

LA MIRADA ERRANTE: DE LA «SPALTUNG» EN LACAN AL «CAOS-COSMOS» DE DELEUZE

ANTONI GONZALO I CARBÓ

RESUMEN:

En psicoanálisis, la *Spaltung* se configura como la escisión o división del sujeto entre el yo o el psiquismo más íntimo y el sujeto del discurso consciente. La distancia que separa el lenguaje del inconsciente de la articulación del habla, se muestra como un abismo en el que el escritor o el artista se pierden. En la experiencia artística contemporánea se evidencia esta forma de desdoblamiento del sujeto que supone la división entre el «Yo» del enunciado y la realidad psíquica que representa: su mirada oscilante no encuentra otro reflejo que el espejo opaco de su subjetividad. Sólo en la asunción del discurso fragmentado por la *grieta*, en la inmola-ción de uno mismo, y por la que el cuerpo cristaliza en un *caos-cosmos*, puede liberarse el resorte que el olvido del eterno retorno representa, la sola posibilidad de la mirada errante.

SUMMARY:

In psychoanalysis, *Spaltung* is represented as a schism or division between the subject «I» or the most intimate psychism of the conscious speech of the subject. The distance which separates subconscious language of the spoken articulation is shown as an abyss in the depth of which the writer or artist are lost. In contemporaneous artistic experience there is evidence of this form of feedback between the «I» of the enunciated and the psychic reality it represents: its oscillating look doesn't find any other reflexion than that of the opaque mirror of its subjectivity. Only the announcement of the fragmented speech by the *crack*, in the sacrifice of one self, and that which the body crystallizes as *chaos-cosmos*, can liberate the

resources which in the forgetting of the eternal return represents, the only possibility of the wandering look.

INTRODUCCIÓN

El presente artículo pretende esbozar las líneas fundamentales de la aproximación a una problemática de orden estético que ha estado latente en algunos de los lenguajes artísticos contemporáneos y que han planteado de forma más o menos evidente la idea filosófica de la dualidad presencia- ausencia del sujeto. La cuestión subyacente consistiría en rastrear los mecanismos ocultos que acompañan al lenguaje en su proceso del inconsciente a la palabra, y a su vez, siguiendo una exploración de tipo psicoanalítico, comprobar cómo en este recorrido se dibuja una suerte de abismo, el borde mismo de lo que lo limita —el lenguaje recusado como discurso y retomado en la violencia de la palabra— y que comporta la experiencia-límite del camino al habla. El sujeto llega así a tropezar en el proceso de acceso al lenguaje, descubriendo que el Yo puede advenir al ser de desaparecer de mi dicho, tal como sostuvo Lacan. En esta vía que permite al sujeto incorporarse al discurso se producen una serie de obstáculos que afectan a la configuración del Yo: el acceso al lenguaje representa así una cierta pérdida que tiene un parecido con la imagen de la muerte.

En el discurso de algunos escritores y artistas contemporáneos se descubre esta reflexión principal que atañe al cuestionamiento que desde el psicoanálisis de Freud, y después de Lacan, se hace de las dificultades que para el sujeto pensante comporta pasar del lenguaje del inconsciente al lenguaje de la conciencia del *Cogito*, del lenguaje intersubjetivo a la inserción en el lenguaje normativo. Pensar el «Yo» comporta así una suerte de escisión, de falla infranqueable entre el psiquismo más íntimo, desalojado de las ilusiones de la conciencia inmediata, y el sujeto del discurso consciente, que actúa a la manera de un «doble» en el que el primero no se reconoce pues evidencia una forma de suplantación del «Yo» al que tergiversa mediante el lenguaje mismo.

