

# Arte y simulacro

Francisco PEREÑA

*«¿Qué es un fantasma?, preguntó Stephen. Un hombre que se ha desvanecido hasta ser impalpable, por muerte, por ausencia, por cambio de costumbres.»*

James JOYCE

Hay un texto de FREUD poco conocido y que siempre ejerció sobre mí especial atracción. Es un artículo publicado en 1919 en «Imago», tomo V, y que LOPEZ BALLESTEROS no incluye, no sé por qué motivo, en su traducción. El texto en cuestión es «Das Unheimliche» (Sigmund FREUD, Studienausgaben, Fischer Verlag, tomo IV).

«Unheimlich» es un término de difícil traducción ya que incorpora dos elementos contradictorios: una cosa familiar que, de pronto aparece como no familiar y por ello como extraña e inquietante, algo más, algo más de lo predicable de la cosa anida en ella («Zum Neuen und Nichtvertrauten muss erts etwas hinzukommen, was es zum Unheimlichen macht», pág. 224) y eso es lo que la hace inquietante.

Posteriormente FREUD lo define, siguiendo a SCHELLING, como aquello que debiendo permanecer oculto, secreto, hace sin embargo su aparición («...etwas, was im Verborgenen hätte bleiben sollem und hervorgetreten ist», pág. 264).

¿Qué es ese extraño sentimiento? ¿Qué es eso que debe permanecer oculto y, sin embargo, de pronto aparece?

FREUD critica a JENTSCH, autor de

«Zür Psychologie des Unheimlichen» (1906) porque asimila este «concepto» a la incertidumbre intelectual. Que la incertidumbre pueda darse como efecto, no quiere decir que sea su auténtica realidad. No es un problema de mera equivocidad verbal el que se plantea sino una verdadera fisura en el interior Yo-discurso, es el propio lugar de la representación eidética el que se ve cuestionado, el principio mismo de la predicación y por tanto del juicio predicativo (que afirma y niega).

FREUD establece una estrecha relación entre «Unheimlich» y castración, hasta el punto de que son intercambiables («...ein Ersatz für die Kastrationangst», pág. 254); ningún otro secreto más profundo, ninguna otra significación se esconde detrás («...kein tieferes Geheimnis und keine andere Bedeutung sind hinter der Kastrationangst verberge», pág. 255).

Es la castración entonces lo que aflora. La castración debe permanecer oculta sosteniendo la falla o quiebra esencial a la palabra, pero quiebra que el discurso oculta, debe ocultar, para que la certeza acuda y la idea se muestre en su identidad. Cuando no es así, cuando la quiebra se pone de manifiesto, se podría decir que la palabra se deshace, el discurso se desteje

(Entbindung) y la angustia irrumpe en el lugar de la predicación discursiva.

La palabra pierde su sustancia y su sabor se hace amargo; la amargura de lo que de pronto se ha hecho extraño y ajeno. Siendo, sin embargo, lo más familiar, pues si algo nos es propio, es la palabra; ella en el fondo no es más que un simulacro, una pérdida y una sustitución.

Por eso no sorprende que FREUD vincule lo Unheimliche con el *tema del doble*, cuestión ésta que alude a la identificación. El doble cuestiona la identidad yoica. FREUD se refiere a él con estos términos: redoblamiento del Yo (Ich-Verdopplung), escisión del Yo (Ich-Teilung), sustitución del Yo (Ich-Vertanschung) y, finalmente, el retorno del semejante (Geständige Widerkehr des Gleichen) y repetición (Wiederholung) de las características, destino, etc. (pág. 257).

Pero, ¿qué es el semejante del semejante sino la propia subversión de la semejanza? ¿Qué soy yo repetido fuera de mí mismo sino yo des-hecho? El doble (Doppelgänger), sin embargo, encierra una doble vertiente: es un aseguramiento contra la destrucción o disolución del Yo (Versicherung gegen den Untergang des Ichs) contra su aniquilamiento (Vernichtung). «Vernichtung» es un término referido al discurso, por lo que se puede decir que el doble defiende al Yo de su aniquilamiento discursivo, pues la realidad del Yo es una realidad discursiva, como ya vimos en otra ocasión, presión semántica que asegura su identidad. Ahora bien, siendo su realidad discursiva, nada más frágil, pues si la palabra se revela en su insubsistencia, el Yo entonces peligra y la angustia de castración (lo) inunda. Por eso el doble es también, y al mismo tiempo,

imagen de la castración y la muerte. El Yo finito se dobla para reasegurar su «inmortalidad». El Yo de por sí perecedero, pues depende del Otro, pasa a hacer de lo Otro su propia infinitud. El mito de la «inmortalidad del alma» se podría entender como expresión de esta infinitud del Yo, que doblándose asegura su propia subsistencia, su propia infinitud. Inmortalidad del alma y resurrección de los cuerpos. San Pablo nos dice que cuando la resurrección acontezca ya no habrá diferencia de sexos, ni de clases, ni de generaciones. Borradas así todas las diferencias, el Yo asegura su certeza infinita. Pues lo que el sentido presupone y donde estalla —la muerte—, ha sido eliminado para darse así como inmortal. La muerte es mero episodio del sentido, no su ruina. El cadáver es un simulacro (los nyakyusa vinculan el cadáver con la suciedad) porque engaña sobre su verdadera entidad ya que no sólo perdura el alma sino que él mismo está destinado a la inmortalidad al final de los tiempos. Lo que PIERA AULAGNER llama el «yo diferido», o sea, el Yo futuro a advenir, refleja bien esta idea. El proyecto temporal termina en el éxito de su intemporalidad, o sea, de su inmortalidad. Tanto el yo como el sentido quedan así asegurados de una vez por todas. El culto a los muertos es un intento de «semiotizar» la muerte, de dar vida y sentido al muerto; hasta el punto de que si el rito falta, surge el riesgo de la aparición. El fantasma, el aparecido, produce pánico porque en vez de asegurar al Yo, lo amenaza; el individuo viviente esclavo de un muerto.

Dice FREUD que «estas representaciones» surgieron con el narcisismo primario. Pero ya hemos visto en otra ocasión que si el Yo supone un aleja-

miento del narcisismo primario supone también la tendencia a su reconquista. Doble aspecto del Yo que viene a dar su razón de ser al «Not des lebens», al afán de la vida (cf. «Introducción al narcisismo», cap. 3).

Y, por este motivo, el «doble», recuperado por el mito para reasegurar al Yo, no deja de ser también el «inquietante mensajero de la muerte» («...er zum Unheimlichen Verboten des Todes», pág. 258).

El concepto de pulsión nos enfrenta a la idea de una discontinuidad interna al viviente humano, discontinuidad que es lo propio de la pulsión en oposición al instinto, y discontinuidad que es fundamento o razón de ser del dualismo pulsional (Eros y Tánatos, vida y muerte), dualismo en el propio seno de la pulsión. La pulsión es una dualidad interna, cuerpo dividido (cuerpo parlante, animal simbólico, cuerpo mortal), imposible unidad, la pulsión carece por definición de su objeto, del objeto adecuado. El «doble» es el inquietante mensajero de la muerte porque esa dualidad o eterna discontinuidad revela nuestra condición mortal y da a la vida su meta (das Ziel): la muerte. La muerte está presente en el «doble» y ella es también la meta, porque en ella la pulsión coincide. «Doble» es también doble posición, asegura al Yo, lo dobla y es figura de inmortalidad y es por eso mismo doble, y lo que es doble no es uno, no es idéntico a sí. Donde está mi seguridad acecha el peligro, pues sólo desde la muerte (lo que no tiene sentido) tiene sentido hablar de inmortalidad. En la escena romántica el Doble representaba siempre la muerte. La meta estaba ya al principio; la pulsión regresa, como regresa, según veremos, el sentido en la obra de arte.

Doble posición también del objeto. Sabido es que el objeto emerge desde el otro, de su ausencia; la angustia es su marco, su horizonte. La relación del Yo y el objeto es, retomando la figura freudiana, geométrica, proyectiva. Desde el punto geométrico del Yo, el objeto resalta sobre la sombra del fantasma; el fantasma viene a dar así un espesor al objeto, una plenitud fantasmagórica que se convierte en amenaza cuando el fantasma se desplaza de ese espacio óptico; el cuerpo se dobla en el ectoplasma y el fantasma toma su genuina realidad de aparecido, lo que debiendo permanecer oculto, «hervorgetreten ist». Debía permanecer oculto, como sombra del objeto, en el espacio óptico del Yo, pero se desplazó y apareció con realidad propia y autónoma. Lo que era «Versicherung» (aseguramientos del Yo y del objeto), aparece ahora, de pronto, como Verdopplung, Vertauschung, etc.

