella» impresa por el artista sobre papel o tela de un trazo, *alla prima*. El arte de Arcimboldo es la privación de este placer: no sólo porque la cabeza hecha de figuras procede de un trabajo, sino porque la *complicación*, y por tanto la duración del trabajo, están representadas en él: pues antes de «dibujar» la *Primavera* ha habido que «dibujar», una por una, todas las flores de que está

compuesta. Es este mismo procedimiento de la «composición» lo que turba, desintegra, dificulta el surgimiento unitario de la forma. ¿Qué es más unitario, como tema, que el Agua? El Agua siempre es un tema maternal, la fluidez es un placer; pero para formar la alegoría del Agua, Arcimboldo imagina formas contrarias: para él, el Agua es crustáceos, es todo un amontonamiento de formas duras, discontinuas, aceradas o abombadas: el Agua es realmente monstruosa.

•

Las cabezas de Arcimboldo son monstruosas porque todas ellas, sea cual fuere el encanto del tema alegórico (el Verano, la Primavera, la Flora, el Agua) remiten a una desazón sustancial: el *hervidero*. La mescolanza de las cosas vivas (vegetales, animales, niños pequeños), dispuestas en un apretado desorden (antes de alcanzar la inteligibilidad de la figura última), evoca toda una vida larvaria, la maraña de los seres vegetativos, gusanos, fetos, vísceras, que están en los límites de la vida, apenas nacidos y ya putrescibles.

•

Para el siglo de Arcimboldo, el monstruo es una maravilla. Los Habsburgo, los amos del pintor, poseían gabinetes de arte y de curiosidades (*Kunst und Wunderkammern*) en los que se guardaban objetos extraños: accidentes de la naturaleza, efigies de enanos, de gigantes, de hombres y mujeres cubiertos de vello: todo aquello «que asombraba y hacía pensar»; estos gabinetes parece ser que tenían algo de los laboratorios de Fausto y de Caligari. Ahora bien, la «maravilla» —o el «monstruo»— es esencialmente lo que transgrede la separación entre los reinos, lo que mezcla lo animal y lo vegetal, lo animal y lo humano; el *exceso*, en la medida en que modifica la cualidad de las cosas a las que Dios ha asignado un nombre: la *metamorfosis*, que hace pasar de uno a otro orden; en resumen, con otras palabras, la *transmigración* (parece ser que en la época de Arcimboldo circulaban por Europa miniaturas indias que representaban animales fantásticos cuyo cuerpo estaba hecho «de un mosaico de formas humanas y animales entrelazadas: músicos, cazadores,

amantes, zorros, leones, monos, conejos»; cada uno de los animales compuestos de este modo —camello, elefante, caballo— representaba la agrupación simultánea de sucesivas encarnaciones: lo aparentemente heteróclito remitía de hecho a la doctrina hindú de la unidad interior de los seres). Las cabezas de Arcimboldo no son, en definitiva, más que el espacio visible de una transmigración que conduce, ante nuestros ojos, del pez al agua, de la leña al fuego, del limón al colgante y, de todas las sustancias, a la figura humana (a no ser que se prefiera tomar la dirección contraria y descender desde el Hombre-Invierno hasta el vegetal que se le asocia). El «principio» de los monstruos de Arcimboldo es, en suma, que *la Naturaleza no se detiene jamás*. Tomemos la Primavera; después de todo, es natural que se represente bajo la forma de una mujer con un tocado de flores (tales tocados estuvieron de moda); pero Arcimboldo *continúa*; las flores descienden del objeto al cuerpo, invaden la piel, *forman* la piel: una lepra de flores invade el rostro, el cuello, el busto.

Pues bien, el ejercicio de semejante imaginación no sólo tiene que ver con el arte, sino con el saber: sorprender a las metamorfosis (cosa que hizo varias veces Leonardo de Vinci) es un acto de conocimiento; todo saber está ligado a un orden clasificatorio; aumentar, o simplemente modificar el saber, es experimentar, a través de atrevidas operaciones, lo que subvierte las clasificaciones a las que estamos acostumbrados: ésa es la noble función de la magia, «suma de la sabiduría natural» (Pico de la Mirándola).

Así Arcimboldo pasa del juego a la gran retórica, de la retórica a la magia, de la magia a la sabiduría.

Arcimboldo

© 1978, F. M. Ricci, Milán.

¿Es un lenguaje la pintura?

Muchas veces desde que la lingüística alcanzó la extensión que ahora tiene, o, en todo caso, desde que el autor de estas líneas proclamó su interés por la semiología (o sea, hace una docena de años), se ha formulado esta pregunta: ¿es un lenguaje la pintura? Sin embargo, hasta el momento no ha habido respuesta: jamás se ha conseguido establecer el léxico ni la gramática general de la pintura, ni colocar a un lado los significantes del cuadro y al otro lado los significados, ni sintetizar sus reglas de sustitución y combinación. La semiología, como ciencia de los signos, no se decidió a hincarle el diente al arte: desdichado bloqueo que, por carencia, venía a reforzar la vieja idea humanista de que la creación artística no puede «reducirse» a un sistema: sabemos que el sistema está considerado como enemigo del hombre y el arte.

A decir verdad, ya el simple hecho de preguntarse si la pintura es un lenguaje constituye una pregunta moral, que exige una respuesta mitigada, una respuesta muerta, que salvaguarde los derechos del individuo creador (el artista) y los de una universalidad humana (la sociedad). Como todos los innovadores, Jean-Louis Schefer deja sin respuesta las preguntas engañosas del arte (de su filosofía o de su historia); las sustituye por una pregunta en apariencia marginal, pero cuya distancia la

convierte en un campo inédito en el que la pintura y su *relación* (como cuando decimos: una relación de viaje), la estructura, el texto, el código, el sistema, la representación y la figuración, todos los términos heredados de la semiología, se distribuyen dentro de una nueva topología, que constituye «una manera nueva de sentir, una manera nueva de pensar». La pregunta se plantea en los siguientes términos: ¿qué relación se establece entre el cuadro y el lenguaje del que nos servimos fatalmente para leerlo, es decir, para (de forma implícita) escribir sobre él? ¿*Acaso esta relación no es el cuadro en sí?*

Como es evidente, no se trata de restringir la escritura del cuadro a la crítica profesional de la pintura. El cuadro, escriba quien escriba, no existe sino en el *relato* que se hace de él; es más: en la suma y organización de las lecturas que de él pueden hacerse: un cuadro nunca es otra cosa que su propia descripción plural. Esta travesía del cuadro por el lenguaje que lo constituye, qué próxima y a la vez distante resulta de la idea de una pintura que fuera supuestamente un lenguaje; como Jean-Louis Schefer dice: «*La imagen carece de una estructura a priori, sólo tiene estructuras textuales... de las que ella misma es el sistema*»; así, pues, no es posible (y es ahí donde Schefer saca de su carril a la semiología pictórica) concebir la descripción que constituye el cuadro como un estado neutro, literal, denotado, del lenguaje; ni tampoco como una pura elaboración mítica, el espacio, infinitamente disponible, de las interpretaciones subjetivas: el cuadro no es ni un objeto real ni un objeto imaginario. Es verdad que la identidad de lo que aparece «representado» se va remitiendo sin cesar, que el significado se va desplazando siempre (ya que no es sino una secuencia de denominaciones, como un diccionario), que el análisis no tiene fin; pero esta fuga, este infinito del lenguaje es lo que constituye, precisamente, el sistema del cuadro: la imagen no es la expresión de un código, es la variación de una labor de codificación: no es el depósito de un sistema, sino la generación de los sistemas. Schefer habría podido titular su libro, parafraseando a un libro célebre: *El Único y su Estructura*; y esta estructura es la estructuración misma.

La incidencia ideológica es evidente: todos los esfuerzos de la semiótica clásica tendían a constituir o a postular, frente al carácter heteróclito de las obras (cuadros, mitos, relatos), un

Modelo, referencia que permitiría definir a cada producto en términos de desviaciones del modelo. Con Schefer, que en cuanto a este punto fundamental prolonga el trabajo de Julia Kristeva, la semiología se escapa todavía un poco más de la era del Modelo, de la Norma, del Código, de la Ley, o, si así lo preferimos, de la teología.

Esta *desviación*, este darle la vuelta a la lingüística saussuriana, obliga a modificar hasta el discurso de análisis, y esta consecuencia extrema constituye quizá la prueba más eficaz de su validez y su novedad. A Schefer no le ha sido posible enunciar el desplazamiento de la estructura a la estructuración, del Modelo lejano, rígido, extático, al trabajo (del sistema) sino a través del análisis de *un solo* cuadro; para ello ha elegido *Una partida de ajedrez*, del pintor veneciano Paris Bordone (lo cual nos proporciona admirables «transcripciones» de tan feliz escritura que consiguen situar al crítico junto al escritor); su discurso rompe, de manera ejemplar, con la disertación; el análisis no proporciona «resultados», por lo general inducidos a partir de una acumulación de hallazgos estadísticos; aparece continuamente *en acto de lenguaje*, ya que el principio de que parte Schefer es que la propia práctica del cuadro es toda su teoría. El discurso de Schefer manifiesta, no el secreto, la verdad de esa *Partida de ajedrez*, sino sola (y necesariamente) la actividad gracias a la cual el cuadro resulta estructurado: la labor de la lectura (que define el cuadro) se identifica radicalmente (desde la raíz) con la labor de la escritura: no hay ya crítica, ni tampoco un escritor que habla de pintura; lo que hay es un *gramatógrafo*, alguien que escribe la escritura del cuadro.

Este libro constituye una obra *príncipe* dentro de lo que generalmente llamamos estética o crítica de arte; pero hay que ser consciente de que, para realizar este trabajo, Schefer ha tenido que subvertir el cuadro de nuestras disciplinas, la ordenación de los objetos que definen a nuestra «cultura». En el texto de Schefer no aparece por ningún lado la famosa «interdisciplinarietà», tópico predilecto de la nueva cultura universitaria. No son las disciplinas las que han de intercambiarse, sino sus objetos: no se trata de «aplicar» la lingüística al cuadro, de inyectar un poco de semiología en la historia del arte; se trata de anular la distancia (la censura) que separa de forma institucional el cuadro del texto. Está a punto de nacer algo que hará

caducar a la vez tanto a la «literatura» como a la «pintura» (y a sus correlatos metalingüísticos, la crítica y la estética), y que sustituirá a tan viejas divinidades culturales por una «ergografía» generalizada, el texto como trabajo, el trabajo como texto.

1969, *La Quinzaine littéraire*.

Semiografía de André Masson

Para empezar, los semiogramas de Masson, gracias a una inesperada función precursora, «retoman» por adelantado las principales propuestas de una teoría del texto que no existía en absoluto hace veinte años y que hoy constituye la marca distintiva de la vanguardia: prueba de que es la *circulación* de las «artes» (o, en otro terreno, de las ciencias) lo que produce el movimiento: la «pintura» abre camino a la «literatura» en este caso, ya que parece ser ella la primera en haber postulado un objeto insólito, el Texto, que hace caducar de una manera decisiva la separación entre las artes. Cuando abordó su período asiático (que yo preferiría llamar textual), Masson tenía cincuenta y cuatro años; la mayor parte de los actuales teóricos del texto acababan de nacer por entonces. Las propuestas textuales (y actuales) que se pueden hallar ya en esa pintura de Masson (empleo la palabra «pintura» para simplificar; sería mejor llamarla «semiografía») son las siguientes.

En primer lugar, Masson establece de una manera deliberada lo que se llama un *inter-texto*: el pintor circula entre dos textos (por lo menos): el suyo por una parte (o sea, el de la pintura, sus prácticas, sus gestos, sus instrumentos) y, por otra parte, el de la ideografía china (es decir, el de una cultura loca-

lizada): como en toda inter-textualidad verdadera, los signos asiáticos no son modelos inspiradores, «fuentes», sino conductores de energía gráfica, citas deformadas, identificables por el trazo, no por la letra; desde ese momento lo que se desplaza es la responsabilidad de la obra: ya no aparece ésta consagrada por una propiedad estricta (la de su inmediato creador), sino que viaja por un espacio cultural abierto, sin límites, sin compartimientos, sin jerarquías, espacio en el que también podrían hallarse el *pastiche*, el plagio, o sea, lo falso y, en una palabra todas las formas de la «copia», práctica caída en desgracia para el llamado arte burgués.

La semiografía de Masson nos dice también algo que es fundamental en la actual teoría del texto: que la escritura no es reductible a una pura función de comunicación (de *transcripción*), como los historiadores del lenguaje pretenden. El trabajo de Masson durante este período muestra que la identidad entre trazo dibujado y trazo escrito no es contingente, marginal, barroca (tan sólo evidente en la caligrafía, que por otro lado nuestra civilización ignora), sino, de alguna manera, testaruda y obsesiva, hasta englobar simultáneamente origen y presente perpetuos de todo *trazado*: no hay más que una única práctica, que se hace extensiva a cualquier funcionalización, y que es el grafismo indiferenciado. Gracias a la deslumbrante demostración de Masson, la escritura (real o imaginaria) aparece como el mismo *excedente* de su propia función; el pintor nos ayuda a comprender que la verdad de la escritura no reside en sus mensajes ni en el sistema de transmisión que constituye, para la opinión común, y mucho menos en la expresividad psicológica que una ciencia dudosa (la grafología) le atribuye, ciencia por otra parte comprometida en intereses tecnocráticos (comprobaciones, tests), sino en la mano que se apoya, traza y se mueve, es decir, en el *cuerpo que late* (que goza). Por eso (es una demostración complementaria de Masson) el color de ningún modo debe ser entendido como el fondo sobre el que «se destacan» ciertos caracteres, sino más bien como el completo espacio de la pulsión (conocemos la naturaleza pulsional del color: sirva de demostración el escándalo que la liberación *fauve* produjo): en el trabajo semiográfico de Masson, el color invita a apartar la escritura de su fondo mercantil, contable (éste parece ser el origen, dicen, de nuestra escritura sirio-occidental).

Si hay algo que se «comunica» a través de la escritura (luego, de manera ejemplar, en los semiogramas de Masson), no son precisamente cuentas, una «razón» (es lo mismo, de forma etimológica), sino un deseo.

Por último, al mirar (principalmente) hacia el ideograma chino, Masson no sólo reconoce la admirable belleza de esta escritura; además, apoya la ruptura que el carácter ideográfico aporta a lo que podríamos llamar la buena conciencia escrituraria de Occidente: ¿acaso no estamos convencidos, en nuestra soberbia, de que nuestro alfabeto es el mejor? ¿el más racional? ¿el más eficaz? ¿No es cierto que nuestros más rigurosos entendidos sostienen, como algo que no necesita demostración, que la invención del alfabeto consonántico (de tipo sirio), y más tarde la del vocálico (de tipo griego), fueron progresos irreversibles, conquistas de la razón y de la economía, triunfadores sobre el batiburrillo barroco de los sistemas ideográficos? Un hermoso testimonio acerca del impenitente etnocentrismo que reina incluso en nuestra ciencia. La verdad es que rehusamos el ideograma porque, en Occidente, nos empeñamos sin cesar en sustituir el imperio del gesto por el de la palabra; por razones derivadas de una historia realmente monumental, tenemos interés en creer, en sostener, en afirmar científicamente que la escritura no es más que la «transcripción» del lenguaje articulado: el instrumento de un instrumento; cadena a lo largo de la cual el cuerpo desaparece. La semiografía de Masson, rectificando milenios de historia de la escritura, nos remite, no al origen (que nos importa bien poco), sino al cuerpo: nos impone, no ya la forma (propuesta banal de todos los pintores), sino la figura, es decir, la colisión elíptica de dos significantes: el gesto que permanece en el fondo del ideograma como una especie de trazo figurativo evaporado, y el gesto del pintor, del calígrafo, cuyo pincel se mueve al impulso de su cuerpo. Esto es lo que nos enseña el trabajo de Masson: *para que la escritura aparezca en toda su verdad* (y no en su instrumentalidad), *debe ser ilegible*: gracias a una soberana elaboración, a sabiendas, el semiógrafo (Masson) produce lo ilegible: separa la pulsión de escritura de lo imaginario de la comunicación (la legibilidad). También es esto lo que el Texto pretende. Pero, mientras el texto escrito se debate todavía y sin descanso con

una sustancia en apariencia significativa (las palabras), la semiografía de Masson, nacida directamente de una práctica insignificante (la pintura), alcanza, de un solo golpe, la utopía del Texto.

Sémiographie d'André Masson, catálogo de una exposición de Masson en la galería Jacques Davidson en Tours, 1973.

Cy Twombly o «Non multa sed multum»

para Yvon,
Renaud y William

¿Quién es Cy Twombly (al que aquí llamaremos TW)? ¿Qué hace exactamente? ¿Cómo podríamos llamar a lo que hace? Algunas palabras surgen de forma espontánea («dibujo», «grafismo», «garrapateo», «torpe», «infantil»). Y al momento nos sentimos incómodos con el lenguaje: esas palabras, qué extraño, no son, al mismo tiempo, *ni falsas ni satisfactorias*; pues, por una parte, la obra de TW coincide por completo con su apariencia y hay que atreverse a afirmar que ésta es vulgar; pero, por otra parte —y aquí reside el enigma—, esta apariencia no coincide por completo con el lenguaje que tanta simplicidad y tanta inocencia deberían suscitar en los que estamos observándola. ¿Son «infantiles» los grafismos de TW? Sí, ¿por qué no habrían de serlo? Pero también son algo más, o menos, o además. Decimos que esta tela de TW es *esto* o *aquello*; pero más bien es algo muy diferente, *a partir* de esto o de aquello: en una palabra, que es ambigua por literal y por metafórica, es algo *desplazado*.

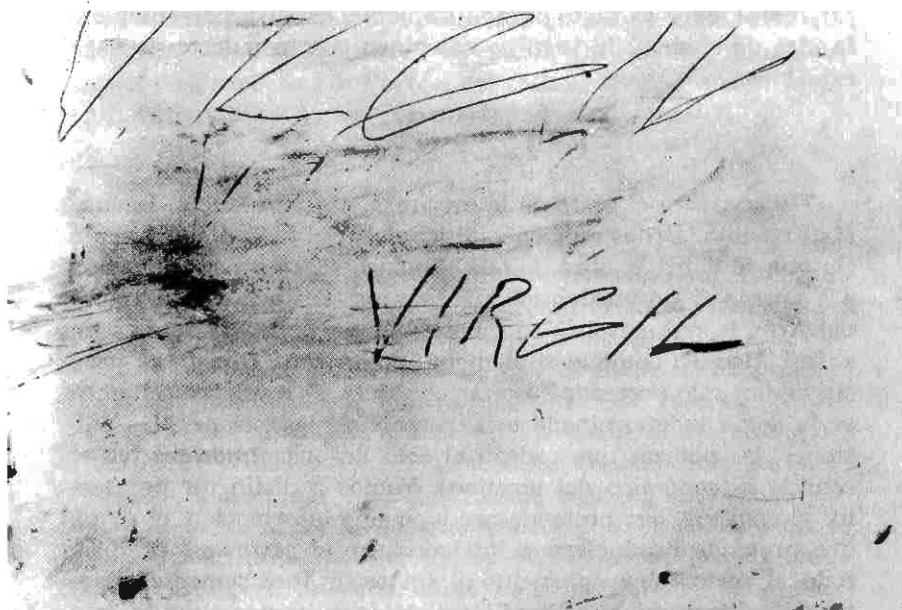
Así que recorrer, con ojos y labios, la obra de TW es traicionar sin cesar a *aquello que parece ser*. No es una obra que exija que se contradigan las palabras de la cultura (lo espontáneo del hombre es su cultura), sino simplemente que se las des-

place, se desprendan de uno, se las vea bajo una luz diferente. TW no obliga a recusar, sino —y quizás es algo más subversivo— a atravesar el estereotipo estético; en resumen, provoca en nosotros un *esfuerzo de lenguaje* (¿y acaso no es precisamente este esfuerzo —*nuestro* esfuerzo— lo que le da valor a una obra?).

Escritura

La obra de TW —como otros ya han señalado con justeza— es escritura; tiene algo que ver con la caligrafía. Sin embargo, esta relación no es ni de imitación, ni de inspiración; una tela de TW no es más que lo que podría llamarse el campo *alusivo* de la escritura (la alusión, figura de la retórica, consiste en decir una cosa con intención de que se entienda otra). TW hace referencia a la escritura (del mismo modo que la hace también, de modo frecuente, a la cultura, a través de las palabras: *Virgil*, *Sesostris*), y luego se dirige a otra parte. ¿Adónde? Muy lejos precisamente de la caligrafía, es decir, de la escritura formada, dibujada, destacada, modelada, de lo que en el siglo XVIII se llamaba la buena letra.

TW nos explica a su manera que la esencia de la escritura no es una forma ni un uso, sino tan sólo un gesto, el gesto que la produce *con dejadez*: un borrador, casi una mancha, un descuido. Reflexionemos por medio de la comparación. ¿Cuál es la esencia de un pantalón (si es que la tiene)? Por supuesto que ese objeto almidonado y rectilíneo que se encuentra colgado en los grandes almacenes no lo es; más bien encontraríamos su esencia en la bola de tela que cae al suelo, de forma negligente, de la mano de un adolescente que se desnuda, agotado, perezoso, indiferente. La esencia de un objeto tiene algo que ver con sus restos: no forzosamente con lo que queda después de que se ha usado, sino con lo que se *desecha* para el uso. Así son las escrituras de TW. Son briznas de una pereza, y por ello de una elegancia extremada; como si de ese poderoso acto erótico que es la escritura quedara la fatiga amorosa: esa prenda caída en una esquina de la hoja.



*

La letra de TW —exactamente lo contrario de una apostilla— está realizada sin ninguna aplicación. Sin embargo, no es infantil, ya que el niño se aplica, remarca, redondea, saca la lengua; trabaja muy duro para hacerse con el código de los adultos. TW se aleja de este código, lo afloja, lo arrastra; parece que su mano entra en levitación; como si la palabra se hubiera escrito *con la punta de los dedos*, no por disgusto o aburrimiento, sino por una especie de fantasía abierta al recuerdo de una cultura muerta, de la que no quedara más que la huella de algunas palabras. Cito a Chateaubriant: «En las islas de Noruega se han desenterrado unas urnas grabadas con caracteres indecifrables. ¿A quién pertenecen esas cenizas? Los vientos no saben nada de ellas». La escritura de TW aún es más vana: es descifrible, no es interpretable; por más precisos o discontinuos que

sean sus rasgos, su función no deja de ser la de restituir esa *vaguedad* que le impidió, a TW, en el ejército, llegar a ser un buen descifrador de códigos militares («*I was a little too vague for that*»). Pero lo vago, paradójicamente, excluye por completo la idea de enigma; lo vago no casa bien con la muerte; lo vago está vivo.

*

TW conserva el gesto de la escritura, no el producto. Incluso si es posible la consumición estética del resultado de su trabajo (lo que se llama la obra, la tela), incluso si las producciones de TW entran (y no pueden evitarlo) en una Historia y una Teoría del Arte, lo que en ellas se muestra es un gesto. ¿Y qué es un gesto? Algo así como el suplemento de un acto. El acto es transitivo, tan sólo pretende suscitar el objeto, el resultado; el gesto es la suma indeterminada e inagotable de las razones, las pulsiones, las perezas que rodean al acto de una *atmósfera* (en el sentido astronómico del término). Vamos a distinguir por tanto: el *mensaje*, que pretende producir una información, el *signo*, que pretende producir una intelección, y el *gesto* que produce todo el resto (el «suplemento»), sin tener forzosamente la intención de producir nada. El artista (seguiremos usando esta palabra un tanto *kitsch*) es por su estatuto un realizador de gestos: quiere producir un efecto y al mismo tiempo no quiere; produce efectos que no son obligatoriamente los deseados por él; son efectos que se vuelven, se invierten, se escapan, que recaen sobre él y entonces provocan modificaciones, desviaciones, aligeramientos del trazo. Pues en el gesto queda abolida la distinción entre causa y efecto, motivación y meta, expresión y persuasión. El gesto del artista —o el artista como gesto— no rompe la cadena causal de los hechos, lo que el budista llama el *karma* (no es un santo, un asceta), sino que la embrolla y la vuelve a comenzar hasta que pierde su sentido. En el zen (japonés), esta brusca ruptura (muy tenue a veces) de nuestra lógica causal se llama *satori*: por una circunstancia ínfima, es decir, irrisoria, aberrante, extravagante, el sujeto se *despierta* a una negatividad radical (que ya no es una negación). Para mí los «grafismos» de TW son otros tantos *satoris*: procedentes de la escritura (campo causal como pocos: dicen que escribimos para

comunicar), esas especies de relámpagos inútiles, que ni siquiera son letras interpretadas, consiguen dejar en suspenso al ser activo de la escritura, el tejido de sus motivaciones, incluso de las estéticas: la *escritura* ya no reside en ningún lado, está absolutamente *de más*. ¿No será en este límite extremo donde comienza de forma real «el arte», «el texto», todo lo que el hombre hace «para nada», su perversión, su dispendio?



Se ha comparado a TW con Mallarmé. Pero la base de este acercamiento, a saber, una especie de esteticismo superior que les uniría a ambos, no existe ni en el uno ni en el otro. Atacar al lenguaje, como hizo Mallarmé, implica una pretensión de seriedad —de otro modo peligrosa— que no tiene nada que ver con la estética. Mallarmé quiso desconstruir la frase, el vehículo secular (en Francia) de la ideología. De paso, al descuido, por decirlo así, TW desconstruye la escritura. Desconstruir no quiere decir, en absoluto, volver irreconocible; en los textos de Mallarmé se reconoce la lengua francesa, funciona, si bien a trozos. En los grafismos de TW la escritura también es reconocible; actúa, se presenta como escritura. Sin embargo, las letras formadas no pertenecen a ningún código gráfico, como los enormes sintagmas de Mallarmé no forman parte de ningún código retórico, ni siquiera del de la destrucción.



No hay nada escrito sobre esta superficie de TW, y sin embargo esta superficie aparece como el receptáculo de todo escrito. Del mismo modo que la escritura china nació, según se dice, del resquebrajamiento de un caparazón de tortuga recalentado, lo que hay de escritura en la obra de TW nace de la propia superficie. No hay superficie, por reciente que sea, que sea virgen: todo es, siempre, desde antes, áspero, discontinuo, desigual, ritmado por algún accidente: tenemos el grano del papel, luego la suciedad, la trama, el entrecruzado de los trazos, los diagramas, las palabras. Al extremo de esta cadena, la escritura pierde su violencia; lo que se impone no es ya una u otra escritura, ni siquiera el acto de la escritura, sino la idea de una

textura gráfica: la obra de TW dice «escribible» como se dice «portátil» o «comestible».

Cultura

A lo largo de la obra de TW, los gérmenes de escritura van desde la aparición más rala hasta la más loca multiplicación: una especie de prurito gráfico. En esta tendencia, la escritura se convierte en cultura. Cuando la escritura se aprieta, estalla, se empuja hacia los márgenes, se aproxima a la idea del Libro. El Libro virtualmente presente en la obra de TW es el Libro antiguo, el Libro anotado: una palabra añadida invade los márgenes, los interlineados; es la glosa. Cuando TW escribe y repite este único nombre: *Virgilio (Virgil)*, esto ya constituye un comentario de *Virgilio*, pues el nombre, escrito a mano, no sólo evoca toda la idea (vacía, por otra parte) de la cultura antigua, sino que opera también como una cita: todo un tiempo de estudios en desuso, tranquilos, ociosos, discretamente decadentes: colegios ingleses, versos latinos, pupitres, lámparas, fina escritura a lápiz. Eso es la cultura para TW: un estar a gusto, un recuerdo, una ironía, una postura, un gesto *dandy*.

Torpe

Hay quien ha dicho que TW está como dibujado, trazado con la mano izquierda. La lengua francesa es diestra: lo que camina vacilante, lo que da rodeos, lo torpe, lo indeciso recibe el nombre de *gauche* (izquierda), y de esta *gauche*, noción moral, juicio, condena, ha sacado un término físico, de pura denotación, que ha reemplazado abusivamente al viejo vocablo *sénestre* (siniestro) y designa todo lo que está a la izquierda del cuerpo: * en este caso fue lo subjetivo lo que, *al nivel de la lengua*,

* *Gauche* quiere decir «torpe» y también «lado izquierdo». [T.]

servió de base a lo objetivo (del mismo modo que, en la otra punta de la misma lengua, una metáfora sentimental da nombre a una sustancia completamente física: el enamorado inflamado de pasión, el *amado*, paradójicamente, da su nombre a toda materia conductora del fuego: el *amadou* (yesca). Esta historia etimológica nos explica con bastante claridad que al producir una escritura que parece torpe (*gauche* o *gauchère*), TW trastorna la moral del cuerpo: moral de las más arcaicas, ya que asimila la «anomalía» a una deficiencia, y la deficiencia a una culpa. El hecho de que sus grafismos, sus composiciones, sean como torpes (*gauches*) remite a TW al círculo de los excluidos, de los marginados, donde, por supuesto, se reúne con los niños, los lisiados: el *gauche* (o el *gaucher*, el zurdo) es una especie de ciego; no percibe claramente la dirección, el alcance de sus gestos; tan sólo su mano le guía, el deseo de su mano, no su aptitud como instrumento; el ojo es la razón, la evidencia, el empirismo, la verosimilitud, todo lo que sirve para controlar, coordinar, imitar, y en cuanto arte exclusivo de la visión, toda nuestra pintura pasada ha estado sometida a una racionalidad represiva. En cierto modo, TW libera a la pintura de la visión; pues el torpe (*gauche*), el zurdo (*gaucher*) destruye la unión entre la mano y el ojo: dibuja sin luz (como hacía TW en el ejercicio).

*

Al contrario que tantos y tantos pintores actuales, TW manifiesta el gesto. Lo que se pretende no es que veamos, pensemos, saboreemos el producto, sino que lo volvamos a ver, lo identifiquemos y, por decirlo así, «gocemos» del movimiento que ha ido a parar *ahí*. Ahora bien, durante el largo tiempo de la humanidad practicó la escritura a mano, con exclusión de la imprenta, fue el trayecto de la mano, y no la percepción visual de su trabajo, el acto fundamental por el cual las letras se definían, se estudiaban, se clasificaban: este acto reglamentado es lo que en paleografía se llama el *ductus*: la mano guía el trazo (de arriba abajo, de izquierda a derecha, volviendo hacia atrás, insistiendo, interrumpiéndose, etcétera); por supuesto, el *ductus* ha alcanzado su mayor importancia en la escritura ideográfica: rigurosamente codificado, permite clasificar los ca-

racteres según el número y dirección de las pinceladas, y fundamenta la posibilidad misma del diccionario en una escritura sin alfabeto. En la obra de TW impera el *ductus*: no su regulación, sino sus juegos, sus fantasías, sus exploraciones, sus perezas. En suma, se trata de una escritura de la que tan sólo permanece la inclinación, la cursividad; en el antiguo grafismo, la cursiva nace de la necesidad (económica) de escribir de prisa: levantar la pluma cuesta dinero. En TW sucede todo lo contrario: la escritura pende, llueve con lentitud, se aplasta como la hierba, emborrona por aburrimiento, como si se tratara de hacer visible el tiempo, la vibración del tiempo.

*

Se ha dicho que muchas de sus composiciones recuerdan los garrapatos de los niños. El niño es el *infante*, el que aún no habla; pero el niño que guía la mano de TW sabe ya escribir, es un escolar: papel cuadriculado, lápices de color, palotes alineados, letras repetidas, penachillos plumeados, semejantes al humo que sale de la locomotora en los dibujos infantiles. No obstante, el estereotipo («aquello a lo que recuerda») se invierte con sutileza una vez más. La producción (gráfica) del niño no es nunca ideal: conjuga sin intermediarios la marca objetiva del instrumento (un lápiz, objeto comercial) y el *ello* del pequeño ser, que pesa, aprieta, insiste, sobre el papel. Entre la herramienta y la fantasía, TW interpone la idea: el lápiz de color se convierte en el color-lápiz: la reminiscencia (del colegial) se vuelve signo total: del tiempo, de la cultura, de la sociedad (y esto es más Proust que Mallarmé).

*

Rara vez es ligera la torpeza; por lo general, *torcer* * es presionar; la auténtica torpeza insiste, se empecina, pretende que la amen (así como el niño desea *enseñar* todo lo que hace, lo exhibe triunfalmente ante su madre). Lo propio de TW es darle a menudo la vuelta a esta torpeza retorcida de la que he ha-

* En francés *gauchir* (torcer), de la misma raíz de *gauche* (izquierda) [T.]

blado: la suya no aprieta, al contrario, va borrando poco a poco, difumina, conservando el delicado emborronamiento de la goma: la mano ha dibujado algo que parece una flor y después ha jugado con ese trazo; la flor fue escrita y luego «desescrita»; pero ambos movimientos permanecen vagamente sobreimpresos; es un palimpsesto perverso: hay tres textos (si añadimos esa especie de firma, de leyenda o cita: *Sesostris*), que tienden a borrarse unos a otros pero se diría que con el único fin de permitir leer su desvanecimiento: verdadera filosofía del tiempo. Como siempre, ha sido necesario que la vida (el arte, el gesto, el trabajo) dé testimonio sin desesperanza de la ineluctable desaparición: al engendrarse (como esas *aes* encadenadas en un mismo y solo giro de la mano, repetido y trasladado), al ofrecer a la lectura su engendramiento (en tiempos, éste fue el sentido del *boceto*), las formas (al menos, las de TW) ya no cantan ni las maravillas de la generación ni las tristes esterilidades de la repetición; se diría que tienen como objetivo soldar en un solo estado lo que aparece y lo que desaparece; separar la exaltación de la vida y el miedo a la muerte es banal; la utopía, cuyo lenguaje puede ser el arte, pero a la que se resiste toda neurosis humana, es producir un solo afecto: ni Eros, ni Thanatos, sino la Vida-Muerte, en un solo pensamiento, un solo gesto. No se aproximan a esta utopía ni el arte violento ni el arte helado, sino, más bien, a mi parecer, el arte de TW, inclasificable porque conjuga con trazo inimitable la inscripción y la borradora, la infancia y la cultura, la desviación y la invención.

¿Soporte?

TW parece ser «anticolorista». Pero, ¿qué es el color? Ante todo, un placer. Y este placer existe en TW. Para entender esto habría que recordar que el color es *también* una idea (una idea sensual): para que haya color (en el sentido placentero del término), no es necesario que el color se someta a medios enfáticos de existencia; no es necesario que sea intenso, violento, rico, ni siquiera delicado, refinado, raro, ni tampoco extendido, pastoso, fluido, etcétera; en resumen, no es necesario que haya

afirmación, *instalación* del color. Basta con que aparezca, con que esté ahí, con que se inscriba como un rasguño de alfiler en la comisura del ojo (metáfora que en *Las Mil y Una Noches* designa la excelencia de un relato), basta con que desgarre algo: que esto ocurra ante el ojo, como una aparición (o una desaparición, ya que el color es como un párpado que se cierra, un leve desmayo). TW no pinta el color; lo más que se podría decir es que colorea; pero con un modo de colorear raro, interrumpido y siempre en vivo, como si estuviera probando el lápiz. Esta pizca de color permite leer, no un efecto (y menos aún una verosimilitud), sino un gesto, el placer de un gesto; ver cómo nace de la punta de sus dedos, de su ojo, algo que a la vez es esperado (ese lápiz que sostengo sé que es azul) e inesperado (no sólo no sé qué azul saldrá, sino que aunque lo supiera seguiría sorprendiéndome, pues el color, al igual que el *acontecimiento* se renueva cada vez; es el *toque* precisamente lo que produce el color, igual que produce el placer).

*

Por lo demás, no hay duda de que el color está *ya* en el papel de TW, en la medida en que el papel está *ya sucio*, alterado por una luminosidad inclasificable. Sólo el papel del escritor es blanco, es «limpio», y no es éste precisamente el menor de sus problemas (la dificultad de la página en blanco: a menudo esta blancura provoca pánico: ¿cómo mancharlo?); la desgracia del escritor, su diferencia (respecto al pintor, y más respecto al pintor de escritura, como lo es TW), es que el *graffiti* le está prohibido: TW no es más que un escritor que accede al *graffiti* con pleno derecho y a la vista de todo el mundo. Es bien sabido que lo que hace al *graffiti* no es, a decir verdad, ni la inscripción, ni su mensaje, es el muro, el fondo, la mesa; a causa de que el fondo existe plenamente, como un objeto que ya ha tenido una vida, la escritura se le añade siempre como un suplemento enigmático: lo que está *de más*, de manera supernumeraria, fuera de lugar, eso es lo que turba el orden; o, mejor, en la medida en que el fondo *no está limpio*, es impropio para el pensamiento (lo contrario de la hoja blanca del filósofo), y por tanto resulta apropiado para todo lo demás (el arte, la pereza, la pulsión, la sensualidad, la ironía, el gusto: todo lo que

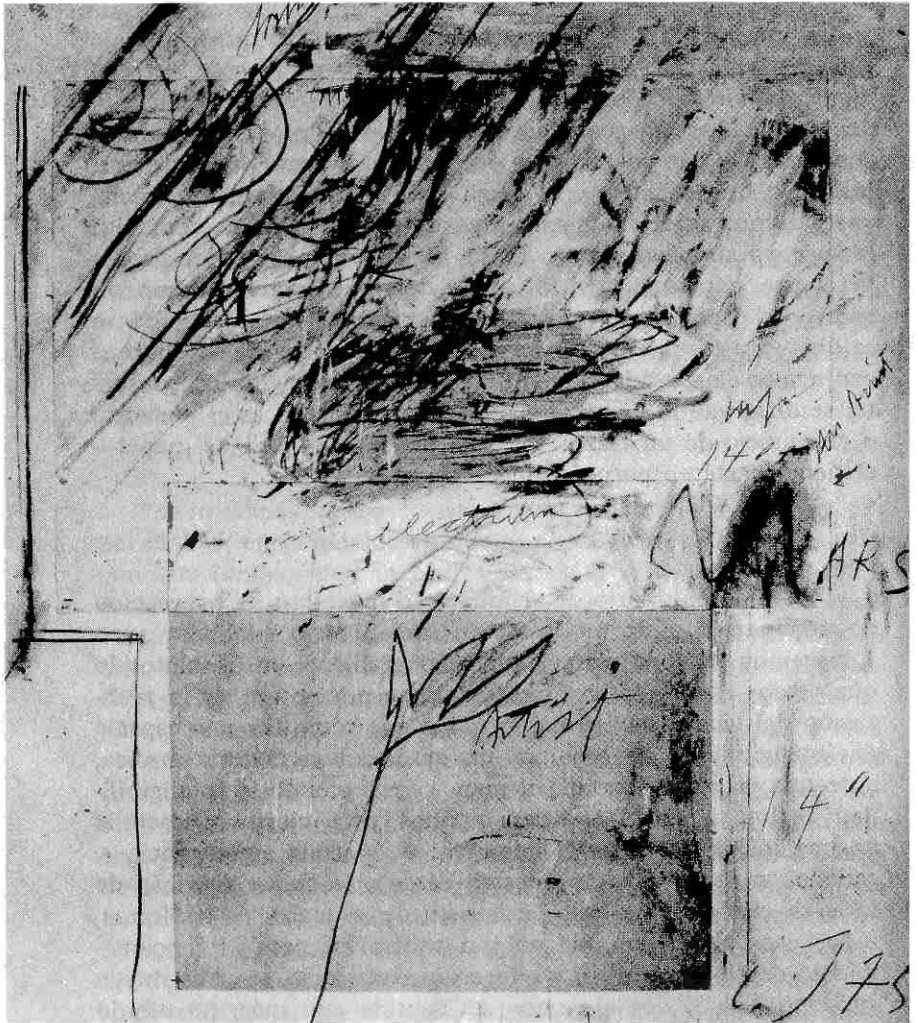
el intelecto puede lamentar como otras tantas catástrofes estéticas).

*

En la obra de TW, como si de una operación quirúrgica de extrema delicadeza se tratara, todo se pone en juego en el momento infinitesimal en que la cera del lápiz se acerca al grana del papel. La cera, sustancia suave, se adhiere a las mínimas asperezas del campo gráfico y esa huella de ligero vuelo de abejas es lo que constituye el trazo de TW. Singular adherencia, ya que contradice la misma idea de adherencia: es como un tacto cuyo simple recuerdo fuera, en definitiva, la recompensa; pero este *pasado* del trazo puede definirse también como un futuro: el lápiz, semigraso, afilado a medias (no se sabe cómo saldrá) va a tocar el papel: técnicamente, la obra de TW parece conjugarse en pasado o en futuro, nunca realmente en presente; se diría que lo único que se encuentra en ella es el recuerdo o el anuncio de un trazo: sobre el papel —a causa del papel— el tiempo está en perpetua incertidumbre.

*

Tomemos un dibujo de arquitecto o ingeniero, la proyección de un aparato o de un elemento inmobiliario cualquiera; no sólo vemos en él la materialidad del grafismo, en absoluto; lo que vemos es su sentido, independiente por entero de la realización del técnico; en suma, lo único que vemos es una especie de inteligibilidad. Si bajamos un grado en la materia gráfica, ante una escritura trazada a mano, sigue siendo la inteligibilidad de los signos lo que consumimos, pero ciertos elementos opacos, insignificantes —o más bien: de distinta significancia—, retienen nuestra vista (y nuestro deseo): la curva nerviosa de la letra, el chorro de tinta, el ímpetu de los palos de las letras, todos esos elementos que no son necesarios para el funcionamiento del código gráfico y que, en consecuencia, ya constituyen suplementos. Si nos alejamos del sentido aún más, un dibujo clásico no permite leer ningún signo constituido; no transmite ningún mensaje funcional: nuestro deseo persigue la consecución de la analogía, el éxito de la factura, la seducción del



estilo, en una palabra, el estado final del producto: lo que se ofrece a la contemplación es realmente un objeto. De esta cadena que va del esquema al dibujo y a lo largo de la cual se evapora, poco a poco, el sentido para dejar lugar a un «beneficio» cada vez más inútil, TW ocupa el límite extremo: signos, a veces, pero empalidecidos, torpes (como dijimos), como si fuera indiferente que se descifrarán o no, pero, sobre todo, si podemos denominarlo así, el *estado último* de la pintura, su suelo: el papel («TW confiesa tener más sentido del papel que de la pintura»). Y, no obstante, se produce un giro bastante raro: justamente porque el sentido está agotado, porque el papel se ha convertido en lo que hemos de llamar *el objeto del deseo*, el dibujo puede reaparecer, absuelto de toda función técnica, expresiva o estética; en ciertas composiciones de TW, el dibujo del arquitecto, del ebanista o el agrimensor retorna, como si alcanzáramos de nuevo, libremente, el origen de la cadena, depurado, liberado ya de las razones que desde hace siglos parecían justificar la reproducción gráfica del objeto *reconocible*.

Cuerpo

El trazo —todo trazo se inscribe sobre la hoja de papel— niega al cuerpo importante, al cuerpo carnoso, al cuerpo humoral; el trazo no da acceso ni a la piel ni a las mucosas; se dice el cuerpo en tanto que el cuerpo araña, roza (podríamos decir: cosquillea); gracias al trazo, el arte se desplaza; su hogar no es el objeto del deseo (solidificado en mármol), sino el sujeto del deseo: el trazo, por leve, ligero o incierto que sea, remite siempre a una fuerza, a una dirección; es un *energón*, un trabajo, que permite leer la huella de su pulsión y su desgaste. El trazo es una acción visible.

*

El trazo de TW es inimitable (intentad imitarlo: lo que salga no será ni suyo ni vuestro; no será *nada*). Ahora bien, lo que fi-

nalmente es inimitable es el cuerpo; ningún discurso, verbal o plástico —a no ser el de la ciencia anatómica, demasiado grosero— puede reducir un cuerpo a otro cuerpo. La obra de TW permite leer esta fatalidad: mi cuerpo nunca será el tuyo. Sólo hay un medio de escapar a esta fatalidad, que quizá resume una cierta desgracia del hombre; este medio es la seducción: que mi cuerpo (o sus sustitutos sensuales, el arte, la escritura) seduzca, arrebate o trastorne al otro cuerpo.



En nuestra sociedad, el menor rasgo gráfico surgido de ese cuerpo inimitable, de ese cuerpo cierto, vale millones. Lo que se consume (ya que se trata de una sociedad de consumo) es un cuerpo, una «individualidad» (es decir: lo que no puede seguirse dividiendo). Dicho de otra manera, en la obra del artista, es su cuerpo lo que se compra: un intercambio en el que se reconoce con facilidad el contrato de la prostitución. ¿Es un contrato propio de la sociedad capitalista? ¿Podríamos decir que define específicamente las costumbres comerciales de nuestros medios artísticos (bastante chocantes, a menudo)? En la China Popular he visto las obras de pintores rurales, por principio apartadas de toda idea de intercambio; ahora bien, se producía un curioso cambio de lugar: el pintor más alabado había producido un dibujo correcto y chato (el retrato de un secretario de célula que leía): en el trazo gráfico no había cuerpo, ni pasión, ni pereza, nada más que el rastro de una operación analógica (que algo sea parecido, expresivo); en el extremo opuesto, la exposición abundaba en otro tipo de obras, del estilo llamado *naïf*, y a través de ellas, a pesar de su tema realista, el cuerpo loco del artista aficionado empujaba, estallaba, gozaba (gracias a la voluptuosa curvatura de los trazos, al color desenfrenado, a la aturdidora repetición de los motivos). En otras palabras, el cuerpo siempre excede al intercambio en que está atrapado: ningún comercio del mundo, ninguna virtud política puede acabar con el cuerpo: existe siempre un último punto en el que el cuerpo se entrega *gratis*.



Esta mañana, fecunda —al menos agradable— práctica: miro despacio un álbum que reproduce obras de TW y me interrumpo de vez en cuando para intentar garrapatear sobre unas fichas; no estoy imitando directamente a TW (¿para qué iba a hacerlo?), lo que imito es el *tracing* que de mi lectura infiero, si no consciente, al menos ensoñadoramente; no estoy copiando el producto, sino la producción. Por decirlo así, *estoy siguiendo los pasos de la mano*.

*

Porque la obra de TW (al menos para mi cuerpo) es exactamente una *producción*, delicadamente prisionera, encantada, dentro de ese producto estético que llamamos lienzo, dibujo, y cuya colección (álbum, exposición) no es nunca más que una antología de *trazos*. Esta obra obliga al lector de TW (digo: *lector*, aunque no hay nada que descifrar) a una determinada filosofía del tiempo: debe ver retrospectivamente un movimiento, el antiguo transcurso de la mano; pero, por eso mismo, ¡saludable revolución!, el producto (¿todo producto?) se le aparece como una trampa: todo arte, en cuanto está almacenado, consignado, publicado, se denuncia como *imaginario*; lo real, aquello a lo que sin cesar nos llama el trazado de TW, es la producción: golpe a golpe, TW hace saltar en pedazos el Museo.

*

Existe una forma, que podríamos llamar sublime, del trazado, que está desprovista de todo rasguño, de toda lesión: el instrumento que traza (pincel o lápiz) se cierne sobre la hoja, aterriza —o aluniza— sobre ella, y ya está: ni siquiera hay la sombra de una mordedura, tan sólo un *posarse*: frente a la rarefacción casi oriental de la superficie apenas ensuciada (ella es el *objeto*) responde la extenuación del movimiento: no toma nada, deposita, y eso es todo.

*

Si acaso la distinción entre producto y producción que, en mi opinión (como ya se ha visto) fundamenta toda la obra de

TW, parece un tanto sofisticada, pensemos en la decisiva clarificación que ciertas oposiciones terminológicas han permitido realizar sobre ciertas actividades psíquicas, confusas a primera vista: el psicoanalista inglés D. W. Winnicott demostró que era falsa la reducción del juego infantil a una simple actividad lúdica; y para ello recurrió a la oposición entre el *game* (juego estrictamente reglamentado) y el *play* (juego libre). Por supuesto, TW se sitúa del lado del *play*, no del *game*. Pero no acaba todo aquí; en un segundo momento en su avance, Winnicott pasa del *play*, todavía demasiado rígido, al *playing*: lo real en el niño —y en el artista— es el proceso de manipulación, no el objeto producido (Winnicott llega a sustituir los conceptos por las formas verbales correspondientes: *fantasying*, *dreaming*, *living*, *holding*, etcétera). Todo ello vale perfectamente para TW: su obra no tiene que ver con el concepto (*trace*), sino con la actividad (*tracing*); mejor dicho, tiene que ver con un terreno (la hoja de papel) en cuanto que en él se desarrolla una actividad. Para Winnicott, el juego desaparece en beneficio de su territorio; el «dibujo» desaparece en TW en beneficio del territorio en que habita, que moviliza, trabaja, surca... o rarifica.

Moralidad

El artista no tiene moral, pero sí tiene una *moralidad*. En su obra se plantean las cuestiones: *¿qué son los otros para mí?*, *¿cómo tengo que desearles?*, *¿cómo debo prestarme a sus deseos?*, *¿cómo hay que mantenerse entre ellos?* Al enunciar, cada vez, una «sutil visión del mundo» (así habla el Tao), el artista *compone* lo que su propia cultura alega (o rechaza) y lo que desde su propio cuerpo insiste: lo evitado, *lo evocado*, lo repetido, o mejor dicho: prohibido/deseado: éste es el paradigma que, como si fueran dos piernas, hace andar al artista, *en la medida que produce*.



¿Cómo realizar un trazo que no sea estúpido? No basta con ondularlo un poco para darle vida: es necesario —ya se ha dicho— torcerlo *: siempre en la inteligencia hay una pizca de *torpeza* **. Observemos las dos líneas paralelas trazadas por TW; acaban encontrándose, como si su autor no hubiera podido *mantener* la obstinada separación que las define matemáticamente. Lo que *parece* intervenir en el trazo de TW y conducirlo al borde de esa misteriosa *disgrafía* en que consiste su arte es una cierta pereza (uno de los signos más puros del cuerpo). La pereza: eso es precisamente lo que permite el «dibujo», pero no la «pintura» (todo color suelto, dejado, es violento), ni la escritura (cada palabra nace entera, voluntaria, armada por la cultura). La pereza de TW (hablo de un efecto, no de una disposición), sin embargo, es táctica: permite evitar la vulgaridad de los códigos gráficos sin prestarse al conformismo de las destrucciones: es, en todo el sentido de la palabra, un *tacto*.

*

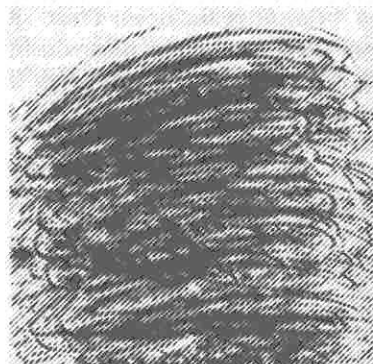
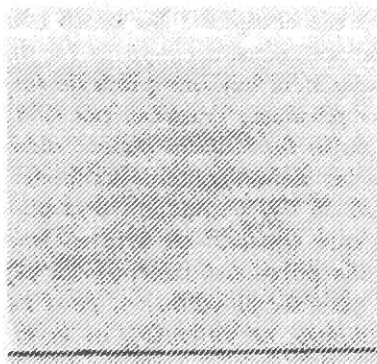
El trabajo de TW, cosa rara, no comporta ninguna agresividad (se ha dicho que es un rasgo que lo diferencia de Paul Klee). Yo creo haber encontrado la razón de este efecto, tan contrario a un arte en que el cuerpo está comprometido: TW parece proceder a la manera de ciertos pintores chinos que tienen que ejecutar el trazo, la forma, la figura, al primer intento, sin poder corregirse, a causa de la fragilidad del papel o de la seda: eso es pintar *alla prima*. También TW parece trazar sus grafismos *alla prima*; pero, mientras el trazo chino comporta un gran peligro, el de «fallar» la figura (por falta de analogía), el trazado de TW no tiene ninguno: al no tener finalidad, ni modelo, ni autoridad, ¿para qué «corregirse», si carece de maestro? Y de ahí que toda agresividad sea en cierto modo inútil.

*

El *valor* depositado por TW en su obra puede incluirse en lo que Sade llamaba *el principio de delicadeza* («Yo respeto los

* 1. *Gauchir*, de *gauche* (izquierda). [T.]

** 2. En francés, *gaucherie*. [T.]



gustos, las fantasías... las encuentro respetables... porque la más extraña de todas, bien analizada, siempre se remonta a un principio de delicadeza». Como principio, la «delicadeza» no es ni moral ni cultural; es una pulsión (¿por qué la pulsión tendría que ser siempre violenta, grosera?), una determinada exigencia del cuerpo mismo.

*

24 *short pieces*: suenan a la vez a Webern y a haiku japonés. En los tres casos, se trata de un arte paradójico, incluso provocativo (si no fuera delicado), por lo mismo que la concisión hace fracasar la profundidad. En general, lo breve resulta apretado: la escasez engendra la densidad y la densidad el enigma. En TW se da otra consecuencia: hay desde luego un silencio o, para ser exactos, un muy tenue chisporroteo de la hoja de papel, pero este fondo es, en sí mismo, una potencia positiva; al invertir la relación habitual de la factura clásica, se podría decir que el trazo, el plumado, la forma, en resumen, el acontecimiento gráfico, es lo que permite a la hoja de papel existir, significar, gozar («El ser —dice el Tao— da las posibilidades, éstas se utilizan gracias al no-ser»). El espacio tratado deja de ser enumerable, sin por ello dejar de ser plural: esta oposición, apenas sostenible, ya que excluye a la vez el número y la unidad, la dispersión y el centro, ¿no es acaso lo que permite interpretar la dedicatoria que Webern, precisamente Webern, dirigió a Alban Berg: «*Non multa, sed multum*»?