Esta cuestión, que como es sabido en psicoanálisis se engloba —tanto en Freud como en Lacan— bajo el concepto de *Spaltung* («escisión», «grieta») configura la aparición de un *sujeto escindido* en la pérdida que para el Yo representa la suplantación del deseo por la palabra: tergiversación que comporta la constatación que el psicoanálisis realiza, por un campo diferente al de la filosofía analítica de Wittgenstein, de los propios límites del lenguaje. La palabra —como diría Lacan— es presencia y ausencia de la cosa que designa. La única posibilidad que le resta al sujeto de escapar a ese proceso de suplantación que en cierta manera representa el lenguaje normativo, sería asumir el reto de la vacuidad del habla como reflejo de un sinsentido de la existencia, y por ello, a través de su

aceptación, convertirlo en «un signo vacío de sentido», según el dicho de Hölderlin. Es a través de la adopción de la grieta como dispositivo, de la huella del cuerpo afectado y fragmentado, de este salto en el vacío del inconsciente a la conciencia desnudada, que el lenguaje puede desbloquearse, reproducirse y devenir, a través de una cadena de proposiciones, la multiplicidad de voces que escapan al agujero mismo proyectado por la grieta.

De esta forma, progresivamente, el cuerpo va asumiendo su línea laberíntica y, por diferentes vías, abre sus expectativas a la *exterioridad del pensamiento*, al ser pensado desde el «afuera» (Foucault), gracias a una «otredad del ser» (Lévinas), y también al proceso de deconstrucción gramatológica de la escritura, la escritura del cuerpo y de las pasiones que se contraponen a la escritura del alma y de la interioridad (Derrida). Esta exterioridad, este «*dehors*» presente en el pensamiento de Foucault, Lévinas, Blanchot o Derrida, es el que seguramente habría contribuido a liberar el significante de su dependencia o de su derivación en relación al *logos* y al concepto conexo de verdad o de significado primero: gracias a esta exterioridad, presente ya en el concepto del Eterno Retorno de Nietzsche, cada signo desplaza al anterior, cada ser se olvida ante la presencia de otro, cada cuerpo se disuelve en otros cuerpos, y cuya otredad consigue borrar la huella trazada por la grieta.

Para descomponer toda esta serie de elementos que recorren el proceso que va del sujeto «*doblado*» analizado por el psicoanálisis de Lacan y Freud, al concepto de «*caos-cosmos*» desarrollado por Deleuze, se tratan aquí una serie de puntos que dan cuenta de este paso de la grieta y el instinto de muerte —el sinsentido de la existencia— a la asunción de los mismos, adoptándolos y ramificándolos, como una forma compulsiva de proyectar la existencia.

En el punto primero se analiza pues esta forma de lenguaje fragmentado a través del vínculo entre el cuerpo y la gramática presente en la actitud del esquizofrénico —comentada por Freud— de ver su propio cuerpo como un «*cuerpo -colador*», ejemplo, cuando la palabra y el objeto no coinciden, de formación sustitutiva esquizofrénica. También la literatura de Malcolm Lowry, de F.S. Fitzgerald o de Max Frisch, reflejarían esta relación entre la pérdida corporal y la descomposición del lenguaje. El punto segundo introduce el concepto de la *Spaltung* y que representa este abismo existente entre la búsqueda del Yo en el psiquismo más intransferible del inconsciente y el sujeto del discurso de la conciencia, al que suplanta no sin una pérdida que comporta su inserción en el lenguaje normativo. De esta forma aparece el instinto de muerte como el impulso que de forma silenciosa hace emerger la *grieta cerebral* (Deleuze), el lenguaje de las profundidades.

El punto tercero plantea que puesto que el sujeto se halla así *deshabitado de sí mismo* a través del lenguaje, este efecto mismo conlleva que sólo

resta mantener como posibilidad el estado de *noli me legere*, que para el sujeto comporta que nunca «lee» su obra, puesto que para él es lo ilegible, es un secreto frente al que no permanece, es la imposibilidad de mirarse a sí mismo (Blanchot). Por ello —punto cuarto— se genera de esta forma en el sujeto una suerte de desdoblamiento o división entre el Yo del enunciado y la realidad psíquica que representa, según la alternativa de una presencia-ausencia. Mientras la conciencia y la reflexión deben situarse en el nivel del discurso, en el inconsciente habrá de colocarse el sujeto verdadero, lo que comporta una errancia en la palabra y que tendría su metáfora en la imagen del *borrarse a sí mismo* (Blanchot, Jabès, Derrida).