Cuestión ésta a tener en cuenta para mejor entender lo que diremos acerca del «exceso de objeto» en la obra de arte.

En cuanto a la palabra, ya es de por sí un doble juego, pues siempre es el otro quien habla. La palabra, se dice siempre, no es la cosa, la palabra supone una pérdida y por eso es siempre una sustitución. El sentido mantiene siempre su identidad dentro del sistema de la lengua. Pero la palabra implica al sujeto que habla, sujeto que habla y sujeto que recibe, pues uno al menos ha de entender lo que dice. Uno recibe así el mensaje del Otro. No hay palabra sin Otro. Ni tampoco, en consecuencia, Yo. Uno es en el Otro, y en ese paso al campo del Otro se produce el sentido. En definitiva, yo soy desde el Otro y el Otro me garanti-

za. Curiosa individuación la humana que se lleva a cabo desde el Otro, desde Tuera, por así decir. Ha de constituirse pues en un orden transindividual donde uno no termina de ser porque cuando es, es entonces otro. El miedo al aparecido es propiamente humano. Si toda identificación se realiza conforme a la imagen del Otro o del semejante, ¿qué es uno? Si los hombres, como nos decía ALCMON DE CROTONA, mueren porque no pueden anudar el principio con el fin, ¿cómo sostener el Yo su propia unidad? El sentimiento de lo «Unheimlich» siempre acecha (son múltiples las experiencias cotidianas), pues viene a cuestionar el principio de unidad y su correlato, el principio de predicación, mostrando que la palabra no se agota en el sistema de la lengua. Algo en ella es enigmático e inquietante, algo que tiene que ver con la pérdida del juicio, con esa facultad de afirmar y negar, o sea, de predicar.

El doble fractura al Yo, lo parte, lo escinde, rompiendo así su propia topología convergente. Ya no sabe quién es, pues se revela que no tiene lugar ni tiempo. Perdida la identidad se pierde el juicio; las cosas, lo cotidiano, lo más familiar (heimlich), se muestra extraño (unheimlich). Se produce una regresión del sentido, se invierte el proceso de ideación. Todo el proceso de investimiento eidético del mundo regresa hacia el punto en el que todo era para el niño motivo de asombro y sorpresa. Pero como eso se produce sin que la capacidad del juicio haya sido eliminada, la sorpresa se convierte en inquietud.

Perdida la identidad ya no hay transformación o mediación sino desnuda repetición. Vuelta a empezar, vuelta al circuito a fin de que el anclaje

se produzca. Trabajo de SISIFO. Repetir es intentar rehacer el tejido psíquico, intentar «ligar las masas de excitaciones afluyentes», como dice FREUD en «Más allá del principio del placer», ligar, ordenar, identificar. Pero la repetición es un trabajo de SISIFO porque siempre es una vuelta a empezar, es un trabajo destinado al fracaso, un trabajo nunca acabado sino que ha de repetirse una y otra vez, hablar y hablar. Cuando la repetición se desvela en ese estado de pura repetición sin sentido, surge el sentimiento de «Unheimliche». La calle que no parece llevar a ningún lado vuelve una y otra vez para acentuar que uno está perdido y no sólo perdido sino en manos de un azar repetitivo que nos maneja como si estuviésemos sometidos a una extraña voluntad, tal como le sucede a Alicia en un país que lo es más de lo inquietante que de lo maravilloso. Esa calle repetida a la que sin querer se termina por volver, es la misma pero no ya la idéntica pues ya no sabemos a dónde conduce ni dónde está situada. Lo que se repite es lo mismo pero no lo Idéntico, lo Mismo despojado de identidad mundana. Lo Mismo no es, por definición, lo Idéntico sino lo que lo excluye, pues lo que le caracteriza es la transgresión de la ley de identidad. «Sólo el momento de la repetición involuntaria, nos dice FREUD, es lo que hace aparecer como “unheimlich” lo que en otras circunstancias sería inofensivo, imponiéndonos así la idea de lo nefasto, de lo ineluctable...» (pág. 60). En efecto, ese momento de repetición impide hablar de causalidad o de azar (Zufall), la repetición se muestra entonces como una contraley por así decir, subvierte el orden de la identidad y del sentido. Por eso el impulso de repetición (Wieder-

holungszwang) no es un mero accidente fortuito sino que «es inherente a la propia naturaleza de la pulsión provisto de poderío suficiente para imponerse al principio de placer» (pág. 261) y que da ese «carácter demoníaco» a ciertas manifestaciones de la vida psíquica. En la propia pulsión anida la muerte, la muerte del sentido y del Yo, algo que la lengua no consigue anudar o ligar, que le es esencial a la vida pero que la convierte en mortal pues se ha de mostrar así incapaz de anudar el principio con el fin. La muerte aparece como una regresión, una curiosa regresión a lo inanimado, como va a decirnos FREUD en «Más allá del principio del placer», el estado de naturaleza que se descubre como mentís del narcisismo, pues esa regresión es una muerte.

En ese momento de la repetición, en ese sentimiento de lo «siniestro» (unheimlich) todo el mundo se muestra en su realidad de simulacro, de falsa unidad, de falsa inmortalidad. Nadie ni nada es idéntico a sí mismo, el escenario de la obra se ha transmutado en tramoya y ya no sabemos quién es el protagonista, el que hila la historia.

Nos resistimos a la idea de la muerte, nos repite FREUD aquí. La muerte por conocida no deja de sernos extraña, irrepresentable, siendo lo más familiar es lo más extraño (definición misma de lo «Unheimliche»). No es pensable nuestra propia muerte pues supondría negar a la vida lo que le es propio: el pensamiento. La muerte no es pues un mero accidente sino lo más pulsional que hay en la pulsión, lo por definición excluido del pensamiento y sustrato al mismo tiempo de la vida y del pensamiento. Por eso mismo no es pensable, pues si la pensáramos se-

ríamos inmortales según la máxima de ALCMON DE CROTONA y sólo habría un juicio, el Juicio Final, en el que todas las diferencias son borradas. ¿Cómo juzgar entonces? Se nos propone un juicio fuera del tiempo y de la identidad siendo que la condición del juicio es la diferencia y la determinación temporal.

FREUD nos dice que lo siniestro se da cuando se desvanecen los límites entre la fantasía y la realidad (Wirklichkeit), cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece entre nosotros como real (etwas real)...» (página 267). FREUD dice «Wirklichkeit» y no «Realität», es decir, la realidad es aquí concebida como mundo o lugar de la identidad mundana, donde hay discernimiento entre lo que es fantasía (Phantasie) y realidad (Wirklichkeit). Rota esa identidad y su discernimiento aparece lo fantástico como «etwas real» (algo real); el fantasma adquiere así una realidad (Realität) autónoma, la del aparecido. Es el Yo el que se difumina incapaz de representarse el mundo. No sabe qué lugar ocupa, no sabe qué significa. Yo y mundo nacen a la vez y perecen al mismo tiempo. El carácter «unheimlich» de la locura (que en alemán se dice Wahnsinn, que al pie de la letra sería algo así como sentido ilusorio o vano, o si se prefiere ilusión de sentido) es del mismo orden. Contemplar la falta de juicio o, mejor dicho, su simulacro, provoca tal desazón porque vemos a la palabra escapar a identidad lingüística. El loco hace del sentido (Sinn) un mero simulacro, convierte el sentido en un falso sentido, no porque yerra sino porque carece de la atribución del error. Enajenación mental, se dice también y de la misma manera (Wahnsinn), una mente, un pensamiento que trastoca

la convención del sentido revelando así su falsa consistencia. ¿Cómo reconocernos en quien ha perdido el juicio? Sin él no hay lugar alguno para el reconocimiento, no hay nada que entender, no hay nada que hablar. La palabra se muestra en su más radical realidad de simulacro. El discurso del delirante, pese a su perfección gramatical y sintáctica, no deja de inquietarnos porque en él el juicio falta, pues falta la realidad (mundo) y la identidad yoica. Es un discurso simulacro.