*

Hay pinturas excitadas, posesivas, dogmáticas; imponen el producto, le confieren la tiranía de un concepto o la violencia de una codicia. El arte de TW —aquí reside su moralidad... y también su extremada singularidad histórica— *no quiere apoderarse de nada*; se sostiene, flota, deriva entre el deseo —que sutilmente anima la mano— y la cortesía, que le despide; si este arte necesitara una referencia habría que ir muy lejos a buscarla, fuera de la pintura, fuera de Occidente, fuera de los siglos históricos, en el límite mismo del sentido, y decir junto con el *Tao Te King*:

Produce sin apropiarse de nada,
Actúa sin esperar nada,
Acabada su obra, se separa de ella,
Y porque no se ata a ella,
Su obra habrá de permanecer.

De Cy Twombly: *catalogue
raisonné des oeuvres sur papier*,
de Ivon Lambert.

© 1979, Multhipla edizioni, Milán.

Sabiduría del arte

Cualesquiera que sean los avatares de la pintura, cualesquiera que sean el soporte o el marco, la cuestión que se plantea siempre es la misma: *¿qué está pasando ahí?* Tela, papel o muro no son sino escenas en las que algo sucede (incluso cuando, en determinadas formas del arte, el artista desea que no suceda nada, deliberadamente, también esto constituye una aventura). De manera que tenemos que considerar el cuadro (podemos conservar este nombre, aunque resulte anticuado) como una especie de teatro a la italiana: se abre el telón, miramos, esperamos, recibimos, entendemos; y, una vez transcurrida la escena, una vez desaparecido el cuadro, lo recordamos: ya no somos los mismos de antes: al igual que en el teatro antiguo, hemos sufrido una iniciación. Me gustaría interrogar a Twombly desde este punto de vista del Acontecimiento.

Lo que sucede en la escena que propone Twombly (lienzo o papel) es algo que participa de varios tipos de acontecimiento, que los griegos supieron diferenciar extraordinariamente bien en su vocabulario: sucede un hecho (*programa*), un azar (*tyche*), un desenlace (*telos*), una sorpresa (*apodeston*) y una acción (*drama*).

1

Y, antes que nada, lo que sucede es... el lápiz, el óleo, el papel, el lienzo. El instrumento de la pintura no es un instrumento. Es un hecho. Twombly impone los materiales, no como algo que ha de servir para algo, sino como materia absoluta manifestada en su gloria (el vocabulario teológico dice que la Gloria de Dios es la manifestación de su Ser). El material es *materia prima*, como lo era para los alquimistas. La *materia prima* es lo que existe con anterioridad a la división del sentido: enorme paradoja, pues, en el orden humano, todo lo que llega al hombre llega de inmediato acompañado de un sentido, el sentido que otros hombres le han dado, y así sigue sucesivamente, remontándose hasta el infinito. El poder demiúrgico del pintor reside en que hace que la materia exista como materia; incluso cuando un sentido surge de la tela, el lápiz y el color siguen siendo «cosas», sustancias empecinadas a las que nada (ningún sentido posterior) puede disuadir de su obstinación en «estar ahí».

El arte de Twombly consiste en hacer que se vean las cosas: no las que representa (esto es otro problema), sino las que manipula: la pizca de lápiz, el papel cuadriculado, la partícula de rosa, la mancha parda. Este arte tiene su secreto, que, en general, consiste en no extender la sustancia (carbón, tinta, óleo), sino en *dejarla ir*. Podemos pensar que, con el lápiz, por ejemplo, hay que apretar, reforzar su apariencia, hacerlo más intenso, negro, espeso. Twombly piensa todo lo contrario: es precisamente frenando la presión de la materia, dejándola posarse con desgana de modo que su grano se disperse un poco, como se permite que la materia muestre su esencia, nos entregue la certidumbre de su nombre: *es* el lápiz. Puestos a filosofar un poco, es como si la esencia de las cosas estuviera no en su pesantez, sino en su ligereza; lo cual quizá nos llevaría a una proposición de Nietzsche: «Lo que es bueno es ligero»: en efecto, no hay nada menos wagneriano que Twombly.

Así pues, se trata de conseguir que siempre, en toda circunstancia (en cualquier obra) aparezca la materia como un hecho (*pragma*). Para lograrlo tiene Twombly, si no procedimientos (y aunque los hubiera, en arte el procedimiento es noble), al me-

nos ciertos hábitos. No vamos a preguntarnos si otros pintores también tuvieron estos hábitos: de todos modos, es su combinación, su repartición, su dosificación, lo que resulta original en el arte de Twombly. También las palabras pertenecen a todo el mundo; sin embargo, la frase pertenece al escritor: las frases de Twombly son inimitables.

Veamos entonces por medio de qué gestos Twombly enuncia (¿podríamos decir: deletrea?) la materia del trazo: 1) *el arañado*: Twombly araña la tela con un garrapateo de rayas (*Free Wheeler, Criticism, Olympia*); el gesto resulta de un vaivén de la mano, a veces intenso, como si el artista «enmarañara» el trazado, como lo haría alguien aburrido durante una reunión sindical que se dedicara a ennegrecer con trazos aparentemente insignificantes una esquina del papel que tiene delante; 2) *la mancha (Commodus II)*: no se trata sin embargo de «manchismo»; Twombly dirige la mancha, la corre, como si interviniera con los dedos; así el cuerpo está ahí mismo, contiguo, próximo a la tela, y no por proyección, sino, como si dijéramos, gracias a un contacto, que sin embargo siempre es leve: nunca un aplastamiento (por ejemplo, *Bay of Naples*); casi sería mejor hablar de *mácula* que de «mancha», ya que la *mácula* no es una mancha cualquiera; es (lo dice su etimología) la mancha en la piel, y también la malla de una red, en cuanto recuerda el tipo de manchado de la piel de ciertos animales; las *maculae* de Twombly, en efecto, pertenecen al orden de las redes; 3) *la de suciedad*; llamo así a los corrimientos de color o de lápiz, incluso a veces de materiales indefinibles, con los que Twombly acostumbra a recubrir otros trazos, como si quisiera borrarlos, pero sin quererlo realmente, ya que tales trazos continúan siendo algo visibles bajo la capa que los envuelve; se trata de una dialéctica sutil: el artista finge haber «estropeado» parte del lienzo y quererlo borrar; pero, a su vez, falla también con la goma; y los dos fallos superpuestos producen una especie de palimpsesto: dotan al lienzo de la profundidad de un cielo por el que pasan las tenues nubes, unas sobre otras, sin anularse (*View, School of Athens*).

Es fácil observar que todos esos gestos, cuya finalidad es instalar la materia como un hecho, tienen alguna relación con la suciedad. Paradoja: el hecho, en su pureza, se define mejor cuando no está limpio. Tomemos un objeto de uso normal: lo

que da cuenta de su esencia con más efectividad no es su estado nuevo, virgen; es más bien su estado deformado, algo usado, un poco sucio, un tanto abandonado: es en sus despojos donde puede leerse la verdad de las cosas. La verdad del rojo reside en el reguero que deja; la verdad del lápiz en la dejadez de un trazo. Las Ideas (en el sentido platónico) no son Figuras metálicas y brillantes, encorsetadas como conceptos, sino más bien maculaturas un tanto temblorosas que penden sobre un fondo vago.

Y esto es todo en cuanto al hecho pictórico (*via di porre*). Pero en la obra de Twombly también hay otros acontecimientos: acontecimientos escritos, Nombres. También ellos son hechos: se sostienen en pie sobre el escenario, sin decorado, sin accesorios: *Virgil*, *Orpheus*. Pero su gloria nominalista (tan sólo el Nombre) también es impura: su grafismo es un poco infantil, irregular; torpe; sin nada que ver con la tipografía del arte conceptual; la mano que lo ha trazado ha dotado a ese nombre de todas las torpezas del que está empezando a escribir; y por ello, o quizás, aun con todo resplandece la verdad del Nombre: ¿acaso no es copiando los nombres con laboriosa mano como el escolar capta la esencia de una mesa? Cuando Twombly escribe *Virgil* sobre el lienzo es como si condensara con su mano la misma enormidad del mundo virgiliano, todas las referencias de las que ese nombre es depositario. Por eso es inútil buscar para los títulos de Twombly inducción analógica alguna. Si el lienzo se llama *The Italians*, no os molestéis en buscar a los italianos en ninguna parte que no sea, precisamente, su propio nombre. Twombly sabe que el Nombre tiene una capacidad absoluta (y suficiente) de evocación: escribir *los italianos* es ver a todos los italianos. Los nombres son como las vasijas de las *Mil* y *Una Noches*, no recuerdo en cuál de sus cuentos: hay genios encerrados en esas vasijas; si abrimos o rompemos la vasija, el genio surge, se eleva, se deforma como una humareda y llena el aire por completo: si rompemos el título, el lienzo entero se desvanece.

La pureza de tal funcionamiento se observa de forma perfecta en las dedicatorias. Twombly utiliza unas cuantas: *To Valery*, *To Tatlin*. Una vez más, en ellas no hay otra cosa que el acto gráfico de dedicar. Ya que «dedicar» es uno de los verbos que, desde Austin, los lingüistas, a partir de Austin, llaman

«performativos», a causa de que su significado se confunde con el mismo acto de su enunciación: «dedico» no significa más que el gesto efectivo mediante el cual entrego algo que he hecho (mi obra) a una persona a la que quiero o admiro. Y eso es lo que hace Twombly: al ser simplemente un soporte de la dedicatoria, la tela está, en cierto modo, ausente: lo único donado es el acto de donar, y la escasa escritura que lo enuncia. Son telas-límite, y no porque no conlleven pintura (este límite ya lo experimentaron otros pintores), sino porque la idea misma de la obra ha sido suprimida, si bien no la relación entre el pintor y la persona amada.

2

Tyche, en griego, significa el acontecimiento en cuanto surgido del azar. Las telas de Twombly parecen conllevar, siempre, cierta forma de azar, una Buena Suerte. No importa que la obra, de hecho, sea el resultado de un cálculo minucioso. Lo que importa es el efecto del azar o, dicho de una manera más sutil (ya que el arte de Twombly no es aleatorio), el efecto de la *inspiración*, esa fuerza creativa que es como la buena suerte del azar. Y este efecto se consigue con dos movimientos y un estado.

Los movimientos son: en primer lugar, la impresión de «lanzamiento»: el material parece lanzado a través del lienzo, y *lanzar* es un acto en el que, a la vez, se inscriben una decisión inicial y una indecisión terminal: al arrojar algo, sé lo que estoy haciendo, pero no lo que produzco. El «lanzamiento» de Twombly es elegante, ágil, «largo», hablando en términos de los juegos que consisten en lanzar una bola. Y de inmediato —como si esto fuera la consecuencia de lo anterior— surge una apariencia de dispersión: en una tela (o un papel) de Twombly, los elementos aparecen separados unos de otros por espacio, mucho espacio; en este aspecto presentan cierta afinidad con la pintura oriental, a la que también se aproxima en cuanto recurre con frecuencia a la mezcla de pintura y escritura. Incluso cuando los accidentes —los acontecimientos— están fuertemente señalados (*Bay of Naples*), las telas de Twombly siguen siendo es-

pacios absolutamente ventilados; y esta ventilación no es tan sólo un valor plástico; es una especie de sutil energía que permite respirar mejor: la tela me produce lo que el filósofo Bachelard llamaba una imaginación «ascensional»: floto en el cielo, respiro en el aire (*School of Fontainebleau*). El estado que se relaciona con esos dos movimientos (el «lanzamiento» y la dispersión), y que es el que todas las telas de Twombly presentan, es el *Enrarecimiento*. «*Rarus*», en latín, quiere decir: que presenta intervalos e intersticios, ralo, poroso, disperso, y así es en efecto el espacio de Twombly (sobre todo, véase *Untitled*, 1959).

¿Cómo relacionar las dos ideas, la de espacio vacío y la de azar? Valéry (a quien Twombly dedica un dibujo) puede ayudarnos a comprenderlo. En un curso impartido en el Collège de France (mayo 5 de 1944), Valéry examina los dos casos en que se puede encontrar el que realiza una obra; en el primer caso, la obra responde a un plan determinado; en el otro, el artista rellena un rectángulo imaginario. Twombly ocupa su rectángulo siguiendo el principio del *Enrarecimiento**, es decir, del espaciamiento. Esta noción es fundamental en la estética japonesa, que no conoce las categorías kantianas de espacio y tiempo, sino la del intervalo, más sutil (en japonés: *Ma*). El *Ma* japonés es, en el fondo, el *Rarus* latino, y ése es el arte de Twombly. Así que el Rectángulo Enrarecido remite a dos civilizaciones: por una parte al «vacío» de las composiciones orientales, acentuado simplemente por alguna caligrafía aislada; por otra parte, al espacio mediterráneo, que es el propio de Twombly; en efecto, es curioso que Valéry (otra vez Valéry) ha hecho notar ese espacio ralo, y no a propósito del cielo o el mar (como se pensaría de inmediato) sino a propósito de las antiguas casas meridionales: «Esas grandes habitaciones del Mediodía, tan adecuadas para la meditación, con sus muebles grandes y perdidos. El gran vacío encerrado en el que el tiempo no cuenta. El espíritu viene a poblarlo.» En el fondo, los lienzos de Twombly son enormes habitaciones mediterráneas, luminosas y cálidas, con elementos perdidos (*rari*), que el espíritu viene a poblar.

* *Rare*, en francés, de *Rarus*, tiene el sentido de «escaso», «ralo»... que en castellano sólo aparece en casos como «rara vez» y en los derivados del tipo «enrarecer», «enrarecido». [T.]

3

Mars and the Artist es en apariencia una composición simbólica: arriba, Marte, es decir, una batalla de líneas y rojos, abajo el Artista, es decir, una flor y su nombre. La tela funciona como un pictograma en el que se combinan elementos figurativos y elementos gráficos. Es un sistema muy claro, y a pesar de que es excepcional en la obra de Twombly, su propia claridad nos remite al problema conjunto de la figuración y la significación.

Aunque la abstracción (de inadecuado nombre, como sabemos) exista desde hace mucho en la historia de la pintura (según se dice, desde el Cézanne de los últimos tiempos), no hay artista nuevo que no tenga que pelear con ella: en arte, los problemas de lenguaje nunca están definitivamente regulados: el lenguaje siempre vuelve sobre sí mismo. Jamás será una ingenuidad (a pesar de las intimidaciones de la cultura, y sobre todo de la cultura especializada) preguntarse ante una tela qué es *lo que representa*. El sentido acosa al hombre: hasta cuando quiere crear absurdos o sinsentidos. Y volver sin tregua sobre la cuestión del sentido es tanto más legítimo en cuanto es precisamente esta cuestión la que obstaculiza la universalidad de la pintura. Si hay tantos hombres (a causa de diferencias culturales) que tienen la impresión de «no entender nada» ante una tela, es porque desean sentido, y la tela (según ellos) no se los da.

Twombly aborda el problema con franqueza, al menos en este aspecto: la mayor parte de sus telas están tituladas. Desde el momento en que una tela tiene título, ofrece al hombre, siempre sediento de ella, el señuelo de la significación. Ya que en la pintura clásica, la leyenda de un cuadro (esa delgada línea de palabras bajo la obra sobre la que los visitantes del museo se precipitan antes que nada) decía con toda claridad lo que el cuadro representaba: la analogía de la pintura estaba duplicada por la analogía del título: la significación pasaba por ser exhaustiva, una vez agotada la figuración. No es posible ver una tela de Twombly con título sin sentir un amago de tal reflejo: buscar la analogía. ¿*The Italians?*, ¿*Sahara?* ¿Dónde están los italianos? ¿Dónde el Sahara? Y los buscamos. Evidentemente, no encontramos nada. O al menos —y ahí es donde comienza el arte de Twombly— lo que se encuentra —o sea, la propia tela,

el Acontecimiento, con todo su enigma y su esplendor— es ambiguo: nada «representa» a los Italianos, al Sahara, no hay ninguna figura analógica de tales referentes y, no obstante, adivinamos vagamente que tampoco, en esas telas, hay nada que contradiga una cierta idea natural del Sahara, de los italianos. En otras palabras, el espectador tiene el presentimiento de otra lógica (comienza a trabajar su mirada): aunque muy oscura, la tela ofrece una salida; lo que ahí sucede parece conforme a un *telos*, a una cierta finalidad.

Esta salida no se halla de inmediato. En el primer momento, el título bloquea en cierto modo el acceso a la tela, ya que su precisión, su inteligibilidad, su clasicismo (nada extraño, nada surrealista) obligan a seguir una ruta analógica, que resulta de inmediato cortada. Los títulos de Twombly tienen una función laberíntica: tras recorrer la idea que suscitan, uno se ve obligado a volver atrás para emprender el camino de nuevo. No obstante, algo de su fantasma permanece, impregnando la tela. Esos títulos constituyen el momento negativo de toda iniciación. Este arte de rara fórmula, muy intelectual y a la vez muy sensible, aplica incesantemente la prueba de la negatividad, a la manera de los místicos llamados «apofáticos» (negativos), que se imponen el recorrido de todo lo que no es, con el fin de percibir, en ese abismo, una luminosidad que vacila, pero a la vez resplandece, *porque ésa no miente*.

Lo que los lienzos de Twombly producen (sus *telos*) es muy sencillo: se trata de un «efecto». Hay que entender esta palabra en el sentido marcadamente técnico que le dieron las escuelas literarias francesas de finales del siglo XIX, de los Parnasianos al Simbolismo. El «efecto» es una impresión general que el poema produce, una impresión eminentemente sensual y muy a menudo visual. Hasta aquí es trivial. Pero lo propio del efecto es que su generalidad no admite realmente descomposición en partes: no es posible reducirla a una adición de detalles localizables. Théophile Gautier escribió un poema, «Symphonie en blanc majeur», en la que todos los versos colaboran, de manera a la vez insistente y difusa, a la instalación de un color, el blanco, que acaba imprimiéndose en nosotros, con independencia de los objetos que le sirven de soporte. Del mismo modo, en su período simbolista, Paul Valéry escribió dos sonetos, los dos titulados «Féerie», cuyo efecto es un determinado color; pero

como, de los Parnasianos al Simbolismo, la sensibilidad experimenta un refinamiento (por influencia de los pintores, por cierto), este color no tiene palabra que lo pueda nombrar (como era el caso del blanco de Gautier); no hay duda de que domina el tono *plateado*, pero este tono aparece ligado a otras sensaciones que lo diversifican y lo refuerzan: luminosidad, transparencia, ligereza, agudeza repentina, frialdad: palidez lunar, sedosidad de las plumas, brillo del diamante, irisación del nácar. El efecto, por tanto, no es un «truco» retórico: es una auténtica categoría de la sensación, definida por esta paradoja: unidad indescomponible de la impresión (del «mensaje») y complejidad de las causas, de los elementos: la generalidad no es misteriosa (confiada por entero al poder del artista), pero, no obstante, es *irreductible*. En cierto modo es otra lógica, una especie de desafío con que el poeta (y el pintor) se enfrentan a las reglas aristotélicas de la estructura.

Aunque son muchos los elementos que separan a Twombly del Simbolismo francés (el arte, la historia, la nacionalidad), algo hay que les aproxima: una determinada forma de cultura. Esta cultura es la clásica: Twombly no se limita a referirse directamente a hechos mitológicos transmitidos por la literatura griega y latina, sino que además los «autores» (*auctores* quiere decir garantes) que introduce son o bien poetas humanistas (Valéry, Keats) o bien pintores educados en la Antigüedad (Poussin, Rafael). Una única cadena, representada sin cesar, conduce de los dioses griegos al artista moderno, y eslabones de esa cadena son Ovidio y Poussin. Una especie de triángulo de oro une a los antiguos con los poetas y el pintor. Es significativo que una tela de Twombly esté dedicada a Valéry y quizá todavía más —ya que se trata de un encuentro a espaldas de Twombly— que una tela de este pintor y un poema de aquel escritor lleven el mismo título: *Naissance de Vénus*; y ambas obras produzcan el mismo «efecto»: surgimiento marítimo. Tal convergencia, que en este caso es ejemplar, es quizá lo que da la clave del «efecto» Twombly. Tengo la impresión de que este efecto, que es constante en todas sus telas, incluso en las que preceden a su instalación en Italia (pues, como dice Valéry, a veces ocurre que el futuro es la causa del pasado), es el mismo de carácter muy general, que produciría la palabra «Mediterráneo» en todas sus dimensiones posibles. El Mediterráneo es un

enorme complejo de recuerdos y sensaciones: unas lenguas, la griega y la latina, presentes en los títulos de Twombly, una cultura, histórica, mitológica, poética, toda esta vida de formas, colores y luces que transcurre en la linde entre los espacios terrestres y la llanura marina. El arte inimitable de Twombly reside en haber impuesto el efecto Mediterráneo a partir de un material (arañados, ensuciamientos, goteos, poco color, ausencia de toda forma académica) que no entra en ninguna relación analógica con el inmenso esplendor mediterráneo.

Conozco la isla de Procida, frente a Nápoles, en que vivió Twombly. He pasado unos días en la vieja casa en que vivió la heroína de Lamartine, Graziella. Es un lugar en el que, en medio de una gran calma, se juntan la luz, el cielo, la tierra, unos esbozos de roca, un arco de bóveda. Es Virgilio y es una tela de Twombly: en ninguna de ellas falta, en el fondo, esa vaciedad del cielo, del agua, esos leves vestigios terrestres (una barca, un promontorio) que en ella flotan (*apparent rari nantes*): el azul del cielo, el gris del mar, el rosa de la aurora.

4

¿Qué es entonces lo que sucede en una tela de Twombly? Una especie de efecto mediterráneo. Sin embargo, este efecto no aparece «congelado» en la pompa, la seriedad, el drapeado de las obras humanistas (hasta los poemas de un espíritu tan inteligente como Valéry siguen estando presos de una como «decencia» superior). En el acontecimiento, Twombly introduce a menudo una *sorpresa* (*apodeston*). Esta sorpresa toma la forma de una incongruencia, una irrisión, una deflación, como si se desinflara con brusquedad la hinchazón humanística. En la *Ode to Psyche*, un discreto patrón de medida en una de las esquinas se ocupa de «romper» la solemnidad de un título que no podría ser más noble. En *Olympia*, en algunos puntos aparece un motivo «torpemente» trazado a lápiz, semejante al dibujo de un niño que quisiera dibujar mariposas. Desde el punto de vista del «estilo», valor de gran altura que suscita el respeto de todos los Clásicos, difícilmente podría haber nada más le-

jano del *Voile d'Orphée* que esas líneas infantiles propias de un aprendiz de agrimensor. ¡Y qué gris el de *Untitled* (1969)! ¡Qué belleza! Dos finos trazos blancos suspendidos de través (de nuevo el *Rarus*, el *Ma* japonés); podría parecer algo muy zen; pero dos cifras apenas legibles bailan sobre esos trazos y remiten la nobleza del gris a la ligerísima burla de una hoja de cálculo.

A no ser que... precisamente gracias a tales sorpresas las telas de Twombly encuentren lo más puro del espíritu del zen. En efecto, en la actitud zen existe una experiencia, de gran importancia, que se persigue sin ningún método racional: se trata del *satori*. Esta palabra suele traducirse muy imperfectamente como «iluminación»; algunas veces, con más acierto, por «despertar»; sin duda, se trata, para que profanos como nosotros podamos hacernos una idea, de una especie de sacudida mental que permite acceder, sin recurrir a ninguna de las vías intelectuales conocidas, a la «verdad» budista: verdad vacía, desconectada de las formas y las causalidades. Lo que resulta interesante para nosotros es que el *satori* zen se persigue por medio de técnicas sorprendentes, no sólo irracionales, sino también, y sobre todo, incongruentes, que desafían la seriedad que atribuimos a las experiencias religiosas: tan pronto es una respuesta «sin pies ni cabeza» que responde a una difícil pregunta metafísica, como un gesto sorprendente que consigue romper la solemnidad del ritual (es el caso del predicador zen que en medio del sermón se detuvo, se descalzó, se colocó una sandalia sobre la cabeza y abandonó así la sala). Tales incongruencias, esencialmente irrespetuosas, tienen la propiedad de conmover el espíritu de seriedad que tan a menudo sirve de máscara a la buena conciencia de nuestros hábitos mentales. Al margen de cualquier perspectiva religiosa (con toda evidencia), determinadas telas de Twombly contienen ese tipo de impertinencias, de sacudidas, esos mínimos *satoris*.

Tendríamos que considerar, dentro de las sorpresas suscitadas por Twombly, a todas las intervenciones de la escritura en el territorio de la tela: siempre que Twombly produce un grafismo hay una sacudida, una conmoción de la naturaleza de la pintura. Esas intervenciones pertenecen a tres tipos (para simplificar). En primer lugar las marcas del patrón de medida, las cifras, los diminutos algoritmos, todo aquello que produce una contradicción entre la inutilidad soberana de la pintura y los

signos utilitarios del cálculo. A continuación, las telas en las que el único acontecimiento es una palabra manuscrita. Por último, de una manera extensiva a esos dos tipos de intervención, la constante «torpeza» de la mano; la letra de Twombly es exactamente lo contrario de una apostilla o un tipograma; parece haberse hecho sin aplicación; y, no obstante, no es realmente infantil, porque el niño sí que se aplica, remarca, redondea, saca la lengua; trabaja muy duro para hacerse con el código de los adultos; Twombly se aleja de este código, lo afloja, lo arrastra; parece que su mano entra en la levitación; como si la palabra se hubiera escrito con la punta de los dedos, no por disgusto o aburrimiento, sino por una especie de fantasía que defrauda a los que esperan otra cosa de la «hermosa mano» de un pintor: así se llamaba en el siglo XVII al copista que tenía una hermosa letra. ¿Y quién podría escribir mejor que un pintor?

Esa «torpeza» de la escritura (inimitable, sin embargo: intentadlo si no) tiene efectivamente en Twombly una función plástica. Pero aquí, como no estamos hablando de Twombly desde el lenguaje de la crítica de arte, insistiremos en su función crítica. De forma indirecta, a través de su grafismo, Twombly introduce casi siempre una contradicción en su tela: lo «pobre», lo «desmañado», lo «torpe», al unirse con lo «Enrarecido» actúan como fuerzas que destruyen la tendencia de la cultura clásica a hacer de la antigüedad una reserva de formas decorativas: la pureza apolínea de la referencia griega, sensible en la luminosidad de la tela, la paz auroral de su espacio, se ven «sacudidas» (tal es la palabra del *satori*) por lo ingrato de sus grafismos. La tela parece llevar a cabo una acción contra la cultura, cuyo discurso enfático abandona para no dejar filtrar más que la belleza. Se ha dicho que el arte de Twombly, al contrario que el de Klee, no conlleva agresividad ninguna. Eso es cierto si concebimos la agresividad en un sentido occidental, como expresión excitada de un cuerpo contenido que estalla. El arte de Twombly es un arte de la sacudida, más que de la violencia, y a menudo sucede que la sacudida es más subversiva que la violencia: ésta es precisamente la lección que nos dan ciertos modelos orientales de conducta y pensamiento.

5

Drama, en griego, tiene una relación etimológica con la idea de «hacer». *Drama* es, a la vez, lo que se hace y lo que pasa sobre el lienzo: un «drama», sí, ¿por qué no? Yo, por mi parte, veo en la obra de Twombly dos acciones, o una acción a dos niveles.

La acción del primer tipo consiste en una especie de puesta en escena de la cultura. Lo que sucede son «historias» que proceden del saber y, como ya se ha dicho, del saber clásico: cinco días de Bacanales, el nacimiento de Venus, los Idus de Marzo, tres diálogos de Platón, una batalla, etcétera. Estas acciones históricas no aparecen representadas; aparecen evocadas por el poder del Nombre. En suma, lo que se representa es la propia cultura o, como actualmente se dice, el inter-texto, que es esa circulación de los textos anteriores (o contemporáneos) en la cabeza (o la mano) del artista. Esta representación resulta completamente explícita cuando Twombly toma obras pasadas (y consagradas como de alta cultura) y las introduce «en relieve» en algunas de sus telas: primero en los títulos (*The School of Athens*, de Rafael), después en figurillas, poco reconocibles, por lo demás, situadas en una esquina, como imágenes de las que importa la referencia, no el contenido (Leonardo, Poussin). En la pintura clásica «lo que pasa» es el «tema» de la tela; a menudo este «tema» es anecdótico (Judit degollando a Holofernes); pero en las telas de Twombly el «tema» es un concepto: el texto clásico «en sí mismo», un concepto por cierto extraño, por cuanto es deseable, objeto de amor, de nostalgia quizá.

El francés tiene una valiosa ambigüedad de vocabulario: el «*sujeto*»* de una obra es tanto su «objeto» (aquello de lo que habla, lo que propone a la reflexión, la *quaestio* de la antigua retórica) como el ser humano que aparece en escena y que figura en ella como el autor implícito de lo que se dice (o se pinta). En el caso de Twombly el «tema», por supuesto, es aquello de lo que habla la tela; pero como tal tema-objeto no es más que

* Traduzco por «tema» o «sujeto» entrecomillado en castellano, según el contexto. «Sujeto» aquí tendría un sentido próximo al usado en filosofía en oposición a objeto. [T.]

una alusión (escrita), toda la carga del *drama* pasa a aquel que la produce: el tema es el mismo Twombly. El viaje del «tema» no se detiene ahí, no obstante: como el arte de Twombly parece conllevar un escaso saber técnico (lo cual no es sino una apariencia, por supuesto), el «sujeto» de la tela es también aquel que la está mirando: usted y yo. La «simplicidad» de Twombly (eso que he analizado con el nombre de «Enrarecido» o de «Desmañado») reclama, atrae al espectador: éste quiere ir hacia la tela, no para consumirla estéticamente, sino para producirla, a su vez («re-producirla»), para intentar una factura cuya desnudez y torpeza le procuran una increíble (y muy falsa) ilusión de facilidad.

Quizás habría que precisar que los «sujetos» que miran la tela son diversos y que de los tipos de «sujeto» depende el discurso que (interiormente) mantienen ante el objeto mirado (un «sujeto» —así nos lo ha enseñado la modernidad— no está constituido por otra cosa que por su lenguaje); naturalmente, todos esos «sujetos» pueden estar hablando, por así decirlo, a la vez, ante una tela de Twombly (dicho de paso, la estética, en cuanto disciplina, podría ser la ciencia que estudia, no la obra en sí, sino la obra tal como el espectador, o el lector, la hace hablar en su interior: una tipología de los discursos, en cierto modo). Así pues, varios son los «sujetos» que miran a Twombly (y que murmuran sobre Twombly en voz baja, cada cual en el interior de su cabeza).

Está el «sujeto» de la cultura, el que sabe cómo nació Venus, quiénes son Poussin o Valéry; es un sujeto disertado, que puede hablar en abundancia. Está el «sujeto» de la especialidad, el que conoce bien la historia de la pintura y sabe discurrir sobre el lugar que Twombly ocupa en ella. Está el «sujeto» del placer, el que disfruta ante la tela, el que siente una especie de júbilo al hallarla, y que, por otra parte, no sabría explicar; este «sujeto» es por tanto mudo; no podría hacer más que gritar: «¡Qué hermoso es!», y repetirlo; aquí encontramos uno de los pequeños tormentos del lenguaje: no es posible, jamás, explicar por qué encontramos bella una cosa; el placer engendra una como pereza del habla, y si se quiere hablar de una obra, tenemos que sustituir la expresión de gozo por discursos indirectos, más racionales, con la esperanza de que el lector llegará así a sentir la felicidad que las telas de las que se habla

procuran. Un cuarto «sujeto» sería el de la memoria. En una tela de Twombly, una mancha me parece al principio altanera, mal formada, inconsecuente: no la comprendo; pero esa mancha me trabaja, sin que yo me dé cuenta; una vez abandonada la tela, la mancha vuelve, se convierte en recuerdo, y en recuerdo tenaz: todo ha cambiado, la tela me hace feliz de modo retroactivo. En el fondo, lo que consumo con felicidad resulta ser una ausencia: proposición en absoluto paradójica, si tenemos en cuenta que Mallarmé la ha convertido en el mismo principio de la poesía: «Digo: una flor y... musicalmente se levanta, idea misma y suave, la ausente de todos los ramilletes».

El «sujeto» quinto es el de la producción: el que siente deseos de re-producir la tela. Por ejemplo, en esta mañana del 31 de diciembre de 1978 aún es de noche y llueve, todo está en silencio cuando me vuelvo a sentar ante mi mesa de trabajo. Miro *Hérodíade* (1960), y realmente no tengo nada que decir sobre ella, aparte de la vulgaridad misma: que me gusta. Pero, de golpe, algo nuevo surge: un deseo: el deseo de *hacer lo mismo*: de ir a otra mesa de trabajo (no la de escribir), de coger los colores y de pintar, trazar. En el fondo la pregunta que hace la pintura es: «¿No tienes ganas de hacer un Twombly?».

Como «sujeto» de producción, el espectador de la tela explora entonces su propia impotencia y, al mismo tiempo por supuesto, como en relieve, la capacidad del artista. Incluso antes de haber intentado trazar lo que sea, constato que ese fondo (o lo que me produce la ilusión de fondo) es algo que yo no podría obtener jamás: ni siquiera sé cómo está hecho. Miro ahora *Age of Alexander*: ¡oh, ese único reguero de rosa...! Yo nunca sabría hacerlo tan ligero, rarificar así el espacio en derredor; yo no sabría *parar* de rellenar, de continuar, en resumen, de *echar a perder*; y a partir de todo ello, de mi propio error, capto todo lo que tiene de sabio el gesto del artista: se reprime de *desear en exceso*; sus logros no dejan de tener cierto parentesco con la erótica del Tao: de la contención se deriva un placer intenso. En *View* (1959), el mismo problema: yo jamás sabría *manejar* el lápiz, es decir, ahora apretar, ahora aflojar, y ni siquiera podría aprender a hacerlo, ya que este arte no está regulado por ningún principio de analogía, y el propio *ductus* (el movimiento con el que el copista medieval conducía cada rasgo de la letra de acuerdo con un sentido que era siempre el mis-

mo) en este caso es absolutamente libre. Y lo que es inaccesible a nivel de trazo aún lo es más a nivel de superficie. En *Panorama* (1955), el espacio entero crepita como una pantalla de televisión en la que no se posa ninguna imagen; ahora bien, yo no sería capaz de obtener esa irregularidad de repartición gráfica; si yo me esforzara en producir desorden, tan sólo conseguiría producir un desorden *neccio*. Y a partir de ahí comprendo que el arte de Twombly es una victoria incesante sobre la necedad de los trazos: es en la consecución del trazo *inteligente* donde reside la diferencia del pintor. Y en muchas otras telas sería en la dispersión, el «lanzamiento», el descentramiento de las marcas, en lo que fracasaría obstinadamente: ni un solo trazo parece dotado de una dirección intencional y, no obstante, todo el conjunto está misteriosamente dirigido.

Y, para acabar, voy a volver sobre la noción de «Rarus» («diseminado»), que considero algo así como la clave del arte de Twombly.¹ Arte paradójico, incluso provocativo (si no fuera tan delicado), en cuanto que su concisión no resulta solemne. En general, lo breve aparece apretujado: el enrarecimiento engendra la densidad y la densidad el enigma. En Twombly se da otra desviación: es verdad que hay un silencio o, para ser exactos, una ligera crepitación, muy sostenida, de la hoja de papel, pero este fondo es en sí mismo una potencia positiva; invirtiendo las relaciones habituales en la factura clásica, se podría decir que el trazo, el plumeado, la forma, en resumen, el acontecimiento gráfico, es lo que permite a la hoja de papel o a la tela existir, significar, gozar («El ser —dice el Tao— ofrece las posibilidades; éstas se utilizan gracias al no-ser»). El espacio tratado así deja de ser enumerable, sin dejar por ello de ser plural: ¿y no es esta oposición, apenas sostenible, ya que excluye a la vez a la unidad y el número, a la dispersión y el centro, lo que permite interpretar la dedicatoria de Webern a Alban Berg: «Non multa, sed multum»?

Hay modos de pintar excitados, posesivos, dogmáticos; imponen el producto, le confieren la tiranía de un fetiche. El arte de Twombly —y en ello consiste su enseñanza, y también su singularidad histórica— *no quiere apoderarse de nada*; se

1. Véase *Cy Twombly* (pág. 176 arriba). (Se han conservado las repeticiones entre los dos textos. (N. del E. francés.)

sostiene, flota, deriva entre el deseo —que, sutilmente, remeda a la mano— y la cortesía, que es la manera discreta de despedirse de todo deseo de captura. Si tuviéramos que situar esta enseñanza, la tendríamos que ir a buscar muy lejos, fuera de la pintura, fuera de Occidente, fuera de los siglos históricos, en los precisos límites del sentido, y, de acuerdo con el *Tao Te King*, decir:

Produce sin apropiarse de nada,
Actúa sin esperar nada,
Acabada su obra, se separa de ella,
Y porque no se ata a ella,
Su obra habrá de permanecer.

De Cy Twombly. *Paintings and Drawings, 54-77*.
© 1979, Whitney Museum of American Art, Nueva York.

Wilhelm von Gloeden

El barón von Gloeden, ¿es «camp»? Quizá, visto por Warhol; pero, tomado en sí mismo, más bien es «kitsch». Efectivamente, el *kitsch* implica el reconocimiento de un alto valor estético, pero añadiendo la idea de que puede ser de mal gusto, y que de tal contradicción puede nacer un monstruo fascinante. Tal es el caso de von Gloeden: interesa, retiene, distrae, maravilla y se tiene la sensación de que todo el placer procede de una acumulación de contrarios, como sucede en todas las fiestas de cariz carnavalesco.

Esas contradicciones son «heterologías», resultan del roce entre lenguajes diversos, opuestos. Por ejemplo: von Gloeden toma el código de la Antigüedad, lo sobrecarga, lo exhibe con pesadez (efebos, pastores, hiedras, palmas, olivos, pámpanos, túnicas, columnas, estelas), pero (primera distorsión) mezcla los signos de la Antigüedad, combina la Grecia vegetal, la estatuaria romana y el «desnudo antiguo» procedente de las Escuelas de Bellas Artes: sin la menor ironía, a lo que parece, toma por dinero contante y sonante a la más desgastada de las leyendas. Pero no acaba ahí: la Antigüedad que así enarbola (y, por inferencia, el amor a los muchachos que así postula) aparece poblada de cuerpos africanos. Quizá tiene razón: el pintor Delacroix solía decir que los pliegues de las antiguas vestiduras ya

no se encontraban más que en la ropa de los árabes, lo que no impide una deleitosa contradicción entre todo el aparejo literario de una Antigüedad en versión griega y los cuerpos negros de esos pequeños gigolós campesinos (si alguno de ellos vive aún, que me perdone, no pretendo insultar) de mirada pesada, oscura hasta asemejarse al azul luminoso de la coraza de los insectos calcinados.

El medio a que el barón recurre, o sea, la fotografía, acentúa hasta el delirio ese carnaval de contradicciones. Lo cual es bastante paradójico, ya que, después de todo, la fotografía está considerada un arte exacto, empírico, por completo al servicio de fuertes valores positivos, racionales, como son la autenticidad, la realidad, la objetividad: ¿acaso, en nuestro universo policíaco, no es la fotografía la *prueba* invencible de las identidades, los hechos, los crímenes? Además, la fotografía de von Gloeden es «artística» en cuanto a la puesta en escena (poses y decorados), de ninguna manera en cuanto a la técnica: pocos «flous», pocas iluminaciones forzadas. El cuerpo se muestra en ellas, simplemente; en él se confunden desnudez y verdad, fenómeno y esencia: las fotos del barón son del género *despiadado*. El sublime «flou» de la leyenda entra así en colisión (esta palabra nos es necesaria si queremos dar cuenta de nuestro pasmo y quizá también de nuestro júbilo) con el realismo de la fotografía; pues ¿qué es una foto así concebida, sino una imagen *en la que se ve todo*, una colección de detalles sin jerarquía, sin «orden» (el gran principio clásico)? Esos dioscecillos griegos (que la negrura contradice) tienen pues manos campesinas, un poco sucias, con uñas gruesas y mal cortadas, pies gastados y no muy limpios, prepucios bien visibles, inflados, nada estilizados, o sea, afilados y empequeñecidos: están sin circuncidar y eso es lo único que se ve: las fotos del barón son, a la vez, sublimes y anatómicas.

La razón por la que el arte de von Gloeden constituye una aventura de los sentidos es la siguiente: este arte produce un mundo (un «hominario» habría que decir, ya que hay bestiarios) a la vez verdadero e inverosímil, realista y falso (a gritos), un contra-onirismo, más loco que el más loco de los sueños. Me inclino a pesar que tal tentativa, a pesar del «abismo» cultural, se acerca a ciertas experiencias del arte contemporáneo. Pero como el arte es un campo de recuperación (no hay nada que

hacer: el arte recupera hasta su propia contestación y la convierte en un arte nuevo), es preferible reconocer en las fotografías del barón una fuerza, más que un arte: esa fuerza esbelta y dura que le ayuda a resistir todos los conformismos, los del arte, los de la moral y los de la política (no olvidemos las confiscaciones fascistas), y que podría denominarse su *ingenuidad*. Hoy en día, mezclar con toda sencillez, como él lo hizo, la cultura más «cultural» y el exotismo más luminoso constituye, más que nunca, una gran audacia. Sade y Klossowsky lo hicieron. Von Gloeden ha elaborado incansablemente esta mezcla, *sin pensar en ella*. Y de ahí la fuerza de su visión, que aún nos asombra: sus ingenuidades son tan grandiosas como si fueran proezas.

De *Wilhelm von Gloeden*.
© 1978, Amelio editore, Nápoles.

El arte..., esa cosa tan antigua

Sabemos, nos lo recuerdan todas las enciclopedias, que en la década del cincuenta, algunos artistas del Instituto de Artes Contemporáneas de Londres se convirtieron en abogados de la cultura popular de su tiempo: los cómics, las películas, la publicidad, la ciencia-ficción, la música pop. Todas estas manifestaciones, tan diversas, no tenían nada que ver con lo que suele llamarse por lo general la Estética; simplemente, eran productos de la cultura de masas y no formaban parte del arte en modo alguno; sólo que algunos artistas, arquitectos y escritores se interesaban por ellos. En el otro lado del Atlántico, estos productos forzaron las puertas del arte; en manos de artistas norteamericanos, se convirtieron en obras de arte, en las que la cultura no constituía ya el ser, sino la referencia: el origen se eclipsaba en beneficio de la cita. El *pop art*, tal como lo conocemos, es el teatro permanente de esta tensión: por una parte, la cultura popular de su época se muestra presente en este arte como una fuerza revolucionaria que discute al arte; por otra parte, el arte también está presente como una forma muy antigua que retorna, de modo irresistible, en la economía de las sociedades. Como en una fuga, hay dos voces. Una dice: «Esto no es Arte», la otra, al mismo tiempo, dice: «Yo soy Arte».



El arte es algo que debe destruirse (proposición que es común a muchas experiencias de la Modernidad).

El *pop art* invierte los valores. «Lo que caracteriza al *pop* es, ante todo, el uso que hace de lo despreciado» (Lichtenstein). Las imágenes de masa, consideradas vulgares, indignas de consagración estética, revierten en la actividad artística, a título de materiales, apenas tratados. Me gustaría llamar a esta inversión el «complejo de Clovis»: al igual que san Remigio cuando se dirige al caudillo de los francos, el dios del *pop* dice al artista: «Quema lo que has adorado, adora lo que has quemado». Por ejemplo; durante largo tiempo, la fotografía estuvo fascinada por la pintura, y aún hoy día pasa por ser su pariente pobre; el *pop art* hace que este prejuicio se tambalee: a menudo, la fotografía se vuelve el origen de las imágenes que presenta: ni pintura de arte, ni fotografía artística, sino un compuesto sin nombre. Otro ejemplo de inversión: nada hay más contrario al arte que la idea de ser un simple reflejo de las cosas representadas; ni siquiera la fotografía soporta tal destino; el *pop art*, por el contrario, acepta convertirse en una *imaginería*, en una colección de reflejos constituidos por la uniforme reverberación del entorno norteamericano: la copia, rechazada por el arte serio, vuelve. No se trata de una inversión caprichosa, no procede de una simple negación de valores, de un simple rechazo del pasado; obedece a un impulso histórico de carácter regular; como ya observó Paul Valéry (en las *Pièces sur l'art*), la aparición de medios técnicos nuevos (en este caso, la fotografía, la serigrafía) no modifica sólo las formas, sino hasta el propio concepto del arte.



La repetición es un rasgo de cultura. Con eso quiero decir que podemos basarnos en la repetición para proponer en cierto modo una tipología de las culturas. Las culturas populares o extra-europeas (que manifiestan una etnografía) la admiten y extraen sentido y placer de la repetición (pensemos, sin ir más lejos, en la música repetitiva y en la música «disco»); la sabia cultura de Occidente no la admite (a pesar de haber recurrido

ésta, más de lo que se cree, a la época barroca). También el *pop art* repite, y de manera espectacular; Warhol propone series de imágenes idénticas (*White burning Car Twice*), que se diferencian tan sólo en alguna ínfima variación de color (Flores, *Marilyn*). Lo que estas repeticiones (o la Repetición, como procedimiento) ponen en juego no es tan sólo la destrucción del arte, sino también (son cosas que suelen ir juntas) otra concepción del sujeto humano: la repetición da acceso, efectivamente, a una temporalidad diferente: mientras el sujeto occidental se lamenta de lo ingrato de un mundo en el que lo Nuevo —es decir, la Aventura, a fin de cuentas— ha quedado excluido, el sujeto warholiano (ya que Warhol es un habitual de tales repeticiones) elimina en sí mismo el patetismo del tiempo, ya que este patetismo siempre resulta relacionado con la sensación de que algo apareció, que ese algo morirá, y que sólo combatiremos su muerte transformándolo en un segundo algo que no se parezca al primero. Para el *pop* lo importante es que las cosas estén «acabadas» (delimitadas: nada de evanescencias), pero no es importante darles fin, dar a la obra (¿es realmente una obra?) la organización interna de un destino (nacimiento, vida, muerte). Hay que desaprender el aburrimiento de lo «sin fin» (una de las primeras películas de Warhol, *Four Stars*, duraba veinticinco horas; *Chelsea Girls* dura tres horas y media). La repetición trastoca a la persona (esa clásica entidad) de otro modo: multiplicando una misma imagen, el *pop* reencuentra el tema del Doble, del *Doppelgänger*; es un tema mítico (la Sombra, el Hombre, la Mujer sin Sombra); sin embargo, en las producciones del *pop art*, el Doble es inofensivo: ha perdido todo poder maléfico o moral: ni amenaza ni vigila: es la Copia y no la Sombra: está *al lado*, no *detrás*: es un Doble plano, insignificante y, por tanto, irreligioso.

*

La repetición del retrato conduce a una alteración de la persona (noción que es, a la vez, civil, moral, psicológica y, por supuesto, histórica). El *pop art*, como se ha dicho, funciona como una máquina; se sirve, con predilección, de los procedimientos de la reproducción mecánica; por ejemplo, fija a la *vedette* (Marilyn, Liz, Elvis) en su imagen de *vedette*: sin alma, un sim-

ple status apropiadamente imaginario, ya que el ser de la *vedette* es el icono. El mismo objeto al que, en nuestra moderna civilización, no cesamos de personalizar, incorporándolo a nuestro mundo individual, el objeto, para el *pop art*, no es sino el resultado de una resta: todo lo que queda de una lata de conserva cuando, mentalmente, ya la hemos amputado de todos sus temas y de todos sus usos posibles. El *pop* sabe perfectamente que la expresión fundamental de la persona es el estilo. Dice Buffon (en una frase conocida hasta hace poco por todos los colegiales franceses): «El estilo es el hombre». Quitemos el estilo y el hombre particular desaparece. La idea de estilo ha estado unida históricamente, en todas las artes, a un humanismo de la persona. Tomemos un ejemplo insólito: el del grafismo: la escritura manual, impersonal durante mucho tiempo (en la Antigüedad y la Edad Media), comenzó a individualizarse durante el Renacimiento, aurora de la época moderna; pero, hoy en día, en un momento en que la persona es una idea agónica, o amenazada de muerte al menos, bajo la presión de las fuerzas gregarias que animan la cultura de masas, la personalidad de la escritura se desvanece. En mi opinión, existe una cierta relación entre el *pop art* y lo que llamamos el *script*, esa escritura anónima que se enseña a los niños disgráficos, en cuanto está inspirada en los rasgos neutros y como elementales de la tipografía. Por lo demás, entendámonos: el *pop art* despersonaliza, pero no vuelve anónimo: nada más identificable que Marilyn, la silla eléctrica, un neumático o un vestido vistos por el *pop art*; es más, no son más que eso: inmediata y exhaustivamente identificables, y por este procedimiento nos enseñan que la identidad no es la persona: el mundo futuro corre el riesgo de ser un mundo de identidades (gracias a la generalización mecánica de los ficheros de la policía), pero no de personas.



Un último rasgo liga el *pop art* a los experimentos de la Modernidad: la trivial conformidad entre representación y cosa representada. «No quiero —dice Rauschenberg— que una tela se parezca a lo que no es. Quiero que se parezca a lo que es.» Es una proposición agresiva en la medida en que el arte se ha considerado siempre como un inevitable rodeo que hay que dar

para llegar a la verdad de la cosa. El *pop art* desea desimbolizar el objeto, darle la opacidad y el obtuso empecinamiento de un hecho (John Cage: «El objeto es hecho, no símbolo»). Decir que el objeto es asimbólico es negar que dispone de un espacio de profundidad o de vecindad a través del cual su aparición pueda propagar vibraciones de sentido; el objeto del *pop art* (y esto sí es una auténtica revolución del lenguaje) no es ni metafórico ni metonímico; se entrega escindido de su parte trasera y de su entorno; de forma particular, el artista ya no permanece *detrás* de su obra y hasta él mismo está desprovisto de parte trasera: no es *sino* la superficie de sus cuadros: sin significado, sin intención, sin nada. Ahora bien, el hecho, la cultura de masas, ya no es un elemento del mundo natural; lo que aparece como hecho es el estereotipo: lo que ve y consume todo el mundo. El *pop art* halla la unidad de sus representaciones en la conjunción radical de dos formas, llevadas ambas al extremo: el estereotipo y la imagen. Tahití es un hecho, en la medida en que una opinión unánime y persistente designa tal lugar como una colección de palmeras, flores en la oreja, cabellos hasta los hombros, bañadores y largas miradas incitantes y lánguidas (*Little Aloha*, de Lichtenstein). El *pop art* produce, por tanto, *imágenes radicales*: a fuerza de ser imagen, la cosa se desembaraza de todo símbolo. Se da aquí un audaz movimiento del espíritu (o de la sociedad): ya no es el hecho el que se transforma en imagen (lo que sería, hablando en propiedad, el movimiento de la metáfora, con la que la humanidad ha hecho poesía durante siglos), es la imagen la que se convierte en hecho. De ese modo el *pop art* pone de relieve una cualidad filosófica de las cosas, lo que se llama la *facticidad*: es *facticio* lo que existe en la medida en que aparece desprovisto de cualquier justificación: los objetos que el *pop art* representa no sólo son facticios sino que incluso llegan a encarnar el concepto mismo de facticidad, y es en este aspecto en el que, muy a su pesar, vuelven a empezar a significar: en definitiva, significan que no significan nada.

*

El sentido suele ser muy pícaro: se lo espanta, pero regresa al galope. El *pop art* quiere destruir el arte (o al menos prescindir

dir de él), pero el arte sale a su encuentro: es el contracanto de nuestra fuga.

Hemos querido abolir el significado y, por tanto, el signo; pero el significante subsiste, persiste, incluso cuando ya no remite, aparentemente, a nada. Y el significante, ¿qué es? Para decirlo en pocas palabras: es la cosa percibida, a la que se añade un determinado pensamiento. Ahora bien, en el *pop art*, —como en todas las artes del mundo— ese suplemento existe.

En primer lugar, el *pop art* cambia con frecuencia el nivel de percepción: empequeñece, agranda, aleja, aproxima, extiende el objeto multiplicado hasta las dimensiones de un panel o lo aumenta como si se viera con lupa. Ahora bien, en cuanto cambian las proporciones, surge el arte (piénsese en la arquitectura, que es un arte del *tamaño* de las cosas): no es un azar lo que lleva a Lichtenstein a reproducir una lupa junto con el objeto aumentado: *Magnifying glass* es algo así como el emblema del *pop art*.

Además, en muchas de sus obras, el fondo sobre el que el objeto se destaca, o incluso que lo constituye, tiene una vigorosa existencia (algo así como las nubes en la pintura clásica): la trama tiene su importancia. Quizás esto procede de las primeras experiencias de Warhol: las serigrafías ponen de relieve el tejido (tejido y trama es lo mismo); podría decirse que a la última modernidad le gusta esta manifestación de la trama, que es, a la vez, consagración del material simple (el grano de papel en la obra de Twombly) y mecanización de la reproducción (líneas y microcuadrículas de los retratos con ordenador). La trama es como una obsesión (una temática, habría dicho no hace mucho el crítico); se juega con ella de muchas maneras: se invierte su papel perceptivo (en el acuario de Lichtenstein, el agua está hecha a base de enormes puntos); se agranda de una manera voluntariamente infantil (la esponja del mismo Lichtenstein está hecha de agujeros, como si fuera un queso *gruyère*); se remeda de manera ejemplar el cruzamiento de los hilos (*Large spool*, también de Lichtenstein). El arte aparece en el énfasis sobre lo que debería ser insignificante.