En el quinto punto se introduce ya la inversión de la cuestión. La única posibilidad de evasión que el sujeto vislumbra de hacer desaparecer la grieta y el espejo como metáfora de su presencia misma, consiste en la transfiguración del propio ser, la incesante transfiguración o metamorfosis, donde toda la identidad se disuelve en una múltiple alteridad, afirmar toda la serie de instantes de la existencia y en consecuencia la infinita serie de mis otras posibles identidades (Klossowski). El lenguaje, a su vez, es ramificado hasta hacer del habla un cuerpo-devenir, mediante su doblez, su línea etérea. Mientras los rostros de las pinturas de Francis Bacon o de Arnulf Rainer se descomponen aún dentro del pozo de su propio territorio, los de las instalaciones de Christian Boltanski aluden al desplazamiento de la imagen, al rostro sin territorio (Guattari) y como línea de fuga.

El sexto punto desarrolla ya esta *palabra errante* que esquiva la grieta, que la dispersa en una escritura de los confines, de las palabras desplazadas unas por la presencia de otras, en su carácter finito, en su proyección infinita. Los dibujos de artistas como Joseph Beuys, Cy Twombly, Mario Merz o Jean Michel Basquiat, reflejarían ya esta desaparición a la que está abocado el hombre en la huella de una palabra sustraída y cuyo registro se ha desplegado en el olvido. El séptimo punto y último —*la espiral sin centro*— dibuja la superación a la que el eterno retorno de lo diferente y el poder del olvido someten a la palabra de los confines en su absorción por el *ritornelo* del devenir, relación que libera el resorte del lenguaje despojándolo del efecto de la grieta, en un espacio sin territorio en el que la *mirada nómada* escapa a los mojones que marcarían el desierto de su mirada.

1. EL «CUERPO-COLADOR»

Se plantea así la erosión del pensamiento, la distancia que separa el discurso de los contenidos del inconsciente: discurso que mediatiza y transfigura un saber no hablado, latente en el inconsciente. Es la tesis que inducirá a Jacques Lacan a considerar que el nacimiento del lenguaje, la utilización del símbolo, operan una disyunción entre la vivencia y el signo que la remplaza. Disyunción ésta que al transcurrir de los años se acrecen-

tará, ya que el lenguaje es antes que nada el órgano de la conciencia, de la reflexión sobre una vivencia muchas veces insuperable. La reflexión, que trata constantemente de «racionalizar», de «reprimir» la experiencia vivida, llegará finalmente a diverger profundamente con esta vivencia: la grieta del pensamiento se manifiesta. En este sentido, se puede decir con Lacan que la aparición del lenguaje coincide en el tiempo con la represión primera constitutiva del inconsciente. El lenguaje tiene, por otro lado, una virtud: la de suministrar al sujeto un punto de apoyo, una referencia posible de su propia «identidad», pero sólo eso, una referencia imprecisa.

El principio del lenguaje es el propio cuerpo: «(...) el principio mismo está en mi carne», dirá Artaud¹. Hay una huella que se mantiene ausente en la obra, en la *falta de obra*, en la presencia repetida de esta ausencia, en su vacío central. La grieta del pensamiento es esta escritura ausente que escapa a su propio habla, el borde del abismo tan sólo pensado, que pone en escena ese espacio-tiempo *catastrófico*. La grieta del pensamiento se resume en la paradoja blanchotiana: *noli me legere*, es decir, que quien escribe no puede leerse, o bien, que una ceguera profunda ocupa el centro mismo del pensamiento. Es «En este tiempo donde debemos permanecer fuera de nosotros, fuera del mundo y casi morir fuera de la muerte misma (...)»². El cadáver que habita en el sujeto arrastra el sitio que ocupa, lo abisma con él, y en esta disolución deshabet la posibilidad de una *residencia del «Yo»*: «*el hombre es deshecho según su imagen*»³. Es el problema que se le plantea al protagonista de la novela *No soy Stiller* (1954) de Max Frisch: el del hombre que no acepta su propia personalidad e intenta desesperadamente evadirse de ella. Se trata de la necesidad apremiante de encontrar en una forma de «muerte impersonal» (Blanchot) la posibilidad de dejar de ser yo mismo para pasar a la serie infinita de mis otras posibles identidades (el Eterno Retorno, según Klossowski). Así, confiesa Stiller: «Esto significa tener que volar confiado en que el vacío me sostendrá, es decir, un salto sin llevar alas, un salto en la nada, en una vida jamás vivida, en la culpabilidad por omisión, en el vacío en tanto que única realidad que me pertenece, que me puede sostener...»⁴. Y en esta certeza se constata la *volatización del sujeto* pensante y la pérdida de su objeto, puesto que el lenguaje no aparece por sí mismo más que en la desaparición del sujeto: es el *yo escindido* en la suplantación del deseo por la palabra.