Por último, el carácter «unheimlich» del sexo femenino tiene que ver principalmente, si hacemos caso a FREUD, con el cuerpo materno. Lo más familiar (heimlich), en efecto, pues allí estuve anidando, y lo más unheimlich, pues me es lo prohibido, lo prohibido que me permite ser yo y tener, en consecuencia, juicio.

El sexo femenino es además, añadiremos nosotros, extraño e inquietante y, sin embargo, familiar (o sea, «unheimlich») porque es esa diferencia irreductible al concepto que señala una relación imposible, la relación sexual. Es algo que no es pero ahí está y, ¿cómo colmarlo?, ¿cómo hacerse con ello? Ni siquiera el amor lo remedía. Esa diferencia anatómica, según la expresión freudiana, o sea, real, ¿cómo borrarla?, ¿cómo relacionarme con ella?, ¿cómo reconducirla al ser y al concepto?, ¿qué poderío real —monárquico quiero decir— lo conseguiría? Pero si no hay Dios tampoco hay Rey. Si ni siquiera HEGEL lo consiguió, es que no hay forma.

En el tercer apartado de su texto FREUD cuestiona que lo «Unheimliche» pueda ser explicado por la represión o sólo por ella. Aunque intervenga no lo explica.

¿Qué es lo que hace que un cuento como el de HAUFF («Historia de la mano cortada») produzca esa impresión «unheimlich» que otros con características aparentemente similares (por ejemplo, cuando Blanca Nieves abre los ojos en el ataúd) no tienen nada de «unheimlich»?

Esto es, a nuestro entender, de capital importancia pues nos coloca de nuevo ante la cuestión del arte, de la relación que guardarían lo artístico con el mito y, en general, con la condición humana. FREUD distingue entre «das Unheimliche der Erlebens» (lo «siniestro» vivenciado, vivencialmente experimentado) y lo «siniestro» transmitido por la obra de arte (y daría igual al respecto que fuese literaria, pictórica, etc.).

En cuanto al primero se trataría del revivir de viejas, de primitivas convicciones («Überzeugungen») que se creían ya superadas. Y por tal cosa nosotros entendemos esa especie de saber subyacente (del que FREUD habla, por ejemplo, en «Moisés...») de que el saber es frágil, de que la convención del saber puede de pronto y en cualquier momento resquebrajarse. Por eso no vamos a entrar en esa más que difusa distinción freudiana entre los complejos infantiles y las convicciones de los pueblos primitivos, pues sabido es que esos pueblos primitivos no lo eran tanto en lo que al pensar y al ser se refiere. También para ellos el Yo era discursivo y mundano, es decir, que iba a la par de una organización predicativa del mundo. Y la fragilidad estructural o esencial de esa organización es lo que hace surgir el sentimiento «unheimlich», cuando el propio lugar de la predicación se ve amenazado. Se podría decir que es una genérica y oculta convicción de

ateísmo, de que el sentido no nos esté garantizado y sea mero simulacro, de que muerto Dios, el Yo y el mundo se disuelvan, pues sólo Dios es quien, en definitiva, garantiza nuestra identidad mundana. Sin El, como nos dice NIETZSCHE, Yo se disuelve en la serie de las múltiples posibilidades sin que ninguna sea la propia. La muerte de Dios es la muerte de la gramática. Así las cosas, ya nadie es idéntico a su semejante (identidad y semejanza son correlativos). La repetición excluye toda dialéctica y el simulacro emerge no como el tercero excluido sino como la realidad más propia de lo que viene dado como verdad.

Esa vuelta de lo primitivo de la que nos habla FREUD no sería sino la regresión del sentido. El sentido regresa hasta desvanecerse, regresa hasta el espanto.

Esto nos lleva al segundo punto: el «das Unheimliche der Fiktion», lo «Unheimliche» en la obra de arte, que preferimos anotar nosotros, pues aunque FREUD se limita a la obra literaria, es de la obra de arte y de su propia existencia, de lo que se trata.

Si la humanidad no ha podido renunciar al mito por la sencilla razón de que el mito es el sustrato del pensamiento, lo que establece el marco en el que el pensamiento se hace a la par (a la par, o sea, no hay primero mito y luego pensamiento) tampoco parece que haya podido renunciar a la obra de arte. Una extraña atracción y un extraño respeto suscita siempre la obra de arte, esa ficción. Extraño, porque el arte supone en el fondo un cuestionamiento del mito. El mito forma parte de la sociedad, él es su leyenda. También el arte parece necesario a esa misma sociedad; no parece que tenga o se limite a una

época histórica determinada. Y, sin embargo, el arte se separa del mito en un punto fundamental. Tanto el mito como la obra de arte son ficciones, pero mientras que la leyenda mitológica une lo diverso y sostiene el discernimiento o el juicio en la común verdad de un origen mítico, uno y universal, la obra de arte, por el contrario, enfrenta lo imposible del origen, la imposible unidad pulsional. Carlos MARX, el pensador de la historia, se maravillaba del asombro y del entusiasmo que aún podía producirnos una escultura griega. Curiosa eternidad. La temporalidad es consustancial al sistema consciente. En el inconsciente no existe el tiempo. El tiempo es mundano, requiere y es requerido por el juicio, por la lógica del sentido. La pulsión no tiene tiempo ni origen. La pulsión no es una sino doble, discontinuidad orgánica, cuerpo dividido, parlanchín o mortal. El desintrincamiento pulsional sólo consigue su propósito con la muerte. La diferencia, la insalvable distancia existente entre el placer y la satisfacción, la esencial insatisfacción que eso conlleva, decía FREUD que es el motor del progreso. La satisfacción, en efecto, no es un estado sino una tendencia, una tendencia inscrita en una diferencia tensional, diferencia de excitación regida por el principio del placer; si el placer se traduce en goce, es decir, si el placer se realizara plena y definitivamente, el principio del placer no regiría la economía psíquica. La obra de arte va más allá del principio del placer porque nos confronta con el goce, con ese imposible que anuda en nuestro cuerpo, con lo más pulsional que hay en la pulsión, con nuestra meta: la muerte. La «eternidad» de la que goza la obra de arte es la de la muerte, lo

único que permanece y que se repite. La vida eterna es una ensoñación imaginaria y eidética que poco tiene que ver con lo real, con la materia y el cuerpo. Por eso la obra de arte no tiene propiamente materia prima, a no ser que por ésta entendamos materia primera o primera materia o el desocultarse (en términos heideggerianos) de la tierra en el mundo. Que la tierra sea tierra y no mero mundo, quiere decir que la cosa pierda su «Verlässlichkeit», el ser de confianza, su confiabilidad, la esencia del útil. La materia se muestra así pura Forma, roca, tela o grafo, el significante, pura forma, materia que se muestra en su acontecer no imaginario, no mundano, para quien sólo en ella se confronta a la verdad: el ser cuya meta (das Ziel) es la muerte. El patético discurso de la verdad de Mañara (mecenas de VALDES LEAL) repite: la verdad del hombre es su mortaja; todo lo demás, es ilusorio.

La obra de arte es singular, es un acontecer que si se puede decir que representa, es donde la representación se hace irrepresentable, donde lo real se muestra en su radical imposibilidad. La obra de arte no significa, y en esto LEVI-STRAUSS mostró quizá excesiva ingenuidad al pretender que la función significativa es esencial a la obra de arte. Pero, ¿qué quiere decir que representa y no significa? Está claro que representa, incluso se suele poner nombre a un cuadro, pero ¿qué es lo que significa? LEVI-STRAUSS hablaba de un «exceso de objeto» para referirse al arte de los pueblos primitivos. Pero olvidémonos de ese cajón de sastre de los pueblos primitivos. La expresión es elocuente: «exceso de objeto». Cuando PROUTS nos describe el campanario de Martinville en ese

ensoñado atardecer, ese objeto es algo más de lo que es, es decir, PROUTS no se limita a describir, el objeto se muestra en su exceso, un exceso que lo «des-realiza». Pero, ¿qué quiere significar PROUTS?, ¿podemos traducirlo?, ¿podemos descodificarlo? Los sentidos de la obra de arte son tantos porque no tienen una topología determinada. El barroco mostró la no pertinencia de lo esencial y lo accidental en el arte. No hay un sentido y muchos sentidos viene a ser lo mismo que su subversión y esa es su «eternidad».