Hay otro énfasis (por consiguiente, un nuevo retorno del arte): el color. Claro que todas las cosas, tanto si proceden de la naturaleza como si proceden del mundo social —y entonces con más razón—, están coloreadas; pero si estas cosas fueran sim-

plemente objetos facticios, tal como lo querría una auténtica destrucción del arte, sería necesario que sus colores fueran *cualesquiera*. Ahora bien, no es ése el caso: los colores del *pop art* están *pensados*, y hasta se podría decir (verdadera negación): sujetos a un *estilo*; están pensados, primero, porque son siempre los mismos y tienen por lo tanto un valor temático; además, porque ese tema tiene el valor de un sentido: el color del *pop* es declaradamente químico; remite con agresividad al artificio de la química, oponiéndose a la Naturaleza. Y si admitimos que en el campo plástico el color es por lo común el dominio de la pulsión, esos acrílicos, esos tonos lisos, esas lacas, en definitiva, esos colores que no son nunca tonalidades, ya que el matiz ha sido eliminado, pretenden mantener a raya al deseo, a la emoción: extralimitándonos, podríamos decir que tienen un sentido moral, o al menos que juegan sistemáticamente con la frustración. El color, incluso la sustancia (laca, yeso), otorgan un sentido al *pop art* y en consecuencia lo convierten en un arte; podemos confirmar esta idea constatando que los artistas *pop* definen con facilidad sus telas acudiendo al color de los objetos representados: *Black girl, blue wall, red door* (Segal), *Two blackish robes* (Dine).



El *pop* es un arte porque, justamente en el momento en que parece renunciar a todo sentido, no aceptando sino la representación de las cosas en toda su trivialidad, hace salir a escena, por medio de procedimientos que le son propios y que constituyen un estilo, a un objeto que no es ni la cosa ni su sentido, sino su significante o, mejor dicho, el Significante. El arte, cualquier arte, desde la poesía al cómic o el erotismo, el arte existe a partir del momento en que una mirada encuentra su objeto en el Significante. Es verdad que en las producciones del arte normalmente hay significado (en este caso, la cultura de masas), pero ese significado, a fin de cuentas, se da en una posición *indirecta*: cogido de refilón, por así decirlo; nada más cierto que tanto el sentido como los juegos con el sentido, su abolición, su retorno, no son nunca otra cosa sino una *cuestión de lugar*. Además, no sólo es arte la obra del artista *pop* por llevar a escena al Significante; lo es también por-

que esa obra es *mirada* (no solamente vista); por más que el *pop* despersonalice el mundo, aplane los objetos, deshumanice las imágenes, reemplace la artesanía tradicional del lienzo por una maquinaria, sigue habiendo «sujeto». ¿Qué sujeto? El que mira, ya que no el que hace. Por más que nos esforcemos en fabricar una máquina, el que la contempla no lo es: desea, teme, goza, se aburre, etcétera. Y esto es lo que sucede con el *pop art*.

*

Añadiré: el *pop* es un arte de la esencia de las cosas, es un arte «ontológico». Observemos cómo lleva a cabo Warhol sus repeticiones (que en un principio están concebidas como un procedimiento para destruir el arte): repite la imagen de manera que llega a producir el efecto de que vacila ante el objetivo o la mirada; se diría que vacila porque se busca a sí misma: busca su esencia, intenta presentar esa esencia ante nosotros; en otras palabras, la vacilación de la cosa actúa (ahí reside su efecto de sentido) como una pose: en otros tiempos, ¿no era la pose ante el caballete del pintor o el aparato del fotógrafo la afirmación de la esencia de un individuo? Marilyn, Liz, Elvis, Troy Donahue, no aparecen en su contingencia, hablando con propiedad, sino en su identidad eterna: tienen un «*eidos*», que es lo que el *pop* se encarga de representar. Fijémonos ahora en Lichtenstein: él no repite, pero su tarea es la misma: adelgaza, purifica la imagen para captar (y dar) ¿el qué? Su esencia retórica: todo el trabajo del arte consiste en este caso no en eliminar, como en otros tiempos, los artificios estilísticos del discurso, sino, por el contrario, en limpiar la imagen de todo lo que no es retórica en ella: lo que hay que expulsar, como si fuera un núcleo vital, es la esencia del código. El sentido filosófico de este trabajo es que las cosas no tienen más esencia que el código social que las manifiesta, de manera que, en el fondo, nunca han sido «producidas» (por la Naturaleza) sin ser de inmediato «reproducidas»: la reproducción es el propio ser de la Modernidad.

*

Se cierra el rizo: no solamente el *pop* es un arte, no solamente este arte es ontológico, sino que además su referencia es al fin y al cabo, como en los mejores tiempos del arte clásico: la Naturaleza; si bien ya no es una Naturaleza vegetal, paisajística o humana, psicológica: hoy en día, la Naturaleza es lo social absoluto o, mejor (ya que no se trata directamente de lo político), lo Gregario. Esta nueva Naturaleza es la que el *pop* toma a su cargo, y, es más, lo quiera o no lo quiera —o más bien—, lo diga o no lo diga, es la que critica. ¿Cómo lo hace? Imponiendo una *distancia* a su mirada (por tanto a la nuestra). Incluso aunque no todos los artistas del *pop* hayan tenido una relación privilegiada con Brecht (como fue el caso de Warhol en los sesenta), todos practican respecto al objeto, depositario de las relaciones sociales, una especie de «distanciamiento» que tiene un valor crítico. No obstante, menos ingenio o menos optimista que Brecht, el *pop* no formula ni resuelve su crítica: «aplanar» un objeto es colocarlo a distancia, pero también negarse a decir cómo podría corregirse esa distancia. Una helada confusión enturbia la consistencia del mundo gregario (el mundo «de masas»); la conmoción de la mirada es tan «opaca» como la cosa representada, y quizá por eso mucho más terrible. A través de todas las (re-)producciones del *pop* hay una pregunta que amenaza, interpela: «¿Qué quiere usted decir?» (título de un afiche de Allen Jones). Se trata de la pregunta milenaria de esa cosa tan antigua: el Arte.

Del catálogo *Pop Art* para una exposición en el Palazzo Grassi de Venecia, Electa ed., 1980.

El cuerpo

Réquichot y su cuerpo

Je ne sais pas c'qui m'quoi.

El cuerpo

Dentro

Son muchos los pintores que han reproducido el cuerpo humano, pero ese cuerpo siempre era el de otro. Réquichot sólo pinta su propio cuerpo: y no ese cuerpo exterior que el pintor copia *mirándose a través*, sino su cuerpo por dentro; su interior sale afuera, pero ya es otro cuerpo, cuyo ectoplasma, violento, aparece con brusquedad gracias al enfrentamiento de dos colores: el blanco de la tela y el negro de los ojos cerrados. Una revulsión generalizada sobrecoge entonces al pintor; revulsión que no saca a la luz vísceras ni músculos, sino tan sólo una maquinaria de movimientos repulsivos y gozosos; es el momento en que la materia (el material) se absorbe, se abstrae en la vibración, empastada o hiperaguda: la pintura (aún empleamos este término para toda clase de tratamientos) se convierte en un *ruido* («El extremo agudo del ruido es una forma de sadismo»). Este exceso de materialidad es lo que Réquichot de-

nomina lo *meta-mental*. Lo meta-mental es lo que niega la oposición teológica entre cuerpo y alma: es el cuerpo sin oposición y, por tanto, privado, por así decir, de sentido; el *dentro* resulta una bofetada asestada a lo *íntimo*.

A partir de ahí, la representación sufre un trastorno, y también la gramática: el verbo «pintar» alcanza una curiosa ambigüedad: su objeto (lo pintado) tan pronto es lo mirado (el modelo) como lo recubierto (la tela): Réquichot no tiene preferencias en cuanto a objeto: se interroga a la vez que se altera: se pinta a la manera de Rembrandt y a la manera de un piel roja. El pintor es, a la vez, un artista (que representa algo) y un salvaje (que pintarraja y escarifica su cuerpo).

Los relicarios

Sin embargo, al ser cajas en cuyo fondo *hay algo que ver*, los Relicarios tienen algo de máquinas endoscópicas. Lo que está puesto ahí, al final de nuestra mirada, como un campo profundo, ¿no es el magma interno del cuerpo? ¿No es un pensamiento fúnebre y barroco el que regula la exposición del cuerpo anterior, *el de antes del espejo*? ¿No son los relicarios vientres abiertos, tumbas profanadas («Lo que nos afecta muy de cerca no puede volverse público sin profanación»)?

No. Esta estética de la visión y esta metafísica del secreto también se oscurecen de inmediato cuando se sabe que a Réquichot le repugnaba enseñar sus pinturas y sobre todo que invertía años en la confección de un Relicario. O sea que la caja, para él, no era el marco (reforzado) de una exposición, sino más bien una especie de espacio temporal, el recinto en que su cuerpo trabajaba, se trabajaba: se recortaba, se añadía, se enrollaba, se extendía, se descargaba: gozaba: la caja es un relicario, pero no de huesos de santos o de pollos, sino de los placeres de Réquichot. Del mismo modo se encuentran en la costa del Pacífico antiguas tumbas peruanas en las que el muerto aparece rodeado de estatuillas de barro cocido: éstas no representan ni a sus parientes ni a sus dioses, sino sus maneras preferidas de hacer el amor; lo que la muerte se lleva no son sus bienes, como ocurre en otras religiones, sino las huellas de sus goces.



La lengua

En algunos *collages* (de hacia 1960) aparecen en abundancia hocicos, fauces, lenguas de animales: según un crítico, angustia respiratoria. No, la lengua es el lenguaje: no el habla civilizada, pues ésta pasa a través de los dientes (una pronunciación dentalizada es un signo de distinción: los dientes vigilan el habla), sino la lengua visceral, eréctil; la lengua es el falo que se pone a hablar. En un cuento de Poe, la lengua del muerto magnetizado, no los dientes, es la que dice las palabras indecibles: «Estoy muerto»; los dientes cortan las palabras: las vuelven precisas, menudas, intelectuales, verídicas, pero sobre la lengua, que se estira y abomba como un trampolín, todo puede pasar, el lenguaje puede estallar, rebotar, ya no es domesticable: es sobre la lengua de un cadáver hipnotizado donde los gritos de «¡Estoy muerto! ¡Estoy muerto!» estallan sin que el magnetizador pueda reprimirlos y detener así la pesadilla de ese muerto parlante; y, también es, en el cuerpo, a nivel de la lengua, donde Réquichot sitúa el lenguaje total: en sus poemas letristas y en sus *collages* de hocicos.

El rey de las ratas

La investigación de Réquichot se centra sobre un movimiento del cuerpo que también había fascinado a Sade (aunque no al Sade sádico) y que es la *repugnancia*: el cuerpo empieza a existir en la medida en que siente repugnancia, rechazo, desea sin embargo devorar lo que le asquea y explota este gusto por lo que disgusta, exponiéndose así al vértigo (el vértigo es lo que nunca acaba: desconecta el sentido, lo deja para más tarde).

La forma fundamental de la repugnancia es la aglomeración; Réquichot no llega al *collage* gratuitamente, por simple investigación técnica; sus *collages* no son decorativos, no se yuxtaponen, se conglomeran, se extienden sobre amplias superficies, se espesan en volúmenes; en una palabra, su verdad es etimológica, toman al pie de la letra la *cola* que está en los orígenes de su nombre; ellos producen lo glutinoso, la pez alimentaria, lujurante y nauseabunda, en la que el *recortamiento*, es decir, la denominación, resulta abolido.

Una circunstancia enfática es que son animales lo que los *collages* de Réquichot aglomeran. Parece fuera de dudas que los conglomerados de animales provocan en nosotros el paroxismo de la repugnancia: hervidero de gusanos, nudos de serpientes, nidos de avispas. Un fabuloso fenómeno (¿está atestiguado científicamente?, lo ignoro) resume el horror de las aglomeraciones de animales: *el rey de las ratas*: «Las ratas en libertad —dice un viejo diccionario de zoología— a veces resultan afectadas por una enfermedad muy curiosa. Una gran cantidad de ellas se sueldan por la cola y de esa manera forman lo que vulgarmente se ha llamado *el rey de las ratas*: ...Aún no conocemos la causa de este curioso fenómeno. Parece ser que una exudación especial de la cola mantiene esos órganos pegados entre sí. En Altenburg se conserva un *rey de las ratas* formado por veintisiete individuos. En Bonn, en Schnepfenthal, en Francfort, en Erfurt, en Lindenau, cerca de Leipzig, han sido hallados grupos similares». Réquichot no ha dejado jamás de pintar, de pintar metafóricamente este rey de las ratas, no ha cesado de encolar ese *collage* que ni siquiera tiene nombre; pues, para Réquichot, lo que existe no es el objeto, ni siquiera su objeto, sino su huella: entendamos esta palabra en su sentido locomotor: al brotar del tubo de pintura, el gusano es su propia huella, mucho más repulsiva que su cuerpo.

La erección

El asco es una erección pánica: todo el cuerpo-falo se infla, se endurece y se desinfla. Y eso es lo que le pasa a la pintura: se pone tiesa. Quizás en este punto nos encontramos con una diferencia irreductible entre la pintura y el discurso: la pintura está llena; por el contrario, la voz introduce en el cuerpo una distancia, un vacío; todas las voces son *blancas*, y sólo se colorean gracias a lamentables artificios. Hay que tomarse al pie de la letra la declaración de Réquichot que describe su trabajo, no como un acto erótico (lo cual sería trivial), sino como un movimiento eréctil y *todo lo que esto arrastra consigo*: «Hablo de ese ritmo sencillo que hacía que una pintura empezara para mí con lentitud, y después se fuera haciendo progresivamente más cautivadora y, a través de un *crescendo* apasionante, me

condujera a la eferescencia propia del placer. Al llegar a este vértice, la pintura me abandonaba, o quizá yo mismo, en los confines de mi poder, soltaba mi presa. Si bien yo era consciente de que mi cuadro estaba acabado, no pasaba lo mismo con mi necesidad de pintar, y una gran decepción sucedía a semejante paroxismo». La obra de Réquichot consiste en esa *desbandada* del cuerpo (a la que él llama a veces con el mismo nombre con que algunos designan la pulsión: la *deriva*).

Las dos fuentes de la pintura

Escritura y cocina

Hacia finales del siglo XVIII, los pintores neoclásicos representaban así el origen de la pintura: la hija de un alfarero corintio, enamorada, reprodujo la silueta de su amante trazando sobre una pared, con carbón, el contorno de su sombra. Vamos a sustituir esta imagen romántica que, por otra parte, no es falsa en absoluto, ya que recurre al deseo, otro mito, más abstracto y, a la vez, más trivial; vamos a concebir, al margen de la historia, un doble origen para la pintura.

El primero de estos orígenes sería la escritura, el trazado de los futuros signos, el ejercicio de la punta: el pincel, la mina, el punzón, cualquier cosa que socave o estríe, incluso bajo el artificio de una línea depositada por el color. El segundo sería la cocina, es decir, todas las prácticas que tienden a transformar la materia de acuerdo con la escala completa de sus consistencias, gracias a múltiples operaciones, como son el ablandamiento, el espesamiento, la fluidificación, la granulación, la lubricación, para producir lo que en gastronomía se llama lo untado, lo ligado, lo espesado, lo cremoso, lo crocante, etcétera. Freud opone de ese modo la escultura —*via di levare*— a la pintura —*via di porre*—; pero esa oposición ya se esboza en la misma pintura: la oposición entre la incisión (el «trazo») y la unción (la «capa»).

Ambos orígenes resultarían relacionados con los dos gestos de la mano, que tanto rasca como alisa, ahueca o desarruga;

en definitiva, al dedo y a la palma, a la uña y al monte de Venus. Esta mano doble es la que se reparte el imperio de la pintura, pues es la mano la verdad de la pintura, y no el ojo (la «representación», o la figuración, o la copia, no sería en definitiva sino un accidente derivado e incorporado, una coartada, un celofán colocado sobre la red de los trazos y las capas, una sombra inscrita, un espejismo inesencial). Sería posible escribir una historia distinta de la pintura, que no sería la de las obras y los artistas, sino la de los instrumentos y los materiales; durante mucho, muchísimo tiempo, a nuestro artista no le ha conferido su instrumento la menor individualidad: se trataba del pincel, de modo uniforme; cuando la pintura entró en una crisis histórica, se multiplicaron los instrumentos y materiales: los objetos que trazan y los soportes han emprendido un viaje infinito; incesantemente, el instrumento pictórico ha sobrepasado sus límites (en el caso del mismo Réquichot: la navaja de afeitar, la pala del carbón, los anillos de poliéster). Una consecuencia (aún por explorar) es que la herramienta, al no estar codificada, en parte, se libra del comercio: el almacén de suministros pictóricos resulta desbordado: ya no distribuye sus mercancías más que a los prudentes aficionados; Réquichot busca materiales en los grandes almacenes, y en los quioscos de revistas del hogar: *saquea* el comercio (*saquear* quiere decir: arrebatar sin acepción de uso). Entonces, la pintura pierde su especificidad estética, o, mejor dicho, esta especificidad —secular— se revela falaz: tras la pintura, tras su soberbia individualidad histórica (el arte sublime de la figuración en color), hay *otra cosa*: los movimientos de la garra, de la glotis, de las vísceras, una proyección del cuerpo y no únicamente una maestría del ojo.

Réquichot sostiene entre sus manos las riendas salvajes de la pintura. En cuanto pintor originario (hablo de un origen mítico: ni teológico, ni psicológico, ni histórico: pura ficción), retorna sin cesar a la escritura y a los alimentos.

La cocina

Los alimentos

¿Han visto ustedes alguna vez preparar la *raclette*, ese plato suizo? El hemisferio de un hermoso queso se sostiene verticalmente sobre la parrilla; se esponja, se abomba, crepita pastoso; un cuchillo rebaña delicadamente la líquida hinchazón, el baboso suplemento de la forma; se desploma, como un blanco excremento que se pega en el plato y se amarillea; el cuchillo alisa la sección amputada, y se vuelve a empezar.

Se trata de una operación de pintura, en sentido estricto. Pues, en la pintura, como en la cocina, *se tiene que dejar caer algo sobre algún lugar*: y es en esta caída donde la materia se transforma (se deforma): la gota se extiende y el alimento se ablanda: hay producción de materia nueva (el movimiento crea la materia). En la obra de Réquichot están presentes todos los estados de la materia alimenticia (ingerida, digerida, evacuada): lo cristalino, lo agrietado, lo fibroso, las gachas grumosas, el excremento seco, terroso, el muaré aceitoso, el chancro, la salpicadura, las entrañas. Y para redondear tal espectro del bolo digestivo, en los *collages* grandes, en los últimos Relicarios, el origen material es francamente alimentario, procedente de las revistas del hogar: en ellos aparecen los entremeses, las pastas, las chuletas, las fresas, las salchicas (revuelto todo con mechones de pelo, con hocicos de perro); es justamente el *revuelto* lo que resulta culinario (y pictórico): la *jonchée*, el entrelacs, el ragú (de manera simétrica, el *sukiyaki* japonés es una pintura que se desarrolla a través del tiempo).

Réquichot vuelve así a situarnos en uno de los orígenes míticos de la pintura: la mitad de ella pertenece por completo al orden nutritivo (visceral). Para eliminar el sensualismo alimentario de lo pintado, primero hay que acabar con la misma pintura: no es posible comerse ni vomitar *Thing* de Joseph Kossuth; pero es que en *Thing* ya no hay pintura (ni recubrimiento, ni arañado): al amputar la mano de la cocinera se ha amputado también la del pintor. Réquichot, sin embargo, *sigue siendo* un pintor: come (o no come), se autodigiere, se vomita; su deseo (de pintura) no es sino la tremenda puesta en escena de una necesidad.

Sin metáforas

Podemos seguir pensando que los alimentos son el centro neurótico de la pintura de Réquichot (no le gustaban las carnes rojas y se dejaba morir de hambre), pero no es un centro fijo. Desde el momento en que la comida se ve en su trayecto, de alimento a excremento, de la boca (la que come, pero también la que es comida, el morro) al ano, la metáfora se desplaza y aparece otro centro: la cavidad, la vaina interior, el reptil intestinal es un inmenso falo. Así que, en definitiva, la búsqueda del tema resulta vana: se llega a la conclusión de que Réquichot no dice sino una sola cosa, que es la negación misma de toda metáfora: el cuerpo entero está en su interior; este *dentro* es, a la vez, erótico y digestivo. Una anatomía inhumana regula el placer y la obra: esta anatomía vuelve a aparecer en los últimos objetos abstractos producidos por Réquichot: se trata (ya que toda abstracción se parece a alguna cosa) de conchas, que reúnen en su forma el grafismo de la espiral (tema de escritura) y la animalidad digestiva, ya que los moluscos (lapas, fisurellas, gusanos anillados provistos de filamentos locomotores) son gasterópodos: si anduvieran, lo harían con el estómago: es lo interior (lo interior, no lo íntimo) lo que da movimiento.

El desecho

En los comienzos de su trabajo, alrededor del año 1949, Réquichot dibuja un zapato; los agujeros del empeine están vacíos; no queda más que un trozo de cordón; a pesar de sus formas, bastante suaves, ese zapato es un objeto *desechado*. De esa manera comienza para Réquichot una larga epopeya del *desecho* (es de justicia que el zapato esté en el origen de tal epopeya: en su deseo de invertir el orden civilizado, Fourier convierte al zapato, desecho de categoría, comparable a la bayeta o la basura, en un objeto flamígero). Y ¿qué es el desecho? Es el nombre de lo que tuvo un nombre, es el nombre de lo «des-nominado»; podríamos desarrollar ahora lo que más adelante diremos acerca de este asunto: la labor de des-nominación, de la que es escenario la obra de Réquichot; por el momento, más vale que relacionemos el desecho con el alimento. El desecho

desfigura el alimento porque excede su función: es lo no ingerido; es el alimento sin el hambre. La naturaleza, es decir, los márgenes de las granjas, está llena de desechos, esos desechos que fascinaban a Réquichot y que introdujo en varias composiciones (huesos de pollo, de conejo, plumas de ave, todo lo que procede de los «hallazgos de campo»). Las cosas que intervienen en los cuadros de Réquichot (las cosas mismas, no sus simulacros) siempre son desechos, suplementos apartados, partes abandonadas: todo lo que ha sido *desposeído* de su función: *vermicelles* de pintura arrojados al lienzo como si fuera al cubo de la basura, fotografías de revista recortadas, desfiguradas, desoriginadas (vocación del periodismo por el desecho), cortezas, costras (de pan, de pintura). El desecho es el único alimento que puede permitirse el anoréxico.

El óleo

El aceite es la sustancia que hace cundir el alimento sin trocearlo: que lo espesa sin endurecerlo: como por arte de magia, con la ayuda de un chorrito de aceite, la yema de huevo adquiere un volumen creciente, y eso sucede *infinitamente*; de la misma manera que crece el organismo, por intususcepción. Ahora bien, el aceite (el óleo) es la misma sustancia que sirve de alimento a la pintura. Para un pintor, abandonar el óleo es sacrificar a la pintura misma, el gesto culinario que, mítica-mente, le da fundamento y la mantiene. Réquichot ha vivido la agonía histórica de la pintura (podía hacerlo, ya que era pintor). Esto quiere decir que, por una parte, se ha situado lejos del óleo (en los *collages*, las esculturas de anillos, los dibujos con bolígrafo), pero, por otra parte, no ha dejado nunca de sentirse tentado de volver a él, como se vuelve a una sustancia vital: el medio ancestral del alimento. Sus *collages* sin óleo obedecen también al principio de la proliferación trabada (el principio de la mayonesa infinita); durante años, Réquichot acrecienta sus Relicarios a la manera como se desarrolla un cuerpo organizado gracias a la lenta ingestión de un jugo.

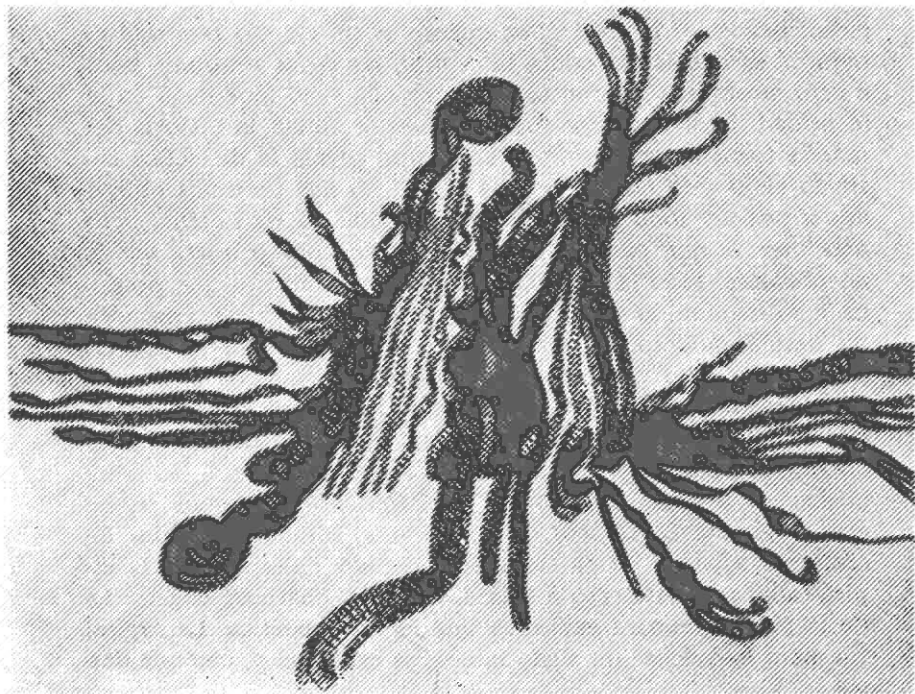
La escritura

La espiral

¿De dónde proceden las letras? Nada más fácil, tratándose de escritura ideográfica: proceden de la «naturaleza» (de un hombre, una mujer, la lluvia, una montaña); pero precisamente por ello en seguida se convierten en palabras, en semantemas, no en letras. La letra (la letra fenicia, la nuestra) es una forma privada de sentido: ésta es su primera definición. La segunda es que la letra no se pinta (no se deposita), sino que se rasca, se graba, arranca con el punzón; el arte que le sirve de referencia (y de origen) no es la pintura, sino la glífica.

En la obra de Réquichot, la semiografía aparece sin duda hacia 1956, al dibujar a plumilla (fijémonos en el instrumento) racimos de trazos enroscados: el signo, la escritura aparecen con la espiral, que ya nunca abandonará su obra. El simbolismo de la espiral es el opuesto al del círculo; el círculo es religioso, teológico; la espiral, en cuanto es un círculo remitido al infinito, es dialéctica: sobre la espiral, las cosas retornan, *pero a otro nivel*: hay retorno en la diferencia, y no repetición en la identidad (para Vico, que fue un pensador audaz, la historia del mundo formaba una espiral). La espiral regula la dialéctica entre lo viejo y lo nuevo; gracias a ella, no nos sentimos obligados a pensar: *todo ha sido dicho, o: nada ha sido dicho*, pero más bien lo que pasa es que nada sucede por primera vez y, no obstante, todo es nuevo. Este es el movimiento que produce, a su manera, la espiral de Réquichot: al repetirse, engendra un desplazamiento. Lo mismo sucede con el lenguaje poético (me refiero a lo prosódico y/o métrico): como los signos de esta lengua se dan en un número muy limitado y la combinatoria es infinitamente libre, la novedad, más que nunca, consiste en repeticiones muy próximas. De la misma manera, las composiciones a base de espirales de Réquichot (podemos tomar como ejemplo *La Guerra de los nervios*) estallan en todas direcciones a partir de un elemento repetido y desplazado, la espira (aliada en este caso a trazos, vástagos, charcos), engendran de la misma manera explosiva que la frase poética. La espiral fue para Réquichot un signo nuevo, es evidente, y, una vez des-

cubierta, a partir de ella, pudo elaborar una sintaxis nueva, una lengua nueva. No obstante, este lenguaje —por ello es una escritura— está *haciéndose de modo continuo*: la espiral es realmente el signo en sí, pero ese signo, para existir, exige un movimiento, el de la mano: en la escritura, la sintaxis, fundamento de todo el sentido, es esencialmente el peso del músculo —del meta-músculo, como diría Réquichot—: en la medida en que *pesa* (por muy poco que lo haga) el pintor se vuelve inteligente; sin *el peso que avanza* (a eso llamamos «trazar»), el trazo pictórico (o gráfico) sigue siendo estúpido (trazo estúpido es aquel que se hace *para parecer* o el que se hace *para no parecer*: por ejemplo, la línea que se hace ondulada para que no parezca una simple recta). Lo que constituye, en definitiva, la escritura no es el signo (abstracción analítica), sino, de forma mucho más paradójica, *la cursividad de lo discontinuo* (lo repetido es forzosamente discontinuo). Dibujamos un círculo: producimos un signo; pero, vamos a trasladarlo sin levantar la mano



de la superficie receptora: estamos engendrando una escritura: la escritura es la mano que pesa y avanza o se desliza, *siempre en el mismo sentido*, la mano que labra, en suma (por ello el bústrofedón toma su nombre, metáfora rural, del ir y venir de los bueyes a lo largo del campo de labranza). El sentido corporal de la espiral repetida es que la mano no abandone el papel hasta el agotamiento de un determinado placer. (el sentido se remite a la figura general: cada uno de los dibujos de Réquichot es nuevo).

Ilegible

En 1930, el arqueólogo Persson descubrió en una tumba micénica una ánfora que presentaba grafismos en el borde de la boca; sin inmutarse, tradujo la inscripción, ya que reconoció en ella palabras que se parecían al griego; pero más adelante, otro arqueólogo, Ventris, demostró que no era una escritura, sino un simple garrapateo; por lo demás, en uno de sus extremos, el dibujo acababa en curvas netamente decorativas. Réquichot sigue el camino inverso (que es el mismo): una composición de espirales de septiembre de 1956 (el mes en que estableció la reserva de las formas que usaría más tarde) acaba (por abajo) en una línea de escritura. Nace así una semiografía particular (que ya habían practicado Klee, Ernst, Michaux y Picasso): la escritura ilegible. Quince días antes de su muerte, Réquichot escribirá en dos noches seis textos indescifrables que lo seguirán siendo por toda la eternidad; no obstante, enterrados bajo un cataclismo futuro, podrían encontrar, sin duda, un Persson que los tradujera; puesto que sólo la Historia da fundamento a la legibilidad de una escritura; en cuanto a su ser, el de la escritura se basa, no en su sentido (su función comunicativa) sino en la rabia, la ternura o el rigor con que están trazados sus palos y sus curvas.

Las últimas cartas de Réquichot, testamento ilegible, nos dicen varias cosas: en primer lugar, que el sentido es siempre contingente, histórico, *inventado* (por algún confiado arqueólogo): nada separa a la escritura (que se supone comunica) de la pintura (que se supone que expresa): ambas están hechas del mismo material, que quizás es, simplemente, como en las más

modernas cosmogonías, la *velocidad* (las escrituras ilegibles de Réquichot son tan arrebatadas como alguna de sus telas). Otra cosa: lo ilegible no es sino *lo que se ha perdido*: escribir, perder, volver a escribir, montar el juego infinito del encima y el debajo, acercarse al *significante*, convertirlo en gigante, en un monstruo de presencia, disminuir el significado hasta lo imperceptible, desequilibrar el mensaje, guardar su forma en la memoria, no su contenido, alcanzar lo impenetrable *definitivo*, en resumen, poner toda la escritura, todo el arte, en forma de palimpsesto, y que este palimpsesto sea inagotable, que lo que ya se escribió retorne sin cesar en lo que se está escribiendo para volverlo sobrelegible, es decir, ilegible. En resumen, Réquichot ha utilizado el mismo movimiento para escribir sus letras ilegibles y para practicar el palimpsesto pictórico, cortando y cosiendo lienzos uno sobre otro, desclavando y volviendo a manchar sus pinturas *tachistas*, introduciendo el Libro, por sus guardas, en sus grandes composiciones de Textos Escogidos. Toda esta sobreescritura, garrapateo de la nada, se asoma al olvido: es la memoria imposible: «En las islas de Noruega se desentierran —dice Chateaubriand— unas urnas grabadas con caracteres indescifrables. ¿A quién pertenecen esas cenizas? Los vientos no saben nada».

La representación

La materia

Sobre la mesa de trabajo de Réquichot (imposible diferenciarla de un mármol de cocina), un montón de anillas de cortina compradas en los grandes almacenes: más tarde, se convertirán en la *Escultura en plástico, anillas encoladas*.

Por lo general (quiero decir: hablando de historia del arte), la obra procede de un material puro: aún no utilizado para nada (polvo, tierra gredosa, piedra); así pues, ella constituye, clásicamente, el primer escalón de la transformación de la materia bruta. El artista puede por tanto identificarse míticamente a un demiurgo, que saca algo de la nada: es la definición aris-

totémica del arte (la *techné*), y también la imagen clásica del creador titánico: Miguel Angel crea su obra como su Dios crea al hombre. Este arte habla del Origen.

Cuando Réquichot toma los anillos, éstos ya son objetos de uso (manufacturados), y simplemente se les desvía de su función: la obra, entonces, parte de un pasado anterior, el mito del Origen se desmorona, la crisis teológica de la pintura queda inaugurada (desde los primeros *collages*, los *ready made*). Esto aproxima la obra pictórica (o escultórica: el cambio de material pronto hará necesario otro nombre) y el Texto (llamado literario); pues el Texto también toma palabras usuales, gastadas y como manufacturadas para el uso en la conversación corriente, para producir un objeto nuevo, al margen del uso y por tanto al margen del intercambio.

La última consecuencia (aún imprevisible, quizá) de este giro es la acentuación de la naturaleza materialista del arte. No es la materia en sí lo materialista (una piedra enmarcada no es sino un simple fetiche), por decirlo así, lo materialista es la infinitud de sus transformaciones; un poco de simbolismo conduce a la divinidad, pero el simbolismo perdido que regula el trabajo del artista lo aleja de ella: sabe que la materia es infaliblemente simbólica: está en perpetuo desplazamiento; su función (social) es decir, recordar, enseñar a todo el mundo que *la materia nunca está en su sitio* (ni en el sitio de su origen, ni en el de su uso), lo cual sería quizás una manera de sugerir (afirmación esencialmente materialista): que no hay materia.

(La materia tratada por el artista no halla su lugar hasta el momento en que él la enmarca; la expone, la vende: es el lugar fijado por la alienación: el lugar donde cesa el infinito desplazamiento del símbolo.)

La lupa

Del mismo modo que en el palimpsesto la escritura está dentro de la escritura, igualmente en el «cuadro» (no importa ahora mucho que la palabra sea exacta) hay varios cuadros: no sólo porque (en Réquichot) las telas están reescritas o recolocadas a título de objetos parciales en un conjunto nuevo, sino porque

hay tantas obras como niveles de percepción: si aislamos, miramos, agrandamos y trabajamos un detalle, creamos una nueva obra, atravesamos siglos, escuelas, estilos, hacemos arte nuevo de lo viejo. Réquichot ha practicado esta técnica sobre sí mismo: «Mirando un cuadro muy de cerca se llegan a ver los cuadros futuros: a veces recorto en pedazos grandes láminas y por ese procedimiento intento aislar las partes que me parecen carentes de interés». El instrumento virtual de la pintura (en cuanto a la parte que pertenece —por mínima que sea— al ojo y no a la mano) sería la lupa, o por lo menos la *sellette*, que permite modificar el objeto haciéndolo girar (Réquichot ha utilizado quijadas de perro intactas, sin añadidos, a las que *había dado la vuelta*): todo ello permite, no ver mejor o ver más totalmente, sino ver otra cosa: el tamaño constituye en sí mismo un objeto: ¿acaso no es el fundamento de un gran arte: la arquitectura? La lupa y el trípode producen ese suplemento, que trastorna el sentido, es decir, el reconocimiento (entender, leer, captar una lengua es reconocer; signo es lo que se reconoce; Réquichot pertenecería a la raza de los artistas *que no reconocen*).

Cambiar de nivel de percepción: algo que produce una sacudida que desmorona el mundo clasificado, el mundo nominado (el mundo reconocido) y, en consecuencia, desprende una auténtica energía alucinatoria. En efecto, si el arte (seguimos empleando esta palabra cómoda para designar toda actividad funcional) no tuviera por objeto otra cosa que obligar a ver mejor no sería sino una técnica de análisis, un sucedáneo de ciencia (es lo que pretendía el arte realista); pero cuando se persigue la producción de la otra cosa que reside en la cosa, se está subvertiendo toda una epistemología: el arte entonces es ese trabajo *ilimitado* que nos desembaraza de una jerarquía de uso común que sitúa en primer lugar la percepción («verdadera»), a continuación la denominación, por último la asociación (parte «noble», «creativa» del artista); Réquichot, por el contrario, no concede privilegio ninguno a la primera percepción: la percepción es *de inmediato* plural y esto, una vez más, dispensa de la clasificación idealista; lo mental no es otra cosa que *el cuerpo trasladado a otro nivel de percepción*: aquel que Réquichot llama «meta-mental».

El nombre

Vamos a observar dos tratamientos modernos del objeto. En el *ready made* el objeto es *real* (el arte no empieza hasta su contorno, su marco, su museografía), y por ello se ha hablado de realismo pequeño-burgués a su propósito. En el arte llamado conceptual, el objeto está *nominado*, enraizado en el diccionario, y por ello sería mejor llamarle «arte denotativo» en lugar de «arte conceptual». En el *ready made* el objeto es tan real que el artista puede permitirse la incertidumbre o la excentricidad en su denominación; en el arte conceptual, el objeto ha sido nombrado con tanta exactitud que ya no necesita ser real: puede reducirse a un artículo de diccionario (*Thing*, de Joseph Kossuth). Ambos tratamientos, en apariencia opuestos, provienen de una misma actividad: la clasificación.

En la filosofía hindú la clasificación tiene un nombre ilustre: el *Maya*: éste no es ya el mundo de las «apariencias», el velo que oculta alguna íntima verdad, sino el principio según el cual todas las cosas están clasificadas, medidas, no por la naturaleza, sino por el hombre; en cuanto surge una oposición (la Oposición), hay *Maya*: la trama de las formas (los objetos) es *Maya*, el paradigma de los nombres (el lenguaje) es *Maya* (el brahman no niega el *Maya*, no opone lo Uno a lo Múltiple, no es monista, puesto que reunir también es *Maya*; lo que él persigue es el final de la oposición, la prescripción de la medida; su proyecto no es eludir una u otra clase, sino la misma clasificación).

La labor de Réquichot no es *Maya*: no pretende el objeto ni el lenguaje. Lo que pretende es la destrucción del Nombre; a lo largo de sus obras se entrega a una des-nominación generalizada del objeto. Se trata de un singular proyecto que aparta a Réquichot de las sectas de su época. No es un proyecto sencillo: la des-nominación del objeto pasa necesariamente por una fase de sobre-nominación exuberante: antes de acabar con el *Maya* hay que aumentar su precio: es el momento *temático*, hoy día pasado de moda. Una crítica temática de Réquichot no sólo es posible, sino que es inevitable; sus formas «se parecen» a algo, reclaman un cortejo de nombres, según el procedimiento de la metáfora; el mismo Réquichot lo sabía: «Mis pinturas: pueden encontrarse en ellas cristales, ramas, grutas, algas, esponjas...».

La analogía es aquí imposible de frenar (como un placer precoz), pero desde el punto de vista del lenguaje es ya ambigua: como la forma trazada (pintada o compuesta) no tiene nombre, se le buscan e imponen varios nombres; la metáfora es la única manera de nombrar lo innominable (se convierte entonces exactamente en una catacrexis): la cadena de nombres sustituye al nombre que falta. Lo que transporta la analogía (al menos la que practica Réquichot) no es su término, su significado sustituido («esta mancha significa una esponja»), sino la tentación del nombre, sea el que sea: la polisemia encarnizada es el primer episodio (iniciático) de una ascesis: la que conduce fuera del léxico, fuera del sentido.

La temática sugerida por Réquichot es engañosa, ya que de hecho es ingobernable: *la metáfora no se detiene*, el trabajo de denominación prosigue de modo inexorable, obligado a seguir siempre, a no detenerse jamás, a deshacer sin tregua los nombres hallados para no llegar a nada, sino a una perpetua des-nominación: ya que algo se parece, no a todo, sino a otra cosa siempre, *sucesivamente*, es que ese algo no se parece a nada. Es más: se parece, sí, pero ¿a qué?, a «algo que no tiene nombre». La analogía lleva a cabo así su propia negación y la oquedad del nombre se mantiene de forma infinita: *¿y eso qué es?*

Esta pregunta (la pregunta que la Esfinge planteó a Edipo) siempre es un grito, la exigencia de un deseo: ¡a prisa, un Nombre, para tranquilizarme! ¡Que cese el desgarramiento del velo de Maya, que se constituya y se restaure en el lenguaje recontrado: que el cuadro me diga su nombre! Pero —y esto define a Réquichot con toda exactitud— el Nombre jamás se entrega: tan sólo gozamos de nuestro deseo, nunca de nuestro placer.

Quizá la abstracción es exactamente esto: no esa pintura que algunos pintores han hecho en torno a la idea de la *línea* (la opinión vulgar pretende que la línea es abstracta, apolínea; la imagen de un magma abstracto, como el de Réquichot, aparece como una incongruencia), sino este peligroso debate entre el objeto y el lenguaje cuya descripción nos garantiza Réquichot: crea *objetos* abstractos: *objetos* en cuanto a la búsqueda de un nombre, *abstractos* en cuanto son innominables: en el momento en que el objeto aparece (el objeto, no la línea)

desea dar a luz un nombre, quiere producir una filiación, la del lenguaje: ¿no es lenguaje algo que nos ha sido legado por un orden anterior? A lo largo de su labor, Réquichot procede a desheredar al objeto, interrumpe la herencia del nombre. Priva de todo origen a la misma materia del significante: los «accidentes» (que forman, tejidos, algunos de sus cuadros) ¿qué son? Viejas telas ya pintadas, enrolladas después y colgadas: desheredadas.

El proyecto de Réquichot está determinado doblemente (de manera no fácil de separar): por un lado, sobre el tablero de la vanguardia, profundiza en la crisis del lenguaje, conmueve hasta quebrarla a la denotación, a la formulación; por otro lado, persigue *personalmente* la definición de su propio cuerpo y descubre que esta definición comienza allí donde el Nombre cesa, es decir, *dentro* (tan sólo los médicos pueden nombrar, lejos de toda realidad, la interioridad del cuerpo, ese cuerpo que no es más que su propio interior). La totalidad de la pintura de Réquichot podría estar encabezada por esta frase, escrita por el propio autor: «*Je ne sais pas c'qui m'quoi*».

La representación

¿Cómo se da cuenta el pintor de que la obra ha llegado a su fin? ¿Cómo se entera de que tiene que detener, abandonar el objeto, pasar a otra obra? Durante todo el tiempo que la pintura fue de modo estricto figurativa, era concebible la idea de *acabamiento* (incluso era un valor estético), ya que se trataba de lograr una semejanza (o al menos un efecto): una vez se lograba esto (la ilusión), ya se podía abandonar lo otro (el lienzo); pero en la pintura posterior, la perfección (*perfecto* quiere decir *acabado*) deja de ser un valor: la obra es infinita (como ya lo fue la obra maestra desconocida de Balzac), y no obstante, al llegar a cierto punto, el artista se detiene (para enseñar o para destruir): la medida de la obra ya no reside en su finalidad (el producto acabado que constituye), sino en el trabajo que exhibe (la producción en la que quiere implicar al lector): a medida que la obra se hace (y se lee) su finalidad se transforma. Es algo así como lo que pasa en la terapia analítica: la propia idea de «curación», muy simple al principio, se complica

poco a poco, se transforma y se vuelve distante: la obra, como la terapia, es interminable: en ambos casos la cuestión es menos obtener un resultado que modificar un problema, es decir, un individuo: arrancarle poco a poco la finalidad en la que aprisiona su punto de partida.

Como puede verse, la dificultad de acabar —que a menudo ha atestiguado Réquichot— pone en cuestión la propia representación, a menos que sea la abolición de la figura, arrastrada por todo un juego de determinaciones históricas, la que obliga a irrealizar el *fin* (objetivo y término) del arte. Quizás el debate en su totalidad se basa en los dos sentidos de la palabra «representación». En su sentido normal, que es el que manifiesta la obra clásica, la representación designa una copia, una ilustración, una figura analógica, un producto semejante; pero, en su sentido etimológico, la re-presentación no es sino el retorno de lo que ya ha sido presentado; en ésta, el presente revela su paradoja, que consiste en haber tenido lugar *ya* (ya que no se sale del código): así, lo que resulta más irreprimible en el artista (en el caso Réquichot), es decir, la espoleta del placer, no se constituye sino con ayuda del *ya* que está en el lenguaje, que es el lenguaje; y así ocurre que, a pesar de la contienda en apariencia inagotable entre lo Antiguo y lo Nuevo, se unen en uno de los dos sentidos: el arte, de un extremo al otro de la historia, no es sino el diverso debate entre la imagen y el nombre: a veces (en el polo figurativo), el Nombre exacto reina y el signo impone su ley al significante; a veces (en el polo «abstracto», por mal nombre), el Nombre desaparece y el significante, en continua explosión, pretende destruir a un empecinado significado que se obstina en volver para constituir un signo (la originalidad de Réquichot consiste en que, más allá de la solución abstracta, ha entendido que, para acabar con el Nombre, el Maya, hay que aceptar primero agotarlo: la asemia pasa por una polisemia exuberante, incontrolada: *el nombre no puede quedarse quieto*).

En resumen, existe un momento, un nivel de la teoría (del Texto, del arte), en el que los dos sentidos se confunden; es posible afirmar que la pintura más figurativa no representa (copia) nunca nada, sino que se limita a buscar un Nombre (el nombre de la escena, del objeto); pero también es posible (aunque hoy día produce más escándalo) que la «pintura» menos

figurativa siempre representa algo: bien el mismo lenguaje (esa sería, en cierto modo, la postura de la vanguardia canónica), bien el interior del cuerpo, el cuerpo como interioridad o, mejor dicho: el goce: y esto último es lo que hace Réquichot (como pintor del goce, Réquichot es hoy día singular: pasado de moda, incluso, pues la vanguardia rara vez goza).

El artista

¿Qué es eso de superar?

¿Es necesario situar a Réquichot dentro de la historia de la pintura? El propio Réquichot ya se dio cuenta de lo vano de la cuestión: «Pensar que Van Gogh o Kandinsky han sido superados no es gran cosa, ni tampoco lo es desear superarlos: no es otra cosa que la superación histórica de los otros...». Lo que se llama «historia de la pintura» no es más que una continuidad cultural, y toda continuidad participa de una Historia imaginaria: es más, la propia *secuencia* es lo que constituye lo imaginario de nuestra Historia. En el fondo ¿no resulta un automatismo bastante singular el que nos hace situar al pintor, al escritor, al artista, en la hilera de sus congéneres? Una imagen filial que, una vez más, asimila imperturbable el antecedente al origen: hay que encontrarle Padres e Hijos al artista, para que pueda reconocer a unos y matar a los otros, representar a la vez dos hermosos papeles: la gratitud y la independencia: y a esto es a lo que llamamos «superar».

Sin embargo, a menudo en un solo pintor podemos encontrar toda la historia de la pintura (basta con cambiar de nivel de percepción: Nicolas de Staël es 3 cm² de Cézanne). A lo largo de sus obras, también Réquichot ha llevado a la práctica esa carrera devoradora: no se ha saltado ninguna imagen, se ha hecho histórico a sí mismo a toda velocidad, por acumulación de bruscas transferencias; ha pasado a través de montones de pintores que le han precedido, rodeado y hasta seguido; pero no se trataba de un aprendizaje artesanal, no pretendía ninguna ulterior maestría; era algo infinito, y no por insatisfacción mística, sino por los obstinados virajes del deseo.

Es quizás así como habría que leer la pintura (al menos la de Réquichot): fuera de toda continuidad cultural. De esta manera tendríamos alguna posibilidad de conseguir esta cuadratura del círculo: por una parte, salvaguardar a la pintura de las sospechas ideológicas que hoy en día marcan a toda obra *ante-última* y, por otra parte, permitirle llevar la impronta de su responsabilidad histórica (de su inserción en una crisis de la Historia) que es, en el caso de Réquichot, la participación en la agonía de la pintura. Al sumar estos dos movimientos contradictorios, se produce efectivamente un *resto*. Lo que resta es justamente *nuestro derecho a disfrutar de la obra*.

El aficionado

Desfigurando la palabra, nos gustaría poder decir que Réquichot fue un *amateur*. El *amateur*, el aficionado, no se define forzosamente por un saber menor, por una técnica imperfecta (en este caso Réquichot no lo sería), sino más bien por lo siguiente: *es el que no muestra*, el que no se hace oír. El sentido de esta ocultación es el siguiente: el aficionado no pretende producir otra cosa que su propio placer (lo cual no impide que este placer llegue, *por añadidura*, a ser también el nuestro, sin que él se entere), y este placer no se desvía hacia ninguna clase de histeria. Por encima del «amateur» ya no hay lugar para el simple placer (liberado de toda neurosis) y comienza el dominio de lo imaginario, es decir, el artista: el artista experimenta placer, es indudable, pero desde el momento en que se exhibe y se hace escuchar, desde el momento en que tiene un público, su placer tiene que conjugarse con una *imago*, que es el discurso que el Otro sostiene a propósito de lo que él hace. Réquichot no solía enseñar sus lienzos (aún hoy son muy poco conocidos): «Toda mirada lanzada sobre mis creaciones es una usurpación de mi pensamiento y de mi corazón... Lo que yo hago no fue hecho para ser visto... Vuestras apreciaciones y elogios me parecen intrusos que perturban y trastornan la génesis, la inquietud, la delicada percepción de lo mental, lugar en donde algo está germinando e intentando crecer...». La singularidad de Réquichot estriba en haber conducido su obra hasta lo más

alto y hasta lo más bajo: arcano del placer y, a la vez, modesto *hobby* que uno no muestra a nadie.

Fausto

El artista (aquí no le oponemos al aficionado). ¡Vaya una palabra pasada de moda! ¿Por qué, aplicada a Réquichot, pierde su talante romántico y burgués? En primer lugar, por esta razón: la pintura de Réquichot procede de su cuerpo: el interior del cuerpo en ella aparece manipulado sin censuras; de ahí resulta la siguiente paradoja: su obra es *expresiva*, expresa a Réquichot (Réquichot se expresa en ella de forma etimológica, es decir, exprime sobre la tela el zumo violento de su cenestesia interior), y por tanto, en primera instancia, parece formar parte de una estética idealista del individuo (estética hoy en día muy cuestionada); pero, en segunda instancia, como el tal sujeto trabaja justamente en la abolición del contraste secular entre el «alma» y la «carne», como se dedica hasta el límite de sus fuerzas a poner en escena una nueva sustancia, un cuerpo inaudito, desencajado, *desorganizado* (ni órganos, ni músculos, ni nervios, tan sólo las vibraciones del dolor y el placer), es ese mismo sujeto (el de la ideología clásica) *el que no está ya ahí*: el cuerpo dice adiós al sujeto y la pintura de Réquichot se une a la vanguardia extrema: *la que no es clasificable*, la que la sociedad denuncia por su carácter psicótico, para, al menos así, poderle dar un nombre.

Además —y ésta es otra razón para no negar el «artista» que hay en él— Réquichot concibe su obra, su trabajo —todo su trabajo— como una experiencia, un riesgo. («Hay que pintar, no para realizar una obra, sino para saber hasta dónde puede llegar una obra.») Esta experiencia no tenía nada de humanista, no se trataba de experimentar los límites del hombre en nombre de la humanidad; era voluntariamente autárquica, su finalidad seguía siendo el placer doloroso; y, sin embargo, tampoco era una experiencia individualista, porque arrastraba —aunque fuera tan sólo por añadidura— la idea de cierta totalidad: totalidad del hacer, en primer lugar, ya que Réquichot llevaba a cabo y revisaba todas las técnicas de la modernidad, sin asomo de repugnancia a la hora de incorporarse a una deter-

minada mathésis de la pintura y sin despreciar en absoluto lo que sus predecesores pudieron enseñarle; en segundo lugar, coincidencia de las artes: del mismo modo que los pintores del Renacimiento eran, también, a menudo, ingenieros, arquitectos, expertos en hidráulica, Réquichot se ha servido también de otro signifiante, la escritura: ha escrito poemas, cartas, un diario íntimo y un texto, que justamente se titula *Faustus*: pues Fausto sigue siendo aún el héroe epónimo de esta raza de artistas: su saber es apocalíptico: llevan adelante, a la vez, la exploración del hacer y la destrucción catastrófica del producto.

El sacrificio

Ser moderno es saber *qué es lo que ya no es posible*. Réquichot sabía que la «pintura» no podía volver (sino, quizá, más tarde, en otro lugar, es decir, *en espiral*) y tomó parte en su destrucción (con sus *collages*, sus esculturas). No obstante, Réquichot era un pintor (que disfrutaba del empastamiento del óleo, de la expansión de la tinta, del trazado de un arañazo, y que aceptó recorrer los pintores pasados, entrar en el inter-texto del cubismo, de la abstracción, del *tachismo*). Condenado por la necesidad histórica y lo que podríamos llamar la presión de un placer responsable a matar, ya que no lo que amaba, sí al menos, lo que conocía y *sabía hacer*, trabajó siempre sacrificándose. No obstante, en ese sacrificio no había nada de oblación; Réquichot no ofrecía el apocalipsis de su saber, de su hacer, de su «cultura», a nadie, a ninguna idea, a ninguna ley, a ninguna historia, a ningún progreso, a ninguna fe. Trabajó a fondo perdido; sabía que no le era posible *alcanzar* a su espectador en la misma medida en que él había sido tocado; practicó, así pues, una economía perfectamente suicida y decidió que toda comunicación de su obra (irrisoria comunicación) jamás daría para rescatar lo que él había invertido en ella. Si en estos momentos, gracias a la preocupación de un amigo, podemos ver la obra de Réquichot, es necesario al menos que sepamos perfectamente que esa enorme pérdida de violencia y de goce no estaba hecha para nosotros. Réquichot eligió perder a cambio de nada: puso en cuestión el intercambio.

Históricamente, se trata de una obra suntuaria, sometida por completo a la pérdida incondicional de que habla Bataille.