La aparición de los poros agujereados en los autorretratos de Artaud

1. ARTAUD, A. *Manifiesto en Lenguaje claro*. SAVATER, F. *La filosofía tachada*, Madrid, Taurus, 1986 (2ª reimpr.) (1972), p. 155.

2. BLANCHOT, M. *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992 (2ª ed.) (1955), p. 149.

3. *Ibidem*, p. 249.

4. FRISCH, M. *No soy Stiller*, Barcelona, Seix Barral, 1990 (2ª ed.) (1954), p. 97.

es el comienzo de la grieta que resquebraja y fragmenta la dialéctica discursiva del sujeto e introduce la materialidad de las palabras más allá de toda representación, cuando el habla está llamada a desatarse en la violencia del cuerpo y del grito: objetiva el dolor constituyéndolo en objeto, puesto que el pensamiento, al abandonar la interioridad salmodiante de la conciencia, deviene energía material. Artaud dice que el Ser, que es sinsentido, tiene dientes: comer-hablar y el lenguaje esquizofrénico que hace emerger el sinsentido, el acontecimiento inscrito en la carne, el lenguaje de superficie desgarrado por la imposibilidad de pensar que es el pensamiento, persecución y pérdida del sujeto mismo.

Es el propio Freud⁵ quien comenta esta actitud del esquizofrénico y de su perturbación cuando la palabra y el objeto no coinciden, mostrándose la formación sustitutiva esquizofrénica: el paciente que en el momento de colocarse los calcetines, presenta la singular visión de los mismos como horadados por pequeños orificios y, a su vez, su propio cuerpo como la proyección de las mallas del tejido-piel agujereados. Esto lleva a Freud a modificar su hipótesis de que la carga de objetos queda interrumpida en la esquizofrenia y a reconocer que continúa siendo mantenida la carga de las imágenes *verbales* de los objetos. A través de estos poros, la malla de la locura invade y reproduce la red de objetos-lenguaje infinitamente.

Gilles Deleuze retoma este caso para sostener su imagen del «*cuerpo-colador*», por el que ya no hay frontera entre las cosas y las proposiciones, precisamente porque ya no hay superficie de los cuerpos⁶. El signo se confunde así con una acción, con una pasión del cuerpo como sujeto y como objeto a la vez de un lenguaje vacío. El sinsentido rasga el lenguaje de superficie hasta hacer de la piel un mapa del lenguaje desarticulado. Esto es así gracias a la ambivalencia acción-pasión: «La consecuencia es que el cuerpo entero ya no es sino profundidad, y atrapa, y arrastra todas las cosas a esa profundidad abierta que representa una involución fundamental. Todo es cuerpo y corporal. Todo es mezcla de cuerpos y en el cuerpo, encajadura, penetración»⁷.