Ese «exceso» es lo que la hace singular, única, intraducible y quizá también incopiable. Un «exceso de objeto» porque es un más allá del objeto, donde el objeto pierde su «Verlässlichkeit», su biunivocidad, su equivalencia y semejanza; de ahí su singularidad. Un cuadro renacentista va más allá de su época y de lo que su época representa, no es un mero documento de época. Más allá porque el sinsentido aparece de pronto en el seno del sentido, pues se da en algo —la obra— que está en el mundo. Sucede algo así como con el sueño. Busquemos su sentido, hallaremos miles, mejor dicho, hallaremos una paradójica medida «infinita» donde sólo cabría expresar una determinación finita (el sentido propiamente dicho). Una obra de arte es «eterna» e «infinita», es la pérdida del juicio en una especie de regresión sin comienzo ni fin pues tanto el tiempo como el espacio son la condición de toda topología lógica del Yo y del sentido. No se trata por consiguiente de múltiples sentidos conjuntados (que forman un conjunto, como diría un matemático), simultáneos y ordenables, sino que uno no se agota en el otro, es del todo y la parte, es decir, lo no determinado y, por en-

de, lo «regresado». El destino de los afectos ha invertido el camino desinvistiendo el mundo. Ya no hay ni verdadero ni falso, pues no hay la determinación (afirmación/negación) del juicio; «la risa, como decía KLOSSOWSKI, estalla en el fondo de la total verdad».

Ciertamente no es obligado que el artista pierda el juicio. Es más, es necesario que lo conserve para que la obra tenga lugar, ya que cuando el juicio se pierde se podría decir que la distancia entre la conciencia y el inconsciente ha desaparecido, y entonces basta la locura. De la misma manera que en el psicoanálisis es necesaria la presencia del psicoanalista en su sano juicio para que el inconsciente se revele, de igual modo es necesario en la obra de arte que el artista mantenga el juicio para que la obra se produzca. Si el sujeto pasa a la locura (caso NIETZSCHE, por ejemplo) ya no hay obra.

Un neurótico no hace a un artista, tampoco un psicótico. Se podría decir que nadie más sometido a lo que GOMBROWICZ llamaba el «imperativo de la forma» que el artista, porque él parece más necesitado que nadie de desarrollar la forma inconclusa; no quiere limitarse a lo ya aparentemente concluido, se apercibe siempre y en todo de lo inconcluso, de lo nunca acabado. Por eso FREUD lo consideraba su principal aliado «pues suelen (dice, refiriéndose a los poetas) conocer muchas cosas existentes entre el cielo y la tierra y que ni siquiera sospecha nuestra filosofía; en la Psicología, sobre todo, se hallan muy por encima de nosotros, los hombres vulgares, pues beben en fuentes que no hemos logrado aún hacer accesibles a la ciencia» («El delirio y los sueños en la "Gradiva", de W. Jensen», Alianza

Ed., n.º 224, pág. 107). Seguramente no se trata en verdad de un conocimiento del objeto, sino de aprehensión, de ese pensamiento que según ARTAUD provoca en nosotros la idea de vacío; «el lenguaje claro, seguía diciendo ARTAUD, que esquivo el vacío, impide que la poesía surja en el pensamiento». El artista si sabe es de lo que se sustrae al pensamiento, de lo que la ciencia tiene por obligación desconocer. El imperativo de la forma toma así en la obra de arte su característica propia: la de darse como pura Forma o primera materia, es decir, como la realidad inconclusa de la forma, o si se quiere como la representación (más como «Darstellung» que como «Vorstellung», más como textualidad que como representación propiamente dicha) no coincidente con el concepto, forma en consecuencia sin texto originario y sin modelo auténtico. La obra más auténtica será, paradójicamente, la más espúrea, la menos coincidente con la Idea verdadera, la que menos se deja aprehender categorialmente. Por eso, GOMBROWICZ, autor de «Cosmos», novela que pone en escena el sentimiento de los «Unheimliche», podía decir: «Sólo sabré lo que es la forma aquél que no se aleje un paso del torbellino mismo de la vida en toda su intensidad» («Lo humano en busca de lo humano», Ed. Siglo XXI, pág. 77).

Lo que separa la obra de arte del «kitsch» sería de este orden. Según la definición de Walther KILLY, el «kitsch» produce un efecto sentimental de modo que lo ofrece ya provocado, codificado, y por así decir, comentado. De esa forma se ha sustraído toda equivocidad y toda «extrañeza inquietante» a la obra. El Yo no se cuestiona, el simulacro funciona maquínicamente en el carrusel de esos objetos

empaquetados y acoplados a su efecto. La obra de arte, sin embargo, cuestiona precisamente el lugar, el lugar de las identificaciones, pues si soy artificial, si yo soy identificado desde el Otro, ¿dónde buscar mi «Yo»? se preguntaba GOMBROWICZ. Cuestionando ese lugar es como descubre el simulacro y la imposible identidad de la forma; un imperativo, el de la forma, que como el imperativo kantiano resulta imposible de realizar. De ahí que, entre otras cosas, no haya artista de una sola obra, sino que repite un interminable juego de sustituciones que no encuentra su acabado cumplimiento. El cuadro de la Gioconda lleva al de Santa Ana en la cronología de Leonardo. Lleva inútilmente, no sólo porque sea supuestamente inferior sino porque el puro juego de sustituciones no alcanza la sonrisa perdida y ensoñada de la madre. Repetir es no conseguir, pues sólo se repite lo Mismo, la misma imposibilidad. Más propio del arte es la repetición que la Dialéctica de la Idea.

Se sigue de todo esto que lo «Unheimliche» se desprende de toda obra de arte y no sólo de lo que se entiende por género fantástico o de terror. Si el espanto que normalmente, según el mecanismo «kitsch», produce una obra de terror, cuestiona nuestra entidad «yoica» (y en eso reside su goce), el asombro ante toda obra de arte puede, incluso, resultar más inquietante porque si en el primero lo aparatoso del efecto se corresponde con unas finales claves tranquilizadoras, en la segunda, la ausencia de claves permite que el efecto surja sin solución de continuidad y en consecuencia sin resolución final.

Salvador DALI, en un texto excepcional («El mito trágico del "Angelus"»

de Millet») ha mostrado cómo una obra, aparentemente tan pobre y simple, encerraba tal cantidad de turbación, tan enigmática e «inquietante extrañeza». Es el único comentario que conozco de un cuadro que merece la pena. Seguramente sólo desde el arte (pues el texto de DALI es en sí mismo una obra de arte) es posible «hablar» de una obra de arte.

«Das Unheimliche» ha sido traducido al español por «lo siniestro», pero seguramente lo «siniestro» no da cuenta de lo más característico de «das Unheimliche», el ser algo familiar y al mismo tiempo inquietante, algo que debiendo permanecer oculto emerge, sin embargo, en el objeto. El objeto aparece así «des-idealizado», «des-realizado». Lo que LEVISTRAUSS llamaba «exceso de objeto», es su propia ruina, ya que lo propio de la objetividad es la determinación infinita y cualquier «exceso» abre una dimensión «infinita» (mortífera) y, por ende, inquietante en lo que sí es objeto es, por tanto, familiar. Si lo siniestro es un «objeto» aún no concebido, no predicado, no identificado, lo inquietante, por el contrario, (das unheimliche, lo familiar que se hace extraño e inquietante) requiere la plena existencia del objeto en su familiaridad de objeto. Es siempre, como insiste DALI, un «dejá vu»; por eso la «Unheimliche» ha de ser a su vez familiar, un «ya conocido», un secreto inabordable.

Cualquier objeto puede, en consecuencia, suscitar inquietud en la medida en que la representación reprimida venga a ligarse a él y sea así afectado por lo que FREUD llamaría la medida traumática de afecto, rompiendo de esta forma la propia condición del ob-

jeto: su biunivocidad, su identidad determinada.

En la obra de arte lo que se pone en escena no se limita a ser algo que tiene que ver sólo con la particularidad personal del autor o del espectador o lector; en ella la «perplejidad de la inteligencia» alcanza a una experiencia más radical y genérica: que la palabra verdadera no tiene palabra, o si se prefiere que la «palabra plena» ignora el juicio atributivo y conduce al silencio. El secreto de la obra de arte no es privativo del autor sino que está en los intersticios de lo humano.