En la subasta

Toda estética se reduce (pero justamente de ahí viene la destrucción de la propia idea de estética) a la siguiente pregunta: *¿en qué condiciones encuentran comprador la obra, el texto...?* Aunque basada (hoy en día) sobre la subversión del intercambio, la obra (también hoy en día) no se libra del intercambio y es en él donde, aunque entregada a la total liquidación del significado, sigue poseyendo todavía un *sentido*. En las subastas de arte ¿quién se quedaría con Réquichot? Su valor no está protegido por la tradición, ni por la moda, ni por la vanguardia. Desde cierto punto de vista, su obra es «nula» (dos piezas en el *Musée d'art moderne*, una sola de las cuales está expuesta). Y por esta razón es Réquichot uno de los puntos en que se realiza la *última subversión*: de toda esta obra, lo único que la Historia puede recuperar es su propia crisis.

¿Hablar de pintura?

Vamos a comparar a Réquichot con una de las sectas que le han seguido, tomada al azar. En el arte llamado conceptual (arte reflexivo), en principio, no hay lugar para ninguna delectación; los artistas que a él se dedican, a falta de otra cosa, saben perfectamente que para limpiar de forma definitiva la gangrena ideológica lo que hay que hacer es extirpar por completo el deseo, pues el deseo siempre es feudal. La obra (si es posible llamarla así) ya no es formal, sino tan sólo visual, y articula simple y de forma directa una percepción con una denominación (la forma es lo que se encuentra *entre* la cosa y el nombre, es lo que retrasa al nombre); por ello, sería preferible llamar a este arte denotativo, en vez de conceptual. Ahora bien, la consecuencia de esta purificación es la siguiente: el arte deja de ser fantasmático; aún hay escenario (ya que hay exposición), pero es un escenario sin actor: el hacedor de la obra y el lector no pueden meterse en una composición conceptual, de la

misma manera que el usuario de la lengua no puede meterse en un diccionario. De repente, toda la crítica se derrumba, porque ya no tiene nada que tematizar, poetizar, interpretar; la literatura queda excluida en cuanto deja de haber pintura. El arte, entonces, se encarga de su propia teoría; no puede hacer otra cosa que hablarse a sí mismo, reducido a las palabras que *podría* decir sobre sí mismo, en el caso de que consintiera en existir: una vez expulsado el deseo, el discurso retorna con fuerza: el arte se vuelve *parlanchin*, justo en el momento en que deja de ser erótico. Ciertamente la ideología y su falta han podido ser alejadas; pero el precio que se ha tenido que pagar es la *afanisis*, la pérdida del deseo, o sea, la castración.

El camino que sigue Réquichot es el opuesto: acaba con el idealismo del arte, no por la reducción de la forma, sino por su exasperación; no bloquea los fantasmas, los sobrecarga hasta la exasperación; no colectiviza el trabajo del artista (hasta es indiferente hacia el hecho de exponer), sino que lo sobreindividualiza, buscando el punto extremo en que la violencia de la expulsión hace tambalearse la consistencia neurótica del individuo y le hace caer en esa *otra cosa* que la sociedad sitúa al lado de la psicosis. El arte conceptual (al que tomamos simplemente como ejemplo de arte contrario al de Réquichot) pretende establecer una especie de *más acá* de la forma (el diccionario); Réquichot, en cambio, quiere llegar al *más allá* de la lengua; para ello, en lugar de depurar el aspecto simbólico, lo radicaliza: *desplaza*, y en esto se pone de parte del símbolo. («En cuanto a las llamadas manchas de mi pintura, no intento demasiado que caigan en el sitio adecuado; más bien espero que caigan en el inadecuado.») Por esto todavía es posible hablar de Réquichot; de su arte, podemos decir que es erótico (porque lo desplazado es su cuerpo), o malvado, o violento, o sucio, o elegante, o pastoso, o cortante, u obsesivo, o poderoso; en resumen, puede recibir la marca lingüística del fantasma tal como lo lee el Otro, es decir, el *adjetivo*. Pues es nuestro deseo el que, al permitir al Otro hablar de nosotros, establezca, con un mismo gesto, el adjetivo y la crítica.

La firma

Réquichot

Hace rato que estoy escribiendo, no sobre Réquichot, sino en torno a Réquichot; este nombre, «Réquichot», se ha convertido en el emblema de mi escritura normal; en él lo único que oigo es el sonido familiar de mi propio trabajo; digo *Réquichot* como he dicho *Michelet*, *Fourier* o *Brecht*. Y, no obstante, al despertar de su uso, este nombre (como todos) resulta extraño: tan francés, incluso tan rural, hay en él, a causa de su siseo, de su final diminutivo, algo de goloso (la *quiche*), de granjero (la *galoche*: los chanclos) y de amistoso (el *petiot*):* algo así como el nombre de un buen compañero de clase. Esta inestabilidad del significante máximo (el nombre propio) la podemos trasladar a la firma. Para desmoronar la ley de la firma quizá no hay necesidad de suprimirla, de imaginar un arte anónimo; basta con desplazar su objeto: ¿quién firma qué?, ¿dónde se posa mi firma?, ¿sobre qué soporte?, ¿sobre la tela (como en la pintura clásica)?, ¿sobre el objeto (como en los *ready made*)?, ¿sobre el acontecimiento (como en los *happenings*)? Réquichot ha observado perfectamente lo que la firma tiene de infinito, lo que desata su nudo apropiativo, pues cuanto más se amplía el soporte, más se separa la firma del individuo: así, firmar no es más que dar un tajo, cortarse uno mismo, cortar al otro. ¿Por qué —pensaba Réquichot— no puedo firmar, además de mis lienzos, la hoja embarrada que me ha emocionado o incluso el sendero en que la he visto adherida? ¿Por qué no poner mi nombre en las montañas, las vacas, los grifos, las chimeneas de fábrica (*Faustus*)? La firma no es ya más que la fulguración, la inscripción del deseo: la imagen utópica y halagüeña de una sociedad sin artistas (pues el artista siempre será *humillado*), en la que todos, sin embargo, firmarían los objetos que les causarían placer. Réquichot, en soledad total, ha prefigurado por un momento esta sublime sociedad de *amateurs*. Reconocer la firma de Réquichot no significa admitirle en el panteón cultural de los pintores, es disponer de un signo suplementario en el batibu-

* *Petiot*, muy pequeño, usado cariñosamente. [T.]

rrillo del inmenso Texto, sin origen ni fin, que sin cesar se está escribiendo.

De *Bernard Réquichot*, Roland Barthes,
Marcel Billot, Alfred Pacquement.

© 1973, La Connaissance, Bruselas.

II

EL CUERPO DE LA MUSICA

El acto de escuchar

Oír es un fenómeno fisiológico; *escuchar*, una acción psicológica. Podemos describir las condiciones físicas de la audición (sus mecanismos) con ayuda de la acústica y de la fisiología del oído; pero el acto de escuchar no puede definirse más que por su objeto o, quizá mejor, por su alcance. Ahora bien, el objeto de la escucha, considerando como tal al tipo más general, varía o ha variado a lo largo de la escala de los seres vivos (la *scala viventium* de los antiguos naturalistas) y a lo largo de la historia del hombre. Así que, para simplificar al máximo, propondremos tres tipos de escucha.

De acuerdo con el primer tipo de escucha, el ser vivo orienta su audición (el ejercicio de su facultad de oír) hacia los *índices*; a este nivel, en nada se diferencia el animal del hombre: el lobo escucha el (posible) ruido de su presa, la liebre el (posible) ruido de un agresor, el niño y el enamorado escuchan los pasos del que se aproxima, que quizá son los de la madre o los del ser amado. Este primer tipo de escucha es, podemos decir, una *alerta*. La segunda escucha es un *desciframiento*; lo que se intenta captar por los oídos son signos; sin duda en este punto comienza el hombre: escuchamos como leemos, es decir, de acuerdo con ciertos códigos. Por último, la tercera escucha, cuyo estudio es muy moderno (lo cual no quiere decir que suplante a las otras), no se encara con —o no espera— unos de-

terminados signos, clasificados: no se interesa en lo que se dice, o emite, sino en quien habla, en quien emite; se supone que tiene lugar en un espacio intersubjetivo, en el que «yo escucho» también quiere decir «escúchame»; lo que por ella es captado para ser transformado e indefinidamente relanzado en el juego del *transfert* es una «significancia» general, que no se puede concebir sin la determinación del inconsciente.

1

No hay ningún sentido que el hombre no tenga en común con los animales. Sin embargo, es bien evidente que el desarrollo filogenético y, dentro de la historia del hombre, el desarrollo técnico, han modificado (y seguirán modificando) la jerarquía de los cinco sentidos. Los antropólogos han observado que los comportamientos nutritivos del ser vivo están relacionados con el tacto, el gusto y el olfato, y los comportamientos afectivos con el tacto, el olfato y la visión; la audición, por su parte, parece esencialmente ligada a la evaluación de la situación espacio-temporal (a la que el hombre añade la vista, y el animal el olfato). La escucha, constituida a partir de la audición, es, para el antropólogo, el sentido propio del espacio y el tiempo, ya que capta los grados de alejamiento y los retornos regulares de la estimulación sonora. Para los mamíferos, su territorio está jalonado de ruidos y olores; para el hombre —fenómeno a menudo desestimado— también es sonora la apropiación del espacio: el espacio doméstico, el de la casa, el del piso (el equivalente aproximado del territorio animal) es el espacio de los ruidos familiares, *reconocibles*, y su conjunto forma una especie de sinfonía doméstica: los diferentes golpeteos de las puertas, las voces, los ruidos de cocina, de cañerías, los rumores exteriores: en una página de su diario, Kafka describe con exactitud (¿acaso la literatura no es una reserva de saber incomparable?) esta sinfonía familiar: «Estoy sentado en mi habitación, es decir, en el cuartel general del ruido de todo el piso; oigo los golpes de todas las puertas, etcétera»; y hartos sabemos la angustia del niño hospitalizado que ya no oye los ruidos familiares del

refugio materno. La escucha se yergue sobre este fondo auditivo, en el ejercicio de una función de *inteligencia*, es decir, de selección. Cuando el fondo auditivo invade por completo el espacio sonoro (cuando el ruido ambiental es demasiado fuerte), la selección, la inteligencia del espacio, ya no es posible, la escucha resulta perjudicada; el fenómeno ecológico que llamamos hoy día la polución —y que lleva camino de convertirse en un mito negativo de nuestra civilización mecánica— no es nada más que una alteración insoportable del espacio humano, en la medida en que el hombre exige *reconocerse en él*: la polución lesiona los sentidos que sirven al ser humano, del animal al hombre, para reconocer su territorio, su hábitat: la vista, el olfato, el oído. Respecto a lo que ahora nos interesa, existe una contaminación sonora, sobre la que todo el mundo, del *hippy* al jubilado, está de acuerdo (merced a los mitos naturalistas) en afirmar que atenta contra la misma inteligencia del ser vivo, inteligencia que, *stricto sensu*, no es sino su capacidad de comunicarse adecuadamente con su *Umwelt*: la polución impide escuchar.

Como mejor captamos la función de la escucha es sin duda a partir de la noción de territorio (o espacio apropiado, familiar, doméstico, acomodado). Esto es así en la medida en que el territorio se puede definir de modo esencial como el espacio de la seguridad (y como tal, necesitado de defensa): la escucha es la atención previa que permite captar todo lo que puede aparecer para trastornar el sistema territorial; es un modo de defensa contra la sorpresa; su objeto (aquello hacia lo que está atenta) es la amenaza o, por el contrario, la necesidad; el material de la escucha es el *índice*, bien porque revela el peligro, bien porque promete la satisfacción de una necesidad. Todavía quedan huellas de esta doble función, defensiva y predatoria, en la escucha civilizada: muchas son las películas de terror, cuyo resorte está en la escucha de lo extraño, en la enloquecida espera del ruido irregular que llega y trastorna la comodidad sonora, la seguridad de la casa: en este estadio, la escucha tiene por compañero esencial a lo insólito, es decir, el peligro o lo foráneo; y, a la inversa, cuando la escucha está dirigida al apaciguamiento del fantasma, fácilmente sufre alucinaciones: creemos oír realmente lo que nos produciría placer oír como promesa del placer.

Desde el punto de vista morfológico, es decir, lo más cerca posible de la especie, la oreja parece hecha para la captura del indicio que pasa: es inmóvil, está clavada, tiesa, como un animal al acecho; recibe el máximo de impresiones y las canaliza hacia un centro de vigilancia, selección y decisión; los pliegues, las revueltas de su pabellón parecen querer multiplicar el contacto entre el individuo y el mundo y, sin embargo, también reducen esta multiplicidad sometiéndola a un recorrido ya elegido; pues es necesario —en eso reside el papel de esta primera escucha— que lo que era confuso e indiferente se vuelva distinto y pertinente, y que toda la naturaleza tome la forma particular de un peligro o una presa: la escucha es la operación en que esta metamorfosis se realiza.

2

Mucho antes de que se inventara la escritura, incluso antes de que la figuración mural empezara a practicarse, se produjo algo que quizás es lo que distingue de modo fundamental al hombre del animal: la reproducción intencional de un ritmo: sobre determinadas paredes de la época musteriense se encuentran incisiones rítmicas; y todo inclina a pensar que estas primeras representaciones rítmicas coinciden con la aparición de las primeras viviendas humanas. Desde luego, no sabemos nada, excepto a través de mitos, sobre el nacimiento del ritmo sonoro; pero lo lógico sería imaginar (no nos privemos del delirio sobre los orígenes) que ritmar (incisiones o golpes) y construir casas son actividades contemporáneas: la característica operatoria de la humanidad es precisamente la percusión rítmica repetida por largo rato, de la que son testimonios los *choppers* de piedra partida, y las bolas poliédricas martilleadas: la criatura preantropiana entra en la humanidad de los Australotropos gracias al ritmo.

También gracias al ritmo, la escucha deja de ser pura vigilancia y se convierte en creación. Sin el ritmo, no hay lenguaje posible: el signo se basa en un vaivén, el de lo *marcado* y lo *no-marcado*, que llamamos paradigma. La fábula que mejor da

cuenta del nacimiento del lenguaje es la historia del niño freudiano, que remeda la ausencia y presencia de su madre con un juego que consiste en arrojar y recoger un carrito atado a un cordel: está creando así el primer juego simbólico, pero también está creando el ritmo. Imaginémoslo a este niño vigilando, escuchando los ruidos que podrían anunciarle la vuelta deseada de su madre: ésta es la primera escucha, la de los índices; pero cuando deja de vigilar directamente la aparición del índice y se pone por su cuenta a remedar sus retornos regulares, convierte el índice esperado en un signo: pasa así a la segunda escucha, la del sentido; entonces lo escuchado no es lo *posible* (la presa, la amenaza o el objeto del deseo que pasa sin avisar), es lo *secreto*: lo que, sumergido en la realidad, no puede advenir a la conciencia humana sino a través de un código, código que es, a la vez, cifrador y descifrador de esa realidad.

A partir de ese momento, la escucha queda sujeta (bajo mil formas diversas, indirectas) a una hermenéutica: escuchar es ponerse en disposición de decodificar lo que es oscuro, confuso o mudo, con el fin de que aparezca ante la conciencia el «re-vés» del sentido (lo escondido se vive, postula, se hace intencional). La comunicación que esta segunda escucha implica es de carácter religioso: es la que *relaciona* al sujeto de la escucha con el oculto mundo de las divinidades, que, como es sabido, hablan en una lengua de la que sólo ciertos enigmáticos destellos alcanzan a los hombres, mientras que, ¡cruel situación!, para éstos es vital entenderla. *Escuchar* es el verbo evangélico por excelencia: la fe se obtiene en la escucha de la palabra divina, puesto que en esta escucha el hombre se relaciona con Dios: la Reforma (luterana) se ha llevado a cabo, en gran parte, en nombre de la escucha; el templo protestante es exclusivamente un lugar para escuchar, y la misma Contrarreforma, para no ser menos, situó el púlpito del orador en el centro de la iglesia (en los edificios jesuitas) y convirtió a los fieles en «escuchadores» (de un discurso que, por su parte, resucita a la antigua retórica en cuanto arte de «forzar» la escucha).

Esta segunda manera de escuchar es, a la vez, religiosa y descifradora: se hace intencional a) unísono lo sagrado y lo secreto (escuchar para descifrar científicamente: la historia, la sociedad, el cuerpo, *aún* hoy, es, aunque bajo coartadas laicas, una actitud religiosa). Entonces, ¿qué es lo que pretende des-

cifrar la escucha? Según parece, esencialmente dos cosas: el futuro (en cuanto pertenece a los dioses) o la culpa (en cuanto nace de la mirada de Dios).

La naturaleza tiembla de sentido gracias a sus ruidos: al menos, así es, según Hegel, como la escuchaban los griegos de la Antigüedad. El rumor del follaje de las encinas de Dodona transmitía profecías, y también en otras civilizaciones (más directamente conectadas con la etnografía), los ruidos han sido los materiales directos de una mántica, la cledonomanía: escuchar, de manera institucional, consiste en intentar averiguar lo que va a ocurrir (parece inútil tratar de rastrear todas las huellas de esta finalidad arcaica en nuestra vida a lo largo de los siglos).

Pero la escucha también sirve para sondear. Desde el momento en que la religión se interioriza, la escucha sondea la intimidad, el secreto del corazón: la Culpa. Una historia y una fenomenología de la interioridad (posiblemente carecemos de ellas) vendría así a coincidir con una historia y una fenomenología de la escucha. Pues en el mismo interior de la civilización de la Culpa (la nuestra, la judeo-cristiana, tan diferente de las civilizaciones de la Vergüenza), la interioridad no ha cesado de desarrollarse. Los primeros cristianos escuchan todavía voces exteriores, las voces de los demonios o de los ángeles; el objeto de la escucha se ha ido interiorizando, hasta convertirse en la pura conciencia, de manera muy paulatina. Durante siglos no se requería por parte del culpable, cuya penitencia debía pasar por una confesión de sus pecados, más que una confesión pública: la escucha privada por parte de un solo sacerdote estaba considerada como un abuso y era condenada con energía por los obispos. La confesión auricular, de boca a oreja, al amparo del secreto del confesionario, no existía en la época patristica; nació (hacia el siglo VII) de los excesos de la confesión pública y de los progresos de la conciencia individualista: «a culpa pública, confesión pública, a culpa privada, confesión privada»; la escucha limitada, oculta y casi clandestina («de uno solo a uno solo») constituyó, así pues, un «progreso» (en el sentido moderno de la palabra), ya que aseguraba la protección del individuo (de su derecho a ser individuo) contra el poder del grupo; la escucha privada de las culpas se ha desarrollado (al menos en sus orígenes) en los límites de la institu-

ción eclesiástica: entre los monjes, sucesores de los mártires por encima de la Iglesia, por así decirlo, o entre herejes como los cátaros, y también en religiones poco institucionalizadas, como el budismo, en las que la escucha privada, «de hermano a hermano», se practica con regularidad.

Constituida por la propia historia de la religión cristiana, la escucha pone en relación a dos individuos; incluso cuando se trata de que toda una muchedumbre (por ejemplo, una asamblea política) se ponga en disposición de escuchar («¡Escuchad!»), es para que reciba el mensaje de uno solo, que quiere hacer oír la singularidad (el énfasis) de su mensaje. La orden de escucha es la interpelación total de un individuo hacia otro: se sitúa por encima del contacto casi físico de ambos individuos (contacto por la voz y la oreja): crea el *transfert*: «*escúchame*» quiere decir: *tócame, entérate de que existo*; en la terminología de Jakobson, «*escúchame*» es una expresión fática, un operador de la comunicación individual; el instrumento arquetípico de la escucha moderna, el teléfono, reúne a los dos interlocutores en una intersubjetividad ideal (a veces intolerable, de tan pura que es), ya que es un instrumento que anula todos los sentidos, excepto el oído: la orden de ponerse a la escucha que inaugura toda comunicación telefónica invita al otro a introducir todo su cuerpo en la voz y anuncia que uno se ha metido ya por completo en su oreja. Del mismo modo que la primera forma de escuchar transforma el ruido en índice, esta segunda manera metamorfosea al hombre en sujeto dual: la interpelación conduce a una interlocución en la que el silencio del que escucha es tan activo como las palabras del que habla: podríamos decir que *el escuchar habla*: en este estadio (tanto histórico como estructural) es en el que interviene la escucha psicoanalítica.

3

El inconsciente, estructurado como lenguaje, es el objeto de un acto de escuchar que es a la vez particular y ejemplar: el del psicoanalista.

«El inconsciente del psicoanalista —dice Freud— se ha de

comportar en relación con el inconsciente que emerge del enfermo como el receptor telefónico respecto al disco de llamada. De la misma manera que el receptor retransforma en ondas sonoras las vibraciones telefónicas que emanan de las ondas sonoras, así el inconsciente del médico consigue, con ayuda de las corrientes derivadas del inconsciente del enfermo que se abren paso hasta él, reconstruir ese inconsciente del que emanan las asociaciones que proporciona.»¹ Efectivamente, el modo de escuchar psicoanalítico se ejerce de inconsciente a inconsciente, del inconsciente que habla al que se supone que está oyendo. Lo que se dice en estas circunstancias emana de un saber inconsciente que se transfiere a otro sujeto, cuyo saber se presupone. A este último es al que se dirige Freud, intentando establecer lo que él considera «el *pendant* de la regla psicoanalítica fundamental que se impone al psicoanalizado»: «...No tenemos que dar una importancia particular a nada de lo que oigamos y es conveniente que prestemos a todo la misma atención “flotante”, según mi propia expresión. De este modo se economiza esfuerzo de atención... y también se escapa al peligro inseparable de toda atención voluntaria, el de querer elegir entre los materiales proporcionados. Efectivamente, esto es lo que ocurre cuando uno atiende voluntariamente; el analista graba en su memoria un determinado punto que le llama la atención, elimina otro, y su elección ha sido dictada por sus expectativas y sus tendencias. Precisamente eso es lo que se trata de evitar; al conformar la elección a las expectativas, corremos el riesgo de no encontrar más que lo que ya sabíamos de antemano. Al obedecer a sus propias inclinaciones, el médico falsifica todo lo que se le ofrece. No olvidemos jamás que la significación de las cosas que se oyen a menudo no se revela hasta más tarde».

«La obligación de no distinguir nada en particular durante el curso de las sesiones tiene su paralelo, como vemos, en la regla impuesta al analista que consiste en no omitir nada de lo que piensa, renunciando a toda crítica y a toda elección. Al comportarse de otro modo, el médico reduce a la nada la mayor parte de las ventajas que la obediencia del paciente a la “regla psicoanalítica fundamental” procura. La regla impuesta al mé-

1. Consejos para los médicos, en *La technique psychanalytique*, París, PUF, 1970, pág. 66.

dico debe enunciarse así: evitar cualquier influencia que se pueda ejercer sobre su capacidad de observación y confiarse por entero a la propia "memoria inconsciente", o, dicho en lenguaje técnico sencillo, escuchar sin preocuparse de saber si se va a retener algo o no.»²

Se trata de una regla ideal a la que es difícil, si no imposible, atenerse. El propio Freud se aparta de ella. A veces, por mor de la experimentación de una parcela de teoría cuyo descubrimiento pretende apuntalar, como en el caso de Dora (Freud, que quiere probar la importancia de la relación incestuosa entre padre e hija, descuida el papel que representan las relaciones homosexuales de Dora con Mme. K...). Una preocupación teórica ha influido también en el desarrollo de la terapia del Hombre de los lobos, caso en que la espera de Freud era tan imperiosa (necesitaba obtener pruebas suplementarias en un debate contra Jung) que todo el material relativo a la escena primitiva fue obtenido bajo presión de una fecha límite que él mismo se había fijado. A veces son sus propias representaciones inconscientes las que interfieren con la conducta de la terapia (en la del Hombre de los lobos, Freud asocia el color de las alas de una mariposa con el de un vestido de mujer... llevado por una joven de la que él mismo estuvo enamorado a los diecisiete años).

La originalidad del modo de escuchar psicoanalítico se cifra en ese movimiento de vaivén entre la neutralidad y el compromiso, el suspenso de la orientación y la teoría: «El rigor del deseo inconsciente, la lógica del deseo no se revelan sino al que respeta de modo simultáneo las dos exigencias, en apariencia contradictorias, que son el orden y la singularidad» (S. Leclaire). De este desplazamiento (que no deja de recordar el movimiento del que procede el sonido) surge, para el psicoanalista, algo como una resonancia que le permite «aguzar el oído» hacia lo que es esencial: y lo esencial es no fracasar (ni permitir que fracase el paciente) en «el acceso a la insistencia singular y sobremanera sensible de un elemento importante de su inconsciente». Lo que se considera un elemento importante que se ofrece a la escucha del psicoanalista es un término, una

2. Freud, *op. cit.*, pág. 62.

palabra, un conjunto de letras que remite a un movimiento del cuerpo: un significante.

En este hospedaje del significante en que el sujeto puede ser oído, el movimiento del cuerpo es ante todo aquél por el que se origina la voz. En relación con el silencio, la voz es como la escritura (en el sentido gráfico) sobre el papel en blanco. El acto de escuchar la voz inaugura la relación con el otro: la voz, que nos permite reconocer a los demás (como la escritura en un sobre), nos indica su manera de ser, su alegría o su sufrimiento, su estado; sirve de vehículo a una imagen de su cuerpo y, más allá del cuerpo, a toda una psicología (se habla de voces cálida, de voces blancas, etcétera). A veces la voz de un interlocutor nos impresiona más que el contenido de su discurso y nos sorprendemos escuchando las modulaciones y los armónicos de esa voz sin oír lo que nos está diciendo. Esta disociación es, sin duda alguna, responsable en parte del sentimiento de extrañeza (de antipatía incluso) que todos experimentamos al escuchar nuestra propia voz: al llegarnos después de atravesar las cavidades y las masas de nuestra anatomía, nos proporciona una imagen deformada, como si nos miráramos de perfil con ayuda de un juego de espejos.

«...El acto de oír no es el mismo cuando se enfrenta con la coherencia de la cadena verbal, especialmente con su sobre-determinación de cada instante a destiempo de su secuencia, así como también la suspensión a cada instante de su valor en el advenimiento de un sentido siempre dispuesto a ser remitido, y cuando se acomoda en el habla a la modulación sonora, con el fin de analizarlo acústicamente: tonal o fonéticamente, es decir, en cuanto a capacidad musical.»³ La voz que canta, ese precisiísimo espacio en que una lengua se encuentra con una voz y deja oír, a quien sepa escuchar, lo que podríamos llamar su «textura»: la voz no es el aliento, sino más bien esa materialidad fónica que surge de la garganta, el lugar en que el metal fónico se endurece y se recorta.

La voz, corporeidad del habla, se sitúa en la articulación entre el cuerpo y el discurso, y en este espacio intermedio es donde se va a efectuar el movimiento de vaivén del acto de escuchar. «Escuchar a alguien, oír su voz, exige, por parte del

3. J. Lacan, *Ecrits*, París, Seuil, 1966, pág. 532.

que escucha, una atención abierta al intervalo del cuerpo y del discurso, que no se crispe sobre la impresión de la voz ni sobre la expresión del discurso. Entonces, lo que se da a entender al que así escucha es exactamente lo que el sujeto hablante no dice: trama activa que, en la palabra del sujeto, reactualiza la totalidad de su historia» (Denis Vasse). Esta es la pretensión del psicoanálisis: reconstruir la historia del sujeto a través de su palabra. Desde este punto de vista, la escucha del psicoanalista es una postura atenta a los orígenes, en la medida en que estos orígenes no se consideran históricos. El psicoanálisis, al esforzarse en captar los significantes, aprende a «hablar» en la lengua que constituye el inconsciente de su paciente, así como el niño, inmerso en el baño de la lengua, capta los sonidos, las sílabas, las consonancias, las palabras, y así aprende a hablar. Escuchar es ese juego a atrapar significantes gracias al cual el *infante* se convierte en ser parlante.

Oír el lenguaje que constituye el inconsciente del otro, ayudarlo a reconstruir su historia, poner al descubierto su deseo inconsciente: la escucha del psicoanalista tiene como finalidad un reconocimiento: el del deseo del otro. El acto de escuchar comporta por tanto un riesgo: no puede realizarse al abrigo de un aparato teórico, el analizado no es un objeto científico frente al cual el analista, desde las alturas de su sillón, pueda protegerse con la objetividad. La relación psicoanalítica se establece entre dos sujetos. El reconocimiento del deseo del otro, por tanto, nunca podrá establecerse en la neutralidad, la benevolencia o el liberalismo: reconocer este deseo implica meterse en él, perder el equilibrio en él, acabar por instalarse en él. La escucha no existirá sino a condición de aceptar el riesgo y si este riesgo se tiene que apartar para que haya análisis, nunca será con ayuda de un escudo teórico. El psicoanalista no puede, como Ulises atado a su mástil, «disfrutar del espectáculo de las sirenas sin correr riesgos ni aceptar las consecuencias... En ese canto real, canto común, secreto, en ese canto simple y cotidiano había algo maravilloso que necesitaban de repente reconocer... en ese canto abismal que, una vez oído, abría un abismo en cada palabra e invitaba con fuerza a desaparecer en él».⁴ El mito de Ulises y las Sirenas no explica lo que podría ser una

4. M. Blanchot, *Le livre à venir*.

escucha satisfactoria; ésta se podría dibujar, como en negativo, entre los escollos que el navegante-psicoanalista debe evitar a toda costa: taparse los oídos como los tripulantes, emplear una artimaña y mostrarse así cobarde como Ulises, o atender a la invitación de las sirenas y desaparecer. La que así se revela, no es una escucha inmediata, sino aplazada, trasladada al espacio de otra navegación «feliz, infeliz, que es la del relato, el canto ya no inmediato, sino relatado». Construir un relato, construcción mediata, aplazada: eso es y no otra cosa lo que hace Freud al escribir sobre sus «casos». El presidente Schreber y Dora, el pequeño Hans y el Hombre de los lobos son otros tantos relatos (se ha llegado a hablar del «Freud novelista»); al escribirlos de esta manera (las observaciones propiamente médicas no se redactan en forma de relato), Freud no ha obrado al azar, sino que ha seguido la teoría misma de la nueva manera de escuchar: ésta ha suministrado imágenes.

Nunca en los sueños se echa mano del oído. El sueño es un fenómeno estrictamente visual y lo que se dirige al oído se percibe precisamente por la vista: se trata, por decirlo así, de imágenes acústicas. Así, en el sueño del Hombre de los lobos, las «orejas (de los lobos) se enderezaban como las de los perros cuando están atentos a algo». Este «algo» hacia el que se dirigen los pabellones de los lobos es evidentemente un sonido, un ruido, un grito. Pero, más allá de la «traducción» que el sueño opera, entre el acto de escuchar y la mirada, se traban relaciones de complementariedad. No es tan sólo por miedo a ser mordido por lo que el pequeño Hans teme a los caballos: «Tenía miedo, dice, porque alborotaba con las patas». El «alboroto» (*Krawall*, en alemán) no es tan sólo el desorden de los movimientos que hace el caballo derribado al patalear, sino también todo el ruido que estos movimientos ocasionan. (El término alemán *Krawall* se traduce por «tumulto, alboroto, jaleo», palabras todas ellas que asocian imágenes visuales y acústicas.)

4

Ha sido necesario hacer este corto trayecto en compañía del psicoanálisis, sin el que no hubiéramos entendido qué hay en la manera moderna de escuchar que no llega a parecerse demasiado a lo que hemos denominado la escucha de los índices y la escucha de los signos (incluso cuando ambas subsisten de manera coincidente). Pues el psicoanálisis, al menos en su desarrollo más reciente, que lo sitúa tan lejos de una simple hermenéutica como de la localización del trauma original, fácil sustituto del Pecado, modifica la idea que sobre el acto de escuchar pudiéramos tener.

Para empezar, mientras durante siglos el acto de escuchar ha podido definirse como un acto de audición intencional (escuchar es *querer* oír, con toda conciencia), hoy en día, se le reconoce la capacidad (y casi la función) de barrer los espacios desconocidos: la escucha incluye en su territorio no sólo lo inconsciente en el sentido tópico del término, sino también, por decirlo así, sus formas laicas: lo implícito, lo indirecto, lo suplementario, lo aplazado; la escucha se abre a todas las formas de la polisemia, de sobredeterminación, superposición, la Ley que prescribe una escucha correcta, única, se ha roto en pedazos; por definición, la escucha era *aplicada*; hoy en día lo que se le pide con más interés es que *deje surgir*; de esta manera volvemos, en otra vuelta de la espiral histórica, a la concepción de un modo de escuchar *pánico*, como el que concibieron los griegos, al menos los partidarios de Dionisos.

En segundo lugar, los papeles que el acto de escuchar implica no tienen la misma fijeza que antes; ya no están a un lado el que habla, se entrega, confiesa, y al otro lado el que escucha, calla, juzga y sanciona; esto no quiere decir que el analista, por ejemplo, hable tanto como su paciente; sino que su escucha, como hemos visto, es activa, se hace cargo del lugar que tiene que ocupar en el juego del deseo, cuyo lenguaje es el teatro; repetimos que la escucha habla. A partir de lo cual se esboza un movimiento: los dominios de la palabra cada vez están menos protegidos por la institución. Las sociedades tradicionales conocían dos lugares de escucha, ambos alienados: la escucha arrogante del superior, la escucha servil del inferior (o sus

sustitutos); este paradigma hoy en día se está cuestionando, cierto que de manera quizás aún muy basta e inadecuada: se cree que para liberar la escucha basta con tomar la palabra, mientras que una escucha libre es esencialmente una escucha que circula, permuta, que destroza, por su movilidad, el esquema fijo de los papeles del habla: no es posible imaginar una sociedad libre aceptando la preservación de los antiguos dominios de la escucha: los del creyente, el discípulo y el paciente.

En tercer lugar, lo que se escucha por doquier (principalmente en el terreno del arte, cuya función a menudo es utopista), no es la llegada de un significado, objeto de reconocimiento o desciframiento, sino la misma dispersión, el espejeo de los significantes, sin cesar impulsados a seguir tras una escucha que sin cesar produce significantes nuevos, sin retener jamás el sentido: este fenómeno de espejeo se llama la *significancia* (que es distinta de la significación): «escuchando» un fragmento de música clásica, el oyente se siente empujado a «descifrar» el fragmento, es decir, a reconocer en él (gracias a su cultura, su dedicación, su sensibilidad) la construcción, tan completamente codificada (predeterminada) como la de un palacio de la misma época; pero al «escuchar» una composición (habría que tomar esta palabra en sentido etimológico) de Cage, estoy escuchando un sonido tras otro, no en su extensión sintagmática, sino en una significancia en bruto y como vertical: al perder su construcción, la escucha se exterioriza, obliga al sujeto a renunciar a su «intimidad». Esto, *mutatis mutandis*, vale para muchas otras formas del arte contemporáneo, de la «pintura» al «texto»; y ello, por supuesto, no ocurre sin sufrimiento; pues no hay ley que pueda obligar al individuo a encontrar el placer allí donde no está dispuesto a ir (sean cuales fueren las razones de su resistencia), no hay ley que esté en condiciones de presionar sobre nuestra manera de escuchar: la libertad de escucha es tan necesaria como la libertad de palabra. Por ello, esta noción, en apariencia modesta (la escucha no figura en las enciclopedias anteriores, no pertenece a ninguna disciplina reconocida), es como una especie de teatrillo en el que compiten las dos deidades modernas, una buena y otra mala: el poder y el deseo.

Encyclopédie Einaudi, redactado en colaboración con Roland Havas en 1976.

«Musica practica»

Hay dos músicas (o al menos yo siempre lo he pensado así): la que se escucha y la que se toca. Las dos músicas son dos artes completamente diferentes, cada uno de los cuales posee su propia historia, su sociología, su estética, su erótica: el mismo autor puede resultar un músico menor para quien lo escucha, inmenso para quien toca sus piezas (aunque lo haga mal): así sucede con Schumann.

La música que uno toca pone de manifiesto una actividad poco auditiva, manual sobre todo (de manera que en cierto modo más sensual); es la música que tocamos, solos o con amigos, sin más auditorio que los propios participantes (es decir, lejos de todo teatro, de toda tentación histérica); es una música muscular; el sentido auditivo no participa sino en parte: un poco como si fuera el cuerpo —no el «alma»— el que oyera; es una música que no se toca «de memoria»*; sentado al teclado o al atril, es el cuerpo el que ordena, conduce, coordina, necesita transcribir por sí mismo lo que está leyendo: fabrica sonido y sentido: es escritor y no receptor, captador. Esta clase de música ha desaparecido; unida en su principio a la clase ociosa (aristocrática), se convirtió en insípido rito mundano con el ad-

* En francés, *par coeur*. [T.]

venimiento de la democracia burguesa (el piano, la joven, el salón, el nocturno); por último, ha desaparecido (¿quién toca el piano hoy en día?). En Occidente, para encontrar música práctica, hay que dirigirse a otro público, otro repertorio, otro instrumento (los jóvenes, la canción, la guitarra). Al mismo tiempo, la música pasiva, receptiva, la música sonora se ha convertido en *la* música (la del concierto, el festival, el disco, la radio): ya no se toca; la actividad musical ya no es manual, muscular, modeladora, sino tan sólo líquida, fusiva, «lubrificante», en palabras de Balzac. El propio ejecutante también ha cambiado. El aficionado, papel que se define más por su estilo que por la imperfección técnica, no aparece por ninguna parte; los profesionales, simples especialistas cuya formación resulta totalmente esotérica para el público (¿a quién le interesan hoy los problemas de la pedagogía musical?), jamás presentan el estilo del aficionado perfecto cuyo elevado valor aún era reconocible en un Lipati, un Panzera, en cuanto suscitaban en nosotros, no la satisfacción sino el deseo, el deseo de *hacer* aquella música. En resumen, primero existió el actor de la música, después el intérprete (la gran voz romántica), por último el técnico, que descarga de toda actividad, incluso de la procurativa, al oyente, y que aniquila en el orden musical hasta la misma idea del *hacer*.

La obra de Beethoven se me aparece ligada a este problema histórico, y no como simple expresión de un momento (el paso del aficionado al intérprete), sino como el poderoso género representativo de un malestar de la civilización, del cual Beethoven, al mismo tiempo, ha reunido los elementos y esbozado la solución. Esta ambigüedad es la de los dos papeles históricos de Beethoven: el papel mítico que el siglo XIX le ha hecho representar y el papel moderno que nuestro siglo empieza a reconocer en él (me estoy refiriendo al estudio de Bucurechliev).

Para el siglo XIX, exceptuando algunas imágenes imbéciles, como la de Vincent d'Indy que casi convierte a Beethoven en una especie de santurrón reaccionario y antisemita, Beethoven ha sido el primer hombre *libre* de la música. Por vez primera en la historia se reconoce como logro de un artista el haber presentado *varias maneras* sucesivamente; se le reconoce el derecho a la metamorfosis; puede estar insatisfecho de sí mismo, o, más profundamente, de su lenguaje, puede, a lo largo de su vida, modificar sus códigos (eso es lo que afirma la ingenua y

entusiasta imagen que ha dado Lenz de las tres maneras de Beethoven); y desde el momento en que la obra se convierte en la huella de un movimiento, de un itinerario, hace necesaria la idea de destino; el artista busca su «verdad», y esta búsqueda se convierte en un orden en sí misma, en un mensaje globalmente legible, a pesar de las variaciones de su contenido, o al menos un mensaje cuya legibilidad se alimenta de una especie de totalidad del artista: su carrera, sus amores, sus ideas, su carácter, sus palabras se convierten en rasgos de un sentido: nace una biografía beethoveniana (una bio-mitología sería más exacto); el artista aparece como un héroe total, dotado de un discurso (hecho raro en un músico), de una leyenda (una decena larga de anécdotas), de una iconografía, de una raza (la de los Titanes del Arte: Miguel Angel, Balzac), y de una fatal enfermedad (la sordera del que creaba para el placer de nuestros oídos). Algunos rasgos puramente estructurales han venido a integrarse en ese sistema de sentido que es el Beethoven romántico (rasgos ambiguos, a la vez musicales y psicológicos): el desarrollo paroxístico de los contrastes de intensidad (la significativa oposición de los *piano* y los *forte*, cuya importancia histórica quizá fue mal apreciada, ya que en definitiva marca tan sólo a una porción ínfima de la música universal y corresponde a la invención de un instrumento cuyo nombre ya es bastante significativo, el *pianoforte*), el estallido de la melodía, percibido como el símbolo de la inquietud y el fervor creador, la enérgica redundancia de los golpes y las cláusulas (ingenua imagen del destino que llama a la puerta), la experiencia de los límites (abolición o inversión de las partes tradicionales del discurso), la producción de quimeras musicales (la voz que surge de la sinfonía): todo lo que podía con facilidad transformarse metafóricamente en valores seudofilosóficos, sin dejar de ser captable por la música, ya que sigue desplegándose bajo la autoridad del código fundamental de Occidente: la tonalidad.

Ahora bien, esta imagen romántica (cuyo sentido definitivo es una cierta *discordancia*) produce una falta de recursos de ejecución: el aficionado no es capaz de dominar la música de Beethoven, y no tanto por sus dificultades técnicas como por la invalidación del mismo código de la *musica practica* anterior; según tal código, la imagen fantasmática (es decir, corporal) que guiaba al ejecutante era la de un canto (que uno va «des-

granando» interiormente); con Beethoven, la pulsión mimética (¿acaso el fantasma musical no consiste en situarse uno mismo, como personaje, en el escenario de la ejecución?) se vuelve orquestal; escapa así al fetichismo de un solo elemento (voz o ritmo): el cuerpo quiere ser total; por eso queda destruida la idea de un *hacer* intimista o familiar: *querer* tocar a Beethoven es verse proyectado como director de orquesta (¿cuántos niños lo habrán soñado?, ¿cuántos caudillos que conducen presa de los signos de una posesión pánica no habrán tenido este sueño tautológico?). La obra de Beethoven abandona al aficionado y, en su primer momento, parece exigir al intérprete, la nueva deidad romántica. No obstante, hay una nueva decepción: ¿quién (qué solista, qué pianista) toca bien a Beethoven? Es como si esta música no permitiera escoger sino entre un «papel» y su ausencia, la demiurgia ilusoria y la modesta trivialidad, sublimada bajo el nombre de desnudez.

Quizá lo que sucede es que en la música de Beethoven hay algo *inaudible* (cuyo lugar *exacto* no es la audición). Aquí nos topamos con el segundo Beethoven. No es posible que un músico sea sordo por pura contingencia o por un doloroso destino (que sería lo mismo). La sordera de Beethoven designa la carencia en la que toda significación se aloja: sugiere una música, no abstracta o interior, sino, por decirlo así, dotada de una inteligibilidad sensible, de lo inteligible como sensible. Esta categoría es revolucionaria en sentido propio, no puede ser pensada en los términos de la vieja estética; la obra que a ella se somete no puede percibirse de acuerdo con la pura sensualidad, que siempre es cultural, ni de acuerdo con un orden inteligible que sería el del desarrollo (retórico, temático); sin ella, no se podrían aceptar ni el texto moderno ni la música contemporánea. Desde los análisis de Bucurechliev sabemos que este Beethoven que se muestra ejemplar es el de las *Variaciones Diabelli*. La operación que permite captar a este Beethoven (y la categoría que él inaugura) no puede ser la ejecución ni la audición, sino la lectura. Lo cual no quiere decir que nos tengamos que poner delante de una partitura de Beethoven y obtener de ella una audición interior (que aún sería tributaria del antiguo fantasma animista), sino que quiere decir que, ya se capte abstracta o sensualmente, es igual, hay que acercarse a esta música en el estado, o mejor dicho en la actividad de un realizador,

que sabe desplazar, agrupar, combinar, reordenar, en una palabra (aunque esté demasiado desgastada): estructurar (lo cual es muy diferente a construir o reconstruir, en el sentido clásico). Del mismo modo que la lectura de un texto moderno (al menos tal como se puede postular, exigir ésta) no consiste en recibir, en conocer o en volver a sentir ese texto, sino en escribirlo de nuevo, en atravesar su escritura con una nueva inscripción, de la misma manera, leer a Beethoven es *operar* con su música, arrastrarla (ella se presta perfectamente) a una *praxis* desconocida.

Y de esa manera es posible volver a hallar, modificada de acuerdo con el movimiento de la dialéctica histórica, una *música* en cierto modo *práctica*. ¿Para qué componer, si el producto va a quedar confinado en el recinto del concierto o en la soledad de la recepción radiofónica? Componer es, al menos en cuanto a tendencia, *dar qué hacer*, no dar qué oír, sino dar qué escribir: el espacio actual de la música no es la sala, sino la escena en que los músicos transmigran, a menudo con un modo de tocar deslumbrador, de una a otra fuente sonora: somos nosotros los que tocamos, aunque es cierto que aún lo hacemos de forma vicaria; pero es posible imaginar que —¿más adelante?— el concierto será exclusivamente un taller del que nada, ningún sueño ni imaginación, en una palabra, ningún «alma» desbordará, y en el que todo el quehacer musical estará absorbido en una *praxis sin residuo*. Esta es la utopía que cierto Beethoven, al que nadie toca, nos ha enseñado a formular, y es en esto en lo que es posible presentir en él a un músico del futuro.

1970, *L'Arc*.

El «grano» de la voz

Para Benveniste, la lengua es el único sistema semiótico capaz de *interpretar* otro sistema semiótico (sin embargo, no hay duda de que existen obras límites, en las que un sistema finge estar interpretándose a sí mismo: el *Arte de la fuga*). ¿Cómo se las arregla la lengua cuando tiene que interpretar la música? Parece ser que muy mal. Si examinamos la práctica común de la crítica musical (o de las conversaciones *sobre* música: a menudo se trata de lo mismo) es evidente que la obra (o su ejecución) se traduce exclusivamente por la categoría lingüística más pobre: el adjetivo. La música, por una tendencia natural, es aquello que de inmediato recibe un adjetivo. El adjetivo es inevitable: esta música es *esto*, esta interpretación es *aquello*. No hay duda de que, en cuanto convertimos un arte en sujeto (con un artículo) o en tema (de conversación), no nos queda más remedio que predicar algo sobre él; pero en el caso de la música la predicación toma de manera fatal la forma más fácil, más trivial: el epíteto. Como es natural, este epíteto al que se vuelve una y otra vez por debilidad o por fascinación (sugerencia de juego de sociedad: hablar de una música sin emplear un solo adjetivo) tiene una función económica: el predicado es siempre la muralla con que lo imaginario del individuo se protege de la pérdida que le amenaza: el hombre que se provee, o que ha sido provisto, de un adjetivo puede resultar tanto

vejado como gratificado, pero, en todo caso, está *constituido*; hay algo imaginario en la música cuya función es consolidar, constituir al individuo que la escucha (¿será cierta la vieja idea platónica de que la música es peligrosa, de que se asoma al placer y a la pérdida? Muchos son los ejemplos etnográficos y populares que tienden a probarlo), y eso imaginario llega con rapidez a la lengua por medio del adjetivo. Podría recogerse un *dossier* histórico sobre el particular, ya que la crítica adjetiva (o la interpretación predicativa) ha adquirido, a lo largo de los siglos, ciertos aspectos institucionales: el adjetivo musical se vuelve efectivamente legal siempre que se postula un *ethos* de la música, es decir, cada vez que se le atribuye un modo regular (natural o mágico) de significación: entre los griegos de la Antigüedad, para los que la *lengua* musical (y no la obra contingente) era la que, en su estructura denotativa, era de inmediato adjetiva, cada modo estaba asociado a una expresión codificada (rudo, austero, altivo, viril, grave, majestuoso, belicoso, educativo, altanero, fastuoso, doliente, decente, disoluto, voluptuoso); y entre los Románticos, de Schumann a Debussy, que sustituyen o añaden a la simple indicación de los movimientos (*allegro*, *presto*, *andante*) predicados emotivos, poéticos, cada vez más refinados, y escritos en las lenguas nacionales, con la finalidad de atenuar la impronta del código y de desarrollar el carácter «libre» de la predicación (*sehr kräftig*, *sehr präcis*, *spirituel et discret*, etcétera).

¿Estaremos condenados al adjetivo? ¿Estaremos reducidos al dilema entre lo predicable y lo inefable? Para averiguar si hay algún modo (verbal) de hablar de la música sin adjetivos habría que examinar de cerca toda la crítica musical, algo que creo no se ha hecho jamás y que tampoco tengo la intención ni los medios de hacer aquí. Lo que puede afirmarse es lo siguiente: no es en la lucha contra el adjetivo (derivando el adjetivo que tenemos en la punta de la lengua hacia cualquier perifrasis nominal o verbal) donde se tiene la posibilidad de exorcizar el comentario musical y de liberarlo de la fatalidad predicativa; más que intentar cambiar directamente el lenguaje que habla de la música, más valdría cambiar el propio objeto musical, tal como se ofrece a la palabra: modificar su nivel de percepción o intelección: desplazar la zona de contacto entre la música y el lenguaje.

Este desplazamiento es lo que me gustaría esbozar, y no a propósito de toda la música, sino tan sólo de una parte de la música cantada (*lied* o melodía), espacio (género) muy preciso en el que *una lengua se encuentra con una voz*. Daré de inmediato un nombre a ese significante a cuyo nivel, creo yo, la tentación del *ethos* puede ser liquidada y, por tanto, eliminado el adjetivo: este nombre será el *grano*: el grano de la voz, cuando ésta está en una doble postura, una doble producción: como lengua y como música.

Lo que estoy intentando llamar «*grano*» no será, por supuesto, más que la vertiente aparentemente abstracta, el balance imposible del goce individual que experimento de manera continua al escuchar cantar. Para separar este «grano» de los valores reconocidos de la música vocal me serviré de una doble oposición: la oposición, de carácter teórico, entre feno-texto y geno-texto (Julia Kristeva), y la oposición, paradigmática, de dos cantantes: uno que me gusta mucho (al que ya no se oye) y otro que me gusta muy poco (y que es el único al que se oye): Panzéra y Fischer-Diskau (los cuales, por supuesto, no serán más que cifras: ni quiero divinizar al primero ni tengo nada contra el segundo).



Vamos a escuchar un bajo ruso (de iglesia: pues la ópera es un género en el que la voz se ha pasado por entero al bando de la expresividad dramática: una voz de grano poco significativa): algo se muestra en él, manifiesta y testarudamente (es *eso* lo único que se oye), que está por encima (o por debajo) del sentido de las palabras, de su forma (la letanía), del melisma, incluso del estilo de ejecución: algo que es de manera directa el cuerpo del cantor, que un mismo movimiento trae hasta nuestros oídos desde el fondo de sus cavernas, sus músculos, mucosas y cartílagos, y desde el fondo de la lengua eslava, como si una misma piel tapizara la carne del interior del ejecutante y la música que canta. No es una voz personal: no expresa nada sobre el cantor, su alma; no es original (todos los cantores rusos tienen, en general, la misma voz), y, sin embargo, es individual: nos hace oír un cuerpo que, es verdad, no tiene estado civil, «personalidad», pero de todas maneras es un cuerpo aparte: y sobre

todo esa voz, por encima de lo inteligible, de lo expresivo, arrastra *directamente* lo simbólico: arrojado ante nosotros, como un paquete, se yergue el Padre, su estatura fálica. El «grano» sería eso: la materialidad del cuerpo hablando su lengua materna: la letra, posiblemente; la significancia, con toda seguridad.

Así pues, resulta que en el canto (a la espera de extender esta distinción a toda la música) aparecen los dos textos de que ha hablado Julia Kristeva. El *fenocanto* (suponiendo que se acepte esta trasposición) cubre todos los fenómenos, todos los rasgos que proceden de la estructura de la lengua cantada, de las leyes del género, de la forma codificada del melisma, del idiolecto del compositor, del estilo de la interpretación: en resumen, todo lo que, en la ejecución, está al servicio de la comunicación, la representación, la expresión: aquello de lo que normalmente se habla, lo que forma el tejido de los valores culturales (gustos confesados, modas, discursos críticos), lo que se articula directamente sobre las coartadas ideológicas de una época (la «subjetividad», la «expresividad», el «dramatismo», la «personalidad» de un artista). El *genocanto* es el volumen de la voz que canta y que dice, el espacio en el que germinan las significaciones «desde el interior de la lengua y en su propia materialidad»; se trata de un juego significante ajeno a la comunicación, a la representación (de los sentimientos), a la expresión; ese extremo (o ese fondo) de la producción en que la melodía trabaja verdaderamente sobre la lengua, no en lo que dice, sino en la voluptuosidad de sus sonidos significantes, de sus letras: explora cómo la lengua trabaja y se identifica con ese trabajo. Se trata, dicho con una palabra muy simple pero que hay que tomarse en serio, de la *dicción* de la lengua.