Repetidas veces, es sabido, Freud habla de la pulsión de muerte como de una energía «muda», por oposición al «clamor» de la vida: una suerte de abismo entre la pulsión y sus expresiones, entre el deseo y la palabra, la palabra silenciosa. La grieta cerebral descubre de forma súbita la amplitud del puro cultivo de la pulsión de muerte. Es el cuerpo alcoholizado del protagonista de *Bajo el volcán* (1947) de Malcolm Lowry, cuyo ocaso se desliza progresivamente hasta llegar al pozo oscuro que constituye su propio cuerpo: «(...) En un horizonte desolado donde navegaba vertiginosamente un enorme barco negro,

5. FREUD, S. *Lo inconsciente*, en *Obras completas*, Barcelona, Orbis, 1988 (1915), vol. 11, p. 2080.

6. DELEUZE, G. *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 1989 (1969), p. 103.

7. *Ibidem*.

con el casco oculto deslizándose hacia el ocaso; o bien su cuerpo no era nada sino una mera abstracción, una calamidad, un diabólico aparato para producir sensaciones calamitosas y enfermizas (...)»⁸. El cuerpo es el destinatario en el que confluyen las palabras desechadas, el cuerpo no reconocido y sublimado a la vez. Es el último grito de Nietzsche antes de sucumbir, proclamándose a la vez Cristo y Dionisos, el sueño común que escapa a la razón, el volcán abierto de la aniquilación de la obra: «Se cumple la predicción de Nietzsche sobre el vínculo de unión entre Dios y la gramática; pero esta vez el vínculo es reconocido, querido, gesticulado, «dudado», desarrollado en todos los sentidos de la disyunción, puesto al servicio del anticristo, Dionisos crucificado», escribe Deleuze⁹.

2. LA «GRIETA CEREBRAL»

En psicoanálisis, esta grieta del pensamiento tendría cabida en el concepto de *Spaltung* (de *Spalte*, «hendidura, grieta» en alemán), que es la escisión o división del sujeto entre el yo o el psiquismo más íntimo y el sujeto del discurso consciente: en la teoría del lenguaje, el abismo existente entre el lenguaje intersubjetivo y el lenguaje normativo, respectivamente. La grieta es este vacío, este espacio deshabitado en uno mismo, el lenguaje inarticulado y marcado por el instinto de muerte. Es lo que Jacques Lacan denomina la *Spaltung* (escisión) del sujeto o división del sujeto por el hecho de que habla o se expresa, por el hecho de su inserción en el orden simbólico. En efecto, el sujeto, al «mediatizarse» por su discurso, destruye la relación inmediata de él mismo consigo mismo, se construye (tal será la «referente» según Lacan) en el lenguaje tal como quiere verse o hacerse ver y en él se aliena lógicamente. Para Serge Leclaire, la pulsión constituirá la llamada a un retorno del placer, de la falla inscrita en el cuerpo con ocasión de una experiencia originaria de placer o de desplacer. El lenguaje —que es también aquello por lo cual el deseo es posible, a partir de la falta o carencia— se halla vinculado al afloramiento del instinto o pulsión de muerte; el discurso «mediatiza» al sujeto y se presta por tanto particularmente a una rápida tergiversación de la verdad: en efecto, la palabra —según Lacan— engendra la muerte de la cosa. «La pulsión de muerte — escribe a su vez Serge Leclaire— es esta fuerza radical que aflora en el instante catastrófico o extático en que la coherencia orgánica del cuerpo

8. LOWRY, M. *Bajo el volcán*, Barcelona, Bruguera, 1984 (3ª ed.) (1947). (Col. Libro Amigo, nº 975), p. 386.

9. DELEUZE, G. *Op. cit.*, p. 282.

10. LAPLANCHE, J. - LECLAIRE, S. *L'inconscient, une étude psychanalytique, L'inconscient* (VI Coll. de Bonneval), Desclée De Brouwer, 1966.

aparece como innominada e innominable, síncopa o éxtasis, poniendo de manifiesto su exigencia o sollicitación de una palabra para velarla o sostenerla»¹⁰.

Como dice en un verso Octavio Paz: «El espejo que soy me deshabita (...)»¹¹. Mi propia obra es un espejo en el que no me reconozco.