En «El Moisés», de Miguel Angel (texto de 1914), FREUD ya señala que lo que luego va a llamar «das Unheimliche» afecta a toda creación artística. «Todo ésto ha orientado mi atención hacia el hecho, aparentemente paradójico de que precisamente algunas de las creaciones artísticas más acabadas e impresionantes escapan a nuestra comprensión. Las admiramos y nos sentimos subyugados por ellas, pero no sabemos qué es lo que representan ...Semejante perplejidad (Rattlosigkeit) de nuestra inteligencia comprensiva (es) una de las condiciones capitales de los más poderosos efectos que una obra de arte (Kunstwerk) puede suscitar» (Alianza Editorial, n.º 224, pág. 76; Sigmund FREUD: «Studienausgaben», Fischer Verlag, tomo X, pág. 197).

Nunca podemos saber qué es lo que una obra de arte representa, ni lo que significa, pues a su esencia corresponde ignorar la biunivocidad del juicio. Fascina, asombra pero nuestra inteligencia se muestra perpleja. No existe el sentido que aglutine los sentidos de la obra.

Si leemos por ejemplo «Ulises» nuestra «inteligencia comprensiva» in-

tentará traducir, saber lo que JOYCE dice; intento inútil, incluso, claro está, para el propio JOYCE. Dice muchas cosas se podrá decir, tantas que no dice lo que dice, pues falta la lógica que organice «hipotácticamente» (conforme al ingenuo propósito de GREIMAS, por ejemplo) el sentido. Ahí reside el goce y la inquietud que le acompaña, pues el juego de la obra se juega en la Forma, una Forma plena pero a su vez inconclusa; plena pues de lo que el psicoanálisis llama «palabra plena» se trata; y a su vez inconclusa porque a la «palabra plena» corresponde el no estar acabadamente determinada, el no ser finita. Por eso no admite ser trasladada a otros «códigos» («Ulises» no puede ser pintado, ni la «Gioconda» puede ser escrita, etc.), por la sencilla razón de que falta el código que permita las traslaciones.

Carece, por tanto, de topología.

En el sintagma del cuadro o del enunciado emerge algo no dimensionable, como si el significante se abriera al infinito. El juicio afirma, al mismo tiempo, que niega, luego limita. Aún dándose como la verdad, afirma su finitud. De ahí que se encuentre cogido entre dos fuegos: decir la verdad y delimitarla, hacerla finita. Lo «infinito» ni niega ni afirma. Es lo que hace el inconsciente, afirmar sin negar, abrir el sentido a una a-topología que impide el sentido de los sentidos, es decir, impide el juicio y en eso se descubre la asimilación del juicio, su realidad de compromiso, realidad que la propia exigencia del juicio de razón, obliga a situar fuera, a dar como simulacro precisamente lo que está fuera del juicio.

La obra de arte viene a expresar en el espacio finito esa imposible topolo-

gía del inconsciente. De ahí que, por utilizar la expresión de GREIMAS no sea «normalizable» como el mismo GREIMAS pretendía; y no es «normalizable» porque no existe la organización hipotáctica de sentido, no existe el conjunto ordenado de su sentido. La obra de arte «desrealiza» el objeto haciéndolo así «unheimlich». Por eso además fascina e inquieta. El proyecto de unir el principio con el fin que hace a la obra «eterna» sólo encuentra su propósito en la muerte. Imagen o letra muerta, inmóvil, que uno contempla una y otra vez sin que el menor cambio acontezca. El goce de la obra residiría en ese imposible encuentro entre medida infinita y medida finita de afecto que la convierte en escenificación inquietante de la muerte o disolución de la identidad.

El significativo que no consigue su sentido, pura promesa de sentido e inquietante porque ese vaciado del sentido lo ocupa lo real. La palabra que es lo propio de nuestro conocer y de nuestra identidad, aparece así desprovista de sus características. No puede menos que inquietar.

Esta consideración de la obra de arte como promesa de un sentido infinito o ilimitado en un espacio finito no deja de plantear problemas y debe ser tomada con alguna reserva. La «Traumdeutung» puede servirnos de ayuda. Dice FREUD que el recuerdo del sueño es siempre *fragmentario e infiel*. Fragmentario porque no hay un sentido global del sueño. Infiel porque nuestro relato o elaboración exige el sometimiento a la lógica del sentido estableciendo un orden, una coherencia interna ausente de la propia textualidad del sueño. Ahora bien, esa infidelidad o deformación forma parte también del sueño. «No hay en tales

modificaciones arbitrariedad alguna», pues el texto del sueño no es cerrado por oculto que pueda verse. FREUD habla del ombligo del sueño (der Nabel der Traums), el punto por donde el sueño se haya ligado a lo desconocido (Alianza Editorial, n.º 36, pág. 152; Sigmund FREUD: «Studienausgaben», Fischer Verlag, II, pág. 503). El sueño, en consecuencia, no es del todo accesible, su sentido no es enteramente desvelado porque nunca nuestra inteligencia consigue hacerse con el sentido unitario, sencillamente porque no lo hay. En ese entramado, que no conjunto del sueño, habla el deseo, de modo que es el deseo el que, en última instancia, resulta desconocido. Si entendemos que lo «Unerkannt» tiene que ver con lo materno (el ombligo es la marca corporal de una ligazón rota, marca o pliegue corporal de un origen inencontrable) deberíamos concluir que el ombligo del sueño va ligado al propio deseo de dormir. Ahora bien, el deseo de dormir es un deseo de no deseo, si así puede ser dicho; o si se prefiere la realización definitiva del deseo, que supondría el final de todo deseo. Si sólo dormimos y no soñamos no despertaríamos. Por eso el soñar es el modo de desear y no perecer en el dormir, o lo que es lo mismo, el sueño es la irrealización del deseo de dormir, puesto que si el deseo se realizara acabaría el vivir. Eros se sostiene sobre esa irrealización del deseo. El ombligo del sueño no es entonces ese núcleo o clave general de los diversos sentidos del sueño, no es su sentido oculto sino la razón de la dispersión del sentido. Detrás no está el sentido del sentido, sino lo que el sentido presupone y no puede decir: la muerte, el goce. Por eso soñamos sin parar, por eso el dormir se acom-

pañía del soñar; y el ombligo es un nudo inextricable, una condensación, y como tal de sentido, de múltiples sentidos que coexisten, no yuxtapuestos, sino en series irreducibles a unidad. El ombligo no es, por tanto, la clave o unidad oculta sino lo imposible de su unidad, y el punto donde el sueño toca con el deseo de dormir y se convierte así en pesadilla.

Pues bien, a partir de esto se debe de matizar la noción de infinito. En propiedad no se puede hablar nunca de un sentido infinito. Las representaciones inconscientes son finitas; tienen meta, dice FREUD (Zielvorstellung) (págs. 155-156; 505-506), y porque son finitas el trabajo de interpretación no es en balde, pues aunque no sea una labor reflexiva (o doctrinaria) de desvelamiento del sentido total, pone en marcha los enlaces asociativos (pág. 154; 504) de forma que aunque no se alcance el núcleo se acentúa sobre él. Pero aunque digamos que los sentidos del sueño son finitos no por ello podemos afirmar su topología. La condensación no es asimilable por una lógica de la biunivocidad.

«La presión de la censura y no la supresión (Aufhebung), de las representaciones finales (Zielvorstellung), es lo que constituye la base real (die richtige Begründung) de las asociaciones superficiales (oberflächlichen Associationen)» (pág. 157; 507). La asonancia, el equívoco, etc. (pág. 156; 506) no carecen de sentido pero como son el resultado de la represión su sentido no es objeto de saber, pero sí de análisis, de actuación.

Si son en consecuencia sustituciones, esto no quiere decir que exista la representación o más propiamente el sentido originario, porque la represión

no actúa «a posteriori» sobre el sentido sino que estructura a éste, hasta el punto de que el levantamiento completo de la represión supondría la propia supresión del sentido. Si la represión fuese levantada ya no habría nada que decir, ya no habría que decir, que hablar. De ahí que para FREUD la duda, la resistencia, el lapsus, etc., sean texto del sueño y no mero obstáculo o error.