Desde el punto de vista del *fenocanto*, Fischer-Diskau es indudablemente un artista irreprochable; en cuanto a la estructura (semántica y lírica), todo está respetado; y, sin embargo, nada seduce, nada arrastra al placer; es un arte excesivamente expresivo (la dicción es dramática, las cesuras, las opresiones y liberaciones del aliento intervienen como seísmos de pasión) y por eso mismo jamás excede lo que es cultura: lo que en su caso acompaña al canto es el alma, no el cuerpo: eso es lo difícil, que el cuerpo acompañe la dicción musical, no por un mo-

vimiento de emoción, sino por un «gesto-aviso»⁵; y más cuando lo que toda la pedagogía musical enseña no es el cultivo del «grano» de la voz, sino los modos emotivos de su emisión: es el mito del aliento. ¡Pues no hemos oído pocas veces a los profesores de canto profetizar que todo el arte del canto estaba en el dominio, en la buena administración del aliento! El aliento es el *pneuma*, es el alma que se infla o se rompe, y todo arte que trata de forma exclusiva del aliento tiene posibilidades de ser un arte secretamente místico (de un misticismo aplastado hasta las dimensiones de un microsurco de masas). El pulmón, órgano estúpido (¡el bofe de los gatos!), se infla, pero no se pone tieso: es en la garganta, lugar en que el metal fónico se endurece y recorta, en la máscara, ahí es donde estalla la significancia, haciendo surgir, no el alma, sino el placer. En F.D. me parece oír solamente los pulmones, nunca la lengua, la glotis, los dientes, los tabiques, la nariz. Por el contrario, todo el arte de Panzéra estaba en las letras, no en el fuelle (un simple rasgo técnico: no se le oía *respirar*, sino solamente *recortar* la frase). Un pensamiento extremo regulaba la prosodia de la enunciación y la economía fónica de la lengua francesa; se echaban por tierra los prejuicios (procedentes en general de la dicción oratoria y eclesiástica). Respecto a las consonantes, sobre las cuales pensamos con demasiada facilidad que forman la armadura del francés (aunque no sea una lengua semítica) y es habitual recomendar que se «articulen», destacan, enfatizan, *para favorecer la claridad del sentido*, Panzéra recomendaba, muy al contrario, en la mayoría de los casos, que se les *diera una pátina*, que se les devolviera el desgaste propio de una lengua que vive, funciona y trabaja desde hace mucho tiempo, que se usaran simplemente como trampolines de la admirable vocal: ahí estaba la «verdad» de la lengua, no su funcionalidad (claridad, expresividad, comunicación); y el juego de las vocales recibía toda la significancia (que es el sentido en lo que tiene de voluptuoso): la oposición entre la *é* cerrada y la *è* abierta (tan necesaria en la conjugación), la pureza, que yo casi llamaría *electrónica*, tan tenso, elevado, manifiesto, sostenido era su so-

5. «Por eso la mejor manera de leerme es acompañando a la lectura de ciertos movimientos corporales apropiados. Contra lo escrito no-hablado, contra lo hablado no-escrito. Por el gesto-aviso.» (Philippe Sollers, *Lois*, pág. 108.)

nido, de la más francesa de las vocales, la *ü*, que nuestra lengua no ha tomado del latín; del mismo modo, Panzéra situaba sus *r* más allá de las normas del cantante, sin renegar de ellas: su *r* era marcada, por supuesto, como en todo arte clásico del canto, pero su marcación no tenía nada de campesino o de canadiense; era una marcación artificial, el estado paradójico de una letra-sonido que fuese a la vez por entero abstracta (por la brevedad metálica de su vibración) y por entero material (por su manifiesto arraigo en la móvil garganta). Esta fonética (¿seré yo el único en percibirla?, ¿quizás oigo voces en la voz? Pero, la verdad de la voz ¿no reside en la alucinación? ¿Acaso el espacio de la voz no es un espacio infinito? Este era sin duda el sentido del estudio de Saussure sobre los anagramas), esa fonética no agota la significancia (que es inagotable); por lo menos, coloca un freno a las tentativas de *reducción expresiva* que toda una cultura se empeña en operar sobre el poema y la melodía.

Cultura que no sería muy difícil datar, especificar históricamente. F.D. reina hoy día, de manera casi exclusiva, sobre todo el microsurco cantado; lo ha grabado todo: si nos gusta Schubert pero no F.D., Schubert, hoy, está *prohibido* para nosotros: un ejemplo de esta censura de carácter positivo (a base de ocuparlo todo) que caracteriza a la cultura de masas y nunca se le reprocha; quizás es así porque su arte, expresivo, dramático, *sentimentalmente claro*, vehiculado por una voz sin «grano», sin peso significante, responde de modo satisfactorio a la demanda de una cultura *media*; esta cultura, que se define por la extensión de la escucha y la desaparición de la práctica (adiós a los aficionados), quiere mucho arte, música, pero que este arte y esta música sean claros, que «traduzcan» una emoción y representen un significado (el «sentido» del poema): arte que vacuna al placer (al reducirlo a una emoción conocida, codificada) y reconcilia al sujeto con lo que, en música, *puede decirse*: lo que dicen, predicativamente, la Escuela, la Crítica, la Opinión. Panzéra no pertenece a esta cultura (imposible, ya que cantaba antes del microsurco; por otra parte, dudo de que, si cantara hoy, su arte fuera reconocido, incluso simplemente *percibido*); su reinado, muy grande en el período entre las dos guerras, fue el de un arte exclusivamente burgués (o sea, en absoluto pequeño-burgués), que llevaba a término su evolución interna, separa-

do de la Historia, a causa de una distorsión perfectamente conocida; y es quizá, justa y de forma menos paradójica de lo que parece, en la medida en que este arte *ya* era marginal, de mandarines, en la que podía llevar huellas de significancia, escapando a la tiranía de la significación.



El «grano» de la voz no es —o no lo es tan sólo— su timbre; la significancia a la que se asoma no puede justamente definirse mejor que como la fricción entre la música y otra cosa, que es la lengua (y no el mensaje en absoluto). El canto tiene que hablar, o mejor aún, tiene que *escribir*, pues lo que se produce a nivel del geno-canto es escritura, de forma definitiva. Esta escritura cantada de la lengua es, a mi entender, lo que la melodía francesa ha intentado a veces lograr. Sé perfectamente que el *lied* alemán también ha estado en íntima ligazón con la lengua alemana gracias a la intervención del poema romántico; sé que la cultura poética de Schumann era inmensa y que el mismo Schumann decía de Schubert que si hubiera llegado a viejo habría puesto música a toda la literatura alemana; pero también creo que el sentido histórico del *lied* tiene que buscarse en la dirección de su música (aunque sólo fuera por sus orígenes populares). Por el contrario, el sentido histórico de la melodía francesa es una cierta cultura de la lengua francesa. Como es sabido, la poesía romántica de nuestro país es más oratoria que textual; pero lo que nuestra poesía no pudo hacer por sí sola, la melodía a veces lo ha hecho con ella; ha trabajado la lengua a través del poema. Esta labor (en la especificidad que aquí le reconocemos) no es visible en la masa normal de la producción melódica, demasiado complaciente con poetas menores, del tipo romanza pequeño-burguesa y prácticas de salón; pero es indiscutible en ciertas obras: antológicamente (como si dijéramos, un poco al azar) en ciertas melodías de Fauré y de Duparc, de manera aplastante en el último Fauré (prosódico) y en la obra vocal de Debussy (incluso aunque *Pelléas* esté a menudo mal cantado: dramáticamente cantado). En estas obras lo que se compromete es algo más que un estilo musical, es una reflexión práctica (por decirlo así) sobre la lengua; hay una asunción progresiva de la lengua por el poema, del poema por la

melodía y de la melodía por su realización. Lo cual quiere decir que la melodía (francesa) tiene poco que ver con la historia de la música y mucho con la teoría del texto. El significante, también aquí, tiene que ser redistribuido.

Vamos a comparar dos muertes cantadas, ambas muy célebres, la de Boris y la de Mélisande. Sean cuales fueren las intenciones de Mussorgski, la muerte de Boris es *expresiva* o, si se prefiere, *histórica*; está sobrecargada de contenidos afectivos, históricos; no puede haber ejecución de esta obra que no sea dramática: es el triunfo del feno-texto, la asfixia de la significancia a manos del significado de alma. Mélisande, por el contrario, sólo muere *prosódicamente*; los dos extremos se unen, se trenzan: la perfecta inteligibilidad de la denotación y el puro recorte prosódico de la enunciación: entre ambos, un vacío bienhechor de lo que llenaba a Boris por completo: el *pathos*, es decir, según Aristóteles (¿por qué no?), la pasión *tal como los hombres hablan de ella, la imaginan*, la idea recibida de la muerte, la muerte *endoxal*. Mélisande muere *sin ruido*; hemos de entender esta expresión en el sentido cibernético: nada enturbia el significante y por tanto nada hace necesaria la redundancia; se produce una lengua-música cuya función es impedir que el cantante sea expresivo. Igual que en el caso del bajo ruso, lo simbólico (la muerte) aparece arrojado de inmediato (sin mediación) ante nosotros (sirva esto para salir al paso de la idea preconcebida de que lo que no es expresivo no puede ser sino frío, intelectual; la muerte de Mélisande «conmueve»; eso indica que mueve algo en la cadena del significante).

La melodía francesa ha desaparecido (hasta podríamos decir que cae en picado) por muchas razones, o al menos esta desaparición ha tomado muchos aspectos; sin duda, ha sucumbido bajo el peso de la imagen de su origen en los salones, que, en cierto modo, es la forma ridícula que toma su origen de clase; la «buena» música de masas (disco, radio) no la ha tenido en cuenta, y ha preferido, o bien la orquesta, más patética (la suerte de Mahler) o instrumentos menos burgueses que el piano (el clavecín, la trompeta). Pero, sobre todo, esta muerte llega en compañía de un fenómeno histórico mucho más amplio y que tiene poca relación con la historia de la música o la del gusto musical: los franceses abandonan su lengua, y no por cierto como conjunto normativo de valores nobles (claridad, ele-

gancia, corrección) —o al menos no es eso lo que nos inquieta pues se trata de valores institucionales—, sino como espacio de placer, de goce, terreno en que el lenguaje se trabaja *para nada*, es decir en la perversión (recordemos ahora la singularidad —la soledad— del último texto de Phillippe Sollers, *Lois*, que vuelve a poner en escena el trabajo prosódico y métrico de la lengua).



El «grano» es el cuerpo en la voz que canta, en la mano que escribe, en el miembro que ejecuta. Si percibo el «grano» de una música y si atribuyo a este «grano» un valor teórico (la asunción del texto en la obra), no puedo hacer otra cosa sino rehacer para mí una nueva tabla de evaluación, indudablemente individual, ya que estoy decidido a escuchar mi relación con el cuerpo del que o de la que canta o toca y esta relación es erótica, pero nada «subjetiva» (la parte que escucha en mí no es el «sujeto» psicológico; el placer que él espera no va a reforzarlo —a expresarlo— sino que por el contrario va a perderlo). Esta evaluación no tendrá leyes: no tendrá en cuenta la ley de la cultura, pero tampoco la de la anticultura desarrollará totalmente, por encima del sujeto, el valor que se esconde detrás del «me gusta» o «no me gusta». Los y las cantantes, sobre todo, se agruparán en dos categorías que podríamos llamar prostitutas, ya que se trata de elegir al que no nos ha elegido: así, yo seré libre de exaltar a aquel artista poco conocido, secundario, olvidado, quizá muerto, y me apartaré de aquella primera figura consagrada (no daremos ejemplos que tan sólo tendrían un valor biográfico), y trasladaré mi elección a todos los géneros de la música vocal, incluida la popular, en la que no me costará ningún trabajo volver a aplicar la distinción entre genocanto y feno-canto (algunos artistas tienen un «grano» que los demás, por conocidos que sean, no tienen). Es más, aparte de la voz, en la música instrumental persisten el «grano» o su carencia; pues, aunque ya no hay lengua que permita extender la significancia a su máxima amplitud, sí está al menos el cuerpo del artista imponiéndome de nuevo una evaluación: no juzgaré una ejecución de acuerdo con las reglas de la interpretación, las constricciones del estilo (además por completo ilusorias), que pertenecen, casi en su totalidad, al feno-canto (no me

extasiaré sobre el «rigor», la «brillantez», el «calor», el «respeto a lo escrito», etcétera), sino de acuerdo con la imagen del cuerpo (la figura) que me ha sido entregada: oigo con plena certeza que el clavecín de Wanda Landowska procede de su cuerpo interno y no del tricotar digital de tantos clavecinistas (hasta el punto de resultar otro instrumento); y en cuanto a la música de piano, enseguida sé cuál es la parte del cuerpo que toca: si es el brazo, a menudo ¡ay! musculado como la pantorrilla de un bailarín, la garra (a pesar de los puños redondos) o, por el contrario, la única parte erótica del cuerpo de un pianista: las yemas de los dedos, cuyo «grano» se oye tan rara vez (recordaremos que hoy en día parece darse, por la presión del microsuro de masas, una vulgarización de la técnica; esta vulgarización es paradójica: todos los modos de tocar se han vulgarizado *a base de perfección*: no hay ya más feno-texto).

Hemos dicho todo esto a propósito de la música «clásica» (en sentido amplio); pero es evidente que la simple consideración del «grano» musical podría dar lugar a una historia de la música distinta de la que conocemos (que es puramente feno-textual): si consiguiéramos poner a punto una cierta «estética» del goce de la música, daríamos con seguridad menos importancia a la tremenda ruptura tonal que supone la modernidad.

1972, *Musique en jeu*.

La música, la voz, la lengua

Hay algo un tanto paradójico en las reflexiones que les voy a presentar: en efecto, tienen como objeto la actuación única y particular de un cantante de melodías francesas que me ha gustado mucho: Charles Panzéra. ¿Y qué derecho tengo a hablar a los oyentes de un Coloquio, de tema muy general, de lo que quizá no es sino un gusto muy personal, el gusto por un cantante desaparecido de la escena musical desde hace por lo menos veinticinco años, muerto hace un año y, seguramente a causa de esas razones, ignorado por la mayor parte de ustedes?

Para justificar, o al menos excusar, una determinación tan egoísta y sin lugar a dudas tan poco acorde con las costumbres de los coloquios, querría recordarles esto: toda interpretación, a mi parecer, todo discurso de interpretación reposa sobre un establecimiento de valores, sobre una evaluación. No obstante, la mayor parte del tiempo nos dedicamos a ocultar esta base: bien por idealismo, bien por cientificismo, disfrazamos la evaluación fundamental: nos movemos en «el elemento *indiferente* [= sin diferencia] *de lo que vale tiene valor en sí mismo, o de lo que vale para todos*» (Nietzsche, Deleuze).

La música nos despierta de esta *indiferencia* de los valores. El único discurso que puede mantenerse sobre música es el de la diferencia, el de la evaluación. En cuanto nos hablan de la música —o de una determinada música— como de un valor *en*

sí mismo o, por el contrario —aunque es lo mismo—, en cuanto se nos habla de la música como de un valor *para todos* —es decir, cuando se nos dice que tienen que gustarnos todas las músicas—, sentimos caer sobre la materia de evaluación más preciosa, sobre la música, una especie de plancha ideológica: es el «comentario». Y como el comentario es insoportable, vemos que la música nos fuerza a la evaluación, nos impone la diferencia, a no ser que queramos caer en el discurso vano, el discurso de la música en sí o de la música para todos.

Así que hablar de música es muy difícil. Hay muchos escritores que han hablado con tino de pintura; creo que ninguno ha hablado con tino de música, ni siquiera Proust. La razón de este fenómeno es que es muy difícil conjugar el lenguaje, que pertenece al orden de lo general, y la música, que pertenece al orden de la diferencia.

Entonces, si a veces nos arriesgamos a hablar de música, como yo lo estoy haciendo hoy, no debe ser para «comentar», científica o ideológicamente, es decir, *de manera general* —de acuerdo con la categoría de lo real— sino para afirmar de forma abierta, activa, un valor, y emitir una evaluación. Ahora bien, mi evaluación de la música pasa por la voz, y más exactamente por la voz de un cantante que conocí y cuya voz sigue siendo objeto de un amor constante en mi vida y objeto también de una meditación recurrente que a menudo me ha llevado, más allá de la música, hasta el texto y la lengua (el francés).

La voz humana es en efecto el espacio privilegiado (eidético) de la diferencia: un espacio que escapa a toda ciencia, puesto que ninguna ciencia (fisiología, historia, estética, psicoanálisis) es capaz de agotar la voz: clasifiquemos, comentemos histórica, sociológica, estética, técnicamente, la música: siempre quedará un residuo, un suplemento, un lapsus, algo no dicho que se designa a sí mismo: la voz. Este objeto siempre *diferente* ha sido situado por el psicoanálisis en la categoría de objetos del deseo (o de la repulsión): no existen voces neutras, y si por casualidad sobreviene esa neutralidad, esa blancura de la voz constituye un gran terror para nosotros, como si descubriéramos con espanto un mundo paralizado en el que hubiera muerto el deseo. Toda relación con una voz es por fuerza amorosa, y por eso es en la voz donde estalla la diferencia de la música, su obligación de evaluación, de afirmación.

Sin ir más lejos, yo mantengo una relación amorosa con la voz de Panzéra: no con su voz en bruto, su voz física, sino su voz en cuanto pasa sobre la lengua, sobre nuestra lengua francesa, como un deseo: no hay voces en bruto; toda voz resulta penetrada por lo que dice. Me gusta —me ha gustado toda la vida— esa voz. A los veintidós o veintitrés años, como quería aprender canto y no conocía ningún profesor, me dirigí, intrépidamente, al mejor cantante de melodías de entreguerra, me dirigí a Panzéra. Este hombre me hizo trabajar con generosidad, hasta que la enfermedad me impidió seguir con el aprendizaje del canto. Desde entonces no he dejado de escuchar su voz, a través de raros discos, de técnica imperfecta: la desgracia histórica de Panzéra fue haber reinado en la melodía francesa entre las dos guerras, pero sin que quedara ningún testimonio de su reinado transmitido directamente: Panzéra dejó de cantar justo con la aparición del microsuro; de él sólo nos quedan discos de 78 revoluciones o copias imperfectas. Esta circunstancia, sin embargo, conserva cierta ambigüedad: ya que si bien escuchar sus discos hoy en día puede resultar decepcionante para ustedes, es, a la vez, porque los discos son imperfectos, pero quizá más porque la misma historia ha modificado nuestro gusto, y ha hecho que esa manera de cantar caiga en la indiferencia de lo pasado de moda, pero también, y de manera más tónica, porque esta voz forma parte de mi afirmación, de mi evaluación, y por tanto es posible que yo sea el único a quien le gusta.



Creo que se echa en falta una sociología histórica de la melodía francesa, de esa forma específica de música que se desarrolló, en líneas generales, desde Gounod a Poulenc, pero cuyos héroes epónimos son Fauré, Duparc y Debussy. Esta melodía (el nombre no es adecuado) no es con exactitud el paralelo francés del *lied alemán*: gracias al romanticismo, el *lied*, por cultivada que esté su forma, participa de un modo de ser alemán que fue a la vez nacional y popular. La ecología, si se nos permite la palabra, de la melodía francesa es diferente: su medio de nacimiento, de formación y de consumo no es popular, y sólo es nacional (francés) porque las otras culturas no se ocupan de él; su medio es el salón burgués.

Nada más fácil hoy que, con el pretexto de su origen, rechazar la melodía francesa o al menos desinteresarse de ella. Pero la Historia es compleja, dialéctica, y más si pasamos al plano de los valores: cosa que había visto Marx perfectamente cuando separa el «milagro griego» del arcaísmo social de Grecia, o el realismo de Balzac de sus convicciones teocráticas. Lo mismo habríamos de hacer con la melodía francesa: buscar lo que en ella pueda interesarnos, a pesar de su origen. En cuanto a mí, ésta sería mi definición de la melodía francesa: es el campo (o el canto) de celebración de la lengua francesa cultivada. En la época en que Panzéra canta estas melodías la celebración está llegando a su fin: la lengua francesa ya no es un *valor*; entra en una mutación cuyos caracteres aún no han sido estudiados, ni siquiera percibidos de modo consciente; *está naciendo* una nueva lengua francesa, no exactamente bajo el influjo de las clases populares, sino bajo el influjo de una clase basada en la edad (hoy en día las clases marginales se han convertido en realidades políticas), los jóvenes; aparte de nuestra lengua existe un habla de los jóvenes, un habla cuya expresión musical es el *Pop*.

En la época de Panzéra, la relación entre la música y la vieja lengua francesa alcanzaba su más extremado refinamiento, que es también el último. Una lengua francesa está a punto de morir: eso es lo que se oye en el canto de Panzéra: lo perecedero brilla de manera desgarradora en ese canto; puesto que todo el arte de la lengua se ha refugiado en él: la *dicción* es cosa de los cantantes, no de los actores, esclavizados por la estética pequeño-burguesa de la Comédie-Française, que es una estética de la *articulación*, y no de la *pronunciación*, como era la de Panzéra (sobre la que volveremos).



A mi parecer, la fonética musical de Panzéra tiene los rasgos siguientes: 1) pureza de las vocales, especialmente sensible en la vocal francesa por excelencia, la *ü*, vocal anterior, casi *exterior* podríamos decir (se diría que llama al otro para que entre en mi voz), y la *é* cerrada que, semánticamente, nos sirve para oponer el futuro al condicional, el imperfecto al «*passé simple*»; 2) la belleza franca y frágil de la *a*, que es la más difí-

cil de las vocales cuando se trata de cantar; 3) el «grano» de las nasales, un tanto áspero y como especiado; 4) la *r*, bien marcada, por supuesto, pero que no se conforma en absoluto a la marcación algo basta del habla campesina, pues es tan pura, tan breve, que parece no dar sino la *idea* de la marcación y cuyo papel —simbólico— consiste en virilizar la suavidad, sin perderla; 5) y al fin, la pátina de ciertas consonantes, en determinados momentos: consonantes que resultan así, por decirlo de alguna manera, más «aterrizadas» que disparadas, más acompañadas que señaladas.

Este último rasgo no solamente es voluntario sino que el propio Panzéra ha teorizado sobre él: formaba parte de su enseñanza, y esa pátina necesaria de ciertas consonantes le servía, de acuerdo con un proyecto de *evaluación* (una vez más) a oponer *articulación* y *pronunciación*: la articulación, según decía, es el simulacro y el enemigo de la pronunciación; hay que *pronunciar*, nunca *articular* (contra la estúpida voz de mando de tantos artes del canto); pues la articulación es la negación del *ligado*; pretende que cada consonante tenga la misma intensidad sonora, mientras que en un texto musical una consonante no se repite jamás: es necesario que cada sílaba, lejos de ser extraída de un código olímpico de los fonemas, dado de una vez por todas, esté engarzada en el sentido general de la frase.

Y es aquí, en este punto especialmente técnico, donde aparece de repente la amplitud de las opciones estéticas (yo añadiría: ideológicas) de Panzéra. En efecto, la articulación opera nocivamente como *una añagaza del sentido*: creyendo estar al servicio del sentido es, de modo fundamental, su desconocimiento; entre los dos excesos de signo contrario que matan el sentido, la vaguedad y el énfasis, el más grave, el más consecuente, es el último: *articular* es sobrecargar el sentido de una claridad parásita, inútil, sin por ello ser lujosa. Y esta claridad no es inocente; arrastra al cantante a un arte, perfectamente ideológico, de la expresividad —de la *dramatización*, para ser más precisos—: la línea melódica se rompe en destellos de sentido, en suspiros semánticos, en efectos de histeria. Por el contrario, la *pronunciación* mantiene la perfecta coalescencia de la línea del sentido (la frase) y la línea de la música (el fraseado); en las artes de la articulación, la lengua, mal entendida como teatro, como una puesta en escena un poco *kitsch* del sentido, irrumpe

en la música y la desbarata de manera inoportuna, intempestiva: la lengua se pone delante, es la que estorba, la que importuna a la música; en el arte de la pronunciación (en el de Panzéra), por el contrario, es la música la que se acerca a la lengua y halla lo que ésta tiene de musical, de amoroso.

*

Para que este raro fenómeno se produzca, para que la música irrumpa en la lengua, es necesario, por supuesto, una cierta *capacidad física de la voz* (entiendo por *física* la manera como la voz se instala en el cuerpo, o como el cuerpo se instala en la voz). Lo que siempre me ha llamado la atención en la voz de Panzéra es que, a través de un perfecto dominio de todos los matices impuestos por una buena lectura del texto musical —matices que exigen saber producir *pianissimi* y cambios de timbre extremadamente delicados—, esta voz era una voz siempre *tenso*, animada por una fuerza casi metálica de deseo: una voz *levantada* —*aufgeregt*, palabra de Schumann— o mejor aún: una voz empinada, una voz que se ha puesto tiesa. Aparte de los más logrados *pianissimi*, Panzéra siempre canta con todo su cuerpo, *a voz en cuello*: como un colegial que sale al campo y canta para él mismo *con todas sus fuerzas* (*à tue-tête*), hasta matar todo lo malo, lo deprimido, lo angustiado que pueda haber en su cabeza. En cierto modo, Panzéra cantaba siempre *a voz en grito*. Y en esto es en lo que podemos comprender cómo Panzéra, aunque proporcionando los últimos destellos al arte burgués, fue sin embargo subversivo; porque cantar *a voz en grito* es la manera propia de la canción popular tradicional (hoy en día edulcorada muchas veces por acompañamientos indebidos): en secreto, Panzéra canta la melodía culta como si fuera canción popular (los ejercicios de canto que mandaba siempre procedían de antiguas canciones francesas). Y también es en esto donde volvemos a encontrar la estética del sentido que tanto me gusta en Panzéra. Pues la canción popular se cantaba de modo tradicional *a voz en grito* porque era importante *que se oyera bien la historia*: se está narrando algo que tenemos que recibir despojado: sólo la voz y lo que dice; eso es lo que pretende la canción popular; y eso es también lo que Panzéra —a pesar de los rodeos impuestos por la cultura— pretende.

Entonces ¿qué es la música? El arte de Panzéra nos responde: es una *cualidad del lenguaje*. Pero esta cualidad del lenguaje no tiene nada que ver con las ciencias del lenguaje (poética, retórica, semiología), pues al volverse cualidad, la parte del lenguaje promovida es lo que éste no dice, lo que no se articula. En lo no dicho es donde se alojan el goce, la ternura, la delicadeza, la satisfacción, los más delicados valores de lo Imaginario. La música es a la vez lo expreso y lo implícito en el texto: lo que está pronunciado (sometido a inflexiones), pero no articulado: lo que a la vez está fuera del sentido y el sinsentido, metido plenamente en esa *significancia* que la teoría del texto intenta hoy día postular y situar. La música, como la significancia, no tiene que ver con ningún metalenguaje, sino solamente con un discurso sobre el valor, el elogio: un discurso enamorado; toda relación «satisfactoria» —satisfactoria en cuanto consigue decir lo implícito sin articularlo, a saltar por encima de la articulación sin caer en la censura del deseo o en la sublimación de lo indecible— puede con justicia recibir el calificativo de *musical*. Es posible que las cosas sólo tengan valor por su fuerza metafórica; es posible que éste sea el valor de la música: el de ser una buena metáfora.

Roma, mayo 20 de 1977.

La canción romántica

Esta noche estoy escuchando de nuevo la frase con que comienza el andante del *Primer Trío* de Schubert —frase perfecta, unitaria y a la vez dividida, frase amorosa si las hay— y una vez más constato cuán difícil resulta hablar de lo que gusta. ¿Qué puede decirse de lo que gusta sino: *me gusta* y repetirlo hasta el infinito? Esta dificultad es en este caso mayor en la medida en que hoy la canción romántica no es objeto de ningún importante debate: no es un arte de vanguardia, no hay que luchar en su favor; y tampoco es un arte lejano o extranjero, un arte desconocido, en favor de cuya resurrección tengamos que militar; ni está de moda ni ha pasado por completo de moda: diríamos tan sólo que es *inactual*. Pero, precisamente, quizás en ello reside su provocación más sutil; y de esta inactualidad es de la que yo querría sacar una nueva actualidad.

Parece ser que no hay discurso sobre la música que no haya de comenzar con la evidencia. Sobre la frase de Schubert de la que antes hablé, lo único que me es posible decir es que *canta*: canta simple, terriblemente, en los límites de lo posible. ¿No es sorprendente que esta asunción del canto hacia su esencia, este acto musical gracias al cual el canto parece manifestarse aquí en toda su gloria, se dé precisamente sin la concurrencia del órgano que produce el canto, a saber, la voz? Se diría

que la voz humana está más presente en la medida en que ha delegado en otros instrumentos, las cuerdas: el sustituto resulta más auténtico que el original, el violín y el violoncello «cantan» mejor; o, para ser exactos, cantan *más* que la soprano o el barítono, porque, si existe un significado de los fenómenos sensibles, es siempre en el desplazamiento, en la sustitución, a fin de cuentas, en *la ausencia*, donde éste se manifiesta con mayor esplendor.

La canción romántica no elimina la voz por completo: Schubert escribió seiscientos cincuenta *lieder*, Schumann doscientos cincuenta: pero sí que elimina *las voces*, y quizás en esto consiste su revolución. Conviene recordar que la clasificación de las voces humanas —como toda clasificación elaborada por una sociedad— nunca es inocente. En los coros campestres de las antiguas sociedades rurales, las voces de hombre respondían a las voces de mujer: con esta simple división por sexos, el grupo remedaba los preliminares del intercambio, del mercado matrimonial. En nuestra sociedad occidental, es Edipo el que triunfa por medio de los cuatro registros vocales de la ópera: ahí está toda la familia, padre, madre, hija e hijo, proyectados de forma simbólica, con independencia de los rodeos de la anécdota y de las sustituciones de roles, en el bajo, la contralto, la soprano y el tenor. Son precisamente estas cuatro voces familiares las que el *lied* romántico en cierto modo *olvida*: no tiene en cuenta las características sexuales de la voz, pues un mismo *lied* puede ser cantado indiferentemente por un hombre o una mujer; no hay «familia» vocal, tan sólo un individuo, «unisex», podríamos decir, en la medida misma en que está enamorado: pues el amor —el amor-pasión, el amor romántico— no hace distinciones de sexo ni de roles sociales. Existe un hecho histórico que quizás es significativo: el *lied* romántico aparece *precisamente* cuando los castrados desaparecen de la Europa musical y es entonces cuando brilla de modo más esplendoroso: la criatura públicamente castrada ha sido sucedida por un ser humano complejo, cuya castración interior está interiorizada.

No obstante, quizá la canción romántica experimentó la tentación de la división de las voces. Pero la división que a veces la obsesiona no es ni la de sexos ni la de roles sociales. Es otra: la que opone la voz negra de lo sobrenatural o de la naturaleza demoníaca, a la voz pura del alma, no por cierto en

cuanto ésta sea religiosa, sino en cuanto es humana, demasiado humana. La evocación diabólica y la plegaria de la doncella pertenecen en este caso al orden de lo sagrado, no al de lo religioso: lo que se esboza, lo que se pone en escena vocalmente es la angustia de algo que amenaza con dividir, separar, disociar, despedazar el cuerpo. La voz negra, la voz del Mal o de la Muerte, es una voz sin territorio propio, una voz sin origen: resuena por todas partes (en las fauces de los Lobos de *Freischütz*), o se queda inmóvil, suspendida (en *La Doncella y la Muerte*, de Schubert): de una manera u otra, esa voz no remite al cuerpo, que se encuentra lejos, en una especie de no-espacio.

Esta voz negra es la excepción, por supuesto. En su mayor parte, el *lied* romántico se origina en el corazón de un espacio finito, recogido, centrado, íntimo, familiar, que es el cuerpo del cantante (y por tanto el del oyente). En la ópera, lo que importa es el timbre sexual de la voz (bajo/tenor, soprano/contralto). En el *lied*, por el contrario, lo importante es la tesitura (conjunto de los sonidos que *mejor* convienen a una voz dada): nada de notas excesivas, nada de contralto, nada de desbordamientos en el agudo o el grave, nada de gritos, nada de proezas fisiológicas. La tesitura es el espacio modesto de los sonidos que cada cual puede producir, dentro de cuyos límites puede elaborar sus fantasmas acerca de la tranquilizadora unidad de su cuerpo. Toda la música romántica, ya sea vocal o instrumental, entona este canto del cuerpo natural: es una música que no tiene sentido si yo no puedo cantarla siempre en mí mismo, con mi propio cuerpo: condición vital que desnaturalizan tantas interpretaciones modernas, demasiado rápidas o demasiado personales, a través de las cuales, so pretexto de *rubato*, el cuerpo del intérprete acaba sustituyendo a mi propio cuerpo y *robándole* (*rubare*) su respiración, su emoción. Pues *cantar*, en su sentido romántico, es eso: gozar fantasmáticamente de mi cuerpo unificado.



¿Cuál es el cuerpo, entonces, que canta el *lied*? ¿Quién, desde mi cuerpo, me canta, a mí que escucho, el *lied*?

Es todo lo que resuena en mí, lo que me da miedo o me causa deseo. No importa de dónde procede esta herida o este

goce: para el enamorado, como para el niño, lo que canta la canción romántica es siempre el afecto del ser perdido, abandonado. Schubert perdió su madre a los quince años; dos años después, su primer gran *lied*, *Margarita y la rueca*, habla del tumulto de la ausencia, la alucinación del regreso. El «corazón» romántico, expresión en la que ya no percibimos, con desdén, más que una edulcorada metáfora, es un órgano fuerte, punto extremo del cuerpo interior, en el que, al mismo tiempo, a la vez y casi contradictoriamente, el deseo y la ternura, la necesidad de amor y el grito de placer, se mezclan de manera violenta: hay algo que eleva mi cuerpo, que lo infla, lo tensa, lo lleva al borde de la explosión y, rápida, misteriosamente, lo deprime y hace languidecer. Este movimiento tiene que oírse *por debajo* de la línea melódica; esta línea es pura e, incluso en el colmo de la tristeza, habla siempre de la felicidad del cuerpo unificado; pero está apesada en un volumen sonoro que a menudo la complica y la contradice: una pulsión ahogada, marcada por respiraciones, modulaciones tonales o modales, latidos rítmicos, toda una móvil hinchazón de la sustancia musical proviene del cuerpo separado del niño, del enamorado, del ser perdido. A veces ese movimiento subterráneo existe en estado puro: a mí me parece oírlo en toda su desnudez en un corto *Preludio* de Chopin (el primero): algo se está inflando, no canta todavía, busca cómo explicarse y luego desaparece.

*

Sé perfectamente que el *lied* romántico ocupa todo el siglo XIX y que llega desde *A la bienamada lejana* de Beethoven, hasta los *Gurrelieder* de Schönberg, pasando por Schubert, Schumann, Brahms, Wolf, Mahler, Wagner y Strauss (sin olvidar algunas de las *Nuits d'été* de Berlioz). Pero mis propósitos no son metodológicos: la canción de la que hablo es el *lied* de Schubert y Schumann, que para mí es el núcleo incandescente de la canción romántica.

¿Quiénes son los que escuchan ese *lied*? No por cierto el salón burgués, espacio social en que la «romanza», expresión codificada del amor, bien distinta del *lied*, se irá puliendo poco a poco y engendrará la melodía francesa. El espacio del *lied* es afectivo, apenas está socializado: a veces, quizás, un grupo

de amigos, los amigos de las piezas de Schubert; pero su auténtico espacio es, si se me permite expresarlo así, el interior de la cabeza, de mi cabeza: al escucharlo, estoy cantando el *lied* conmigo mismo, para mí mismo. En mi interior me dirijo a una Imagen: imagen del ser amado, en la que me pierdo, y que me devuelve mi propia, abandonada imagen. El *lied* supone una interlocución rigurosa, pero tal interlocución es imaginaria, está encerrada en mi más profunda intimidad. La ópera coloca en voces separadas, por decirlo así, conflictos exteriores, históricos, sociales, familiares: en el *lied*, la única fuerza reactiva es la ausencia irremediable del ser amado: lucho con una imagen que es, a la vez, la imagen del otro, deseada, perdida, y mi propia imagen, deseante, abandonada. Todo *lied* es, en secreto, objeto de dedicatoria: dedico lo que canto, lo que escucho; hay una *dicción* de la canción romántica, una dirección articulada, una especie de declaración sorda, que puede oírse muy bien en algunas de las *Kreislarianas* de Schumann, porque en éstas no hay poema que esté revistiéndolas, llenándolas. En resumen, el interlocutor del *lied* es el Doble (mi Doble es Narciso): doble alterado, captado en la horrible escena del espejo roto, tal como se cuenta en el inolvidable *Sosias* de Schubert.



El mundo de la canción romántica es el mundo enamorado, el mundo que el individuo enamorado tiene en su cabeza: un único ser amado, pero toda una multitud de figuras. Estas figuras no son personas, sino pequeños cuadros, cada uno de ellos hecho ya de un recuerdo, ya de un paisaje, de una marcha, un humor, cualquier cosa que sea el punto de partida de una herida, una nostalgia, una dicha. Veamos el *Viaje de invierno*: *Buenas Noches* habla el enamorado del regalo que hace con su propia partida, regalo tan furtivo que el ser amado ni siquiera se sentirá incomodado por él, y yo también me retiro, mis pasos con los suyos. Las *Lágrimas heladas* hablan del derecho al llanto; *Hielo*, de ese frío tan especial del abandono; el *Tilo*, hermoso árbol romántico, árbol del perfume y el adormecimiento, habla de la paz perdida; *En el río*, la pulsión de inscribir —escribir— el amor perfecto; el *Tañedor de zanfonia*, por fin, recuerda el retorno sin tregua de las figuras del discurs-

so que el enamorado mantiene consigo mismo. Esta facultad —esta decisión— de elaborar con libertad una expresión siempre nueva a base de breves fragmentos, cada uno de los cuales es simultáneamente intenso y móvil, de lugar incierto, es lo que se llama la *Fantasia* en la música romántica, en Schubert o en Schumann: *Fantasieren*: imaginar y, a la vez, improvisar: o sea, fantasear, es decir, producir algo novelesco sin construir una novela. Los mismos ciclos del *lieder* no cuentan una historia de amor, sino tan sólo un viaje: cada instante de este viaje está como vuelto sobre sí mismo, ciego, cerrado a todo sentido general, a toda idea del destino, a toda trascendencia espiritual: en suma, un mero errar, un devenir sin finalidad: el todo, en la medida en que le es posible siempre volver a comenzar, en un instante y hasta el infinito.



Se puede situar a la canción romántica dentro de la historia de la música: se puede decir cómo ha nacido, cómo ha llegado a su fin, a través de qué marco tonal ha pasado. Mucho más difícil, sin embargo, es evaluarla en cuanto a momento de una civilización. ¿Por qué el *lieder*? ¿En virtud de qué determinación histórica y social se ha constituido, en el siglo pasado, una forma musical y poética tan típica y tan fecunda? La dificultad de la respuesta quizá proviene de la siguiente paradoja: la Historia, al producir el *lieder*, ha producido un objeto que es anacrónico *siempre*. Tal inactualidad del *lieder* tiene su origen en el sentimiento amoroso del que es la más pura expresión. El Amor —el Amor-pasión— es inaprehensible históricamente, porque es, por decirlo así, histórico a medias: aparece en ciertas épocas y en otras desaparece: ateniéndose a las determinaciones de la Historia o resistiéndose a ellas, como si existiera desde siempre y fuera a durar eternamente. La pasión amorosa, ese fenómeno *intermediario* (así lo llamaba Platón) quizás extrae su opacidad histórica del hecho de no aparecer, a lo largo de los siglos, más que en individuos o grupos marginales, desposeídos de la Historia, ajenos a una sociedad gregaria, fuerte, que los rodea, los presiona y los excluye, apartándolos de todo poder: en los Udrites del mundo árabe, los Trovadores del Amor cortesano, los Preciosos del gran siglo clásico y los músicos-poetas de la

Alemania romántica. De ahí proviene la ubicuidad social del sentimiento amoroso, que pueden cantar todas las clases, del pueblo a la aristocracia: este carácter trans-social se encuentra en el mismo estilo del *lied* de Schubert, que ha podido ser, a la vez o sucesivamente, elitista y popular. El estatuto de la canción romántica es incierto por naturaleza: inactual sin estar reprimido, marginal sin ser excéntrico. Por ello, a pesar de las apariencias discreta e intimista de esta música, sin obrar con insolencia, se la puede situar junto a las artes extremas: el que en ellas se expresa es un individuo singular, intempestivo, desviado, loco, podríamos decir, si no fuera porque, en un último rasgo de elegancia, rechaza la gloriosa máscara de la locura.

France-Culture, marzo 12 de 1976.
1977, *Gramma*.

Amar a Schumann

A propósito de Schumann existe una especie de prejuicio francés, dice Marcel Beaufils. Se tiende a ver en él una especie de «Fauré un poco basto». No creo que esta tibieza sea atribuible a ninguna oposición entre la «claridad francesa» y el «sentimentalismo alemán»; a juzgar por la discografía de los programas de radio, los franceses se vuelven hoy en día locos por los músicos patéticos del pesado romanticismo, Mahler y Bruckner. No, la razón de tal desinterés (o de este escaso interés) es histórica (y no psicológica).

Schumann es en gran medida un músico de piano. Ahora bien, el piano, como instrumento social (y todo instrumento musical, del laúd al clavecín, al saxofón, implica una ideología) ha sufrido en un siglo una evolución histórica cuya víctima es Schumann. El individuo humano ha cambiado: la interioridad, la intimidad, la soledad, han perdido su valor, el individuo se ha hecho cada vez más gregario, quiere músicas colectivas, para masas, a menudo paroxísticas, que expresen antes el *nosotros* que el *yo*; ahora Schumann es realmente el músico de la intimidad solitaria, del alma enamorada y enclaustrada, que *se habla* a sí misma (de ahí la abundancia de los *parlando* en su obra, como aquél, admirable, de la *Sexta Kreisleriana*), o sea, del niño que no tiene más que a su Madre.

El modo de escuchar el piano también ha cambiado. No sólo porque se ha pasado de escucharlo en privado, en familia como mucho, a escucharlo públicamente, ya que cada disco, aunque se escuche en casa, se presenta con la sensación de un concierto y el piano como un campo de virtuosismo, sino también porque el mismo virtuosismo, que claro está ya existía en tiempos de Schumann, pues él quiso convertirse en un virtuoso, como Paganini, ha sufrido una mutilación; ya no concuerda con la histeria mundana de conciertos y salones, ya no es lizsteano; hoy en día, a causa del disco, se ha convertido en un virtuosismo un tanto helado, en una *performance* perfecta (sin fallos, sin nada dejado al azar), a la que no hay nada que reprochar, pero que no exalta, no arrebató: en cierto modo, como lejos del cuerpo. Del mismo modo, hacia el pianista de hoy hay mucha estima, pero ningún enloquecimiento (quiero decir en su sentido etimológico), ninguna simpatía. Ahora bien, el piano de Schumann que, siendo difícil, no suscita la imagen del virtuosismo (en efecto, el virtuosismo es una imagen, no una técnica), no se puede tocar ni de acuerdo con el antiguo delirio, ni de acuerdo con el estilo nuevo (que yo comparo con la «nueva cocina», poco elaborada). Se trata de un piano íntimo (que no es lo mismo que *suave*), o, mejor: un piano *privado*, incluso individual, reacio a una manera profesional, porque tocar a Schumann es algo que implica una *inocencia* de la técnica que pocos artistas consiguen alcanzar.

Por último, lo que de modo fundamental ha cambiado es el empleo del piano. A lo largo del siglo XIX, el piano fue una actividad de clase, es cierto, pero lo bastante común como para coincidir, en líneas generales, con la escucha de la música. Personalmente, yo no empecé a escuchar las sinfonías de Beethoven hasta que las toqué, a cuatro manos, con un gran amigo, tan apasionado como yo. Pero en estos momentos el escuchar música está dissociado de su práctica: virtuosos, hay muchos; oyentes, cientos; pero practicantes, aficionados, de eso poco. Ahora bien (volviendo al tema), Schumann no permite que entienda plenamente su música nadie más que el ejecutante, aunque la toque mal. Siempre me ha llamado la atención esta paradoja: un determinado fragmento de Schumann me entusiasmaba cuando lo estaba tocando (de manera aproximativa) y que cuando lo escuchaba en disco me causaba una cierta decepción: me pa-

recía misteriosamente empobrecido, incompleto. No creo que fuera a causa de infatuación de mi parte. Es que la música de Schumann llega mucho más lejos que a los oídos; llega al cuerpo, a los músculos, a golpes de ritmo, y hasta a las vísceras, gracias a la voluptuosidad de sus *melos*: podría decirse que, cada vez, el fragmento ha sido escrito para una sola persona, la que lo está tocando: el auténtico pianista de Schumann soy yo.

¿Se trata entonces de una música egoísta? La intimidad siempre lo es un poco; ése es el precio que se paga cuando se quiere renunciar a las arrogancias de lo universal. Pero la música de Schumann tiene algo de radical que la convierte más en una experiencia existencial que social o moral. Esta radicalidad no deja de estar conectada con la locura, a pesar de que la música de Schumann es constantemente «sensata», en la medida en que se somete con docilidad al código de la tonalidad y a la regularidad formal de los melismas. El germen de la locura aparece en esta música muy pronto, en la visión, en la economía del mundo con la que el individuo Schumann mantiene una relación que le va destruyendo poco a poco, aunque la música, por su parte, no cese de construirse. Marcel Beaufils lo explica muy bien: enumera y nombra los puntos en los que la vida y la música se intercambian, una destruyéndose, la otra construyéndose.

El primero es éste: el mundo, para Schumann, no es irreal, la realidad no es nula. Su música, a través de sus títulos, o de discretos bocetos descriptivos, se refiere de forma constante a cosas de lo más concretas: estaciones, momentos del día, paisajes, fiestas, oficios. Pero esta realidad está amenazada de desarticulación, de disociación a causa de unos movimientos, en absoluto bruscos (no hay nada que rechine), pero breves y, por decirlo así, en «mutación» continua: nada permanece mucho tiempo, los movimientos se van interrumpiendo uno a otro: es el reino del *intermezzo*, noción harto vertiginosa cuando se hace extensiva a toda la música y cuyo molde se experimenta como una serie agotadora (aunque simpática) de intersticios. Marcel Beaufils tiene razón cuando sitúa en los orígenes del piano de Schumann el tema literario del Carnaval; pues es realmente el Carnaval el teatro de este descentramiento del individuo (tención muy moderna) que Schumann expresa a su manera en su

carrusel de formas breves (desde este punto de vista, el *Album para la juventud*, si se toca seguido, como un ciclo, no resulta tan sensato como parece).

En ese mundo roto, extraído de apariencias cambiantes (el mundo es enteramente un Carnaval), a veces, un elemento puro y terriblemente inmóvil penetra: el dolor. «Si me preguntarais el nombre de mi dolor, no os lo podría decir. Creo que es el dolor en sí, y no podría designarlo con más justeza.» Este dolor puro, sin objeto, esta esencia del dolor es por cierto el dolor de un loco; nunca pensamos que los locos (en la medida en que nos sea posible dar un nombre a la locura y colocarnos al margen) simplemente *sufren*, ni más ni menos. El dolor absoluto del loco lo vivió Schumann de forma premonitoria la noche del 17 de octubre de 1833, sobrecogido del miedo más espantoso: el miedo a perder la razón. Un dolor así no puede expresarse con música; la música sólo puede expresar lo patético del dolor (su imagen social), no su esencia; pero puede fugitivamente hacer oír, si no el dolor, al menos la pureza, lo inaudito de la pureza: dar a escuchar un sonido puro es un acto musical completo, del que la música moderna a menudo saca partido (desde Wagner a Cage). Schumann, ciertamente, no ha llevado a cabo tales experiencias; sin embargo, Marcel Beaufils señala con justeza el enigmático *si natural* que da entrada al *lied Mondnacht* y que vibra en nosotros de manera sobrenatural. Creo que es desde esta perspectiva desde la que habría que escuchar, en la música de Schumann, las posiciones de la tonalidad. La tonalidad de Schumann es simple, robusta; carece de la maravillosa sofisticación con que la adorna Chopin (sobre todo en las *Ma-zurcas*). Pero justamente su simplicidad es una insistencia: en muchos fragmentos de Schumann el despliegue tonal tiene el valor de un solo sonido que vibra infinitamente hasta enloquecernos; la tónica en él no está dotada de una «apertura cósmica» (como la del primer *mi bemol* de *El Oro del Rin*), sino más bien de una masa que pesa, insiste, impone su soledad hasta la obsesión.

El tercer punto en el que la música de Schumann roza la locura es el ritmo. Marcel Beaufils lo analiza muy bien; muestra su importancia, su originalidad y, por último, su desarreglo (por ejemplo, a través de la generalización de las síncopas). El ritmo de Schumann es una violencia (Beaufils señala de qué manera

violenta el tema, lo vuelve «bárbaro», cosa que a Chopín no le gustaba); pero (como en el caso del dolor) esta violencia es pura, no es «táctica». El ritmo de Schumann (escuchemos con atención los bajos) se impone como una textura de golpes, más que de latidos; esa textura puede ser muy fina (Beaufils demuestra que los *Intermezzi*, tan bellos y sin embargo tan mal conocidos, son estudios diferenciados y avanzados sobre el ritmo puro), no por ello deja de tener algo atípico (la prueba es que nunca se considera a Schumann como un músico del ritmo: se le encierra en la melodía). Dicho de otro modo: el ritmo, en Schumann, cosa singular, no está al servicio de una organización dual, opositiva, del mundo.

Y ahora estamos a punto de toparnos, según creo, con lo que constituye la singularidad de Schumann: ese punto de unión donde se funden su destino (la locura), su pensamiento y su música. Beaufils ya observó este punto: «Su universo carece de luchas», dijo. Lo que resulta un diagnóstico harto paradójico para un músico que tan a menudo y tan cruelmente ha sufrido contrariedades en sus proyectos (matrimonio, vocación) y cuya música se estremece en saltos de deseo (postraciones, esperanzas, desolaciones, embriagueces). Y no obstante, la «locura» de Schumann (esto no pretende ser, por si alguien lo duda, un diagnóstico psiquiátrico que, por muchas razones, me produciría horror) se basa (o al menos así se puede decir) en que le «ha fallado» la estructura conflictual del mundo (la estructura *paradigmática*, en mis términos): su música no se asienta sobre ningún enfrentamiento simple, podría decirse «natural» (naturalizado por la cultura anónima). Nada hay en ella del maniqueísmo de Beethoven, ni siquiera de la fragilidad de Schubert (tierna tristeza de un individuo que ve a la muerte ante sus ojos). Es una música dispersa y unitaria a la vez, refugiada de continuo en la sombra luminosa de la Madre (el *lied*, muy abundante en Schumann, es a mi parecer la expresión de esta unidad maternal). En resumen, Schumann carece del conflicto (según se dice, necesario para la buena economía del individuo «normal»), en la medida misma en que, paradójicamente, multiplica los «humores» (otra noción importante de la estética de Schumann: «*mit Humor*»); también destruye la pulsión (juguemos con las palabras; la pulsación también) del dolor viviéndolo de un modo puro; del mismo modo debilita el ritmo al generalizar

la síncopa. Para él, tan sólo el mundo exterior está diferenciado, pero de acuerdo con las sacudidas superficiales del Carnaval. Schumann «ataca» sin cesar, pero siempre en el vacío.

Quizá por eso nuestro tiempo lo sitúa en un lugar sin dudas «honorable» (claro que es un «gran músico»), pero no bienamado (hay muchos wagnerianos, mahlerianos, pero, en cuanto a schumannianos, sólo conozco a Gilles Deleuze, Marcel Beaufils y a mí mismo). Nuestro tiempo, sobre todo después del advenimiento, gracias al disco, de la música de masas, desea las bellas imágenes de los grandes conflictos (Beethoven, Mahler, Tchaikovsky). Amar a Schumann, como lo hacen y testimonian Beaufils y su editor en este libro es, en cierta medida, asumir una filosofía de la Nostalgia, o, utilizando una palabra de Nietzsche, de la Inactualidad o, mejor, utilizando ahora la palabra más schumanniana posible: de la Noche. El amor a Schumann, al existir de alguna manera *contra* la época actual (ya esbocé los motivos de tal soledad), no puede ser más que un amor responsable: arrastra al que lo siente y lo decide a situarse en su tiempo de acuerdo con las órdenes de su deseo y no con las de su carácter social. Pero ésta es otra historia, cuyo relato sobrepasaría los límites de la música.

Prólogo de *Musique pour piano de Schumann*, de Marcel Beaufils.

© 1979, Phébus, París.

Rasch

... no hay nada más evidente que esta frase, que no sé dónde he leído: Musices seminarium accentus, el acento es el vivo de la melodía.

Diderot.

A decir verdad, en las *Kreislerianas* de Schumann¹ no oigo ninguna nota, ningún tema, ningún diseño, ninguna gramática, ningún sentido, nada de lo que podría permitir reconstruir una posible estructura inteligible de la obra. No, lo que yo oigo son golpes: oigo lo que late en el cuerpo, lo que late contra el cuerpo, o mejor: oigo el cuerpo que late.

Así es como oigo el cuerpo de Schumann (que por supuesto tenía un cuerpo ¡y qué cuerpo! Cuerpo era *lo que le sobraba*): en la primera de las *Kreislerianas*, se hace una bola, y después teje,

en la segunda se estira; después se despierta: pica, se clava, rutila en las sombras,

en la tercera, se tensa, se extiende: *aufgeregt*,

en la cuarta, habla, declara, alguien se manifiesta,

en la quinta, se ducha, se disloca, se estremece, sube corriendo, cantando, dando palmadas,

en la sexta, dice, deletrea, el decir se eleva a canto,

en la séptima, teclea,

en la octava, baila, pero también empieza a gruñir, a patear.

1. Op. 16 (1838).

Oigo a los que dicen: Schumann ha escrito piezas breves *porque no sabía desarrollarlas*. Crítica represiva: lo que uno se *niega* a hacer es porque no lo *sabe* hacer.

La verdad se encuentra más bien aquí: el cuerpo de Schumann no sabe estarse quieto (gran defecto retórico). No es un cuerpo meditativo. Toma a veces el gesto, pero no la manera de estar, la infinita persistencia, el ligero asentamiento de la meditación. Es un cuerpo impulsivo, que se impele y repele, pasa a otra cosa..., piensa en otra cosa; es un cuerpo atolondrado (ebrio, distante y ardiente a la vez). De ahí proceden las *ganas* (conservemos la palabra en su sentido fisiológico) de *intermezzo*.

El *intermezzo*, consustancial a toda la obra de Schumann, hasta incluir episodios que no llevan tal nombre, no tiene la función de distraer, sino la de desplazar: como un atento cocinero vigila una salsa, vela por impedir que el discurso se agarre, se espese, se derrame, vuelva sensatamente a integrarse en la cultura del desarrollo; constituye el acto renovado (como toda enunciación lo es) por el cual el cuerpo se agita y turba el ronroneo de la palabra artística. En último extremo, no hay otra cosa que *intermezzi*: lo que interrumpe a su vez resulta interrumpido, y vuelta a empezar.

Podríamos decir que el *intermezzo* es épico (en el sentido que Brecht daba a la palabra): por medio de sus irrupciones, de sus cabezazos, el cuerpo se pone a criticar (a poner en crisis) el discurso que, con el pretexto del arte, se intenta conducir por encima de él, sin él.