Volviendo ahora a nuestro asunto debemos precisar que esa supuesta dimensión infinita de la obra debe ser entendida, tal como hemos dicho, como una puesta en cuestión de la identidad y no como una identidad superior, oculta o trascendente.

Anteriormente, nos hemos referido a esa obra que tanto nos cautiva: el «Ulises», de JOYCE. Allí vemos cómo se desarrolla el determinismo de las palabras. Nada es gratuito, pero no hay Dios que determine el sentido de la obra. Deberíamos hablar de libredeterminismo, un determinismo plural falto de un determinador divino, o sea, exterior a la propia determinación. JOYCE se burla del endiosado Thomas MANN. Los significantes se se deslizan libredeterminadamente y el sentido no está en ninguna otra parte que en el mismo deslizamiento. Así es el determinismo freudiano en verdad mucho más radical que el leibnitiano, pues ningún Dios lo rige. La verdad se hace así «incomponible» con el saber; y «das Unheimliche der Fiktion», de la obra de arte, pone en escena esa «incomposibilidad» de modo que lo que puede ser llamado «inquietante» es la falta de verdad, no como mero lugar de desconocimiento, de no llegar a ella, sino como lugar de la verdad faltante que sólo como tal, en esa falta, habla. Por eso la obra

es ficción y por eso es inquietante; su trabajo de «des-realización» recupera la materialidad del significante, el momento en el que la muerte entra en la vida, en la desnuda repetición del significante. La palabra enfrentada a lo que la hace posible y ella pretende desconocer: la muerte, lo real. La materialidad de la obra de arte reside así en ser pura forma, hueco dejado por la predicación. La Forma nos desliza hacia el lugar de lo perdido (el goce) y ese deslizamiento nos inquieta porque no termina de pasar ni de conseguirse.

El paraíso al que nos conduce la obra de arte es un paraíso de palabras, de significantes, o lo que viene a ser lo mismo, un paraíso perdido.

Se suele decir que el arte es siempre producto de un ansia profunda y general de otra vida, de otro mundo. No tendrá ningún entusiasta la obra de arte si nadie alentara en su interior el deseo de cambiar de vida. Pero la obra es una ficción. Aliento cambiar de vida por no cambiar. Es como el deseo, deseo para no realizar, deseo lo imposible pues no otra cosa es desear la muerte. La obra es la ficción de otra vida y ha de perdurar como ficción, pues otra vida no es la vida eterna sino una vida *otra*, lo otro de la vida, la muerte.

La obra de arte es una ficción y su «eternidad» tiene que ver con ése. La ficción artística enfrenta la vida con lo que sostiene a ésta: la muerte. Eso separa radicalmente, como veremos luego, a la obra de arte del objeto publicitario. Mientras que éste se da retóricamente como sustitución del cuerpo del que pretende borrar su falta (y, sin embargo, fácil es entender que sin esa falta no habría «objeto publicitario»), aquella enfrenta el lugar del peligro:

donde el goce y la muerte acechan, donde esta vida se revela efímera y de rebote consigue así su «eternidad». Que aquí no se goza y entonces no vale la pena, proclama la obra de arte, la cual se hace así dolorosa y a la vez fascinante, pues parece transportarnos a otro lugar donde se guarde el secreto. El secreto de su «eternidad» donde el tiempo no existe. Mas donde el tiempo no rige tampoco la conciencia, ni la individualización; ¿la locura?, ¿la muerte? Donde está el goce está el peligro decía HOLDERLEN. Lo secreto siempre es peligroso.

El lenguaje nos anunciaba ya PLATON está del lado del puro devenir, es la materia del simulacro. La palabra, la ley de la palabra, se instaura sobre esa perversión del instinto que supone la pulsión, sin objeto adecuado, fuerza constante que se repite pero que es discontinua y parcial; grieta finita por tanto. La ley posee similar «eternidad» que la obra: la del límite. El límite es condición de identidad pero él es en sí mismo por donde la identidad se disuelve. No es que se expanda hacia el infinito; lo que sobrepasa los límites del mundo es del orden de la muerte. Estamos obligados así a mantener una deuda y una palabra dada a fin de que la ley se nos sostenga y en el sentido nos reconozcamos. Si saldamos la deuda ya no hay ley y si no hay palabra que dar callamos. La obra de arte está regida por el mandato de la ley. Esto no quiere decir que sea normativa. La perfectibilidad hegeliana de la ley es la imagen inmóvil de lo perecedero, la negatividad de las materias, una curiosa identidad consigo misma, ya que es una identidad disoluta, una identidad que no tiene otro contenido que el fenómeno. La perfectibilidad negativa de la materia, el que la mate-

ria subsista en el ser puesto (Gestzsein, ser puesto o ser legal) de la otra, consiguiendo así su perseverar, conlleva que el ser puesto o la ley (das Gesetz) no tenga otra permanencia que lo efímero o lo pasajero. Si la ley es la verdad del fenómeno, esa verdad equivale a la separación del fenómeno. El fenómeno no es ley pero en su separación de la ley se fenomenaliza, se hace fenómeno. Y la ley, a su vez, no tiene otro contenido que el fenómeno.

La obra de arte sería ese momento privilegiado en el que la materia quisiera hacerse con su propia perfectibilidad (la Belleza) la cual, en el momento de apresarla, se le escapa. Por eso hemos hablado de Forma inconclusa. Forma porque no busca llenarse de ideas, de ideologías, sino que la materia busca su propia formalidad terráquea, como si la tierra, por utilizar la expresión heideggeriana, no se dejase dominar por el mundo (la materia por la idea, el significante por el significado). Pero inconclusa porque donde se manifiesta fracasa, ya que la materia es discontinua y excluyente, o sea, dicho en términos hegelianos, *porosa*. La porosidad de las materias hace que la diferencia sea en última instancia indiferenciada, de modo que su subsistencia reside en su ser efímero. Y la ley (das Gesetz) no es otra cosa que la «solución» de una aporía que adquiere así carácter legal: la de subsistir una en la otra, o mejor dicho el subsistir de la materia en la propia insubsistencia.

Seguramente por esto HEGEL, que buscaba la idea absoluta o la unidad del concepto y la realidad, concebía la obra de arte como lo absoluto que se ignora como tal. La Belleza inconsciente frente a la Belleza consciente (la Ciencia). Sólo la Ciencia podría

descubrir a la obra de arte su propia transparencia. La materia subsumida finalmente por la Idea que asume en la Dialéctica su interna materialidad. Encuentro imposible a nuestro entender y no otra cosa es la materia como real y no como mundana realidad u objeto. Se puede hablar, por ello, de objeto publicitario pero no de «objeto artístico». La obra de arte no es objeto (unidad eidética de sentido) sino eso, obra, un quehacer, una práctica propiamente interminable. Lo Bello irreductible a «Logos». Si el objeto es por definición unidad, el lugar de la obra de arte es el lugar de la materia, de lo múltiple, de lo alterante, el hueco de la mirada, el vacío del significante que aplaza indeflectiblemente su realización en el significado.

La obra de arte inquieta porque se excede, excede al objeto como vimos. Coloquialmente se dice para tranquilizarnos del exceso, que se trata de una ficción. Es una ficción, no es verdad, no existe, tranquiliza la madre a su hijo asustado. Seguramente la ficción hace tolerable la tragedia de SOFOCLES, y sin embargo, nos inquieta. ¿Se trata entonces de un exceso por ficción o de un exceso de ficción? ¿Por qué habríamos de alimentarnos de la ficción sino porque sea ficción nos es propia? La palabra es siempre un exceso porque es un sustituto, un simulacro. La obra de arte, esclava de la Forma pues sin ella no existiría, si nos da como un simulacro. «Hemos eliminado el mundo verdadero, decía NIETZSCHE, ¿qué mundo ha quedado?, ¿acaso el aparente?... ¡No! ¡Al eliminar el verdadero hemos eliminado también el aparente!». («Cómo el "mundo verdadero" acabó convirtiéndose en una fábula», en «Crepúsculo de los ídolos»). La obra de ar-

te no es verdadera ni falsa, ni buena ni mala pues todo eso sólo podría ser dicho del objeto mundano.