La segunda K. comienza con una escena de estiramiento (a); y más adelante hay algo (el *intermezzo* 1) que hace bajar bruscamente la escala de los tonos (b). ¿Es quizás un contraste? Sería muy cómodo afirmarlo: podríamos entonces retirar la capa de la estructura paradigmática, volver a encontrar la semiología musical, la que hace surgir el sentido de las oposiciones de unidades. Pero ¿el cuerpo sabe de contrarios? El contraste es un estado retórico simple; plural, perdido, espantado, el cuerpo de Schumann no conoce más que bifurcaciones (al menos en este caso); no se construye, diverge perpetuamente al albur de una acumulación de intermedios; del sentido sólo conserva la *vaga* idea (lo vago puede ser un hecho estructural) que llama-

mos significancia. La serie de los *intermezzi* no tiene la función de dejar hablar a los contrastes, sino más bien la de conseguir una estructura radiante, que recuerda más al espacio pintado que a la cadena parlante. En resumen, la música, a este nivel, es una imagen, no un lenguaje, en la medida en que toda ima-

(a)

Sehr Innig und nicht zu rasch. (Moderato con molto espressione.)

(b)

Intermezzo I.
Sehr lebhaft. (Molto vivace.)

gen irradia, desde las incisiones ritmadas de la prehistoria a los cómics. El texto musical no *prosigue* (a base de contrastes o ampliaciones), explota: es un continuo *big-bang*.

No se trata de golpear con los nudillos la puerta, como se supone que hace el destino. Lo que hay que hacer es conseguir que *algo lata* en el interior del cuerpo, contra las sienas, en el sexo, en el vientre, contra la piel interior, incluso en todo el complejo sensual-emotivo que llamamos, por metonimia y, a la vez, antifrasis, el «corazón». «Latir» es el acto propio del corazón (sólo los del corazón son «latidos»), que se produce en un lugar paradójico del cuerpo: central y descentrado, líquido y contráctil, pulsional y moral; pero también es la palabra emblemática de dos lenguajes: el lingüístico (en el ejemplo gramati-

cal «*Pierre bat Paul*») y el psicoanalítico («*Un enfant est battu*»).*

El latido de Schumann es enloquecido, pero también es codificado (gracias al ritmo y la tonalidad); que el enloquecimiento de los golpes se mantenga aparentemente dentro de los límites de una discreta lengua es la razón por la que a menudo pasa desapercibido (a juzgar por las interpretaciones de Schumann). O mejor dicho: nada puede decidir si esos golpes están censurados para la mayoría (que no quiere oírlos), o son alucinaciones de uno solo, que no oye otra cosa. Aquí puede reconocerse la estructura misma del paragrama: un segundo texto se está oyendo pero, en definitiva, como Saussure al acecho de los versos anagramáticos, *yo soy el único que los oye*. Me parece que sólo Yves Nat y yo (si no es atrevimiento) oíamos los formidables topetazos de la 7ª K. (c). Esta incertidumbre (de lectura, de escucha) es el estatuto mismo del texto schumanniano, atrapado de forma contradictoria entre un exceso (el de la evidencia alucinada) y un escabullimiento (el mismo texto puede tocarse de modo trivial). En términos metodológicos podríamos decir (o repetir): texto sin modelo: no por ser «libre», sino por ser «diferente».

El golpe —corporal y musical— no debe nunca ser *el signo de un signo*: el acento no es expresivo.

Así que la interpretación no es sino la capacidad de leer los anagramas del texto de Schumann, de permitir que bajo la retórica tonal, rítmica, melódica, surja la trama de los acentos. El acento, en música, es la verdad respecto a la que toda interpretación se manifiesta. Para mi gusto, los acentos suelen tocar-

(c)



* *Battre* tiene también el sentido de «pegar». Así en estas frases. [T.]

se en Schumann con demasiada timidez; el cuerpo que toma posesión de ellos a menudo es un cuerpo mediocre, rígido, envarado por años de Conservatorio o de ejercicio o, más simplemente, por insignificancia, indiferencia del intérprete; ejecuta el acento (el golpe) como una simple marca retórica; lo que el virtuoso exhibe, entonces, es la vulgaridad de su propio cuerpo, incapaz de «latir» (así pasa con Rubinstein). No es una cuestión de fuerza, sino de rabia: el cuerpo, y no el pianista, es el que tiene que golpear (como ya entrevieron Nat y Horowitz).

En el plano de los golpes (de la trama anagramática) todo oyente *ejecuta* lo que oye. Así pues, existe un lugar del texto musical en el que se anula toda distinción entre el compositor, el intérprete y el oyente.

El placentero retorno del golpe estaría en el origen del estribillo.

El golpe puede asumir una u otra forma, que no tienen que ser, forzosamente, las de un ataque violento, rabioso. Pero, sea la que fuere, desde el momento en que pertenece al dominio del placer, no es posible predicar ninguna figura *de manera romántica* (incluso y sobre todo cuando la propone un músico romántico); no es posible afirmar que ésta es alegre o triste, sombría o gozosa, etcétera; la precisión, la distinción de la figura está unida, no a los estados de ánimo sino a los movimientos sutiles del cuerpo, a toda esa cenestesia diferencial, a este muaré histológico que compone el cuerpo que está viviendo. La 3ª K., por ejemplo, no es «animada» (*molto animato*): está «derecha» (*aufgeregt*), levantada, tensa, erecta; se podría también decir

(d)



—pero sería lo mismo— que progresa gracias a una serie de minúsculas revulsiones, como si, a cada mordisco, algo se volviera a tragar, se revolvió, se cortara, como si la música entera se metiera en la breve onda de la garganta que deglute (d).

Así pues, hay que llamar *golpe* a todo lo que obliga a plegarse brevemente a uno u otro lugar del cuerpo, incluso cuando este plegarse tome las formas románticas del socio. El socio —al menos en las K.— es siempre un *estiramiento*: el cuerpo se estira, se distiende, se extiende hasta su forma extrema (estirarse es alcanzar el límite de una dimensión, es el mismo gesto del cuerpo innegable, que se reconquista). ¿Es posible soñar un estiramiento mejor que el de la 2.^a K. (e)? Todo contribuye: la forma melódica, la armonía, suspensiva en este caso (por la interrupción de la séptima dominante), y más adelante por la extensión de las líneas y disonancias (f). A veces hasta el cuerpo se ovilla para estirarse mejor a continuación: en la 2.^a K. (g) o en el *intermezzo* disfrazado de la 3.^a, cuyo largo desperezamiento modificará —¿expansión o reposo?— el cuerpo triturado, tragado, revuelto, del comienzo (h).

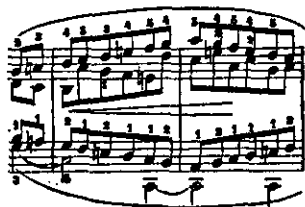
¿Qué es lo que el cuerpo *hace*, cuando enuncia (musicalmente)? Y Schumann responde: mi cuerpo teclea, mi cuerpo se recoge, explota, se corta, enfada o, por el contrario y sin avisar (éste es el sentido del *intermezzo*, que llega siempre como un *ladrón*), se despereza, teje con ligereza (el intermedio aracneano de la 1.^a K. (i). Y hasta, a veces —¿por qué no?— habla, declama, desdobra su voz: *habla sin decir nada*: pues desde el momento en que es musical, la palabra —o su sustituto instrumental— ya no es lingüística, sino corporal; dice sólo esto y nada más: *mi cuerpo se pone en situación de habla: quasi parlando* (j y k).

Quasi parlando (extraigo la indicación de una Bagatela de Beethoven): el movimiento del cuerpo *a punto de echar a hablar*. Este *quasi parlando* regula una enorme parte de la obra de Schumann; desborda con mucho a la obra cantada (que muy bien puede, paradójicamente, no participar en absoluto): el instrumento (el piano) habla sin decir nada, a la manera de un mudo que permite que se lea en su rostro todo el poder inarticulado de la palabra. Todos esos *quasi parlando* que marcan tantas obras pianísticas, proceden de la cultura poética; de manera que lo que sus poetas han entregado a Schumann, más que

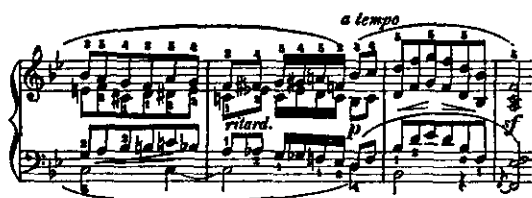
(e)



(f)



(g)



(h)



sus poemas, quizás, es el gesto de una voz; esta voz habla sin decir nada más que el compás (el metro) que le permite existir —salir— como significante.

Esas son las *figuras del cuerpo* (los «somatemas») cuyo tejido forma la significancia musical (y así, nada más de gramática, se acabó la semiología musical: al proceder del análisis profesional —localización y establecimiento de «temas», «células», «frases»—, correría el riesgo de dejar a un lado al cuerpo; los tratados de composición son objetos ideológicos, cuyo sentido consiste en la anulación del cuerpo).

(i)



(j)

Sehr langsam. (Lento assai.)

(k)

Sehr langsam. (Molto lento.)
Durchaus leise zu halten. (Sotto voce sempre.)

Las figuras del cuerpo, que son figuras musicales, no me resultan siempre fáciles de nombrar. Para llevar a cabo esta operación es necesaria la capacidad metafórica (¿cómo explicar mi cuerpo, sino con imágenes?) y esta capacidad puede fallarme en algún momento: algo se agita dentro de mí, pero no encuentro la metáfora adecuada. Así me sucede con la 5.^a K., que tiene un episodio (más bien un acontecimiento) que me obsesiona pero cuyo secreto corporal no acabo de penetrar: se inscribe en mí, pero no sé dónde: ¿en qué parte, en qué región del cuerpo y de la lengua (l)? En cuanto a cuerpo (en cuanto a cuerpo mío), el texto musical está agujereado de escapes: lucho por hallar un lenguaje, una denominación: ¡mi reino por una palabra!, ¡ah, quién supiera escribir! La música sería, pues, lo que lucha contra la escritura.

Cuando la escritura triunfa, toma el relevo de la ciencia, impotente para reconstruir el cuerpo: tan sólo la metáfora es

exacta; nos bastaría con ser «escritores» para poder dar cuenta de esos seres musicales, de esas quimeras corporales, de una manera perfectamente *científica*.

«Alma», «sentimiento», «corazón» son los nombres románticos del cuerpo. En el texto romántico, todo queda más claro si el término efusivo, moral, se traduce por otra palabra, corporal, pulsional... y ningún mal le sobreviene por ello: la música romántica se salva en cuanto el cuerpo torna a ella, en cuanto, precisamente gracias a ella, vuelve el cuerpo a la música. Volviendo a meter el cuerpo en el texto romántico enderezamos la lectura ideológica de ese texto, ya que esta lectura, que es la de nuestra opinión común, no hace más que *invertir* (ése es el gesto de toda ideología) las mociones del cuerpo convirtiéndolas en movimientos del alma.



La semiología clásica no se ha interesado casi por el referente; eso era posible (y necesario sin lugar a dudas) porque en el texto articulado siempre existe la pantalla del significado. Pero en la música, campo de significancia y no sistema de signos, el referente no debe olvidarse, porque el referente en su caso es el cuerpo. El cuerpo pasa a la música sin otro intermediario que el significante. Este paso —esta transgresión— convierte a la música en una locura: no sólo la música de Schumann, sino toda la música. En comparación con el escritor, el músico siempre es un loco (y el escritor, por su parte, no puede nunca serlo, ya que está condenado al sentido).

¿Y qué pasa con el sistema tonal dentro de esta semántica del cuerpo musical, dentro de este «arte de los golpes» que en el fondo resultaría ser la música? Vamos a imaginar dos estatus contradictorios (y no obstante concomitantes) para la tonalidad. Por una parte, todo el aparato tonal es una pantalla púdica, una ilusión, un velo *maya*, en resumen, una *lengua*, des-

tinada a articular el cuerpo, no de acuerdo con sus propios golpes (sus propios cortes), sino de acuerdo con una organización conocida que priva al individuo de toda posibilidad de delirio. Por otra parte, contradictoria —o dialécticamente—, la tonalidad pasa a ser la hábil servidora de los golpes que en otro nivel pretende domesticar.

Estos son algunos de los «servicios» que la tonalidad presta al cuerpo: gracias a la disonancia, permite que el golpe, de vez en cuando, «taña», «tintinee»; gracias a la modulación (y al retorno de la tonalidad) puede completar la figura del golpe, darle su forma específica: *se hace una bola*, dice la 1.^a K.; pero se rueda tanto mejor cuando se vuelve al origen después de haber salido de él (n); al final (siguiendo con el texto de Schumann), la tonalidad proporciona al cuerpo la más fuerte, la más constante de las figuras oníricas: la subida (o el descenso) de la escalera: como es sabido, hay una escala de tonos, y al recorrer esta escala (con muy diversos humores), el cuerpo vive el ahogo, la prisa, el deseo, la angustia, la luz, la culminación del orgasmo, etcétera (n).

En suma, la tonalidad puede tener una función *acentual* (participa de la estructura paradigmática del texto musical). Cuando desaparece el sistema tonal (hoy en día), esta función pasa a otro sistema, el de los timbres. La «timbralidad» (la gama de colores del timbre) garantiza al cuerpo toda la riqueza de sus «golpes» (tintineos, deslizamientos, tropiezos, rutilancias, vacíos, dispersiones, etcétera). Los «golpes» —los únicos elementos estructurales del texto musical —son los que realizan la continuidad transhistórica de la música, sea cual fuere el sistema (éste, sí, perfectamente histórico) que el cuerpo que late utilice para enunciarse.

Las indicaciones de movimientos, de atmósfera, están, en general, vulgarizados por el código italiano (*presto, animato*, etcétera), que es un código puramente técnico. Traducidos a otra lengua (original o desconocida), las palabras de la música dan entrada a la escena del cuerpo. No sé si Schumann ha sido el primer músico en connotar sus textos en lengua vulgar (género de información que por lo general se echa en falta en las historias de la música); pero creo que la irrupción de la lengua ma-

terna en el texto musical es un hecho importante. Volviendo a Schumann (el hombre de las dos mujeres —¿de las dos madres?— de las cuales la primera cantaba, y la segunda, Clara, le proporcionó de manera evidente la palabra abundante: cien *lieder* en 1840, el año de su boda), la irrupción de la *Muttersprache* en la escritura musical constituye realmente la restitución declarada del cuerpo, como si, en el umbral de la melodía, el cuerpo

(m)



i)



se descubriera, se asumiera en la doble profundidad del golpe y el lenguaje, como si, respecto a la música, la lengua materna ocupara el lugar de la *kora* (noción tomada de Platón por Julia Kristeva): la palabra indicadora es el receptáculo de la significancia.

Leamos, escuchemos algunas de las palabras schumannianas y veamos lo que dicen del cuerpo (sin tener nada que ver con ningún movimiento metronómico):

Bewegt: algo se pone en movimiento (no muy aprisa), algo se revuelve sin dirección, como ramas que se mueven, como un sobresalto rumoroso del cuerpo,

Aufgeregt: algo se despierta, se levanta, se endereza (como

un mástil, un brazo, una cabeza), algo suscita, irrita (y, evidentemente, algo se empina),

Innig: nos adentramos hasta el fondo de nuestro interior, nos acurrucamos en el límite de este fondo, el cuerpo se interioriza, se pierde hacia dentro, hacia su propia tierra,

Ausserst innig: nos concebimos en estado de límite; a fuerza de interioridad, el *adentro* gira sobre sí mismo, como si, en el extremo, hubiera un *afuera* del adentro, que, sin embargo, no sería exterior,

Ausserst bewegt: algo se revuelve, se agita tan fuertemente que podría partirse... pero no se parte,

Rasch: presteza dirigida, exactitud, ritmo justo (lo contrario al apresuramiento), paso rápido, sorpresa, movimiento de serpiente que se introduce entre las hojas.

Rasch: según los editores, no significa más que: *vivo, rápido (presto)*. Pero yo, que no soy alemán y ante esta lengua extranjera no cuento sino con una atónita manera de escuchar, puedo añadir la verdad del significante: como si un miembro mío fuera arrebatado, *arrancado* por el viento, el látigo, hacia un lugar de dispersión preciso pero desconocido.

En un texto célebre,² Benveniste opone dos regímenes de significación: el *semiótico*, dominio de los signos articulados, cada uno de los cuales tiene un sentido (como el lenguaje natural), y el *semántico*, dominio de un discurso cuyas unidades no son significantes por sí mismas, aunque el conjunto esté dotado de significancia. La música, dice Benveniste, pertenece al semántico (y no al semiótico), ya que los sonidos no son signos (ningún sonido, en sí mismo, tiene sentido); o sea que la música, dice también Benveniste, es una lengua que tiene sintaxis, pero no semiótica.

Lo que Benveniste no dice, pero quizá no contradeciría, es que la significancia musical, de una manera mucho más clara que la significación lingüística, está penetrada de deseo. Así, cambiaremos de lógica. En el caso de Schumann, por ejemplo, el orden de los golpes es rapsódico (hay un tejido, un remiendo de *intermezzi*): la sintaxis de las *Kreisterianas* es la del *patch-*

2. E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, t. II, Gallimard, 1974, págs. 43-66.

work: el cuerpo, por decirlo así, acumula el desgaste, la significancia se arrebatada, pero también es la soberana de una economía que se va destruyendo; esto necesita de un semanálisis o, si así se prefiere, de una semiología segunda, la del cuerpo en estado de música; que la semiología primera se las arregle como pueda con el sistema de notas, gamas, tonos, acordes y ritmos; lo que a nosotros nos gustaría percibir y seguir es el hormigueo de los golpes.

Gracias a la música, el Texto como significancia se hace más comprensible.

*De Langue, discours, société. Pour
Emile Benveniste, Seuil, 1975.*

Apéndice a la primera parte

Directo a los ojos

Un signo es algo que se repite. Sin repetición no habría signo, pues no se le podría *reconocer*, y el reconocimiento es lo que fundamenta al signo. Ahora bien, según Stendhal, la mirada lo puede decir todo, pero no puede repetirse de forma textual. Así que la mirada no es un signo, y sin embargo significa. ¿Qué misterio es éste? Lo que pasa es que la mirada pertenece a ese dominio de la significación cuya unidad no es el signo (discontinuo), sino la significancia cuya teoría esbozó Benveniste. En oposición con la lengua, orden de los signos, las artes en general tienen que ver con la significancia. Nada debe extrañarnos, entonces, que haya una especie de afinidad entre la mirada y la música, o que la pintura clásica haya reproducido con amor tantas miradas, llorosas, imperiosas, coléricas, pensativas, etcétera. Sin duda, en la significancia se garantiza algún núcleo semántico, sin el cual la mirada no podría pretender decir algo: literalmente, una mirada no sería *neutra* más que para significar la neutralidad; y si es «vaga», lo vago está de forma evidente lleno de duplicidad; pero este núcleo está rodeado de un halo, campo de expansión infinito en el que el sentido desborda, se difumina, sin perder su *impresión* (acción de imprimir); y esto es justo lo que pasa cuando se escucha una música o se contempla un cuadro. El «misterio» de la mi-

rada, lo turbio que la compone se sitúa evidentemente en esta zona de desbordamiento. He aquí un objeto (o una entidad) cuyo ser se basa en su *exceso*. Observemos un poco estos desbordamientos.

*

La ciencia interpreta la mirada de tres maneras (combinables): en términos de información (la mirada informa), en términos de relación (las miradas se intercambian), en términos de posesión (gracias a la mirada, toco, alcanzo, apreso, soy apreado): tres funciones: óptica, lingüística, háptica. Pero la mirada siempre *busca*: algo, a alguien. Es un signo *inquieto*: singular dinámica para un signo; su fuerza lo desborda.

*

Frente a mi casa, al otro lado de la calle, a la altura de mis ventanas, hay un piso aparentemente desocupado; no obstante, de vez en cuando, como en los mejores folletines policíacos o fantásticos, una presencia, una luz bien entrada la noche, un brazo que sale y cierra un visillo. Como no veo a nadie y yo soy el que miro (escruta) deduzco que no estoy siendo mirado, y dejo abiertas las cortinas. Pero quizás es al contrario: quizá yo soy que, sin cesar, soy intensamente mirado por alguien agazapado. La moraleja de este apólogo sería que, a fuerza de mirar, uno se olvida de que puede ser también objeto de miradas. Es más: en el verbo *mirar*, las fronteras entre voz activa y pasiva son inciertas.

*

La neuropsicología ha establecido de modo perfecto el nacimiento de la mirada. En los primeros días de vida, hay una reacción ocular frente a la luz suave; al cabo de una semana, el bebé intenta ver, orienta los ojos, pero aún lo hace de una manera vaga, vacilante; dos semanas después, puede fijarse en un objeto próximo; a las seis semanas, su visión es firme y selectiva: se ha formado la mirada. ¿No se podría decir que en esas seis semanas es cuando nace el «alma» humana?



Como espacio de significancia, la mirada provoca una sinestesia, una indivisión de los sentidos (fisiológicos), que ponen sus impresiones en común, de manera que (poéticamente) se le puede atribuir a uno lo que a otro pertenece («Hay perfumes frescos como sillas de niño»): todos los sentidos pueden así «mirar» y, a la inversa, la mirada puede sentir, escuchar, tocar, etcétera. Goethe: «Las manos quieren ver, los ojos quieren acariciar».



Despectivamente se dice que: «Su mirada será huidiza...», como si la mirada tuviera que ser por derecho propio directa e imperiosa. No obstante, otra cosa dice la economía psicoanalítica: «En nuestra relación con las cosas, de la manera como el camino de la visión las constituye y como está ordenado en las figuras de la representación, hay algo que se desliza, pasa, se transmite de piso en piso, y finalmente siempre se elige en algún grado: eso es lo que llamamos la mirada». Y también: «De una manera general, la relación de la mirada con lo que se quiere ver es una relación de trampa. El individuo se presenta como diferente de lo que es y lo que se le permite ver no es lo que quiere ver. Por eso el ojo puede funcionar como objeto (*a*), es decir, al nivel de la pérdida». (Lacan, *Séminaire XI*, páginas 70 y 96.)



No obstante, volvamos a la mirada directa, imperiosa: que no huye, se detiene, se agarra, se topa. También prevé este caso el análisis: esta mirada podría ser el *fascinum*, el maleficio, el mal de ojo, cuyo efecto es «detener el movimiento y matar la vida» (*Séminaire XI*, p. 107).



Cuenta una antigua experiencia que una vez que se les mostraba por primera vez una película a los indígenas de la selva

africana, éstos no miraban en absoluto la escena representada (la plaza central de su pueblo), sino tan sólo a una gallina que atravesaba la plaza en una esquina de la pantalla. Podríamos decir que la gallina era la que los miraba.

*

Matanza en Camboya: los muertos ruedan por la escalera de una casa semiderruida; en lo alto, sentado en un escalón, un muchacho mira al fotógrafo. Los muertos han delegado en el vivo la carga de mirarme; y en la mirada del muchacho es donde yo los veo muertos.

*

En el Rijksmuseum de Amsterdam hay una serie de cuadros de un pintor anónimo al que se conoce como «El Maestro de Alkmaar». Son escenas de la vida cotidiana, las gentes se aglomeran por una u otra razón, que cambia en cada cuadro; en cada uno de los grupos hay un personaje, siempre el mismo: perdido en la muchedumbre, mientras que unos y otros aparecen representados como sin enterarse, éste es el único que, en cada cuadro, mira al pintor (y a mí también) directo a los ojos. Este personaje es Cristo.

*

El arte incomparable del fotógrafo Richard Avedon se basa (entre otras cosas) en lo siguiente: todos los individuos a los que ha fotografiado, plantados ante mí, me miran de frente, directo a los ojos. ¿Produce esto un efecto de «franqueza»? No, la pose es artificial (de tal manera que parece una pose), la situación no es psicológica. El efecto que se produce es el de «realidad», de una realidad que a menudo es insoportable. ¿Para qué esa realidad? De hecho, el retrato no mira a nadie y yo lo sé; no mira más que al objetivo, es decir a otro ojo, enigmático: el ojo de la verdad (como había en Venecia una Boca de la Verdad para depositar las denuncias anónimas). La mirada que aquí nos entrega el fotógrafo enfáticamente (en otro tiempo lo hizo el pintor) actúa como el propio órgano de la verdad: su

espacio de acción se sitúa *más allá de la apariencia*: implica al menos que existe ese más allá, que lo que está «atravesado» (mirado) es más real que lo que simplemente se ofrece a la vista.

*

En determinado momento, el psicoanálisis (Lacan, *Séminaire I*, p. 243) definió la intersubjetividad imaginaria como una estructura con tres términos: 1) yo veo al otro; 2) yo lo veo verme; 3) él sabe que yo lo veo. Ahora bien, en la relación amorosa, la mirada, por así decirlo, no es tan retorcida; falta un trayecto. Sin duda, en esta relación veo, por una parte, al otro, con intensidad; no veo otra cosa que él, lo escruto, quiero atravesar con la mirada el secreto de ese cuerpo que deseo; y, por otra parte, lo veo verme: me siento intimidado, atónito, estupefacto, pasivamente constituido por su todopoderosa mirada; y mi aturdimiento es tan grande que no puedo (o no quiero) reconocer que él sabe que yo lo veo, cosa que me desalienaría: me veo como un *ciego* ante él.

*

«Te miro como se mira lo imposible.»

*

La garrapata puede pasarse meses inerte en un árbol, esperando que pase bajo la rama un animal de sangre caliente (cordero, perro); entonces, se deja caer, se agarra a su piel, chupa su sangre: su percepción es selectiva: la sangre caliente es lo único que *conoce* del mundo. De la misma manera, antes, un esclavo no se percibía como una figura humana sino como una especie de herramienta. Muchas miradas no son, así pues, sino los instrumentos de una sola finalidad: miro lo que busco y, finalmente, si se me permite adelantar esta paradoja, no veo más que lo que miro. No obstante, en casos excepcionales, y bien sabrosos, la mirada se ve obligada a pasar inopinadamente de una finalidad a otra; dos códigos se encadenan sin previo aviso en el dominio cerrado de la mirada y se produce un tras-

torno en la lectura. Así, paseándome por un zoco marroquí y mirando a un vendedor de objetos artesanales, me percató de que él no lee en mis ojos más que la mirada de un posible comprador, pues, al igual que la garrapata, no ve a los transeúntes más que bajo una sola especie, con la que mantiene relaciones comerciales. Pero, si mi mirada insiste (¿cuántos segundos suplementarios? ...eso sería un buen problema semántico), su lectura, de golpe, vacila: ¿y si fuera él y no su mercancía lo que me interesa?, ¿y si yo estuviera saliendo del primer código (el de la transacción) para entrar en el segundo (el de la complicidad)? Ahora bien, en la fricción entre ambos códigos la puedo leer a mi vez en su mirada. Todo ello produce un fugitivo irisar de sentidos sucesivos. Y, para un semántico, aunque esté de paseo por un zoco, no hay nada más emocionante que ver en una mirada la muda eclosión de un sentido.

*

Como hemos dicho a propósito de Avedon, no queda excluido que un objeto fotografiado nos mire, es decir, mire el objetivo: la dirección de la mirada (podríamos decir: su domicilio) no es pertinente en fotografía. Sí lo es en cine, donde al actor le está prohibido mirar hacia la cámara, es decir, al espectador. Estoy a punto de considerar esta prohibición como el rasgo distintivo del cine. Es un arte que corta la mirada en dos: uno de nosotros mira a otro, no hace más que eso: tiene el derecho y el deber de mirar; el otro no mira nunca; lo mira todo, salvo a nosotros. Una sola mirada llegada de la pantalla y posada sobre mí echaría a perder toda la película. Pero esto no es más que lo evidente. Es posible que, a otro nivel, invisible, como la gallina africana, la pantalla no cese de mirarme.

Inédito. Escrito en 1977 para un trabajo colectivo en preparación sobre *La mirada*.

© La Recherche Audiovisuelle du Centre Georges-Pompidou.

III

LOS ALREDEDORES DE LA IMAGEN

Escritores, intelectuales, profesores

Lo que voy a decir se basa en la idea de que hay una relación fundamental entre la enseñanza y la palabra. Se trata de una constatación muy antigua (no en vano toda nuestra enseñanza ha surgido a partir de la retórica), pero que hoy puede ser objeto de muy diferentes razonamientos que ayer; en primer lugar, porque hay una crisis (política) de la enseñanza; en segundo lugar, porque el psicoanálisis (lacaniano) ha desentrañado las vueltas y revueltas de la palabra vacía; por último, porque la oposición entre palabra y escritura se ha puesto en evidencia de tal modo que conviene ir empezando, poco a poco, a extraer de ello algunos resultados.

Frente al profesor, que se inclina hacia la palabra, llamaremos *escritor* a todo operador del lenguaje que se incline hacia la escritura; en medio estaría el intelectual: el que imprime y publica su palabra. Apenas hay incompatibilidad entre el lenguaje del profesor y el del intelectual (a menudo coexisten ambos en un mismo individuo); pero el escritor está solo, aparte: la escritura comienza allí donde la palabra se torna *imposible* (entendiendo esta palabra en el mismo sentido en que, en francés, se aplica a un niño).*

* *Impossible*, aplicado a personas, *insoportable*. [T.]

Dos limitaciones

La palabra es irreversible, es decir: no se puede *corregir* una palabra sin decir explícitamente que se va a corregir. En este caso, tachar es añadir; si quiero pasar la goma sobre lo que acabo de enunciar, no es posible hacerlo más que mostrando la propia goma (tengo que decir: «o mejor dicho...», «creo que me he expresado mal...», etc.); paradójicamente es la palabra, la efímera, la que es indeleble, y no la monumental escritura. Con la palabra, lo único que podemos hacer es añadirle otra palabra. El movimiento correctivo y perfectivo de la palabra es el balbuceo, ese tejido que se agota en el esfuerzo de recomenzar, esa cadena de correcciones aumentativas que recoge para alojarse la parte inconsciente de nuestro discurso (no es ninguna casualidad que el psicoanálisis esté ligado a la palabra no a la escritura: no se puede poner un sueño por escrito): la figura epónima del «hablador» * es Penélope.

Y no sólo eso: nosotros no nos podemos hacer entender (bien o mal) más que si al hablar mantenemos cierta velocidad en la enunciación. Somos como un ciclista o una película condenados a rodar, a dar vueltas, si es que no quieren caer o rayarse; nos están prohibidos por igual el silencio y la flotación de las palabras: la velocidad articulatoria pone a cada punto de la frase al servicio del que inmediatamente le sigue o le precede (es imposible hacer que una palabra «escape» hacia paradigmas extraños, extranjeros); el contexto es un dato estructural de la palabra hablada, no del lenguaje; ahora bien, el contexto es por derecho propio un reductor del sentido, la palabra hablada es «clara»; la abolición de la polisemia (la «claridad») está al servicio de la ley: *toda palabra está de parte de la ley*.

Cualquiera que se disponga a hablar (en situación de enseñante) debe hacerse consciente de la puesta en escena que el uso de la palabra le impone, simplemente como efecto de una determinación *natural* (que tiene su origen en la naturaleza física del soplo articulatorio). Esa puesta en escena se desarrolla de la siguiente manera. O bien el locutor escoge a conciencia el papel de la autoridad; en cuyo caso basta con «hablar bien», es

* Entre comillas, para diferenciarlo del sentido habitual. Aquí sólo significa *el que se define por hablar*. [T.]

decir, con hablar conforme a la ley que subyace a toda palabra: sin vueltas atrás, con la velocidad adecuada, o simplemente con claridad (lo que se le exige a una buena palabra profesoral es eso: la claridad, la autoridad); la frase estricta constituye perfectamente una sentencia, *sententia*, una palabra penal. O bien al locutor le fastidia toda esa ley que la palabra va a introducir en sus afirmaciones; bien es verdad que no puede alterar su elocución (está condenado a la «claridad»), pero sí puede *excusarse* por el hecho de hablar (de exponer la ley): y entonces utiliza la irreversibilidad de la palabra como medio para trastornar su legalidad; se corrige a sí mismo, añade, balbucea, se adentra en la infinitud del lenguaje, sobre el mensaje puro, que todos esperan de él, sobreimprime un mensaje nuevo que echa a perder la misma idea de mensaje y, con el espejeo de las rebabas, de los residuos que acompañan a la línea de su discurso, nos está pidiendo que creamos, con él, que el lenguaje no se reduce a la comunicación. Gracias a todas estas operaciones que aproximan el balbuceo al texto, el orador imperfecto espera atenuar el ingrato papel que convierte a todo el que está hablando en una especie de policía. No obstante, al final de ese esfuerzo por «hablar mal» otro papel le está esperando: porque el auditorio (que no tiene nada que ver con el lector), atrapado por sus propias imágenes, recibe esos tanteos como otros tantos signos de debilidad y le atribuye la imagen de un maestro humano, demasiado humano: *liberal*.

La alternativa es sombría: funcionario correcto o artista libre, el profesor no puede eludir ni el teatro de la palabra ni la ley que en él se representa: pues la ley se produce *no en lo que él dice, sino en el hecho de que hable*. Para subvertir la ley (y no limitarse a darle la vuelta), necesitaría descomponer la elocución, la velocidad de las palabras, el ritmo, hasta alcanzar otra inteligibilidad, o bien no hablar en absoluto; pero todo ello le llevaría a representar otros papeles: o bien el de la gran inteligencia silenciosa, grávida de experiencia y de mutismo, o bien el del militante que, en nombre de la *praxis*, elimina todo discurso fútil. Así que no hay remedio: el lenguaje sigue siendo un poder; hablar es ejercer una voluntad de poder: en el terreno de la palabra, no hay lugar para ninguna inocencia, para ninguna seguridad.

El resumen

Por derecho propio, el discurso del profesor viene marcado por la siguiente característica: que puede (o que podría) resumirse (privilegio que comparte con los discursos de los parlamentarios). Es un hecho conocido que en nuestras escuelas se realiza un ejercicio que se llama *réduction de texte*; esta expresión da cuenta a la perfección de la ideología del resumen: por un lado está el «pensamiento», objeto del mensaje, elemento de la acción, de la ciencia, fuerza transitiva o crítica, y por otro lado está el «estilo», ornamento que deriva del lujo, del ocio, y que por lo tanto es fútil; separar el pensamiento del estilo es, en cierta manera, desnudar al discurso de sus hábitos sacerdotales, laicizar el mensaje (de ahí la conjunción burguesa de profesor y diputado); la «forma» es comprimible, y esta compresión no está considerada como nociva en lo esencial: en efecto, vista *desde lejos*, es decir desde nuestro ángulo occidental, ¿resulta demasiado importante la diferencia entre una cabeza de jíbaro vivo y una cabeza reducida de jíbaro?

A un profesor le resulta difícil ver los «apuntes» tomados sobre su curso; no tiene un excesivo interés en ello, quizá por discreción (no hay nada más personal que unos «apuntes», a pesar del carácter protocolario de tal práctica), quizá, con mayor probabilidad, por temor a contemplarse en estado reducido, a la vez muerto y sustancial, igual que un jíbaro manipulado por sus congéneres; nunca se sabe si lo que ha sido recogido (extraído) del flujo de la palabra son simples enunciados erráticos (fórmulas, frases) o la sustancia del razonamiento; en ambos casos se ha perdido el suplemento, el punto en el que se pone en juego la apuesta del lenguaje: el resumen es la negación de la escritura.

La consecuencia contraria es que puede ser declarado «escritor» (tomando la palabra en el sentido en que designa una práctica, no un valor social) todo emisor cuyo «mensaje» (su propia naturaleza de mensaje queda destruida por esta razón) no puede resumirse: condición que comparte el escritor con el loco, el charlatán y el matemático, pero que es la escritura (a saber, una determinada práctica del significante) la encargada de especificar.

La relación de enseñanza

¿Cómo es posible asimilar el profesor al psicoanalista? Lo que ocurre es justamente lo contrario: el profesor es el psicoanalizado.

Vamos a imaginar que yo soy un profesor: hablo, infinitamente, ante y para alguien que no habla. Yo soy el que dice *yo* (poco importan los rodeos del *nosotros*, el *se*, o la frase impersonal), yo soy el que bajo la apariencia de *exponer* un saber, *estoy proponiendo* un discurso, *del que nunca sabré cómo ha sido recibido*, de manera que jamás tendré la tranquilidad de una imagen definitiva, aunque sea ofensiva, que *me constituye*: en la *exposición*, denominación más acertada de lo que se cree, no es el saber lo que se expone, sino el individuo (que se expone a lamentables aventuras). El espejo está vacío: tan sólo refleja la defección de mi lenguaje a lo largo de su desarrollo. Como los hermanos Marx cuando se disfrazan de aviadores rusos (en *Una noche en la Opera*, obra que para mí es una alegoría de muchos problemas textuales), al comienzo de mi exposición, estoy provisto de una gran barba postiza; pero, inundado poco a poco por el oleaje de mi propio verbo (sustituto de la garrafa de agua en la que Harpo, el *Mudo*, abreva ansiosamente, en lo alto de la tribuna del alcalde de Nueva York), siento cómo mi barba se despega a tiras ante todo el público: aún no he acabado de hacer sonreír al auditorio con alguna «aguda» observación, aún no he acabado de tranquilizarle con algún estereotipo progresista, y ya estoy sintiendo la complacencia que provocan tales provocaciones; lamento la pulsión histérica, querría hacerla retroceder, prefiriendo, demasiado tarde ya, un discurso austero a un discurso coqueto (aunque, en el caso contrario, sería la «severidad» del discurso lo que me parecería histérico); si efectivamente alguna sonrisa responde a mi observación o algún asentimiento a mi intimidación, en seguida me intento persuadir de que esas manifestaciones provienen de imbéciles o de aduladores (estoy describiendo un proceso imaginario); yo, que deseo la respuesta y hasta me dejo llevar por el afán de provocarla, en cuanto se me responde empiezo a desconfiar; y si mantengo un discurso que enfría o aleja las respuestas, no por ello me siento más *afinado* (en el sentido musical); sino que, entonces, tengo la necesidad de glo-

riarme de la soledad de mi palabra, de proporcionarle la excusa de los discursos misioneros (ciencia, verdad, etc.).

Así, pues, de acuerdo con la descripción psicoanalítica (con la de Lacan, cuya perspicacia todo «hablador» puede verificar), cuando el profesor está hablando a su auditorio, el Otro está siempre ahí, para llenar de agujeros su discurso; y su discurso ya puede estar redondeado por una inteligencia impecable, ya puede ir armado del «rigor» científico o de la radicalidad política, que no por ello resultará menos agujereado: sólo con hablar, sólo con dejar que la palabra fluya, la palabra se escapa. Naturalmente, aunque todo profesor esté en la posición del psicoanalizado, ningún auditorio estudiantil puede sacar partido de la situación inversa; primero, porque el silencio psicoanalítico no tiene nada de superioridad; en segundo lugar, porque a veces un individuo se destaca, y, sin poder contenerse, acude a quemarse en la palabra, a mezclarse en la orgía oratoria (y si el individuo se calla con obstinación, no hace más que hablar con la obstinación de su mutismo); pero, sin embargo, para el profesor, el auditorio estudiantil sigue siendo el Otro ejemplar porque *tiene aspecto* de no hablar, y porque en esa misma medida, y desde el interior de su propia opacidad, habla con tanta más fuerza en uno mismo: su palabra implícita, que es la mía, me alcanza aún más en la medida en que su discurso no me estorba.

Y ésa es la cruz de toda palabra pública: tanto si el profesor habla como si el oyente reivindica el derecho a hablar, en ambos casos se trata de ir directamente al diván; la relación enseñante no es otra cosa que la transposición que ella misma instituye; la «ciencia», el «método», el «saber», la «idea», la gozan indirectamente; son tan sólo lo que se da «por añadidura»; son sólo *restos*.

El contrato

«La mayor parte de las veces, las relaciones entre seres humanos se resienten, a menudo hasta llegar a la destrucción, de la falta de respeto al contrato establecido entre ellos. En cuanto dos seres humanos entran en una rela-

ción recíproca, su contrato, a menudo tácito, entra en vigor. Es lo que regula la forma de sus relaciones, etc.»

BRECHT

Aunque la exigencia que se enuncia en el espacio comunitario de un curso sea fundamentalmente intransitiva, como conviene a toda situación transferencial, no por ello está menos sobredeterminada y se esconde tras otras exigencias, aparentemente transitivas; estas exigencias son las que constituyen las condiciones de un contrato implícito entre enseñante y enseñado. Tal contrato es «imaginario», y no contradice en absoluto la determinación económica que lleva al alumno a buscar una carrera y al profesor a desempeñar un empleo.

Estas son, tal como se me ocurren (pues en el orden de lo imaginario no hay un móvil básico), las cosas que el enseñante exige al enseñado: 1) que le acepte en cualquiera de sus «roles»: de autoridad, de benevolencia, de protesta, de saber, etc. (resulta inquietante un visitante del que no sabemos cuál de nuestras *imágenes* solicita); 2) que tome su relevo, que lo amplíe, que lleve más lejos que él sus ideas, su estido; 3) que se deje seducir, que se preste a una relación amorosa (concedamos todas las sublimaciones, todas las distancias, todos los respetos conformes a la realidad social y a la vanidad presentida de tal relación); por último, que le permita cumplir con el contrato que él mismo ha contraído con su empresario, es decir, con la sociedad: el enseñado es una pieza de una práctica (retribuida), el objeto de un oficio, la materia de una producción (por más que ésta sea difícil de definir).

Por otra parte, y también en desorden, las cosas que el enseñado pide al enseñante son éstas: 1) que le conduzca a una buena integración profesional; 2) que cumpla con los papeles que tradicionalmente se atribuyen al profesor (autoridad científica, transmisión de un capital de saber, etc.); 3) que le transmita los secretos de una técnica (de investigación, de examen, etcétera); 4) que, al amparo del pabellón del santo laico que es el método, sea un iniciador en la ascesis, un *guru*; 5) que represente un «movimiento ideológico», una escuela, una causa,

que sea su portavoz; 6) que le admita, a él, al enseñado, en la complicidad de un lenguaje particular; 7) que a los que tienen el fantasma de la tesis (tímida práctica de la escritura, desfigurada y protegida a la vez, por su finalidad institucional) les garantice la realidad de tal fantasma; 8) por último, al profesor se le pide que sea un proveedor de servicios: que firme matrículas, certificados, etc.

Esto es tan sólo un tópico, es decir, una reserva de opciones que no están necesariamente todas y a la vez encarnadas en un individuo. No obstante, la comodidad de una relación enseñante se pone en juego al nivel de la totalidad contractual: el «buen» profesor y el «buen» estudiante son los que aceptan filosóficamente la pluralidad de sus determinaciones, quizá porque saben que la verdad de una relación basada en la palabra está *en otra parte*.

La investigación

¿Qué es una «investigación»? Para saberlo, habría que tener alguna idea de lo que es un «resultado». ¿Qué es lo que se halla? ¿Qué es lo que se busca? ¿*Qué es lo que falta?* ¿En qué campo axiomático se situarán el hecho aislado, el sentido revelado, el descubrimiento estadístico? Sin duda esto depende en cada caso de la ciencia solicitada. Pero, desde el momento en que una investigación concierne al texto (y el texto llega mucho más lejos que la obra), la investigación misma se convierte en texto, en producción: todo «resultado» le resulta literalmente *in-pertinente*. La «investigación» es entonces el prudente nombre que, sometidos a la limitación de ciertas condiciones sociales, damos al trabajo de la escritura: la investigación está del lado de la escritura, es una aventura del significante, un exceso del intercambio; es imposible mantener la ecuación: un «resultado» *a cambio de* una «investigación». Por eso, la palabra a la que ha de someterse una investigación (al enseñarla), además de su función parenética («*Escriban*») tiene la especialidad de devolver la «investigación» a su condición epistemológica: busque lo que busque, no le está permitido olvidar su naturaleza de lenguaje, y esto es lo que *hace inevitable* su encuentro con la escritura. En la escritura, la enunciación traiciona al enunciado

bajo el efecto del lenguaje que lo produce: esto define bastante bien el elemento crítico, progresivo, insatisfecho, productor, que el uso común mismo reconoce a la «investigación». Ahí reside el papel histórico de la investigación: enseñar al sabio que está *hablando* (pero, si él lo supiera, *escribiría*, y este hecho produciría un cambio total en la idea de la ciencia, un cambio total en la científicidad).

La destrucción de los estereotipos

Me han escrito comunicándome que «un grupo de estudiantes revolucionarios está preparando una destrucción del mito estructuralista». La expresión me encanta por su consistencia de estereotipo; la destrucción del mito comienza, a partir del mismo enunciado de sus agentes putativos, por el más hermoso de los mitos: el «grupo de los estudiantes revolucionarios» es tan consistente como «las viudas de guerra» o «los ex-combatientes».

Por lo común, el estereotipo es triste, porque está constituido por una necrosis del lenguaje, una prótesis que pretende taponar un agujero en la escritura; pero a la vez no puede por menos de suscitar una inmensa carcajada: se toma a sí mismo muy en serio; se cree más cerca de la verdad por su indiferencia hacia su naturaleza lingüística: está completamente desgastado y, a la vez, lleno de gravedad.

Mantener el estereotipo a distancia no es una tarea política, puesto que el propio lenguaje político está hecho de estereotipos; pero sí es una tarea crítica, es decir, una tarea que intenta poner al lenguaje en crisis. Para empezar, permite aislar el germen de ideología que reside en todo discurso político y atacarlo como si fuera un ácido capaz de disolver las grasas del lenguaje «natural» (es decir del lenguaje que finge ignorar que es lenguaje). Y, además, es separarse de la razón mecanicista, que convierte al lenguaje en la simple respuesta a unos estímulos de situación o de acción; es oponer la producción del lenguaje a su utilización pura y falaz. Y, más aún, es dar una sacudida al discurso del Otro y constituir, en suma, una operación permanente de preanálisis. Y por último, esto: el estereotipo, en el fondo (es un oportunismo: se conforma según

el lenguaje imperante, o más bien, según aquello que en el lenguaje parece imperar (una situación, un combate, una institución, un movimiento, una ciencia, una teoría, etc.); hablar a base de estereotipos es alinearse del lado de la fuerza del lenguaje; este oportunismo debe ser (hoy en día) rechazado.

Pero ¿no sería posible «superar» el estereotipo, en lugar de «destruirlo»? Este deseo carece de realismo; los operadores del lenguaje no tienen capacidad para otra actividad que no sea la de vaciar lo que está lleno; el lenguaje no es dialéctico: no permite más que una marcha en dos tiempos.

La cadena de los discursos

Como el lenguaje no es dialéctico (ya que no tolera el tercer término sino como pura cláusula, aseveración retórica, o deseo piadoso), por eso el discurso (la discursividad), en su crecimiento histórico, se desplaza a saltos. Cualquier discurso nuevo no puede surgir sino como la paradoja que toma a contrapelo (y a menudo parcialmente) la *doxa* que le rodea o le precede; no puede nacer sino como diferencia, distinción, destacándose *contra* lo que se le adhiere. Por ejemplo, la teoría chomskiana está construida *contra* el conductismo de Bloomfield; más tarde, una vez liquidado el conductismo lingüístico a manos de Chomsky, una nueva semiótica busca su camino *contra* el mentalismo (o el antropologismo) chomskiano, a pesar de que el mismo Chomsky, para hallar aliados, se ve obligado a *saltar* por encima de sus inmediatos predecesores y a remontarse hasta la *Gramática* de Port-Royal. Pero es sin duda en uno de los más importantes pensadores de la dialéctica, en Marx, donde la constatación de la naturaleza a-dialéctica del lenguaje sería más interesante: su discurso es casi por completo *paradójico*,* y la *doxa* unas veces es Proudhon, otras veces es otro, etc. Este doble movimiento de apartamiento y de vuelta atrás no lleva al círculo, sino, según la bella y gran imagen de Vico, a la espiral, y en esta *desviación* de la circularidad (de la forma paradójica) es donde se articularán las determinaciones históricas. Así pues siempre es necesario buscar a qué *doxa* se está oponiendo un autor (a

* En francés, *paradoxal* incluye más claramente la forma *doxa*. [T.]

veces puede tratarse de una *doxa* muy minoritaria, imperante en un grupo restringido). También puede evaluarse una enseñanza en términos de paradoja siempre que esté basada en esta convicción: un sistema que exige correcciones, traslaciones, aperturas y negaciones es más útil que la ausencia informada de sistema; así se evita, afortunadamente, la inmovilidad del parloteo infantil, se entra en la cadena histórica de los discursos, en el *progreso* (*progressus*) de la discursividad.

El método

Hay quien habla del método con glotonería, con exigencia; en el trabajo, lo que desean es eso, método; nunca les parece el método demasiado riguroso, demasiado formal. El método se convierte en ley; pero, como es una ley privada de todo efecto que sea heterogéneo respecto a ella (nadie puede decir qué es un «resultado» en las «ciencias humanas») está condenada a una frustración infinita; al imponerse como un puro meta-lenguaje, participa de la vanidad de todo metalenguaje. Además, es una constante que un trabajo que no cesa de proclamar su voluntad de método resulte al final estéril: todo ha pasado al método, a la escritura no le queda nada; el investigador repite que su texto será metodológico, pero ese texto no llega jamás: no hay nada más seguro que el método para acabar con una investigación y mandarla a engrosar el montón de despojos de los trabajos abandonados.

El peligro del método (de la fijación al método) reside en lo siguiente: el trabajo de investigación tiene que responder a dos exigencias; la primera es la exigencia de responsabilidad: el trabajo tiene el deber de aumentar la lucidez, de conseguir desenmascarar las implicaciones de un procedimiento, las coartadas de un lenguaje, de constituir, en suma, una crítica (recordemos de nuevo que *criticar* quiere decir *poner en crisis*); para ello el método es inevitable, irremplazable, y no por sus «resultados», sino precisamente —o, por el contrario— porque el método alcanza el grado más alto de conciencia de un lenguaje *que no se olvida de sí mismo*; pero la segunda exigencia es de un orden bien distinto: es la exigencia de la escritura, espacio de dispersión del deseo, en el que la ley ha sido eliminada; así

pues, en cierto momento hay que volverse contra el método o, al menos, tratarle sin los privilegios del fundamento, como una de las voces de lo plural; como una *vista*, un espectáculo, en suma, engastado en el texto; en ese texto que es, a fin de cuentas, el único verdadero «resultado» de cualquier investigación.

Las preguntas

Interrogar es desear saber algo. No obstante, en muchos debates intelectuales, las preguntas que vienen tras la exposición del conferenciante no son en absoluto la expresión de una carencia, sino la aserción de una plenitud. Con el pretexto de hacer una pregunta, estoy dirigiendo una agresión contra el orador; *interrogar* adquiere entonces su sentido policíaco: *interrogar* es interpelar. No obstante, el interrogado ha de fingir estar respondiendo literalmente a la pregunta, no a su intención. Así comienza un juego: aunque cada cual sabe a qué atenerse sobre las intenciones del otro, el juego obliga a responder al contenido, no a la intención, si se me pregunta, con un determinado tono: «¿Para qué sirve la lingüística?», queriendo decir con ello que no sirve para nada, yo he de fingir responder con toda inocencia: «La lingüística sirve para esto, aquello, lo de más allá», y no, de acuerdo con el verdadero diálogo, decir: ¿Por qué me ataca usted? Recibo la conotación, pero lo que yo tengo que devolver es la denotación. En el dominio de la palabra, la ciencia y la lógica, el saber y el razonamiento, las preguntas y las respuestas son las máscaras de la relación dialéctica. Nuestros debates intelectuales están tan codificados como las disputas escolásticas; sigue habiendo en ellos los que asumen «roles» obligatorios (el «sociologista», el «goldmaniano», el «telqueliano», etc.), pero, a diferencia de la *disputatio*, en la que esos «roles» hubieran sido ceremoniales y hubieran exhibido el artificio de su función, nuestro «comercio» intelectual toma siempre aires de «naturalidad»: pretende estar intercambiando tan sólo significados, y no significantes.

¿En nombre de qué?

¿En nombre de qué hablo yo? ¿De una función? ¿De un saber? ¿De una experiencia? ¿Qué es lo que represento? ¿Una ca-

pacidad científica? ¿Una institución? ¿Un servicio? De hecho, sólo hablo en nombre del lenguaje: hablo porque he escrito; la escritura está representada por su contrario, la palabra hablada. Esta distorsión quiere decir que, al escribir *sobre* la palabra (sobre el tema de la palabra), estoy condenado a la siguiente aporía: denunciar lo imaginario de la palabra a través del irrealismo de la escritura; así pues, en el momento presente, no estoy describiendo ninguna experiencia «auténtica», no estoy fotografiando ninguna enseñanza «real», no estoy abriendo ningún *dossier* «universitario». Pues la escritura puede decir la verdad sobre el lenguaje, pero no la verdad sobre la realidad (actualmente estamos intentando averiguar lo que sería una realidad sin lenguaje).

Estar de pie

¿Podría imaginarse una situación más siniestra que la de estar hablando para (o ante) personas que están de pie o visiblemente mal sentadas? ¿Qué es lo que se intercambia en ella? ¿De qué es el precio esta incomodidad? ¿Qué *vale* mi palabra? ¿Cómo podría esa incomodidad en que se encuentra el oyente dejar de llevarle rápidamente a interrogarse sobre la validez de lo que está oyendo? ¿Estar de pie no es acaso una posición eminentemente *crítica*? ¿Y no es así, por cierto, si bien a otra escala, como comienza la conciencia política: en el *mal-estar*? La escucha me remite la vanidad de *mi* propia palabra, su *precio*, pues, lo quiera o no lo quiera, estoy situado en un *circuito* de intercambio; y la escucha es también la posición de aquel a quien me dirijo.