Liberaos de la Forma, incitaba GOMBROWICZ, el más obseso de ella. Por la Forma (finita) al punto geometral infinito, la mirada no nos alcanza. «Al contemplarla, dice Fausto, uno no podría dejar de pensar en las palabras del poeta: su máscara revela un sentido oculto». El sentido oculto del sentido es su falta de sentido. La obra de arte, esencialmente lingüística, «pone en crisis» según la expresión de BARTHES, la relación con el lenguaje, al cuestionar su lógica predicativa. No hay dialéctica de la Forma, como tampoco es susceptible de diálogo; la Dialéctica está siempre codificada y es hoy día el más gastado de los códigos. La Forma se repite, es «a-social» y finalmente se burla de nosotros. Su «eternidad» no es más que simulacro. Vamos a ella con el propósito de acabar con la impostura y ella nos devuelve nuestra más propia realidad: la impostura. La obra, como el inconsciente, se burla de nosotros, se burla de nuestra moralidad, de nuestros nobles ideales, de nuestra propia identidad, de nuestra más bella filosofía, de nuestra palabra preñada de sentido. Mientras más ensalzamos la Obra mayor es la burla. «Cuando un Dios quiso ser el único Dios, todos los demás fueron presa de risa loca, hasta morir de risa» (KLOSSOWSKI). Tampoco conviene reirse demasiado del único Dios, no sea que muramos de risa. Hay que tomar la ración diaria de seriedad a fin de que la vida nos sostenga. Tomarse en serio la obra de arte contribuye también a engrosar esa ración de esperanza que tanta seriedad exige.

Y, sin embargo, no cabe duda de

que existe el gozo. La obra es algo perdido y hallado. Cuando Jesús es perdido y hallado por sus padres en el templo, les dice: «¿Por qué me buscábais? ¿No sabíais que es preciso que me ocupe en las cosas de mi Padre?» (Lucas 2, 49). Una vez hallado es irremediablemente perdido, parece haberse encontrado y ahí mismo se pierde. El retorno de lo reprimido, o sea el síntoma, repite un imposible encuentro, un curioso goce: el de la repetición. Allí nos parece encontrar un trozo de verdad, que habrá que repetir para volver a perder. Allí se expande el narcisismo del Yo, se puede decir. Pero, ¿cómo? Estableciendo, como decía DELEUZE a propósito de otro asunto, el objeto, la pérdida del objeto y la ley de esta pérdida. En el juego del carrete el niño es el amo: pone el objeto (la madre), su pérdida y la ley de esa pérdida («Fort... Da»). Ser el amo, forma invertida de la afirmación de esclavitud. El imperativo de la Forma es nuestra esclavitud. Ser el amo, ser mirado por la Forma. Me la apropio en un lugar imposible, «des-subjetivizado» yo y ella, donde el narcisismo cubre y cierra todas las distancias, todos los agujeros, porque donde sólo hay hueco no hay huecos. La mirada es hueca. De los «Jeroglíficos de nuestras potsimerías», de Juan de VALDES LEAL, el cuadro más lúgubre y fascinante se llama «In ictu oculi», en ese instante de la mirada el mundo se desvanece en muerte; tras la ilusión de la gloria mundana la verdad acecha y la mirada en un tris («in ictu oculi») se ve hueca. Vemos en el cuadro a la muerte representada por un esqueleto en el momento de apagar la llama de la vida, las órbitas vacías, huecas, acentuada su oquedad por el brillo de la osamenta; la mano esquelética que

apaga la llama señala al mismo tiempo la leyenda: «In ictu oculi»; el instante en el que el ojo se hace mirada, la mirada de la muerte que preside el cuadro.

El gozo lo busca el «voyeur» en la mirada. No es tanto el contenido de lo que ve como la mirada suspendida, fija, inmóvil (el carácter mortífero de la mirada o la fascinación, reside en esa inmovilidad, parado el movimiento de la vida), y lo propio de la mirada es que sea inapresable. La imagen fija rompe con la vida imaginaria (1). De ahí que el ojo nunca consiga ver lo que quiere ver, porque detrás de la apariencia, de lo que aparece, no está la cosa en sí su desvelamiento, sino la mirada. La mirada me fascina, de la de la mirada gozo, pues la mirada me ve. «El ojo con el que vemos a Dios es el ojo con el que Dios nos ve», decía Angelus SILESIUS. Por eso siempre veo demasiado poco, falta lo que por así decir hay que ver: la mirada, o la muerte. Dios se nos escapa y la promesa del gozo eterno es, como nos dice San Pablo, la contemplación de Dios cara a cara, ideal acomodado entre el ojo y la mirada, vida sin castración, vida eterna, vida sin anamorfia (sin distancia y ¡sin sombra!) (2).

---

(1) El cine desconoce algo esencial al cuadro: la suspensión del movimiento. Por eso su carácter imaginario y su éxito comercial.

(2) Anamorfia o anamorfosis es una particular modalidad de deformación que permite que la profundidad se haga presente en el cuadro. En la anamorfosis el objeto mantiene su integridad pero un distorsionamiento especular lo hace inquietante. Piénsese, por ejemplo, en nuestro cuerpo reflejado en un espejo cóncavo o en la calavera del cuadro «Los embajadores», de HOLBEIN. En la vida eterna, una vez que pasamos de contemplar a Dios como en un espejo, a contemplarlo cara a cara, no hay lugar para la anamorfosis (lo malo es que tampoco para la visión, pero esto es ya otro tema).

El cuadro «Las Meninas» sigue aún fascinándonos seguramente porque hace de ese desdoblamiento de la mirada su tema. Los reyes faltan, se perciben en espejo, y el propio pintor ha entrado a formar parte de la mirada. El pintor mira la mirada y ésta es de quien es el Ojo, los reyes en este caso, figura del Dios paulino, a quien sólo «como en un espejo» puede el ojo terrestre contemplar. Exceso de mirada, desdoblamiento de la mirada, componentes ambos de lo «unheimlich»; inquieta una mirada que se dobla para aprehenderse, pero al doblarse se ausenta, se hace faltante, falta el sujeto de la mirada, y por esa falta se patentiza. Es como si el pintor quisiese hacerse con el sujeto de la mirada, pues no otro sería el objeto de la pulsión escópica. Y no hay otro modo que por medio del desdoblamiento, porque el sujeto de la mirada, como el de la enunciación, sólo se hace presente en el momento en que se borra en el enunciado. No es ajeno a esto que en el buen juego del «Fort-Da» el niño descubra la palabra donde la madre emerge como objeto: en su ausencia. Pintar la ausencia tiene resonancia psicótica pues transfiere hacia lo necesario (el puro destino inmutable) lo que en el neurótico es deseo, proyecto y representación verbal.

Cuando Jan BRUEGHEL quiso pintar la alegoría de la vista no encontró mejor modo que reproducir los cuadros, las pinturas, de la época, llevándonos así a contemplar en el cuadro, como

---

La anamorfosis es el resultado de la lucha entre lo visible, lo que se ve, y lo que se ve disimula. Y lo que se ve disimula precisamente lo que lo convierte en objeto de la mirada, o sea la propia mirada. Mientras tanto, «videmus nunc per speculum in aenigmate» (I, Corintios XIII, 12).

en un espejo, un universo de cuadros. «Per speculum in aenigmate» o la mirada que no se ve a sí misma sino en la inversión del espejo. No hay un mejor lugar para esconderse que el espejo. ¿Qué pinta BRUEGHEL?, un cuadro de cuadros, y que según él es la alegría del sentido de la vista. Su enigma es de espejos. Invierto para que así la mirada se me devuelva como objeto propio. Sigue siendo fugitiva.

LEONARDO DA VINCI estudió las leyes de la trasposición de la naturaleza a la ventana cuadro (que es una superficie plana) y descubrió así que la proyección no es una mera trasposición mecánica sino una nueva figuración de la propia realidad a fin de que éste pueda ser aprehendida como tal. La perspectiva y los puntos de fuga constituyen una operación geométrica, artificial, que deforma las cosas a fin de que éstas puedan aparecer. Es el propio espacio óptico el que LEONARDO quiso representar. Se abría el camino de la Geometría proyectiva y de la concepción no euclidiana del espacio. La realidad no estaba dada a la percepción sino como «ilusión óptica», como deformación producida por espacios no homogéneos. Los puntos de fuga dan razón de la propia hondura del cuadro. Por donde se fuga la mirada emerge el objeto, la ilusión óptica. El pintor se convierte en artífice, artífice del artificio que da, sin embargo, cuenta del objeto. Pero no pinto el objeto sino el emerger del objeto, su exceso o su carencia.