El tuteo

De vez en cuando —restos de mayo— ocurre que un estudiante tutea a un profesor. Estamos frente a un signo potente, un signo lleno, que remite al más psicológico de los significados: la *voluntad* de contestación o de camaradería: el *músculo*. Ya que se impone aquí una moral del signo, podemos, por nuestra parte, ponerla en tela de juicio prefiriendo una semántica más su-

til: los signos deben manejarse *sobre un fondo neutro*, y, en francés, ese fondo neutro es el tratamiento de *vous*.^{*} El tuteo no puede eludir el código salvo en los casos en que constituye una *simplificación de la gramática* (por ejemplo, cuando nos dirigimos a un extranjero que habla mal nuestra lengua); se trata entonces de sustituir por una práctica transitiva una conducta simbólica: en lugar de pretender significar *por quién* estoy tomando al otro (y en consecuencia por quién me estoy tomando a mí mismo), pretendo simplemente que me entienda lo mejor posible. Pero este recurso resulta también, en definitiva, retorcido: el tuteo se corresponde con todas las conductas de huida; cuando un signo no me gusta, cuando el significado me incomoda, me desplazo hacia lo operatorio: lo operatorio se convierte en censura de lo simbólico, y por tanto, en símbolo del asimbolismo; muchos discursos políticos, muchos discursos científicos están marcados por este desplazamiento (del que depende particularmente toda la lingüística de la «comunicación»).

Un olor a palabra

Cuando se ha acabado de hablar, empieza el vértigo de la imagen: se exalta o lamenta lo que se ha dicho, la manera como se ha dicho, *se imagina uno* a sí mismo (se examina en imágenes); la palabra está sujeta a la remanencia, la palabra tiene *olor*.

La escritura no huele: una vez producida (terminado su proceso de producción), *cae*, no del modo como se desinfla un *soufflé*, sino de la manera en que desaparece un meteorito; *viajará* alejándose de mi cuerpo y, sin embargo, no es un pedazo separado de él, y narcisistamente retenido, como lo es la palabra; su desaparición no produce frustración; pasa, atraviesa, y se acabó. El tiempo de la palabra excede al acto de la palabra (sólo un jurista podría hacernos creer que las palabras desaparecen, *verba volant*). La escritura, en cambio, no tiene pasado (si la sociedad le obliga a uno a *administrar* lo que ha escrito, uno lo hace con el mayor aburrimiento, con el aburrimiento de un

* El valor y la frecuencia del *tú* y el *usted* en castellano no son equivalentes a los de *tu/vous*. De manera que las implicaciones pragmáticas no son exactamente las mismas. [T.]

falso pasado). Por eso, el discurso que comenta nuestra escritura nos impresiona con menor intensidad que el que comenta nuestra palabra (aunque sea más importante lo que está en juego): en cuanto al primero, puedo tenerlo en cuenta *de manera objetiva*, puesto que «yo» ya no estoy en él; en cuanto al segundo, por halagüeño que sea, lo único que quiero es librarme de él, porque no sirve más que para estrechar el atasco de mi imaginario.

(Entonces ¿por qué razón me preocupa este texto, por qué, una vez acabado, corregido, apartado, queda en mí o vuelve a mí en forma de duda o, para hablar claro, de miedo? ¿Acaso no está *escrito*, liberado gracias a la escritura? Y, sin embargo, me doy perfecta cuenta de que no puedo *mejorarlo*, he dado con la forma exacta de lo que quería decir: no se trata de una cuestión de *estilo*. Y de ahí deduzco que es su propio estatuto lo que me incomoda: lo que me hace que me quede pegado a él es precisamente que, al tratar de la palabra, no le es posible liquidarla por completo *ni siquiera en la escritura*. Para escribir *sobre* la palabra (sobre el tema de la palabra), por mucha que sea la distancia que impone la escritura, me veo obligado a *referirme* a ilusiones de experiencias, recuerdos, sentimientos que ha tenido el individuo que soy yo cuando estoy hablando, que era yo cuando estaba hablando: en esta escritura *todavía queda referente*, y esto es lo que mis propias narices están *oliendo*.)

Nuestro sitio

Del mismo modo que el psicoanálisis, con Lacan, está prolongando la tópica freudiana en topología del individuo (el inconsciente nunca está en *su* sitio), así habría que sustituir el espacio magistral de antaño, que era, en definitiva, un espacio religioso (la palabra en la cátedra, en lo alto, los oyentes, abajo; son las ovejas, el rebaño), por un espacio menos recto, menos euclidiano, en el que nadie, ni profesor ni alumnos estaría jamás *en su puesto definitivo*. Entonces se vería que no son los «roles» sociales lo que hay que hacer reversible (¿para qué disputarse la «autoridad», el «derecho» a hablar?), sino las regiones de la palabra. ¿Dónde está la palabra? ¿En la elocución? ¿En la escucha? ¿En las idas y venidas entre una y otra? El

problema no está en abolir la distinción de las funciones (*el profesor, el estudiante*: después de todo, el orden es la garantía del placer, como nos enseñó Sade), sino en proteger la inestabilidad y, si es posible llamarlo así, el vértigo de los lugares de la palabra. En el espacio de la enseñanza, nadie debería estar en su sitio en ninguna parte (yo me tranquilizo con este desplazamiento constante: si algún día llegara el día en que *encontrara mi lugar*, ya ni siquiera fingiría enseñar, renunciaría a ello por completo).

Dos críticas

Las faltas que pueden cometerse copiando un manuscrito a máquina son otros tantos incidentes insignificantes, y estos incidentes, por analogía, dan cierta luz sobre la conducta que hemos de tener en relación con el sentido cuando se trata de comentar un texto.

O bien la palabra producida por la falta (cuando una letra inoportuna la desfigura) no significa nada, no encaja en ningún dibujo textual; simplemente, el código está bloqueado: se ha creado una palabra asémica, un puro significante; por ejemplo, en lugar de escribir «oficial» escribo «ofivial», que no quiere decir nada. O bien la palabra errónea (mal acuñada), aunque no es la palabra que se quería escribir, es una palabra que el léxico permite identificar, que quiere decir algo: si escribo «rada» en lugar de «ruda», esa nueva palabra existe en español: la frase sigue teniendo sentido, por excéntrico que sea; es la vía * del juego de palabras, del anagrama, de la metátesis significativa, del juego de la transposición de letras: hay un deslizamiento *en el interior de los códigos*: el sentido subsiste, pero pluralizado, disfrazado, sin estatuto de contenido, de mensaje, de verdad.

Cada uno de esos dos tipos de falta figura (o prefigura) un tipo de crítica. El primer tipo prescinde de todo sentido del texto tutor: el texto sirve solamente para prestarse a una eflorescencia significativa; es su «fonismo» lo único que debe ser tratado, aunque no interpretado: se hacen asociaciones, pero no

* Entre paréntesis, el autor incluye aquí *voix* (voz). Jugando con la fonética. Imposible en castellano. [T.]

se descifra; dando a leer «ofivial» en lugar de «oficial», la falta permite ejercer el *derecho a la asociación* (puedo, por mi cuenta, derivar de «ofivial» hacia «ofidial», «ofidio», «orificio», «orífice», etc.); no es únicamente que la oreja del primer crítico oiga los chirridos del micrófono, sino que no quiere oír otra cosa que estos chirridos, y extraer de ellos una música nueva. En cuanto al segundo crítico, la aguja lectora no desprecia nada: percibe tanto el sentido (los sentidos) como sus chirridos. Lo que ambas críticas (me gustaría poder decir que el dominio de la primera es la *significosis* y el de la segunda la *significancia*) ponen (históricamente) en juego, es, por supuesto, diferente.

Pertenece a la primera el derecho del significante a desplegar-se donde quiera (¿donde pueda?): ¿de dónde podrían provenir una ley o sentido que le impusieran limitaciones? Una vez aflojada la norma filológica (monológica) una vez entreabierto el texto a la pluralidad, ¿por qué detenerse? ¿Por qué negarse a llevar la polisemia hasta la asemia? ¿En nombre de qué? Como cualquier derecho radical, este derecho supone una visión utópica de la libertad: se retira la norma *inmediatamente*, al margen de toda historia, despreciando toda dialéctica (por ello este estilo de reivindicación aparece finalmente como pequeño-burgués). No obstante, desde el momento en que se sustrae a toda razón táctica, sin por ello dejar de estar implantado en una sociedad intelectual determinada (y alienada), el desorden del significante se convierte en un vagabundo histérico: al liberar a la lectura de todos los sentidos, estoy, en definitiva, imponiendo *mi* lectura, pues, en *este momento* de la Historia, aún no se ha transformado la economía del individuo, y el rechazo del sentido (de los sentidos) revierte en subjetividad; en el mejor de los casos se podría decir que esta crítica radical, definida por la anulación del significado (no por su huida), es un *anticipo* de la Historia, un anticipo de un estado nuevo, insólito, en el que la eflorescencia del significante no tendrá que pagar a cambio una contrapartida idealista, una clausura de la persona. No obstante, *criticar* (ejercer la crítica) es poner en crisis, y no es posible poner en crisis sin evaluar las condiciones de la crisis (sus límites), sin tener en cuenta el momento en que se da. También la segunda crítica, la que se basa en la división de los sentidos y el «trucado» de la interpretación, aparece (al menos ante mi vista) como más justa históricamente: en una sociedad

sometida a la guerra de los sentidos, y por tanto, precisamente por ello, sometida a reglas de comunicación que determinan su eficacia, la liquidación de la crítica antigua no puede progresar más que en *en el interior* del sentido (en el interior del volumen de los sentidos), y no fuera de él. Dicho en otras palabras, hay que practicar un cierto «arribismo» semántico. La crítica ideológica está hoy en día, efectivamente, condenada a operaciones de hurto: el significado, cuya exención es la tarea materialista por excelencia, hurta el cuerpo mejor en la *ilusión* de los sentidos múltiples que en la destrucción del sentido.

Dos discursos

Vamos a distinguir dos discursos.

El discurso terrorista no está forzosamente relacionado con la aserción perentoria (o la defensa oportunista) de una fe, una verdad, una justicia; puede sencillamente pretender la adecuación lúcida de la enunciación a la violencia real del lenguaje, violencia originaria que se basa en que ningún enunciado puede expresar directamente la verdad y no tiene a su disposición más sistema que el ejercer la fuerza de la palabra; así pues, un discurso aparentemente terrorista deja de serlo sí, al leerlo, seguimos la indicación que él mismo nos proporciona: que salvemos los espacios en blanco o la dispersión de tal mensaje, es decir, que restablezcamos el inconsciente; no siempre es fácil este tipo de lectura; algunos terrorismos de poca monta, que funcionan más que nada a base de estereotipos, realizan por sí mismos, al igual que cualquier discurso bienpensante, la anulación de la otra escena; en una palabra, esos terrorismos *se niegan a escribirse* (se detectan fácilmente porque hay en ellos algo que desentona: ese olor a seriedad que emanan los lugares comunes).

El discurso represivo no se asocia con la violencia declarada, sino con la ley. La ley pasa al lenguaje en forma de equilibrio: se postula un equilibrio entre lo que está prohibido y lo que está permitido, entre el sentido recomendable y el sentido indigno, entre las limitaciones del sentido común y la libertad vigilada de las interpretaciones; de ahí procede el gusto por la disposición equilibrada, por las contrapartidas verbales, el qui-

te y el esguince de las antítesis; no está *ni* a favor de lo uno *ni* a favor de lo otro (pero, si uno realiza la cuenta de los *ni*, puede constatar que ese locutor *imparcial, objetivo, humano*, está *a favor* de lo uno y *en contra* de lo otro). Este discurso represivo es el discurso bienpensante, el discurso liberal.

El campo axiomático

«Bastaría, dice Brecht, con establecer qué interpretaciones de los hechos, entre las que han aparecido en el seno del proletariado comprometido en la lucha de clases (nacional o internacional), le permiten utilizar los hechos a favor de su lucha. Habría que hacer una síntesis de estas interpretaciones con el fin de crear un campo axiomático». De manera que todo hecho posee varios sentidos (una pluralidad de «interpretaciones»), y, entre esos sentidos, uno de ellos es el sentido proletario (o por lo menos el que ayuda al proletario en su lucha); al conectar estos diversos sentidos proletarios, se está construyendo una axiomática (revolucionaria). Pero, ¿quién establece el sentido? El mismo proletariado, piensa Brecht («*han aparecido en el seno del proletariado*»). Esta visión implica que a la división en clases le corresponde fatalmente una división de sentidos, y que a la lucha de clases le corresponde, no menos fatalmente, una guerra de los sentidos: mientras haya lucha de clases (nacional o internacional) la división del campo axiomático es irreparable.

La dificultad (a pesar de la desenvoltura con que Brecht dice: «Bastaría») proviene de que un número determinado de objetos de discurso no interesan directamente al proletariado (en su seno no aparece ninguna interpretación respecto a ellos) y, sin embargo, el proletariado no puede desentenderse de ellos, pues constituyen, al menos en los Estados más desarrollados, que han acabado a la vez con la miseria y el folklore, la plenitud del *otro discurso* en cuyo seno el mismo proletariado se ve obligado a vivir, a alimentarse, a distraerse, etc.: se trata del discurso de la cultura (es posible que en la época de Marx fuera menos fuerte la presión de la cultura sobre el proletariado de lo que es hoy día: aún no existía la «cultura de masas» porque no había «comunicación de masas»). ¿Cómo se le podría dar un

sentido de lucha a algo que no le concierne directamente a uno? ¿Cómo le sería posible al proletariado determinar, *en su seno*, una interpretación de Zola, de Poussin, de *Sport-Dimanche* o del último suceso? Para «interpretar» todos estos hitos culturales, son necesarios unos *representantes*: esos a los que Brecht llama «artistas» o «trabajadores de la inteligencia» (la expresión, al menos en francés, parece llena de malicia: ¡el intelecto está tan cerca del sombrero!), todos aquellos que tienen a su disposición el lenguaje de lo indirecto, lo indirecto como lenguaje; en una palabra, los *frailes oblatos* que se dedican a la interpretación proletaria de los hechos culturales.

Y entonces es cuando comienza un verdadero rompecabezas para estos procuradores del sentido proletario, pues su posición de clase no es la del proletario: no son productores, situación de carácter negativo que comparten con los jóvenes (estudiantes), clase igualmente improductiva con la que generalmente mantienen una alianza de lenguaje. De lo que se sigue que la cultura, cuyo sentido proletario tienen que desvelar, les remite de nuevo a sí mismos, y no al proletariado: ¿Cómo evaluar la cultura? ¿Por su origen? Es burguesa. ¿Por su finalidad? Sigue siendo burguesa. ¿Dialécticamente? Aunque burguesa, contendría elementos progresistas; pero ¿qué es lo que, *al nivel del discurso*, distingue a la dialéctica del compromiso?, y, además, ¿con qué instrumentos? ¿Historicismo, sociologismo, positivismo, formalismo, psicoanálisis? Todos están impregnados de burguesía. Algunos optan al final por romper el rompecabezas diciendo adiós a toda «cultura», lo que obliga a destruir todo discurso.

De hecho, incluso en el interior de un campo axiomático clarificado, según parece, por la lucha de clases, las tareas son muy diversas, a veces hasta contradictorias, y, sobre todo, están establecidas *en tiempos* diferentes. El campo axiomático está formado por varias axiomáticas particulares: la crítica cultural funciona *sucesiva, diversa y simultáneamente* oponiendo lo nuevo a lo antiguo, el sociologismo al historicismo, el economismo al formalismo, el positivismo lógico al psicoanálisis, y, de nuevo, *en otra vuelta*, la historia monumental a la sociología empírica, lo extraño (lo extranjero) a lo nuevo, el formalismo al historicismo, el psicoanálisis al cientifismo, etc. Al aplicarse a la cultura, el discurso crítico aparece forzosamente como una

irisación de tácticas, un tejido de elementos, a veces pasados, a veces circunstanciales (asociados a las contingencias de moda), a veces, por último, francamente utópicos: a las necesidades tácticas de la guerra de los sentidos se suma el pensamiento estratégico de las nuevas condiciones en que estará el significado cuando cese esta guerra: en efecto, a la crítica cultural le toca estar *impaciente*, ya que no puede realizarse sin deseo. Así que, en su escritura, están presentes todos los discursos del marxismo: el discurso apologético (exaltación de la ciencia revolucionaria) el discurso apocalíptico (destrucción de la cultura burguesa), y el discurso escatológico (el deseo, la exigencia de la indivisión del sentido, concomitante con la indivisión de clases).

Nuestro inconsciente

El problema que nos estamos planteando es el siguiente: ¿cómo conseguir que las dos grandes *epistemes* de la modernidad, a saber, la dialéctica materialista y la dialéctica freudiana se encuentren, se conjuguen y produzcan una nueva relación humana (sin excluir que haya un tercer término agazapado en el inter-dicto de los dos primeros)? Es decir, ¿cómo colaborar a la interacción entre esos dos deseos: cambiar la economía de las relaciones de producción y cambiar la economía del individuo? (El psicoanálisis, por el momento, se nos muestra como la fuerza mejor adaptada a la segunda de estas tareas; pero podrían imaginarse otros tópicos, como los del Oriente, por ejemplo.)

Este trabajo conjunto se plantea el siguiente problema: ¿qué relación hay entre la determinación de clase y el inconsciente? ¿Qué desplazamiento permite que esta determinación se deslice entre los individuos? No la «psicología», ciertamente (como si hubiera contenidos mentales burgueses/proletarios/intelectuales, etcétera) sino, evidentemente, el lenguaje, el discurso: el Otro que habla, que es todo palabra, ese Otro es social. Por una parte, por más que el proletariado esté *separado*, en su discurso cultural es el lenguaje burgués, en su forma degradada, pequeño-burguesa, quien habla inconscientemente, por otra, por más que enmudezca, sigue hablando en el discurso del inte-

lectual, no como voz canónica, fundamentadora, sino como inconsciente: basta con observar de qué manera *martillea* en todos nuestros discursos (la referencia explícita del intelectual al proletariado no es óbice para que éste ocupe, en todos nuestros discursos, el lugar del inconsciente: el inconsciente no es la in-consciencia); tan sólo el discurso burgués de la burguesía es tautológico: el inconsciente del discurso burgués también es el Otro, pero su Otro es otro discurso burgués.

La escritura como valor

La evaluación precede a la crítica. No es posible poner en tela de juicio lo que no se ha evaluado. Nuestro valor es la escritura. Esta referencia obstinada, además de ser a menudo irritante, parece comportar un riesgo, en opinión de algunos: el riesgo de dar lugar a una cierta *mística*. El reproche está lleno de malicia, puesto que invierte, punto por punto, la transcendencia que damos a la escritura: la de ser, en este pequeño cantón intelectual de nuestro mundo occidental, el *terreno materialista por excelencia*. Aunque procede del marxismo y del psicoanálisis, la teoría de la escritura intenta desplazar, sin dañarlo, su lugar de origen; por una parte, rechaza la tentación del significado, es decir, la sordera para el lenguaje, para la repetición y para la sobreabundancia de sus efectos; por otra parte, se opone a la palabra en la medida en que ésta no es transferencial y hace fracasar —por supuesto parcialmente, dentro de límites sociales muy estrechos, incluso particularistas— las trampas del «diálogo»; en ella se encuentra el esbozo de un gesto de masas; contra todos los discursos (palabras, mitos, rituales, protocolos, simbólicas sociales), y aunque sólo sea bajo la forma de un lujo, únicamente ella, en la actualidad, convierte el lenguaje en algo *atópico*: sin lugar; y es esta dispersión, esta «insituación», lo que es materialista.

La palabra apacible

Una de las cosas que pueden esperarse en una reunión regular de interlocutores es simplemente esto: *la benevolencia*;

es decir, que esa reunión suponga un espacio de la palabra despojado de agresividad.

Y este despojo no puede realizarse sin resistencias. La primera es de orden cultural: el rechazo de la violencia pasa por una mentira humanista, la cortesía (modalidad menor de este rechazo) pasa por un valor de clase, y la benevolencia por una mistificación emparentada con el diálogo liberal. La segunda resistencia es de orden imaginario: muchos desean la palabra conflictiva para desahogarse, y consideran que el evitar el enfrentamiento tiene algo de frustrante. La tercera resistencia es de orden político: la polémica es un arma esencial en la lucha; todo espacio de la palabra debe ser fraccionado para que aparezcan sus contradicciones, debe estar sometido a vigilancia.

No obstante, en las tres resistencias, lo que se preserva es, en definitiva, la unidad del individuo neurótico, que se recompone en las formas del conflicto. Sin embargo, sabemos perfectamente que la violencia está siempre ahí (en el lenguaje), y por eso mismo podemos decidir poner entre paréntesis los signos que la pertenecen y conseguir así una economía de retórica: no hay necesidad de que la violencia quede absorbida por el código de la violencia.

La primera ventaja sería que se dejarían en suspenso, o al menos se retrasarían, los «roles» de la palabra: que al escuchar, al hablar, al responder, yo no sea nunca el agente de un juicio, de un dominio, de una intimidación, el procurador de una causa. Sin lugar a dudas, la palabra apacible acabará segregando su propio «rol», puesto que, diga lo que diga, el otro me está leyendo siempre como una imagen; pero durante el tiempo que yo invierta en eludir ese «rol», en el trabajo del lenguaje que llevará a cabo la comunidad, semana tras semana, para expulsar toda esticomitia de su discurso, se podrá llegar a una cierta expropiación de la palabra (que se aproximaría así a la escritura), incluso a una *cierta generalización del individuo*.

Quizá es esto lo que se encuentra en algunas experiencias con drogas (en la experiencia de ciertas drogas). Incluso aunque uno no fume (aunque no sea más que por incapacidad de sus bronquios para tragarse el humo), ¿cómo podría quedarse insensible a la *benevolencia* generalizada que impregna esos lugares extranjeros en que se fuma kif? Los gestos, las palabras (es-

casas), la relación entre los cuerpos (relación, sin embargo, inmóvil y distante) están distendidos, desarmados (así pues, no tiene nada que ver con la embriaguez alcohólica, forma legal de la violencia en Occidente): el espacio parece más bien producto de una sutil ascesis (a veces es palpable una cierta *ironía*). La reunión en torno a la palabra, creo yo que debería intentar lograr esta *suspensión* (no importa de qué: lo deseado es la forma, debería intentar acercarse a un *arte de vivir*, la más importante de todas las artes, como decía Brecht (esta visión sería más dialéctica de lo que se supone, ya que obligaría a distinguir y evaluar los usos de la violencia). En resumen, dentro de los mismos límites del espacio de la enseñanza tal como es, se trataría de esforzarse en trazar pacientemente una forma pura, la de la *flotación* (que es la forma propia del significado); esta *flotación* no destruiría nada; se contentaría con desorientar a la ley; las necesidades de la promoción, las obligaciones del oficio (que nada impide que se desempeñe escrupulosamente), los imperativos del saber, el prestigio del método, la crítica ideológica, todo sigue estando ahí, *sólo que flota*.

1971, *Tel Quel*.

En el seminario

¿Se trata de un lugar real o de un lugar ficticio? Ni una cosa ni la otra. Una institución debe tratarse a la manera utópica: trazo un espacio y le llamo *seminario*. Bien es verdad que la asamblea a la que me refiero tiene lugar semanalmente, en París, es decir, *aquí y ahora*; pero estos adverbios son también los del fantasma. Así pues, no hay la garantía de la realidad, pero tampoco la gratuidad de la anécdota. Podría decirlo de otra manera: el seminario (real) es, para mí, un objeto de un (leve) delirio y yo estoy literalmente enamorado de ese objeto.

Los tres espacios

Nuestra asamblea es pequeña, no en interés de la intimidad, sino de la complejidad: es necesario sustituir la grosera geometría de los grandes cursos públicos por una topología sutil de las relaciones corporales, cuyo saber sería el *pre-texto*. De modo que, en nuestro seminario, hay tres espacios.

El primero es institucional. La institución fija una frecuencia, un horario, un lugar, a veces un programa. ¿Impone la institución el reconocimiento de niveles, una jerarquía? De ningún modo, al menos en este caso; por otra parte, el conocimiento es acumulativo: se sabe *más o menos* sobre los hititas, se conoce *más o menos* la ciencia demográfica. Pero, ¿y el texto?

¿Se puede poseer *mejor o peor* la lengua del texto? El seminario —este seminario— está escasamente fundado sobre una comunidad de ciencia, la comunidad es más bien de lenguaje, es decir, de deseo. Se trata de desear el texto, de poner en circulación un deseo de texto (hay que aceptar este desplazamiento de significado: Sade hablaba de un *deseo de cabeza*).

El segundo espacio es transferencial (la palabra está aplicada sin ningún rigor psiconalítico). ¿Dónde está la relación transferencial? En el estilo clásico, ésta se establece entre el director (del seminario) y su auditorio. No obstante, incluso dentro de este sentido, esta relación no es segura: yo no digo lo que sé, yo expongo lo que hago; no me presento revestido del discurso interminable del saber absoluto, no me atrincheró en el terrorífico silencio del examinador (todo profesor —es un vicio del sistema— es virtualmente un examinador); no soy ni un personaje sagrado (consagrado) ni un compañero, tan sólo un organizador, un operador de la sesión, un regulador: soy el que da las reglas, los protocolos, no las leyes. Mi papel (si alguno tengo) es el de dejar libre la escena en la que van a establecerse transferencias horizontales: lo que importa, en un seminario así (el lugar de su éxito) no es la relación de los oyentes con el director, sino la relación de los oyentes entre sí. Esto es lo que hay que decir (y yo lo he comprendido a fuerza de escuchar el malestar de las asambleas demasiado numerosas, en las que todos se quejan de no conocer a nadie): la famosa relación de enseñanza no es la relación entre enseñante y enseñado, es la relación de los enseñados entre sí. El espacio del seminario no es edípico, es falansteriano, es decir, en cierto sentido, novelesco (lo novelesco es distinto de la novela, es su estallido: en la obra de Fourier, el discurso armoniano termina en retazos de novela: es el *Nouveau Monde amoureux*); lo novelesco no es ni lo falso ni lo sentimental; es tan sólo el espacio de circulación de los deseos sutiles, los deseos móviles; es, dentro del mismo artificio de una socialidad cuya opacidad hubiera sido milagrosamente debilitada, la trabazón de las relaciones amorosas.

El tercer espacio es textual: bien porque el seminario tenga como móvil la producción de un texto, la redacción de un libro (montando diversas escrituras); bien, porque, por el contrario, considere que su propia práctica —infuncional— sea ya

un texto en sí misma: el texto más raro, el que no pasa por la escritura. Una determinada manera de estar juntos puede conseguir la inscripción de la significancia: hay escritores sin libro (conozco algunos), hay textos que no son productos, sino prácticas; es más, se podría afirmar que el texto glorioso será, algún día, una práctica totalmente pura.

Ninguno de estos tres espacios es objeto de juicio (despreciado o alabado), ninguno prevalece sobre sus vecinos. Cada espacio es, a su vez, el suplemento, la sorpresa de los otros dos, todo es *indirecto*. (Orfeo no vuelve atrás la vista para su placer; cuando la vuelve, lo pierde; si volvemos la vista hacia el saber, o el método, o la amistad, o el mismo teatro de nuestra comunidad, toda esa pluralidad desaparece: no queda nada más que la institución, o la tarea, o el psicodrama. Lo indirecto es justamente aquello ante lo que caminamos, sin mirarlo).

La diferencia

Siendo como es un falansterio, la labor del seminario es la *producción de diferencias*.

La diferencia es otra cosa que el conflicto. En los reducidos espacios intelectuales, el conflicto no es más que el decorado realista, la parodia grosera de la diferencia, una fantasmagoría.

¿Qué quiere decir la diferencia? Que cada relación, poco a poco (hace falta algún tiempo) se *originaliza*: recupera la originalidad de los cuerpos tomados de uno en uno, interrumpe la reproducción de los «roles», la repetición de los discursos, desbarata toda la puesta en escena del prestigio, de la rivalidad.

La decepción

Desde el momento en que esta asamblea tiene algo que ver con el placer, es fatal que se convierta, a la vez, en un espacio de decepción.

La decepción se da al término de dos negaciones, la segunda de las cuales no destruye a la primera. Si uno constata que

X... (profesor, organizador, ponente) no le ha explicado el *porqué*, el *cómo*, etc. de algo, esta constatación sigue siendo aceptable, y en cierto modo sin consecuencias: de ella no se desprende nada, porque nada había prendido; pero si se duplica el momento negativo, se hace surgir la figura del *colmo*, y uno se revuelve agresivamente contra un destino agresivo; se recurre entonces a la cláusula deceptiva por excelencia, al «*ni siquiera*», que apunta a la vez hacia la indignación intelectual y el fiasco sexual: «X... *ni siquiera* nos ha dicho, explicado, demostrado... hecho gozar». Cuando la decepción se generaliza, se produce la *desbandada* de la asamblea.

Moral

Hablaremos de *erotismo* en cualquier lugar en que el deseo tenga un objeto. En este caso, los objetos son múltiples, móviles, mejor dicho, *pasajeros*, captados en un movimiento de aparición-desaparición: son retazos de saber, sueños de métodos, cabos de frases; son, también, la inflexión de una voz, la caída de un traje, en resumen, todo lo que constituye el *aderezo* de una comunidad. Todo ello se expande, circula. Tan próximo, quizás, al simple perfume de la droga, este leve erotismo afloja, desprende el saber, lo aligera de su peso de enunciados; lo convierte justamente en una *enunciación* y funciona como la garantía textual del trabajo.

El único motivo para hablar de todo esto es que normalmente se omite. Partimos del hecho de que parece incongruente que un lugar de enseñanza tenga también la función de *considerar* los cuerpos que ahí se representan; no hay nada más transgresor que ponerse a leer la *expresión corporal* de una asamblea. Devolver el cuerpo al lugar del que ha sido arrojado permite adivinar todo un desplazamiento de la civilización: «Yo considero la moral griega [*¿hoy día no sería mejor decir: asiática?*] como la más elevada que jamás se ha dado; la prueba, para mí, es que ha llevado al extremo la *expresión corporal*. Pero la moral en que pienso es la moral efectiva del pueblo, no la de los filósofos. *La decadencia de la moral* comienza con Sócrates...». El odio a todo socratismo.

La conversación

La escritura aparece cuando se produce un determinado (y contradictorio) efecto: el texto es, a la vez, un dispendio enloquecido y una inflexible reserva, como si, llevada la pérdida hasta el último extremo, aún quedara, inagotable, algo guardado para el próximo texto.

Quizás es esto lo que Mallarmé sugería cuando pedía que el libro fuera análogo a una *conversación*. Porque en la conversación hay también una reserva, y esta reserva es el cuerpo. El cuerpo es siempre el futuro de lo que se ha dicho «entre nosotros». Unas pocas décimas partes, como el comienzo de un desgonzamiento, separan al discurso del cuerpo: son precisamente esas tres décimas partes cuya falta define el estilo, en boca del actor Zéami (Japón, siglo XIV: «Haz que tu espíritu se mueva diez décimas partes, haz que tu cuerpo se mueva siete décimas partes».

La nota aturdida

¿Saben a qué remite, etimológicamente, la palabra «aturdido»? Al tordo borracho de comer uva. No es nada inverosímil, por tanto, que el seminario sea un tanto «aturdido»: desterrado, salvo en el sentido, de la ley, abandonado a una ligera euforia, las ideas nacen como al azar, indirectamente, a partir de una manera de escuchar ágil, una especie de *swing* de la atención (ellos quieren «tomar la palabra»; pero lo que embriaga, lo que desplaza, lo que subvierte es «tomar la escucha»; es en la escucha donde la ley fracasa).

En el seminario no hay nada que representar, que imitar; la «nota», el máximo instrumento de registro, estaría ahí fuera de lugar; tan sólo se anota, a un ritmo imprevisible, lo que atraviesa la escucha, lo que nace de una escucha aturdida. La nota se aparta del saber como modelo (cosa que se ha de copiar); la nota es escritura, no memoria; pertenece a la producción y no a la representación.

Prácticas

Vamos a imaginar —o recordar— tres prácticas de la educación.

La primera práctica es la enseñanza. Un saber (anterior) se transmite por medio del discurso oral o escrito, se hace rodar, arrastrado por el flujo de los enunciados (libros, manuales, cursos).

La segunda práctica es el *aprendizaje*. El «maestro» (sin connotación de autoridad: la referencia es más bien oriental), trabaja *para sí mismo* ante el aprendiz; no habla, o, al menos, no sostiene un discurso; sus palabras son puramente deícticas: «Aquí, dice, hago *esto* para evitar *aquello*...». Una competencia se transmite silenciosamente, se monta un espectáculo (el espectáculo de un hacer) en el que el aprendiz, atravesando la rampa, se va introduciendo poco a poco.

La tercera práctica es el *maternaje*. Cuando el niño está aprendiendo a andar, la madre ni discurrea ni hace una demostración; no enseña el modo de andar, no lo representa (no camina delante del niño): sujeta, anima, llama (retrocede de espaldas y llama al niño); incita y acompaña: el niño reclama a la madre y la madre desea que el niño ande.

En el seminario (ésta es su definición) toda enseñanza está anulada: no se transmite ningún saber (aunque sí puede crearse un saber), no se desarrolla ningún discurso (aunque se persigue un texto): la enseñanza resulta *frustrada*. O bien uno trabaja, investiga, produce, recopila, escribe ante los otros; o bien todos se incitan, se llaman, ponen en circulación el objeto que se ha de producir, el camino que se ha de seguir, y éstos pasan de mano en mano, pendientes del hilo del deseo, como el anillo en el juego de la sortija.

La cadena

En los dos extremos de la metáfora hay dos imágenes de la cadena: una, odiosa, remite a la cadena de la fábrica; la otra, voluptuosa, remite a la imagen de Sade, al rosario del placer. En la cadena alienada, *los objetos se transforman* (un motor de automóvil), *los individuos se repiten*: la repetición del indi-

viduo (su insistencia) es el precio de la mercancía. En la cadena del placer, del saber, el objeto es indiferente, pero los individuos van pasando.

Este sería más o menos el movimiento de un seminario: pasar de una cadena a la otra. A lo largo de la primera cadena (clásica, institucional) el saber se va constituyendo, se acrecienta, toma la forma de una especialidad, o sea, de una mercancía, mientras que los individuos permanecen, cada cual en su sitio (en su lugar de origen, en su propia capacidad, o trabajo); pero, a lo largo de la otra cadena, el objeto (el tema, el problema planteado), indirecto, o nulo, o fracasado, en todo caso sin el norte de un saber, no es objeto de ninguna persecución, de ningún intercambio mercantil: infuncional, perverso, nunca aparece más que como algo *arrojado*, tirado *a fondo perdido*; a lo largo de su desmenuzamiento progresivo, los individuos hacen circular los deseos (al igual que en el juego de la sortija, la propuesta es hacer pasar el anillo, pero la finalidad es tocarse las manos).

El espacio del seminario puede tener sus reglas (siempre las tienen los juegos), pero no está reglamentado; nadie es el contramaestre de los otros, nadie está ahí para vigilar, contabilizar, amontonar; cada cual, a su vez, puede convertirse en maestro de ceremonias; la única marca es la inicial; tan sólo en el momento de empezar hay una figura, cuyo papel consiste en poner en circulación el anillo. Más adelante, la metáfora del juego de la sortija pierde exactitud; porque no se trata ya de una cadena, sino de un orden de ramificaciones, de un árbol de deseos: esa cadena extendida, escindida, que Freud describe así: «Las escenas... no forman simples ringleras, como las de un collar de perlas, sino conjuntos que se ramifican a la manera de árboles genealógicos...»

El saber, la muerte

De lo que se trata en el seminario es de las relaciones entre el saber y el cuerpo. Así cuando se dice que hay que poner los conocimientos en común, se trata también de erigir un frente común contra la muerte. *Todos para todos*: ojalá el seminario sea ese lugar en el que el paso del saber se reduce,

en el que mi cuerpo no se siente obligado a volver a recomenzar cada vez el saber que acaba de morir en otro cuerpo (cuando era estudiante, el único profesor al que quise y admiré fue el helenista Paul Mazon; cuando murió yo no paraba de lamentarme de que todo el saber sobre la lengua griega hubiera desaparecido con él, y que otro cuerpo tuviera que volver a empezar el interminable trayecto de la gramática, desde la conjugación de *deiknumi*). El saber, al igual que el placer, muere con cada cuerpo. De ahí procede la vitalidad de una idea del saber como algo que corre, que «se eleva» a través de cuerpos diferentes, al margen de los libros; *aprended esto por mí que yo aprenderé aquello por vosotros*: economía del trueque, de la revancha, que Sade ilustra en el orden del placer («Víctima ahora por un momento, hermoso ángel mío, y dentro de unos instantes perseguidora...»).

¿Cómo ceder el puesto?

Cuando el «maestro» muestra (o demuestra) algo no puede evitar manifestar una cierta superioridad (*magister*: el que está por encima). Esta superioridad puede proceder de un estatuto (el de «profesor»), de una competencia técnica (por ejemplo, la de un maestro de piano), o de un control excepcional del cuerpo (en el caso del *guru*). De todos modos, la ocasión de superioridad se convierte en relación de autoridad. ¿Cómo detener (desviar) ese movimiento? ¿Cómo esquivar el magisterio?

Esta pregunta depende de otra: ¿cuál es, de hecho, mi lugar en el seminario? ¿Profesor? ¿Técnico? ¿Guru? No soy ninguna de esas cosas. Sin embargo (y negarlo sería demagogia pura) algo hay, que yo no domino (y que por tanto es anterior) en lo que se basa mi diferencia. O, más bien, yo soy aquel cuyo papel se *originaliza* en primer lugar (suponiendo, como dijimos) que en el seminario, el espacio de las diferencias, cada relación debe tender hacia la originalidad). Mi diferencia reside en esto (y nada más que en esto): *yo he escrito*. En consecuencia, tengo alguna posibilidad de situarme en el terreno del placer, no en el de la autoridad. No obstante, la ley se resiste, el magisterio continúa pesando, la diferencia corre el riesgo de percibirse por momentos como vagamente represiva:

yo soy el que habla *más* que los otros, el que contiene, mide o retrasa la marea irreprimible de la palabra. El esfuerzo personal por *ceder el puesto* (la palabra) no prevalece sobre la situación estructural, que establece en un sitio una plusvalía del discurso y en el otro, en consecuencia, una carencia de goce. Cada vez que intento entregar el seminario a los demás, vuelvo a mí: no puedo despegarme de una especie de «presidencia», bajo cuya mirada la palabra se bloquea, se embarulla o se embala. Así pues, arriesguémonos más aún: escribamos en presente, produzcamos ante los otros, y a veces con ellos, un libro en proceso de creación; mostrémonos *en estado de enunciación*.

El hombre de los enunciados

El padre (vamos a seguir soñando acerca de este principio de inteligibilidad) es el hablador: el que pronuncia discursos al margen del hacer, desligados de toda producción; el padre es el hombre de los enunciados. Así que lo más transgresor que puede haber es sorprender al padre en estado de enunciación; es como sorprenderle en la embriaguez, en el placer, en la erección: espectáculo intolerable (quizá *sagrado* en el sentido que Bataille da a la palabra) que alguno de los hijos se apresura a cubrir (sí no, Noé hubiera perdido la paternidad).

El que muestra, el que enuncia, el que muestra la enunciación, ya no es el padre.

Enseñar

Enseñar *lo que sólo sucede una vez*. ¡Menuda contradicción en los términos! Enseñar ¿no es repetir, siempre?

Y eso es no obstante lo que Michelet creía haber hecho: «He tenido siempre mucho cuidado en no enseñar nunca más que lo que no sabía... Yo había transmitido esas cosas tal como eran entonces para mí apasionamiento, nuevas, animadas, ardientes (y llenas de encanto para mí) bajo la primera atracción del amor».

Güelfo/gibelino

El mismo Michelet es el que oponía el güelfo al gibelino. El güelfo es el hombre de la ley, el hombre del código, el legista, el escriba, el jacobino, el francés (¿y habría que añadir el intelectual?). El gibelino es el hombre de los lazos feudales, del juramento con sangre, es el hombre de la devoción afectiva, el alemán (y también Dante). Si prolongáramos este gran simbolismo hasta abarcar fenómenos tan pequeños, diríamos que el espíritu del seminario es gibelino, no güelfo, lo que implicaría una predominancia del cuerpo sobre la ley, del contrato sobre el código, del texto sobre el escrito, de la enunciación sobre el enunciado.

O quizás ese paradigma, que Michelet vivía directamente, nosotros tenemos que contornearlo, sutilizarlo; ya no oponemos la seca inteligencia al cálido corazón; sino que nos servimos de los formidables aparatos de la ciencia, del método, de la crítica, para enunciar *en voz baja, a veces y en alguna parte* (esas intermitencias constituyen la misma justificación del seminario) lo que, en un estilo pasado de moda, se podrían llamar las mociones del deseo. Es más: al igual que para Brecht, la razón no es sino el conjunto de las personas razonables, para nosotros, gente del seminario, la investigación no es sino el conjunto de las personas que buscan (¿que se buscan?)*.

Jardín colgante

En la imagen del jardín colgante (por cierto ¿de dónde procede ese mito, esa imaginación?) lo que atrae y halaga es la suspensión. Nuestro seminario, colectividad en paz en un mundo en guerra, es un lugar colgante; tiene lugar cada semana, mejor o peor, empujado por el mundo que le rodea, pero también resistiéndose a él, asumiendo suavemente la inmoralidad de una fisura en la totalidad que presiona por todas partes (mejor diríamos que el seminario tiene su propia moral). Esta idea sería difícilmente soportable si no se concediera un derecho momentáneo a la incomunicación de las conductas, de los moti-

* El original utiliza *chercher* (investigar, y también buscar en general). [T.]

vos, de las responsabilidades. En resumen, el seminario dice que *no* a la totalidad; está llevando a cabo, si es que podemos decirlo así, una *utopía parcial* (de ahí la constante referencia a Fourier).

Esta suspensión, sin embargo, es en sí misma de carácter histórico; interviene en un determinado apocalipsis de la cultura. Las ciencias llamadas humanas apenas tienen una auténtica relación con la práctica social, salvo para confundirse y perderse en ella (como la sociología); y la cultura, en conjunto, al no estar ya apoyada sobre una ideología humanista (o sintiendo cada vez más repugnancia a apoyarla), no repercute en nuestra vida más que a título de comedia: no es posible recibirla más que *en segundo grado*, ya no como un valor recto sino como un valor invertido: Kitsch, plagio, juego, placer, espejeo de un lenguaje-farsa *en el que creemos y no creemos* (esto es lo propio de la farsa), fragmento de *pastiche*; estamos condenados a la antología, excepto en el caso de que repitamos una filosofía moral de la totalidad.

Au séminaire *

Au séminaire: esta expresión ha de entenderse como un locativo, como un elogio (como el que el poeta von Schober y el músico Schubert dirigen «A la música»), y también como una dedicatoria.

1974, *L'Arc*.

* Lo dejo en francés. La preposición *à* tiene un sentido locativo (lugar en donde) y otro direccional. En castellano, la preposición cambia y no permite la anfibología. [T.]

El proceso periódico

El proceso que sufren periódicamente los intelectuales (desde el «affaire» Dreyfus, que a mi parecer significó el nacimiento de la palabra y la noción) es un proceso por magia: al intelectual se le trata como un populacho de mercaderes, hombres de negocios y legistas trataría a un brujo: es el que trastorna los intereses ideológicos. El anti-intelectualismo es un mito histórico, asociado sin duda al ascenso de la pequeña burguesía. No hace mucho que Poujade concedió a este mito su forma más ruda («el pescado se empieza a pudrir por la cabeza»). Un proceso así es capaz de excitar periódicamente a la galería, como cualquier proceso por brujería; sin embargo, no debe desconocerse su riesgo *político*: se trata pura y simplemente de un fascismo, y el primer objetivo del fascismo, siempre y en todo lugar, es acabar con la clase intelectual.

Las tareas del intelectual quedan definidas precisamente por esas resistencias, por el lugar de que proceden; Brecht las ha formulado a menudo: se trata de descomponer la ideología burguesa (y pequeño-burguesa), de estudiar las fuerzas que mueven el mundo y de hacer progresar la teoría. Bajo estas fórmulas evidentemente habría que colocar una gran variedad de prácticas de escritura y de lenguaje (ya que el intelectual se asume a sí mismo como un ente de lenguaje, lo cual acaba de trastornar la seguridad de un mundo que opone, con soberbia, las «realidades» a las «palabras», como si el lenguaje no fuera

para el hombre más que el inútil decorado de unos intereses más sustanciales).

La situación histórica del intelectual no es cómoda; y no a causa de los irrisorios procesos a que se le somete, sino porque es una situación dialéctica: la función del intelectual es criticar el lenguaje burgués bajo el propio reinado de la burguesía; tiene a la vez que ser un analista y un utopista, tiene que representar a la vez las dificultades y los más apasionados deseos del mundo: pretende ser un contemporáneo histórico y filosófico del presente: ¿qué valdría y en qué se convertiría una sociedad que renunciara a distanciarse? ¿Y cómo mirarse, si no es hablándose?

1974, *Le Monde*.

Salir del cine

El que os está hablando en estos momentos tiene que reconocer una cosa: que le gusta *salir* de los cines. Al encontrarse en la calle iluminada y un tanto vacía (siempre va al cine por la noche, entre semana) y mientras se dirige perezosamente hacia algún café, caminando silenciosamente (no le gusta hablar, inmediatamente, del *film* que acaba de ver), un poco entumecido, encogido, friolero, en resumen, somnoliento: sólo piensa en que *tiene sueño*; su cuerpo se ha convertido en algo relajado, suave, apacible: blando como un gato dormido, se nota como desarticulado, o mejor dicho (pues no puede haber otro reposo para una organización moral) irresponsable. En fin, que es evidente que sale de un estado hipnótico. Y el poder que está percibiendo, de entre todos los de la hipnosis (vieja linterna psicoanalítica que el psicoanálisis tan sólo trata con condescendencia),¹ es el más antiguo: el poder de curación. Piensa entonces en la música: ¿acaso no hay músicas hipnóticas? El castrado Farinelli, cuya *messa di voce*, «tanto por la duración como por la emisión» fue cosa increíble, adormeció todas las noches durante catorce años la mórbida melancolía de Felipe V de España.

★

1. Véase *Ornicar?*, n.º 1, p. 11.

Así suele salirse del cine. Pero, ¿cómo se entra? Salvo en los casos —cada vez, cierto, más frecuentes— de una intención cultural muy precisa (película elegida, querida, buscada, objeto de una auténtica alerta precedente), se suele ir al cine a partir de un ocio, de una disponibilidad, de una vocación. Todo sucede como si, incluso antes de entrar en la sala, ya estuvieran reunidas las condiciones clásicas de la hipnosis: vacío, desocupación, desuso; no se sueña ante la película y a causa de ella; sin saberlo, se está soñando antes de ser espectador. Hay una «situación de cine», y esta situación es pre-hipnótica. Utilizando una auténtica metonimia, podemos decir que la oscuridad de la sala está prefigurada por el «ensueño crepuscular» (que, según Breuer-Freud), precede a la hipnosis, ensueño que precede a esa oscuridad y conduce al individuo, de calle en calle, de cartel en cartel, hasta que éste se sumerge finalmente en un cubo oscuro, anónimo, indiferente, en el que se producirá ese festival de los afectos que llamamos una película.

*

¿Qué quiere decir la «oscuridad» del cine (nunca he podido evitar al hablar de cine, pensar más en la «sala» que en la «película»)? La oscuridad no es tan sólo la propia sustancia del ensueño (en el sentido pre-hipnoide del término); es, también, el color de un difuso erotismo; por su condensación humana, por su ausencia de mundanidad (contraria a la «apariciencia» cultural de toda sala de teatro), por el aplanamiento de las posturas (muchos espectadores se deslizan en el asiento, en el cine, como si fuera una cama, con los abrigos y los pies en el asiento delantero), la sala cinematográfica (de tipo común) es un lugar de disponibilidad, y es esa disponibilidad (mayor que en el ligue), la ociosidad del cuerpo, lo que mejor define el erotismo moderno, no el de la publicidad o el *strip-tease*, sino el de la gran ciudad. En esta oscuridad urbana es donde se elabora la libertad del cuerpo; este trabajo invisible de los afectos posibles procede de algo que es una auténtica crisálida cinematográfica; el espectador de cine podría hacer suya la divisa del gusano de seda: *Inclusum labor illustrat*; justamente porque estoy encerrado trabajo y brillo con todo mi deseo.

En esa oscuridad del cine (oscuridad anónima, poblada, nu-

merosa: ¡qué aburrimiento, qué frustración la de las llamadas proyecciones privadas!) yace la misma fascinación de la película (sea ésta la que fuere). Evoquemos la experiencia contraria: en la televisión, aunque también se pasan películas, no hay fascinación; la oscuridad está eliminada, rechazado el anonimato; el espacio es familiar, articulado (por muebles y objetos conocidos), domesticado: el erotismo (digamos mejor la *erotización* del lugar, para que se comprenda lo que tiene de ligero, de inacabado) ha sido anulado: la televisión nos *condena* a la familia, al convertirse en el instrumento del hogar, como lo fuera antaño la lar, flanqueada por la marmita comunal.

*

Dentro del cubo opaco, una luz: ¿película, pantalla? Por supuesto. Pero también (¿o sobre todo?), desapercibido y visible, el cono danzante que perfora la oscuridad a la manera de un rayo laser. Es un rayo que se acuña, según la rotación de sus partículas, en figuras cambiantes; volvemos el rostro hacia la *moneda* de una vibración brillante, cuyo imperioso chorro pasa rasando nuestro cráneo, roza de espaldas, de refilón, una melena, una cara. Como en las antiguas experiencias de hipnotismo, estamos fascinados por ese lugar brillante, inmóvil y danzarín, que no vemos de frente.

*

Es como si un largo tallo de luz recortara un agujero de cerradura y todos estuviéramos, estupefactos, mirando por ese agujero. ¿Cómo? ¿No hay nada en este éxtasis que proceda del sonido, la música, las palabras? Por regla general —en la producción corriente— el protocolo sonoro no es capaz de producir nada fascinante que escuchar. El sonido concebido tan sólo como refuerzo de la *verosimilitud* de la anécdota, no es más que un instrumento suplementario de representación; se pretende que se integre dócilmente con el objeto imitado, no se le separa de ese objeto para nada; bastaría con poca cosa, sin embargo, para independizar esta película sonora: un sonido desplazado o aumentado, una voz que tritura su «grano», cerca, en el pabellón de nuestra oreja, y la fascinación volvería; pues

es algo que siempre proviene del artificio, o, mejor dicho, del *artefacto* —el caso del rayo danzarín del proyector— que, por encima o literalmente, se acerca a trastornar la escena mimada por la pantalla, *sin desfigurarse, sin embargo, su imagen* (la *Gestalt*, el sentido).

*

Tal es la exigua playa —o al menos lo es para el que os está hablando— en que tiene lugar la estupefacción fílmica, la hipnosis cinematográfica: tengo que estar dentro de la historia (lo verosímil me requiere), pero también tengo que estar *en otra parte*: como un fetichista escrupuloso, consciente, organizado, en resumen, *difícil*, exijo que el *film* y la situación en la que me encuentro con él me ofrezcan un imaginario ligeramente «despegado».

*

¿Qué es la imagen fílmica (comprendido el sonido también)? Una *trampa*. Hay que darle a esta palabra su sentido analítico. Estoy encerrado con la imagen como si estuviera preso en la famosa relación dual que fundamenta lo imaginario. La imagen está ahí, delante de mí, para mí: coalescente (perfectamente fundidos su significado y su significante), analógica, global, rica; es una *trampa* perfecta: me precipito sobre ella como un animal sobre el extremo de un trapo que *se parece* a algo y que le ofrecen; y, por supuesto, esa trampa mantiene en el individuo que creo ser el desconocimiento ligado al yo y a lo imaginario. En la sala de cine, por lejos que esté, estoy aplastando mis narices contra el espejo de la pantalla, ese «otro» imaginario con el que me identifico narcisistamente (dicen que los espectadores que prefieren ponerse lo más cerca posible de la pantalla son los niños y los cinéfilos); la imagen me cautiva, me captura: me quedo como *pegado con cola* a la representación y esta cola es el fundamento de la *naturalidad* (la pseudo-naturalidad) de la escena filmada (cola que ha sido preparada con todos los ingredientes de la «técnica»); lo real, por su parte, no conoce más que las distancias, lo simbólico no conoce más que máscaras; tan sólo la imagen (lo imaginario) está *próxima*, sólo

la imagen es «real» (es capaz de producir el tintineo de la verdad). ¿Acaso en el fondo la imagen no tiene, por derecho propio, todos los caracteres de lo *ideológico*? El individuo histórico, como el espectador de cine que estoy imaginando, también se *pega* al discurso ideológico: experimenta su coalescencia, su seguridad analógica, su riqueza de sentido, su naturalidad, su «verdad»: es una trampa (es *nuestra* trampa, porque ¿quién podría escapar de él?); lo ideológico, en el fondo, sería lo imaginario de una época, el cine de una sociedad; al igual que la película que sabe encandilar, incluso tiene sus propios fotogramas: los estereotipos articulados en su discurso; ¿no es el estereotipo una imagen fija, una cita a la que se pega nuestra lengua? ¿No tenemos acaso una relación dual, narcisista y maternal, con el lugar común?

*

¿Cómo despegarse del espejo? Voy a arriesgar una respuesta que constituye un juego de palabras: «despegando» (en el sentido aeronáutico y drogadicto del término). En efecto, sigue siendo posible concebir un arte que rompa el círculo dual, la fascinación filmica, y diluya el pegamento, la hipnosis de lo verosímil (de lo analógico), recurriendo a la mirada (o escucha) crítica del espectador; ¿no es eso precisamente lo que Brecht llama el distanciamiento? Hay muchas cosas que pueden ayudar a despertar de la hipnosis (imaginaria y/o ideológica): los mismos procedimientos del arte épico, la cultura del espectador o su alerta ideológica; al contrario que en el caso de la histeria clásica, lo imaginario desaparecería desde el momento en que fuera observado. Pero existe otro modo de ir al cine (que ya no consiste en ir armado del discurso de la contra-ideología); es ir al cine dejándose fascinar *dos veces*, por la imagen y por el entorno de ésta, como si se tuvieran dos cuerpos a la vez: un cuerpo narcisista que mira, perdido en el cercano espejo, y un cuerpo perverso, dispuesto a fetichizar ya no la imagen, sino precisamente lo que se sale de ella: el «grano» del sonido, la sala, la oscuridad, la masa oscura de los otros cuerpos, los rayos de luz, la entrada, la salida; en resumen, para distanciarme, para «despegar», complico una «relación» usando una «situación». A fin de cuentas, eso es lo que me fascina: lo que utilizo para guardar la distan-

cia en relación a la imagen: estoy hipnotizado por una distancia; y esta distancia no es crítica (intelectual); es, por así decirlo, una distancia amorosa: ¿Habría quizás, incluso en el cine (tomo la palabra en su aspecto etimológico), la posibilidad de gozar de la *discreción*?

1975, *Communications*.

La imagen

Es curioso que esto, que ha sido preparado, apresuradamente, hace unos días, parezca *copiar* lo que se ha dicho después y que ustedes podrán ir reconociendo al paso. Se trata de una recopilación de temas persistentes, vistos desde una determinada perspectiva: la perspectiva de mi actualidad en tanto que inactual.



En el origen de todo está el miedo. (¿A qué? ¿A los golpes, a las humillaciones?). Parodia del *Cogito*, como instante ficticio en el que, una vez todo arrasado, la *tabula rasa* va a volver a ocuparse: «Tengo miedo, luego estoy vivo». Una observación: las costumbres actuales (habría que hacer una etología de los intelectuales) quieren que no se hable nunca del miedo: está eliminado del discurso, incluso de la escritura (¿Podría existir una escritura del miedo?). Situándolo en el origen, el miedo adquiere el valor de un método; del miedo parte un camino iniciático.



Maquè, en griego, quiere decir combate, batalla (combate singular, duelo, lucha en una competición). Detesto el ludismo del conflicto, de la justa. Parece que a los franceses les gustan esas

cosas: rugby entrevistas en directo, mesas redondas, apuestas, siempre estúpidas, etc. También tenía un sentido más penetrante: «contradicción en los términos»; es decir, pieza lógica, *double bind*, origen de las psicosis. La antonimia lógica de *Maquè* es *Acolutia*, la secuencia natural, la consecuencia, sin conflictos: también esta palabra tiene otro sentido, como veremos.

El lenguaje es el campo de la *Maquè: pugna verborum*. Hay todo un *dossier* que está por constituir (un libro por hacer: el libro de las objeciones reguladas en el lenguaje; todas lo están: en el lenguaje no hay nunca nada salvaje, todo está codificado y más que nada las pruebas de fuerza: Sofística, *Disputatio*, *Hayn-Tenys*, las entrevistas políticas cara a cara, los debates intelectuales de hoy... El modelo —o la asunción— de todo ello es la «escena», en el sentido doméstico de la palabra.

En el terreno cercado del lenguaje, construido como un campo de fútbol, hay dos puntos extremos, dos metas que no hay modo de eludir: la estupidez a un lado y la ilegibilidad al otro. Son dos diamantes (dos «diamantes-rayo»): la inempañable transparencia de la estupidez y la inquebrantable opacidad de lo ilegible.



La estupidez no está relacionada con el error. Siempre triunfante (vencerla es imposible), su triunfo depende de una enigmática fuerza: el *estar-ahí* en toda su desnudez, su esplendor. Y esto produce un terror y una fascinación: el terror y la fascinación del cadáver. (¿El cadáver de qué? Quizá el de la verdad: la verdad que está como muerta). La estupidez no sufre (más sufrieron Bouvard y Pécuchet, por más inteligentes). De manera que *está ahí*, obtusa como la muerte. Su conjuro no puede ser otra cosa que una operación formal, que la toma en bloque, desde fuera: «La estupidez no es mi fuerte» (M. Teste). Con esta frase basta, *para empezar*. Pero los enunciados se escalonan indefinidamente: todo vuelve a ser estúpido.

Esta mecánica de los «tiempos» (en el mismo sentido en que la palabra se usa para hablar de un motor) es importante en materia de lenguaje. Observemos los sistemas poderosos (marxismo, psicoanálisis): en un primer tiempo realizan una (eficaz) función anti-estupidez: al pasar por ellos, uno se vuelve

menos necio; los que rechazan completamente a uno u otro (los que dicen no, por enojo, por ceguera, por cabezonería, al marxismo o al psicoanálisis) conservan, en ese rincón de su persona del que procede el rechazo, una especie de estupidez, de triste opacidad. Pero, en un segundo tiempo, los mismos sistemas se tornan estúpidos. En cuanto algo cuaja, aparece la estupidez. Y esto sí que es ineludible. A uno le dan ganas de largarse a otra parte: ¡Ciao! ¡Servidor!



De un determinado texto se dice que es «ilegible». Yo mantengo unas ardientes relaciones con la ilegibilidad. Sufro cuando un texto me resulta ilegible, y yo mismo he sido acusado de ilegible. Me produce el mismo aturdimiento que la estupidez; ¿soy yo? ¿Es el otro? ¿Es el otro el que es ilegible (o estúpido)? ¿Soy yo, limitado, inhábil, soy yo el que no entiende?

Ante el texto que ni sé ni puedo leer me encuentro literalmente «desorientado»; me da un vértigo, se me produce un trastorno en los canales del laberinto: todos los «otolitos» caen hacia el mismo lado; en mi escucha (mi lectura), la masa significativa del texto se bambolea, al no estar ventilada, equilibrada por un juego cultural.

El estatuto de «ilegibilidad» es «científicamente» (lingüísticamente) inaprehensible, salvo recurriendo a normas, pero a normas que son indecisas, y varían gradualmente. Esto remite inexorablemente a una *situación de lenguaje (language in use)*; la lingüística es perfectamente consciente de que tiene que ocuparse de ello o, si no, perecerá; pero entonces no tiene más remedio que echar mano de todo lo que hay sobre la capa del mundo, del individuo. La ilegibilidad es una especie de caballo de Troya en la fortaleza de las ciencias humanas.

No obstante, lentamente, se va afirmando en mí un creciente deseo de legibilidad. Deseo que los textos que recibo me resulten «legibles», deseo que los textos que escribo sean también «legibles». ¿Y eso cómo se hace? Trabajando la frase, la sintaxis; acepto lo «tético» (que Julia Kristeva relaciona con la frase, a propósito de la *holófrasis*), dispuesto a trugarlo por otros medios que no sean la sintaxis. Una frase «bien hecha» (según un modelo clásico) es clara; simplemente, puede *tender* a una cier-

ta oscuridad gracias a un determinado uso de la *elipsis*: éstas hay que dosificarlas; y también las metáforas; una escritura continuamente metafórica acaba por agotarme.

Se me ocurre una idea ridícula (ridícula a fuerza de humanismo): «No es posible explicar todo el amor (por el otro, el lector) que se pone en el trabajo de la frase «¿Caridad de lo tético, *Agapé* de la sintaxis? En la teología negativa, el *Agapé* está penetrado de *Eros*; así que ¿habría un erotismo en la frase «legible?»



Volviendo a las intimidaciones del lenguaje —al lenguaje como combate, *Maquè*—, se me ocurre una metáfora: la de la *ventosa*. Pienso en esos lenguajes poderosos, sistemáticos, los de los individuos que tienen una fe, una certeza, una convicción, y lo que constituye un enigma permanente para mí es lo siguiente: ¿Cómo es posible que un cuerpo se *pegue* a una idea, o una idea a un cuerpo? Hay lenguajes-ventosa cuyo enigma se duplica cuando un sistema de desmistificación, de crítica, en forma de lenguaje también, que en principio intenta «des-ventosar» el lenguaje, se convierte a su vez en una «cola» por medio de la cual el individuo militante se convierte en el (feliz) parásito de un tipo de discurso.

He sugerido varias veces (y a decir verdad, lo debería hacer yo mismo) que se estableciera una lista, un código de las «figuras del sistema»; de manera análoga a las «figuras retóricas», éstas serían giros del pensamiento, «argumentos», se podría decir, que tendrían, al pasar de un sistema a otro, la misma función (por lo tanto, se trataría de «formas»): la de asegurar de antemano al sistema la *respuesta* que se podría dar a sus proposiciones; dicho de otra manera, integrar en su propio código, en su propia lengua, las resistencias a ese código, a esa lengua: *explicar* esas resistencias, según un sistema propio de explicación; por ejemplo, cuando, aquí, François Wahl nos dice que el psicoanálisis es hoy la última reserva de la metáfora (por lo que se distingue de la decadencia general de los tiempos presentes), me parece que está produciendo una figura de sistema: el psicoanálisis declara ser el único en desempeñar una función que él ha sido el único que ha postulado y descrito; igualmente, de

manera más grosera, cuando el psicoanálisis constituye la vena-
lidad del acto psicoanalítico en un procedimiento que no deri-
varía de la economía de las mercancías, sino de las obligaciones
inmanentes a la curación; o incluso cuando el marxismo —o al
menos su versión vulgar— «reduce» toda oposición al marxismo
a un argumento de clase; o, por último, si nos referimos al cris-
tianismo, que antaño fue un lenguaje-sistema «fuerte», cuando
Pascal reviste con discurso cristiano la misma resistencia a tal
discurso («Tú no me buscarías si no me hubieras hallado ya»).

Las figuras de sistema tienen mucha fuerza (eso es lo que
les conviene) y es muy difícil escapar a ellas (y más en la medi-
da en que lo que se pretende no es contradecir un sistema en
nombre de otro sistema, sino tan sólo «dejarlo en suspenso»
huir de la voluntad de dominio que tales lenguajes implican).
¿Cómo soportar, limitar, alejar, los poderes del lenguaje? ¿Cómo
huir de los «fanatismos» (los «racismos» del lenguaje)?

Parece ser que las viejas preguntas aún no tienen respuestas
nuevas. La Historia no ha producido ningún «salto» del discurs-
o: la revolución no ha podido «cambiar el lenguaje» allí donde
ha tenido lugar. Así que el rechazo a las intimidaciones del len-
guaje consiste, modestamente, en crear «derivaciones» en el inte-
rior de las palabras conocidas (sin preocuparse demasiado de
que éstas estén pasadas de moda), por ejemplo: la tolerancia, la
democracia, el contrato.

La *tolerancia*: sería necesario volver a la noción, definir una
nueva tolerancia, ya que hay una nueva intolerancia (resultaría
muy instructivo un mapa mundial de la actualidad en función
de esas nuevas intolerancias). La *democracia*: palabra saturada
de desilusiones, hasta el punto de dar asco, de suscitar a veces
la violencia. Las trampas de la democracia burguesa han sido
abundantemente desmistificadas. Sin embargo, quizá no es ne-
cesario arrojar al niño junto con el agua de la bañera.* Me
gustaría, para la Historia, una teoría de los estratos: la burgue-
sía, como la tierra, está hecha de varias capas, unas buenas y
otras malas; hay que escoger, establecer una geología diferen-
cial. Además, se puede tener una idea difícil de la democracia:
se puede definir, no como la realización de un agobiante grega-
rismo, sino como algo «que debería producir almas aristocráti-

* La frase es traducción literal de un dicho inglés.

cas» (como dice un comentarista de Spinoza). El *contrato*: en torno a esta palabra hay todo un *dossier* sociopolítico, incluso psicoanalítico; vamos a dejarlo de lado; definamos el contrato, a *minimo*, como un dispositivo chapucero (flojo) que impide al otro (y por lo tanto también a mí mismo) estrujarse con la tenaza de un dilema: o bien ser un canalla (cuando he de responder a sus golpes, a su voluntad de poder), o bien ser un santo (cuando he de responder a su generosidad); en el fondo, la virtud del contrato es dispensarle a uno de ser o un maldito o un héroe (Brecht: «Desgraciado el país que necesita héroes»).



Todo esto implica que los conflictos presentan ante mis ojos cierta pusilanimidad, cierta insignificancia. Incluso, y lo noto muy a menudo, siento una especie de «vergüenza» de las voluntades de conflicto, y el deseo pueril de que haya «una agarrada». Esta impresión de mediocridad toma la forma de un aforismo: el que se cree violento tiene una pobre idea de la violencia. Para mí, la violencia real es la del «todo pasa», la de la ruina, el olvido, el monumental imposible. La violencia que borra es más fuerte que la que fractura; la muerte es violenta: y lo es menos la que se da, la que se quiere dar, que la que *viene por sí sola* (esta violencia quizá sólo la puedan comprender los que tienen cierta edad).



Combate de los sistemas de lenguaje: metáfora de la ventosa. Volvamos ahora al combate de las imágenes («imagen»: lo que yo creo que el otro piensa de mí); ¿cómo una imagen mía puede «cuajar» hasta el punto de que me sienta herido por ella? Usaré una nueva metáfora: «El aceite está extendido, plano, liso, insonoro (apenas algunos vapores) en la sartén: una especie de *materia prima*. Echamos en ella un trocito de patata: es como un cebo arrojado a unas fieras que dormían, al acecho, con un ojo abierto. Todas se precipitan, la rodean, atacan chirriando; es un banquete voraz. El fragmento de patata queda contorneado, no destruido, sino endurecido, tostado, caramelizado; se ha convertido en un objeto: una patata frita.» Del mismo

modo, el buen lenguaje sistema *funciona* sobre todo objeto: se ajetea, contornea, chisporrotea, endurece y dora. Todos los lenguajes son microsistemas de ebullición, frituras. Esto es lo que pone en juego la *Maquè* del lenguaje. El lenguaje (de los otros) me transforma en imagen, como la patata sucia se transforma en patata frita.



Veamos cómo me convierto en una imagen (una patata frita) bajo la ofensiva de un lenguaje sistema de menor categoría: el parisinismo dandy e «impertinente» hablando sobre *Fragments d'un discours amoureux*: «Roland Barthes, ensayista delicioso, favorito de los adolescentes inteligentes, coleccionista de vanguardias, desgrana recuerdos que no lo son en el tono de la más brillante conversación de salón, con un poco de pedantería estrecha, sin embargo, cuando trata del “encantamiento”. En este libro os encontraréis con Nietzsche, Freud, Flaubert y los demás.»² No hay remedio, hay que pasar por la imagen; es una especie de servicio militar social: no puedo hacer que me declaren exento; no puedo retirarme, desertar, etc. Veo al hombre como un enfermo de imágenes, un enfermo de su imagen. Pretender conocer la propia imagen se convierte en una búsqueda enloquecida, agotadora (nunca se consigue), análoga al empecinamiento del que quiere saber si tiene razón al estar celoso («*Misère de ma vie*», dice Goulaud, interrogando en vano a *Mé-lisande* moribunda).

Para ser inmortal (para que el cuerpo fuera inmortal, y no el alma, que poco le importaba), el Tao recomendaba la abstinencia de cereales. Yo deseo la abstinencia de imágenes, suspiro por ella, porque todas las imágenes son malas. La imagen «buena» es subrepticamente mala, venenosa: o falsa, o discutible, o increíble, o inestable, o reversible (hasta los mismos elogios me hieren). Por ejemplo: todo «honor» que se le concede a uno es la institución de una imagen; debería, pues, rechazarlo; pero, al obrar así, instituyo una imagen, la del que rechaza-los-honores (imagen moral, estoica). Así que no hay que destruir las imágenes, sino despegarse de ellas, distanciarlas. En la «meditación» Tao hay una operación iniciática que es el *Wang-Ming*: la pérdida de conciencia del nombre (en mis términos, de la imagen).

2. *L'Egoïste*, n.º 0. mayo de 1977.

La abstinencia del nombre es el único problema real en este coloquio. El *Wang-Ming* se me aparece bajo forma de dos posibles vías, a las que daré nombres griegos: *Epoquè*, la suspensión, *Acolutia*, el cortejo.

*

La *Epoquè*, noción escéptica, es la suspensión del juicio. Para mí, la suspensión de las imágenes. La suspensión no es la legación. Esta diferencia la conocía perfectamente la teología negativa: «Si lo inefable es lo que no puede decirse, deja de ser inefable en cuanto se afirma algo de ello nombrándolo.» Si rechazo la imagen, produzco la imagen del que rechaza las imágenes. San Agustín recomendaba evitar esta aporía con el silencio. Habría que conseguir en uno mismo un silencio de las imágenes. Lo que no quiere decir que ese silencio corresponda a una indiferencia superior, a la serenidad del dominio: la *Epoquè*, la suspensión, sigue siendo un *pathos*; las emociones me seguirán *emocionando*, pero yo no me atormentarán.

Una forma espontánea de la *Epoquè* es la siguiente: me siento incapaz de indignarme contra las «ideas». Por supuesto que puedo sentir irritación, desazón —incluso espanto— ante las ideas «estúpidas»; las ideas «estúpidas» forman una *doxa*, una opinión pública, no una doctrina. En el seno de la *intelligentsia*, por definición, no hay ideas «estúpidas»; el intelectual hace profesión de inteligencia (a veces son sus comportamientos los que son poco inteligentes). Esta especie de ecuanimidad respecto a las «ideas» está compensada por una sensibilidad, positiva o negativa, hacia los hombres, hacia sus personalidades: Michelet oponía el espíritu güelfo (manía de la ley, del código, de la idea, mundo de los legistas, de los escribas, de los jesuitas, de los jacobinos, de los militantes, añadiría yo) al espíritu gibelino, surgido de la atención al cuerpo, a los lazos de la sangre, unido a una devoción del hombre por el hombre, de acuerdo con el pacto feudal. Yo me siento más gibelino que güelfo.

*

Un medio de frustrar a la imagen sería quizá corromper los lenguajes, los vocabularios; las pruebas de qué así se ha conseguido serían la indignación, la reprobación, suscitadas en los puristas, en los especialistas. Cuando cito a los otros, acepto

que los deformato: provoqué un desplazamiento del sentido de las palabras (remito al *Montaigne* de Antoine Compagnon). Y así, en cuanto a la semiología, que yo mismo colaboré a constituir, he sido mi propio corruptor, me he pasado al bando de los corruptores. Podrá afirmarse que el dominio de esta corrupción es la estética, la literatura: «catástrofe» es una palabra técnica en las matemáticas de R. Thom; yo puedo, utilizando mal la palabra «catástrofe», conseguir que se convierta en algo «bello». La Historia sólo existe en cuanto que las palabras sufren una corrupción.

Ya he hablado del combate de los lenguajes, del combate de las imágenes (*Maquè*). He dicho que la principal desviación de estos combates estaba en las suspensiones: *Epoquè*. Existe otra perspectiva de liberación: *Acolutia*. En griego, *Maquè* designa el combate en general, pero también, en un sentido técnico, que concierne a la lógica, la contradicción en los términos (ésta es evidentemente una trampa en la cual se pretende hacer caer al otro, combatiendo con el lenguaje); en este sentido, *Maquè* tiene un antónimo, *Acolutia*: la superación de la contradicción (interpretado: la retirada de la trampa). Ahora bien, *Acolutia* tiene otro sentido: el cortejo de amigos que me acompañan, que me guían, por los que me dejo llevar. Me gustaría designar con esta palabra ese raro terreno en el que las ideas se dejan penetrar por la afectividad, en el que los amigos, por medio de ese cortejo con que acompañan nuestra vida, nos permiten pensar, escribir, hablar. En cuanto a esos amigos, yo estoy pensando por ellos, ellos están pensando dentro de mi cabeza. En este *matiz* del trabajo intelectual (o de la escritura) hay algo socrático: Sócrates desarrollaba el discurso de la idea, pero su método, la andadura de su discurso, era una andadura amorosa; necesitaba, para hablar, la garantía del amor inspirado, el asentimiento de un amado cuyas respuestas marcaban la progresión del razonamiento. Sócrates conocía la *Acolutia*; pero (y a eso es a lo que yo me resisto) mantenía en ella la trampa de las contradicciones, la arrogancia de la verdad (no tiene nada de extraño que, finalmente, haya acabado por «sublimar» —rechazar— a Alcibíades).

1977, Colloque de Cerisy-la-Salle.

En *Prétexte*: Roland Barthes,

col. 10/18. © U.G.E., 1978.

Deliberación

A Eric Marty

Nunca he llevado un diario, o más bien, nunca he sabido si debería llevar uno. A veces empiezo y entones, muy pronto, lo dejo (y, no obstante, más tarde, vuelvo a empezar). Es un deseo leve, intermitente, sin gravedad y sin consistencia doctrinal. Creo poder diagnosticar esta «enfermedad» del diario: se trata de una duda irresoluble sobre el valor de lo que en él se escribe.

Es una duda insidiosa: una duda con retraso. En un primer momento, mientras escribo mis notas (cotidianas) experimento cierto placer: es sencillo, fácil. No hay que torturarse buscando *qué decir*: el material aparece en seguida ante de mí; es como una mina a cielo abierto; lo único que tengo que hacer es bajar a ella; no tengo que transformarlo, es material bruto y tiene su precio, etc. En un segundo momento, muy próximo al primero (por ejemplo, cuando releo lo escrito el día anterior), me produce una mala impresión: no aguanta, es como un alimento frágil que se estropea, se pudre, se vuelve inapetecible de día en día; percibo con gran desánimo el artificio de la «sinceridad», la mediocridad artística de lo «espontáneo»; aún peor: me asqueo y me irrito constatando una «pose» no querida por mí en absoluto: yo en situación de escribir un diario, y este yo, precisamente porque no «trabaja» (porque no está transformado por la acción de un trabajo), resulta lleno de afecta-

ción: es una cuestión de efectos, no de intenciones, ahí reside toda la dificultad de la literatura. En seguida, a medida que avanzo en mi relectura, empiezan a hastiarme esas frases sin verbo («Noche de insomnio. La tercera de la serie, etc.»), o esas otras en las que el verbo ha sido recortado descuidadamente («Croisé deux filles sur la place St.-S.»)* y por más que me esfuerce en restablecer la decencia de una forma completa («Me he cruzado con, he tenido una noche de insomnio»), la matriz de todo diario, a saber, la reducción del verbo, persiste en mis oídos y me molesta como una cantilena. En un tercer momento, cuando releo las páginas de un diario varios meses, o años, después de haberlas escrito, experimento un cierto placer en recordar, gracias a ellas, los acontecimientos que relatan y, aún más, las inflexiones (de luz, de atmósfera, de humor) que me hacen revivir. En definitiva, hasta el momento, no las leo por ningún interés literario (excepto en cuanto a problemas de formulación, es decir, de frases), sino por una especie de apego narcisista (ligeramente narcisista: tampoco hay que exagerar) a *mis* aventuras (cuya reminiscencia no deja de ser ambigua, ya que acordarse es también constatar y perder por segunda vez lo que ya no volverá). Pero, repito, esta benevolencia final, a la que llego después de pasar por una fase de rechazo ¿justifica el llevar (sistemáticamente) un diario? ¿Es que *vale la pena*?

No estoy esbozando un análisis del «Diario» como género (hay libros sobre el tema) sino tan sólo llevando a cabo una liberación personal, destinada a permitirme una decisión práctica; ¿debería escribir un diario *con vistas a su publicación*? ¿Podría convertir el diario en una «obra»? De sus funciones, sólo retengo las que pueden rozar mi espíritu. Por ejemplo, Kafka llevaba un diario para «extirpar su ansiedad», o, si se prefiere, «hallar su salvación». Este motivo no sería natural en mí, al menos de una manera constante. Y lo mismo me pasa con los otros fines que se atribuían tradicionalmente al diario íntimo; tampoco me parecen más pertinentes. Estos fines tenían que ver con los beneficios y los prestigios de la «sinceridad» (decirse, explicarse, juzgarse); pero el psicoanálisis, la crítica sartriana de la mala conciencia, la crítica, marxista, de las ideologías, han vuelto inútil la confesión: la sinceridad no es más que un imagina-

* No traduzco: la elisión del auxiliar en castellano es imposible.

rio de segundo grado. No, la justificación de un diario íntimo (como obra) sólo podría ser la *literaria*, en el sentido absoluto, aunque sea nostálgico, de la palabra. Se me ocurren cuatro motivos.

El primero sería ofrecer un texto coloreado por una escritura individualizada, por un «estilo» (hubiéramos dicho en otra época), por un idiolecto propio del autor (hubiéramos dicho no hace mucho); a este motivo le llamaremos poético. El segundo sería desparramar, pulverizándolas, día a día, las huellas de una época, mezclando todas sus grandezas, desde la información de importancia al detalle de costumbres; ¿acaso no me produce un intenso placer la lectura de la vida de un señor ruso en el siglo XIX, tal como aparece en el Diario de Tolstoi? A este motivo lo llamaremos histórico. El tercero sería el de constituir al autor en objeto del deseo: quizá me gustaría si un escritor me interesa, el recuento cotidiano de su tiempo, de sus gustos, de sus humores, de sus escrúpulos; incluso puedo llegar a preferir su personalidad a su obra, lanzarme ávidamente sobre su diario y abandonar sus libros. Así, yo también podría, al convertirme en autor de un placer que otros han sabido proporcionarme, intentar seducir, a mi vez, gracias a esa especie de torniquete que permite pasar del escritor a la persona, y viceversa; o, con mayor seriedad, probar a los otros que «yo valgo más que lo que escribo» (en mis libros): la escritura del diario se erige entonces en una fuerza excedente, una *fuerza plus* (Nietzsche: *Plus von Macht*), que se supone suplirá los fallos de la escritura total; llamaremos utópico a este motivo, ya que ciertamente nunca se alcanzan los límites de lo imaginario. El cuarto motivo sería convertir el diario en taller de frases: no de frases «bonitas», sino de frases exactas; afinar sin cesar la exactitud de la enunciación (no del enunciado), con un arrebató, una dedicación, y una fidelidad de intención que se parecen mucho a la pasión: «Y mis riñones exultarán cuando tus labios expresen cosas justas» (*Prov. 23,16*). Llamaré enamorado a este motivo (incluso, quizás, idólatra; yo idolatro la frase).

Así que, a pesar de la pobre impresión que los diarios me producen, me parece concebible el deseo de llevar un diario. Soy capaz de admitir que es posible, dentro del mismo marco del diario, pasar de lo que en un principio me parecía impropio de la literatura a una forma que reúne sus cualidades; individua-

ción, trazo personal, seducción, fetichismo del lenguaje. Durante estos últimos años, he hecho tres intentos; el primero, el más serio, ya que tuvo lugar durante la enfermedad de mi madre, es el más largo, quizá porque respondía en cierto modo al designio kafkiano de extirpar la angustia por medio de la escritura; los otros dos se referían, cada uno de ellos, a un sólo día; estos son más experimentales, aunque no puedo releerlos sin sentir cierta nostalgia por el día ya pasado (sólo puedo mostrar uno de ellos, ya que el segundo implica a otras personas).

I

U..., 13 de julio de 1977

*Mme,** la nueva mujer de la limpieza, tiene un nieto diabético al que cuida, según nos ha dicho, con entrega y competencia. Su visión de esa enfermedad es complicada; por una parte, no acepta que sea hereditaria (sería un indicio de mala raza), y, por otra parte, pretende que es fatal, apartando así toda responsabilidad sobre su origen. Ella presenta la enfermedad como imagen social, y esta imagen contiene una trampa. La marca aparece como una fuente de orgullo y de fastidio: tal como lo fue para Jacob-Israel, derrengado, cojo por obra del Angel: placer y vergüenza de sentirse señalado.**

Sombrios pensamientos, miedos, angustias: ver la muerte del ser querido, angustiarse por ella, etc. Esta imaginación es exactamente lo contrario de la fe. Pues imaginar incesantemente la desgracia, hablar de ella, es afirmarla (otra vez el fascismo del lenguaje), es aceptar incesantemente su fatalidad. Al imaginarme la muerte estoy desanimando al milagro. El loco de Ordet no hablaba, rechazaba la lengua charlatana y perentoria de la interioridad. ¿En qué consiste esta impotencia para la fe? ¿En un amor muy humano, quizás? ¿El amor podría excluir a la fe? ¿Y al contrario?

La vejez y la muerte de Gide (al que estoy leyendo: Cahiers de la Petite Dame) estuvieron rodeadas de testigos. Pero, ¿qué ha sido de estos testigos? La mayoría, seguramente, ha muerto

* En francés *re-marqué*, con clara alusión a la *marque*. Creo que, de la misma manera «señalado» alude a la vez a una señal o marca y al hecho de ser especialmente observado por los demás.

también. Llega un momento en que los testigos mueren a su vez, y sin testigos. La Historia está hecha, pues, de pequeños reventones de vida, de muertos sin relevo. La impotencia del hombre frente a los «grados», frente a la ciencia de los grados. Por el contrario, al Dios clásico se le podría atribuir la capacidad de ver la infinidad de los grados: «Dios» sería el exponencial absoluto.

(La muerte, la verdadera muerte, tiene lugar cuando también muere el testigo. Chateaubriand, hablando de su abuela y de su tía-abuela, dice: «Quizá yo soy el único hombre en el mundo que sabe que esas personas han existido»: sí, pero, como él mismo lo ha escrito, y bien, también nosotros lo sabemos, al menos en la medida en que se sigue leyendo hoy a Chateaubriand.)

14 de julio de 1977

Un chiquillo, nervioso, excitado, como muchos chavales franceses, que en seguida juegan a ser adultos, se ha disfrazado de granadero de opereta (blanco y rojo); sin duda, irá delante de la banda.

¿Por qué la preocupación es más lacerante aquí que en París? Este pueblo es un mundo tan normal, tan libre de cualquier fantasía, que en él, los movimientos de la sensibilidad parecen absolutamente desplazados. Yo soy excesivo, por lo tanto, estoy excluido.

Me da la impresión de que en el tiempo en que doy una vuelta por el pueblo, aprendo más sobre Francia que en París durante semanas. ¿Es una ilusión? ¿La ilusión realista? El mundo rural, pueblerino, provinciano, constituye el material tradicional del realismo. Ser escritor, en el siglo XIX, era escribir desde París sobre las provincias. La distancia logra que todo signifique. En la ciudad, en la calle, sufro un bombardeo de informaciones, no de significaciones.

15 de julio de 1977

A las cinco de la tarde, la tranquilidad de la casa, del campo. Moscas. Me duelen las piernas un poco, como cuando era niño y

pasaba por lo que llaman una crisis de crecimiento, o como si estuviera incubando una gripe. Todo está pegajoso, adormilado. Y, como siempre, conciencia aguda, vivacidad de mi malestar (contradicción en los términos).

Visita de X...: habla interminablemente en la habitación de al lado. No me atrevo a cerrar la puerta. Lo que me molesta no es el ruido, sino la trivialidad de la conversación (¡sí al menos hablara en una lengua que yo desconociera y fuera musical!) Siempre me asombra, y hasta me anonada, la resistencia de los demás: el otro, para mí, es el infatigable. La energía —y sobre todo la energía locutoria— me deja estupefacto: quizás es la única ocasión (aparte de la violencia) en que llego a creer en la locura.

16 de julio de 1977

Tras varios días encapotados, de nuevo una mañana de buen tiempo: brillo y sutileza en la atmósfera: una seda fresca y luminosa. Este momento vacío (sin sentido) produce la plenitud de una evidencia: la vida merece la pena. Las compras matinales (la tienda de ultramarinos, la panadería, mientras el pueblo aún está medio desierto) no me las perdería por nada en el mundo.

Mamá está mejor hoy. Está sentada en el jardín, con un gran sombrero de paja. En cuanto se ha sentido un poco mejor se ha dejado atraer por la casa, presa del deseo de intervenir en ella: consigue que todo vuelva al orden, apagando durante el día el termo de agua caliente, cosa que yo no hago jamás.

A primeras horas de la tarde, con un sol espléndido y oreado, ya moribundo, he quemado las basuras en el fondo del jardín. Se puede observar toda una física en esta operación; armado con una larga caña de bambú doy la vuelta a los fajos de papeles que se consumen lentamente; hay que tener paciencia; es tremendo lo que resiste el papel. En cambio, una bolsa de plástico de color esmeralda (la de las basuras) arde muy aprisa, sin dejar residuo: se desvanece literalmente. Este fenómeno podría servir de metáfora en muchos casos.

Sucesos increíbles (¿leídos en Sud-Ouest u oídos por la radio?): en Egipto se ha decidido aplicar la pena de muerte a los musulmanes que se conviertan a otra religión. En la URSS, una

colaboradora francesa ha sido expulsada por regalar ropa interior a una amiga soviética. Hay que hacer un diccionario contemporáneo de las intolerancias (no puede abandonarse la literatura, en este caso Voltaire, mientras subsista el mal del que ella da testimonio).

17 de julio de 1977

Es como si el ser domingo por la mañana mejorara el buen tiempo. Dos intensidades heteróclitas se refuerzan mutuamente.

Cocinar no me aburre. Me gustan las operaciones de que consta. Experimento un placer observando las formas cambiantes de los alimentos mientras se cocinan (coloraciones, espesamientos, contracciones, cristalizaciones, polarización, etc.) Hay algo un tanto vicioso en esta observación. En cambio, lo que no sé hacer, aquello en lo que siempre me equivoco son las medidas y los tiempos: pongo demasiado aceite, por miedo a que algo se queme; lo dejo demasiado tiempo al fuego, por miedo a que no esté bastante hecho. En resumen, tengo miedo porque no sé (cuánto, cuánto tiempo). En esto se basa la seguridad del código (una especie de sobre-encarecimiento del saber): me gusta más hervir arroz que cocer patatas porque sé que tarda diecisiete minutos. Me encanta esta cifra, por lo precisa (casi hasta la ridiculez); un número redondo me parecería falso y, por prudencia, añadiría más tiempo.

18 de julio de 1977

Es el cumpleaños de mamá. No puedo regalarle otra cosa que un capullo de rosa del jardín; por lo menos es el único y el primero desde que estamos aquí. Por la noche, Myr. viene a cenar y hace la cena: una sopa y una tortilla de pimientos; trae champán y dulces de almendras de Peyrehorade. Mme. L. ha enviado flores de su jardín con una de sus hijas.

Humores, en el sentido fuerte, schumaniano, de la palabra: serie interrumpida de emociones contradictorias; oleadas de angustia, imaginación de lo peor y euforias intempestivas. Esta mañana, en el seno de la preocupación, ha habido una isla de feli-

ciudad: el tiempo (muy hermoso, muy ligero), la música (de Haydn), el café, el puro, una buena pluma, los ruidos domésticos (el individuo humano como ser caprichoso: su discontinuidad espanta y agota).

19 de julio de 1977

Por la mañana temprano, al volver de comprar la leche, entro en la iglesia, para mirar. La han remodelado de acuerdo con el new-look conciliar: es enteramente un templo protestante (tan sólo las galerías de madera indican una tradición vasca); ni una imagen, el altar se ha convertido en una sencilla mesa. Evidentemente, no hay un sólo cirio: qué pena ¿no?

Hacia las seis de la tarde me quedo medio dormido sobre la cama. La ventana está abierta de par en par sobre el final, más claro, de un día gris. Entonces, siento una euforia flotante; todo es líquido, aéreo, bebible (me bebo el aire, el tiempo, el jardín). Y, como estoy leyendo a Susuki, me parece un estado próximo al que el Zen llama sabi; o también, puesto que estoy leyendo a Blanchot, a la «fluida pesantez» a la que alude hablando de Proust.

21 de julio de 1977

Se está sofriendo el tocino, con cebollas, tomillo, etc. Todo chirría, su olor es maravilloso. Ahora bien, este olor no es el de los alimentos tal como irán a la mesa. Hay un olor de lo que se come y un olor de lo que se prepara (observación para la «ciencia de las Moiras», para una «diaforalología»).

22 de julio de 1977

Desde hace unos años, parece que sólo tengo un único proyecto: explorar mi propia estupidez, o, mejor dicho, decirla, convertirla en objeto de mis libros. Así, ya he explicado mi estupidez «egotista» y mi estupidez amorosa. Me queda una tercera estupidez, que algún día tendré que explicar: mi estupidez po-

lítica. Lo que pienso políticamente de los sucesos de cada día (y constantemente estoy pensando algo sobre ellos) es estúpido. Esta es la estupidez que tendría que enunciar en el tercer libro de esta pequeña trilogía; una especie de Diario político. Hace falta armarse de mucho valor, pero quizás ese trabajo exorcizaría la mezcla de aburrimiento, miedo e indignación que constituye, para mí, lo político (o más bien la política).

Cuesta más escribir yo que leerlo.

Ayer tarde, con E.M., en Casino, supermercado de Anglet, estábamos fascinados por semejante templo babilónico de la mercancía. Es realmente el becerro de oro: anuncio de «riquezas» (baratas), acumulación de especies (clasificadas en géneros), arca de Noé de las cosas (desde zuecos suecos hasta berenjenas), apilamiento predador de los carritos. De repente, hemos tenido la certeza de que la gente compra lo que sea (yo mismo lo hago); cada carrito cuando se estaciona ante la caja de la salida, constituye la carta impúdica de las manías, pulsiones, perversiones, malas costumbres y caprichos del que lo transporta; ante un carrito que pasa orgulosamente ante nosotros como si fuera una calesa, sentimos la evidencia de que no había ninguna necesidad de comprar la pizza envuelta en celofán que en él se pavonea.

Me gustaría leer (¿existirá?) una historia de los almacenes. ¿Qué pasaba antes del Bonheur des dames?

5 de agosto de 1977

Continuando con Guerra y Paz, he sentido una violenta emoción al leer la muerte del viejo Bolkonsky, sus últimas palabras tiernas para su hija («Querida mía, amiga mía»), los escrúpulos de la princesa al no quererle molestar la noche anterior, cuando de hecho él la estaba llamando, el sentimiento de culpa de María porque, por un instante, ha deseado que su padre muriera, contando con que así obtendría su libertad. Y todo ello, esa ternura, ese sufrimiento, en medio de la avalancha más grosera, la llegada amenazante de los franceses, la necesidad de huir, etc.

Ciertamente, la literatura produce en mí un efecto de verdad

mucho más violento que la religión. Con esto quiero decir, simplemente, que es como la religión. Y, sin embargo, en La Quinzaine, Lacassin declara de manera perentoria: «La literatura no existe ya más que en los manuales.» Mira por donde me veo negado en nombre de... la historieta cómica.

13 de agosto de 1977

Esta mañana, alrededor de las ocho, el tiempo es espléndido. Me vienen ganas de probar la bicicleta de Myr. para ir a la panadería. No he vuelto a ir en bici desde que era un chaval. Mi cuerpo encuentra muy extraña la operación y tengo miedo (de subir, de bajar). Se lo cuento a la panadera, y, al salir de la tienda, al querer volver a montar en la bicicleta, me caigo, como es natural. Instintivamente, me dejo arrastrar a una caída excesiva, con las piernas por alto, en la postura más ridícula posible. Y entonces entiendo que es el ridículo lo que me ha salvado (de un daño mayor): he acompañado mi caída y de ese modo me he ofrecido en espectáculo, me he vuelto ridículo; pero también de ese modo he aminorado el efecto de la caída.

De repente me resulta totalmente indiferente no ser moderno.

(... y como un ciego cuyo dedo, tanteando el texto de la vida, va reconociendo aquí y allá «lo que ya ha sido dicho».)

2

París, 25 de abril de 1979

Velada inútil.

Ayer tarde, hacia las siete, bajo una lluvia fría de primavera no muy buena, he subido corriendo al 58. Cosa extraña; en el autobús sólo había viejos. Una pareja hablaba muy fuerte sobre una historia de la guerra (¿Cuál? no lo sé): «Nada de sobrevolar los acontecimientos, decía el hombre con admiración, todos los detalles». Me he bajado en Pont-Neuf. Como era demasiado pronto he vagado un rato por el muelle de la Mégisserie. Unas dependientas con bata azul (se notaba que estaban mal pagadas)

alineaban brutalmente las grandes jaulas sobre ruedas en las que patos, palomas (los volátiles, siempre tan tontos) se aturullaban y resbalaban amontonados de un lado al otro. Las tiendas estaban cerrando. A través de la puerta he visto dos perritos: uno de ellos, jugando, perseguía al otro, que le mandaba a paseo de una manera muy humana. Una vez más, me han venido ganas de tener un perro: hubiera comprado de buena gana aquel (una especie de fox) al que molestaban y daba muestras de ello de una manera nada indiferente y, sin embargo, soberana. También había plantas y hierbas en macetas. Me he visto a mí mismo (con deseo y horror) comprando una provisión de ellas antes de volver a U., donde yo estaría viviendo definitivamente, sin venir a París más que para «negocios» y compras. Entonces he cogido la rue des Bourdonnais, desierta y siniestra. Un automovilista me ha preguntado dónde estaba el BHV: es curioso, parecía que no conocía más que la abreviatura y no sabía en absoluto dónde estaba ni qué era el ayuntamiento. En la galería del Impasse (leproso), me he sentido decepcionado: no por las fotos de D.B. (son ventanas, cortinas azules fotografiadas en una sola gama con Polaroid), sino por la atmósfera helada de la inauguración: W. no estaba (probablemente aún en América), R. tampoco (me olvidaba de que están peleados). D.S., bella e impresionante, me ha dicho: «Bonito ¿verdad»? —«Sí, es muy bonito» (pero nada más, y eso no basta, añadí para mis adentros). Todo era pobre. Y como, a medida que me hago viejo cada vez tengo más el valor de hacer lo que me apetece, después de una rápida segunda vuelta a la sala (mirar más rato no iba a aportarme nada), me he despedido a la francesa, y me he sumido en un vagabundeo poco útil de autobús en autobús y de cine en cine. Estaba helado, tenía miedo de pillar una bronquitis (pensé varias veces en ello). Para terminar, entré un poco en calor en el Flore, comiendo unos huevos con un vaso de burdeos, a pesar de que era un mal día: el público insípido y arrogante; ni una cara en la que interesarse o sobre la que fantasear, o al menos fabular. El fracaso lamentable de la velada me ha obligado a intentar llevar a cabo de una vez el cambio de vida que me ronda la mente desde hace tiempo. Esta primera nota es una señal de este cambio.

(Relectura: este fragmento me producía un placer bastante seguro, hasta tal punto me hacía revivir las sensaciones de la

noche; pero es curioso que, al releerlo, lo que mejor revivía era lo que no estaba escrito, los intersticios de la anotación; por ejemplo, el gris de la rue de Rivoli mientras estaba esperando el autobús; por otra parte, es inútil que ahora intente describirlo, lo perdería otra vez, en beneficio de otra sensación omitida, y así sucesivamente, como si la resurrección se produjera siempre al lado de la cosa expresada: el lugar del fantasma, de la sombra).

Por más que releo estos dos fragmentos, nada me indica que sean publicables; nada me indica, tampoco, que no lo sean. Me encuentro frente a un problema que me desborda: el de la «publicabilidad»; no ya el «¿Será bueno, será malo? (forma que todos los autores dan a la pregunta) sino: «¿Es o no publicable?» No es únicamente un problema de editor. La duda se desplaza, pasa de la calidad del texto a su imagen. Me planteo la pregunta sobre el texto desde el punto de vista del otro; el otro, en este caso, no es el público, o un público (este problema es del editor); el otro, como miembro de una relación dual y casi personal, es *el que me va a leer*. En resumen, me imagino las páginas de mi diario ante la vista de «aquel al que yo estoy mirando», o bajo el silencio de «aquel a quien yo estoy hablando». —¿No es ésta la situación de todo texto? —No. El texto es anónimo, o, al menos, producido por una especie de nombre de guerra, el del autor. El diario no lo es de ningún modo (ni siquiera cuando su «yo» es un seudónimo): el diario es un «discurso» (una especie de palabra escrita según un código particular), y no un texto. La pregunta que me hago: «¿Debería llevar un diario?» está provista, en mi mente, de una respuesta inmediata y despectiva: «A mí qué me importa», o, más psicoanalíticamente: «Eso es cosa tuya».

Lo único que me queda por analizar son las razones de mi duda. ¿Por qué, *desde el punto de vista de la imagen*, desconfío de la escritura de los diarios? Creo que es porque esta escritura aparece ante mí afectada —como de una enfermedad insidiosa— de ciertos caracteres negativos —deceptivos—, que intentaré explicar.

El diario no responde a ninguna *misión*. No hay que reírse de esta palabra. Las obras literarias, de Dante a Mallarmé, a Proust, a Sartre, han tenido, a los ojos de los que las han escrito, una cierta finalidad, social, teológica, mítica, estética, moral,

etcétera. El libro, «arquitectural y premeditado», se supone que reproduce un orden del mundo, implica siempre, en mi opinión, una filosofía monista. El diario no llega a ser un libro (una obra); no es más que un álbum, según la distinción que hace Mallarmé (la vida de Gide sí sería una obra, su diario no). El álbum es una colección de folios, no sólo permutables (esto sería lo de menos), sino, sobre todo, *suprimibles hasta el infinito*: al releer mi diario puedo ir tachando nota tras nota hasta la completa aniquilación del álbum, con el pretexto de que «esto no me gusta»: como hacían, al alimón, Groucho y Chico Marx, leyendo, y rompiendo a medida que leían, cada una de las cláusulas del contrato que les debería comprometer. Pero ¿no podría considerarse y practicarse el diario como la forma que expresa esencialmente lo inesencial del mundo, el mundo como inesencial? Para esto, el tema del diario tendría que ser el mundo, y no yo; si no, lo enunciado no es más que un egotismo que hace de pantalla entre el mundo y la escritura; por más que haga, yo adquiero consistencia, ante un mundo que no la tiene. ¿Cómo se podría escribir un diario sin egotismo? Este es justamente el problema que me impide escribir uno (porque ya estoy un poco harto de egotismo).

En la medida en que es inesencial, el diario tampoco es necesario. No puedo dedicarme a un diario como lo haría a una obra única y monumental, dictada por un deseo apasionado. La escritura del diario, regular, cotidiana como una función fisiológica, implica, sin duda, placer, comodidad, pero no pasión. Es una pequeña manía de escritura cuya necesidad desaparece en el trayecto que va de la nota producida a la nota releída: «No me parece que lo que he escrito hasta aquí sea especialmente precioso ni tampoco que merezca rotundamente ser tirado a la basura» (Kafka). Como el perverso (según se dice), sometido al «sí, pero», yo sé que mi texto es vano, pero al mismo tiempo (en un mismo movimiento) no puede quitarme de la cabeza la creencia de que existe.

Además de inesencial, poco seguro, el diario es inauténtico. No quiero decir con eso que el que en él se expresa no sea sincero. Quiero decir que su propia forma no puede haber sido tomada más que de una forma antecedente e inmóvil (la del diario íntimo, precisamente), que no puede subvertir. Al escribir un diario, estoy condenado a la simulación obligatoriamente. Inclu-

so a una doble simulación: pues como toda emoción es copia de la misma emoción leída en algún sitio, dar cuenta de un «humor» en el lenguaje codificado de la relación de humores es copiar una copia; aunque el texto fuera «original» sería una copia; con más razón aún si está gastado por el uso: *«L'écrivain, de ses maux, dragons que 'il a choyés, ou d'une allégresse, doit s'instituer, au texte, spirituel histrion»* (Mallarmé). ¡Qué paradoja! Cuando elijo la forma de escritura más «directa», la más «espontánea», resulta que soy el histrión más burdo. (¿Y por qué no? ¿Es que no hay momentos «históricos» en que hay que ser histrión? Al practicar a ultranza una forma de escritura anticuada ¿no estoy afirmando que amo la literatura, no estoy diciendo que la amo desgarradamente, hasta en el momento mismo en que se deteriora? Como la amo, la imito, pero precisamente por ello, no lo hago sin complejos.)

Todo esto viene a decir aproximadamente lo mismo: que el peor tormento, cuando intento llevar un diario, es la inestabilidad de mi juicio ¿Inestabilidad? Más bien se trata de una curva inexorablemente descendente. En el diario, como señalaba Kafka, la ausencia de valor de una anotación se reconoce siempre demasiado tarde. ¿Cómo conseguir que lo que se ha escrito en caliente (y de lo que se gloria) sea un buen manjar frío? Esta pérdida es lo que causa el malestar del diario. Hasta Mallarmé (que no escribía diario) dice: *«Ou autre verbiage devenu tel pour peu qu'on l'expose, de persuasif, songeur et vrai quand on le confie bas»*: como en los cuentos de hadas, bajo el efecto de una condena y de un poder maléfico, las flores que salen de mi boca se transforman en sapos. «En cuanto digo algo, ese algo pierde inmediata y definitivamente su importancia. Cuando lo anoto, también la pierde, pero, a veces, gana otra importancia» (Kafka). La dificultad propia del diario es que esta segunda importancia, desencadenada por la escritura no es segura: no es seguro que el diario recupere la palabra dándole la resistencia de un nuevo metal. Bien es verdad que la escritura es esa extraña actividad (de la que hasta el momento el psicoanálisis no se ha ocupado mucho, por entenderla mal) que detiene milagrosamente la hemorragia de lo imaginario, respecto al cual la palabra es un río poderoso e irrisorio. Pero justamente el diario, por «bien escrito» que esté, ¿es escritura? Hace fuerza, se hincha y se pone rígido: ¿soy tan gordo como el texto? Ni hablar, ni de le-

jos. De ahí proviene el efecto depresivo: es aceptable cuando estoy escribiendo, pero decepcionante cuando lo releo.

En el fondo, todas estas deficiencias señalan con bastante justeza cierto defecto del individuo. Un defecto de existencia. La pregunta que el diario plantea no es la pregunta trágica, la pregunta del loco: «Quién soy yo», sino la pregunta cómica, la pregunta del aturdido: «¿Soy yo?» Un cómico: eso es lo que es el que escribe un diario.

En otras palabras, no veo la salida. Y si no veo la salida, si no consigo dilucidar lo que vale el diario, es que su estatuto literario se me escapa: por una parte, lo siento, a través de su facilidad y su aire anticuado como algo que no es más que el limbo del texto, su forma sin constituir, inevolucionada e inmadura; pero, por otra, a pesar de todo, es un auténtico jirón de ese texto, ya que conlleva su tormento esencial. Creo que ese tormento se basa en lo siguiente: la literatura no tiene *pruebas*. Esto hay que entenderlo en el sentido de que la literatura no sólo no puede probar lo que dice sino, que ni siquiera puede probar que valga la pena decirlo. Esta dura condición (juego y desesperación, dice Kafka) alcanza su paroxismo justamente en el diario. Pero también, al llegar a este punto, todo se invierte, pues el texto, de su impotencia para probar nada, que lo excluye del sereno cielo de la lógica, extrae una *agilidad* que es algo así como su esencia, lo que posee en propiedad. Kafka —quizá el único que ha escrito un diario que puede leerse sin irritación— expresa maravillosamente este doble postulado de la literatura, la exactitud y la inanidad: «... Estaba yo examinando los deseos que había forjado para mi vida. El que se me reveló como el más importante o más interesante fue el deseo de adquirir una manera de ver la vida (y, juntamente, el poder de convencer a los otros por escrito) desde la cual la vida conservaría su pesado movimiento de descenso y elevación, pero, al mismo tiempo, esta vida se vería, y con claridad no menor, como una nada, un ensueño, un estado de flotación.» Sí, esto es exactamente el diario ideal: un ritmo (descenso y elevación, elasticidad) y una trampa (no me es posible alcanzar mi imagen); un escrito, en suma, en el que se declara la verdad de la trampa y se garantiza esta verdad por medio de la operación más formal, el ritmo. Basándome en esto, sin duda tendría que sacar la conclusión de que es posible salvar el diario, a condición de trabajarlo *hasta la*

muerte, hasta el extremo de la más extrema fatiga, como un texto *casi* imposible; al final de tal trabajo es muy posible que el diario así escrito no se parezca en absoluto a un diario.

1979, *Tel Quel*.

INDICE DE ILUSTRACIONES

S. M. EISENSTEIN

Fotogramas, col. Vincent Pinel: 43, 47 (II y IV), 50 (VII), 52, 53. — *Cahiers du cinéma*, núm. 222, julio 1970: 47 (III), 48, 50 (VIII, IX, X), 54.

ERTÉ

E, F, M, O, R, Z, de *Alphabet*, extraído de *Erté*, Franco Maria Ricci, Parma, 1972: 104, 105, 115, 116, 118, 121. (© Spadem.)

ARCIMBOLDO

(de *Arcimboldo*, Franco Maria Ricci)

L'Homme potager, óleo sobre madera, Museo Civico, Cremona: 124. — *L'Automme*, 1573, óleo sobre lienzo, museo del Louvre, París: 133. — *L'Eté*, óleo sobre lienzo, colección privada, Bérghamo: 133.

CY TWOMBLY

(de *Cy Twombly, catalogue raisonné des oeuvres sur papier*, por Yvon Lambert, vol. VI, 1973-1976)

Virgil, 1973, óleo, cera grasa, lápiz sobre papel, colección privada, Berlín: 147. — *24 short pieces*, lápiz sobre papel, colección privada, Berlín: 161. — *Mars et l'Artiste, collage*, óleo, carboncillo y lápiz sobre papel, colección Alessandro Twombly: 155.

RÉQUICHOT

Nokto keda taktajoni, «Relicario», 1960, conglomerado de pintura al óleo, huesos y materiales diversos, colección privada: 191, fotografía de Jean-Pierre Sudre. — «Espiral», 1960, tinta y plumilla sobre cartón, colección privada: 200, fotografía de Robert David.

En cualquier intento de expresión podemos distinguir tres niveles: el nivel de la *comunicación*, el del *significado*, que permanece siempre en un plano simbólico, en el plano de los signos, y el nivel que R. Barthes llama de la *significancia*. Pero en el sentido simbólico, el que permanece a nivel de signos, se pueden distinguir dos facetas en cierto modo contradictorias: la primera es intencional (no es ni más ni menos que lo que ha querido decir el autor), como extraída de un léxico general de los símbolos: es un sentido claro y patente que no necesita exégesis de ningún género, es lo que está ante los ojos, el *sentido obvio*. Pero hay otro sentido, el sobreañadido, el que viene a ser como una especie de suplemento que el intelecto no llega a asimilar, testarudo, huidizo, pertinaz, resbaladizo. Barthes propone llamarlo el *sentido obtuso*.

www.paidos.com