El goce de la obra reside en la repetición, en la vuelta del circuito que la convierte en «eterna» o más propiamente quizá en interminable. La obra de arte no tiene fin, porque en verdad no tiene nada que decir, por eso dice sin parar o sea repite, y lo que se repi-

te no es, ni más ni menos, que la «verdad», lo auténtico o lo «real», algo im-  
pasable e imparable, al no tener nada que decir, o sea ninguna otra cosa que no sea decir. Pura Forma. Simulacro de eternidad. Gozo teñido de muerte, inquietante fascinación. La obra de arte repite su realidad de ficción, nuestra realidad de ficción. Toda repetición termina por ser vacua y, sin embargo, como sucede en el síntoma, en ese curioso efecto de repetición es donde lo real y el goce se anudan de sorprendente manera. Nos hace daño pero nada podría sustituirlo. Un trozo de simulacro más querido que la vida eterna.

El punto geometral en el que el cuadro se anticipa, se estremece por el sentimiento que descubre detrás de lo imaginario al Amo real, el «Amo absoluto», hegelianamente hablando, la muerte. No otra cosa sería el sentimiento dicho por FREUD «unheimlich». «En efecto, esta conciencia se ha sentido angustiada no por esto o por aquéllo, no por este o aquel instante sino por su esencia entera, pues ha sentido el miedo a la muerte, es decir, al señor absoluto.» («Fenomenología del Espíritu, capítulo IV). Señor, Amo absoluto, «Signor» olvidado (*cf.* la relación que FREUD descubre en Signor-elli, Herzegovina, Her = muerte y sexualidad, en «Psicopatología de la vida cotidiana», cap. 1). El cuadro «In ictu oculi», de VALDES LEAL es un recordatorio, el «memento mori», el recordatorio del amo absoluto. Toda la serie holbeiniana de la «Danza Macabra» condensada en un solo momento-recuerdo («memento mori») y en un solo cuadro («In ictu oculi»).

La verdad se olvida, decía el último LACAN. El síntoma no es propiamente

un recuerdo pues proviene de lo real, de su insistencia. No es un recuerdo pues carece de tiempo. Es un desplazamiento que repite, para así hacernos ver que ese trozo de supuesto sin-sentido vale más que todo el edificio ideológico o eidéico construido a su costa. La obra de arte es también un acontecimiento, un síntoma que se repite (trozo material de goce y muerte) y un malestar en la cultura. La obra es singular, única y el Uno demostró FREGE que no admite plural. No es lo mismo unidad que Uno, sino todo lo contrario. LEONARDO DA VINCI decía ser «más digna cosa imitar las obras de la naturaleza, verdaderas semejanzas en acto, que imitar con palabras los hechos y dichos de los hombres; y si tú, poeta, quieres describir las obras de la naturaleza con tu simple oficio, fingiendo lugares distintos y las formas de cosas varias, serás sobrepasado por el poder infinitamente desproporcionado del pintor... Por la pintura tórnense los amantes hacia los simulacros de la cosa amada y hablan con las pinturas que le representan» («Tratado de Pintura», Editora Nacional, pág. 50).

El cuadro es tan perfecto simulacro que engaña al amante. Imitar a la naturaleza es pintar una «naturaleza muerta». Lo real no es lo natural, no es el encuentro con la necesidad (Not); por eso es un acto, una repetición. Todos los caminos están tomados por el Amo absoluto. El goce de la obra radica en su condición de síntoma, y si el síntoma puede ser atribuido a un defecto de simbolización, no consigue, sin embargo, desembarazarse de la palabra (por eso el psicoanálisis no tiene otro modo de intervenir sobre él que por la palabra), pues si así no fuera nuestro cuerpo nos perte-

necería y toda obra sería cumplida, sobraría el artificio del arte. El síntoma es un trózo de real que se resiste a la simbolización, pero que no tiene otra realidad que esa resistencia, un trozo pulsional. Donde está el gozo está el sufrimiento; «allí donde está el peligro crece lo que salva», contaba HOLDERLIM; donde el gozo acontece, acontece su imposibilidad.

No existe un arte idealista, todo él trata del cuerpo (no de lo eidéico), pues es justamente de lo que está prohibido hablar. ¡«...etwas was in Verborgenen hätte bleiben sollen und hervorgetreten ist»). En la obra (también en la psicosis) el amo absoluto toma la palabra. El simulacro nada oculta porque es de por sí pura simulación. Por dentro está vacío. Al menos en la obra el goce balbucea, hasta en algunos casos (como el «Ulises») estallar de risa, bla-bla-bla, ja-ja-ja! No paramos de decir, de ligar (zu binden) algo, que por su eterna discontinuidad es imposible de decir definitivamente. En la repetición venía a decir FREUD se anuda esa imposible unidad de la vida y la muerte. El tiempo es ilusorio.

Madrid, marzo 1982

\* \* \*

Algo hay en la obra de arte por lo cual es siempre el llamado hombre su autor, su indagador. Algo en consecuencia vincula la obra con lo femenino. La mitología nos acostumbró a referirnos a la «madre tierra» y a la consideración de lo femenino como lo cercano o significativo de la naturaleza. La tierra que no el mundo. La tie-

rra que guarda celosamente su misterio. El cuerpo que esconde el misterio del goce. La mujer significativa de la tierra y de la muerte. La mitología nos coloca en el camino de comprender que eso que se sustrae al saber, que esa incompatibilidad entre lo escópico y la palabra, termina por conducir al hombre a una senda sin salida. El hombre, como el explorador verneano, atraído por los misterios de la tierra, viaja a través de ella en todas direcciones, como un obseso, como el obsesivo, para quien siempre queda algo pendiente, algo que saldar, una deuda, una duda (1).

Traza líneas, escribe líneas, rima líneas, etc., obrero de la Forma, nunca terminan de saldar su deuda con la Forma. Siempre las hay mejores. Las crearé yo mismo, dice el artista con gesto insolente, y comienza su interminable trabajo, de hurgar y hurgar, de trazar líneas, de construir líneas, ¿y si yo fuese mujer y si yo fuese la mirada?, se pregunta. La cosa termina mal pues la mujer no existe y nadie puede serlo por su cuenta. El obsesivo artista comienza a sufrir y ya no sabe distinguir entre dolor y goce, tan entroncados van uno con el otro. El sexo le duele tanto que proclama: «Mi herida existía antes que yo, yo nací para encarnarla» (Joe BOUSQUET). «La vida es, sin duda, un proceso de quebrantamiento» (Scozt FITZGERALD).

\* \* \*

---

(1) Jaime SZPILKA ha escrito sugestivas páginas sobre la neurosis obsesiva o «ser hombre», en «La realización imposible». Ed. Triel. Buenos Aires, 1979).

Y, sin embargo, como decíamos al principio la comunidad social se muestra en grado sumo respetuosa con la obra de arte. Ella garantiza el nombre del artista al ensalzar la Obra y crea la cohorte de sacerdotes encargados de velarla; velarla de velar-custodiar y velar-ocultar, pues oculta, vela, dándole un lugar preciso; la califica y así se asegura. Sorprende, incluso, que los más aguerridos revolucionarios hayan retrocedido ante la Obra de arte, cuidadosos de dejar claro que la revolución es sumamente respetuosa con el arte. ¿Cómo no tomárselo en serio?, ¿cómo aceptar el reto de su risa? Respeto al pasado. Convertida la obra de arte en pasado (tal como quería HEGEL, para quien el arte es «figura del pasado»), en monumento histórico, asegura una genealogía social, un territorio genealógico que nadie se atreve a cortar por pánico a una catástrofe. Mientras ella —la obra— exista, nuestra identidad está asegurada. Ironía de la obra de arte, su único pasado es la muerte y, sin embargo, conserva nuestra identidad. Incita a romper la topología imaginaria y mira por donde se ve convertida en su cómplice.

No hay revolución verdadera que no trasgreda hasta el final, que no destruya los museos y pase del arte al acto. Revolución según parece imposible. Estamos presos del pasado «como muertos de antemano», según diría DALI, para añadir, «más claro una tumba». («El mito trágico...», páginas 146-147).

Madrid, junio 1982