La grieta es la hendidura del pensamiento, la sublimación del cuerpo fragmentado, la palabra doblada por la gramática, «el cadáver del habla psíquico» (Derrida), la ausencia misma de obra (Blanchot). También Deleuze aclara que: «La grieta es el obstáculo del pensamiento, pero también el asiento y la potencia del pensamiento, el lugar y el agente»¹². La grieta designa este silencio del solo ruido de mi respiración, la palabra flotante y vigilante, el vacío que se ahonda y marca una serie de señales, la gozosa errancia por la que se dispone en cualquier momento de la posibilidad de «abandonar el libro»: «*El centro es el pozo... Ojalá pudiese mi muerte provenir de mí (...)*», escribe Edmond Jabès¹³.

La grieta es la posibilidad de describir la propia descomposición y por la que nunca se irá demasiado lejos en su expresión límite. La grieta es este instinto de muerte que desborda a los protagonistas de las novelas de Lowry, de Bernhard, de Frisch,... La grieta deviene cuando el escritor abandona los territorios del *logos* y su voz es el fenómeno por el que se descubre el *thymós*, su yo irracional. El instinto de muerte ya no reposa en la represión del inconsciente, sino que actúa y se ramifica hasta desbordar la palabra, palabra somática y de muerte, pero también palabra de los confines, la imagen-despojo por la que el cadáver que uno lleva comienza a *parecerse a sí mismo*. Como escribe F.S. Fitzgerald en *The Crack Up* (1936): «Claro, toda vida es un proceso de demolición (...)»¹⁴. Son el tipo de golpes que vienen de dentro, que uno no nota hasta que es demasiado tarde para hacer algo con respecto a ellos; no se repara en la grieta silenciosa puesto que pasa imperceptible mientras va minando el cuerpo, pero de hecho se percibe de repente. «¡La grieta está en mí!»¹⁵, escribe Fitzgerald. La vida es un proceso de destrucción y el cuerpo la caja o el dispositivo donde la grieta se desarrolla y aumenta: el símbolo del plato roto de Fitzgerald funciona a la manera de un *espejo opaco* por el que el sujeto no se reconocería sino en su imagen, desposeída, vuelta fragmento. «De hecho

11. SAVATER, F. *Op. cit.*, p. 205.

12. DELEUZE, G. *Op. cit.*, p. 329.

13. JABÈS, E. *Le livre des questions*, París, Gallimard, 1963. Véase el tercer volumen, *Le Retour au livre*, 1965. DERRIDA, J. *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989 (1967), p. 405.

14. FITZGERALD, F.S. *El Crack-Up*, Barcelona, Bruguera, 1984 (2ª ed.) (1931). (Col. Libro Amigo, nº 980), p. 97.

15. *Ibidem*, p. 104.

—dado que él y el plato eran uno—, se describió como un plato cuarteado (...). «Mi autoinmolación era algo empapado en oscuridad»¹⁶.

El instinto de muerte constituirá el verdadero poder del lenguaje, la voz intransferible, la palabra no robada, el doble que le remplaza a uno de forma silenciosa: la energía no ligada del instinto de muerte cumple así la autodestrucción como su expresión fundamental. La pulsión de muerte adquiere pues un factor potencial, cuya capacidad de autodestrucción se muestra como el verdadero espacio del lenguaje fuera de la dialéctica del discurso mismo. La existencia se dibuja más por la ausencia de la huella, por su agujero, que por la presencia misma del sujeto: la palabra de la palabra, ese «afuera» (Foucault) donde desaparece el sujeto que habla, puesto que el lenguaje se deposita en el vacío que habita en la palabra. El espejo, la imagen reflejada —los rostros desdibujados de Bacon ante el espejo— tiene mayor carga de sentido que el propio original. Como escribe Ernst Jünger: «Si alguien pasa junto a un espejo al poco rato de que la muerte lo haya rozado notará que la imagen suya allí reflejada es más fuerte que él mismo»¹⁷. La *oquedad del cuerpo* se convierte así en el túnel al final del cual el sujeto ve el relámpago de su oscilación indefinida, el origen y la muerte, el contacto de un instante mantenido en un espacio desmesurado. Esta oscilación es la que aparece en las pinturas de Bacon: el personaje en una estancia vacía y mirándose en el espejo deformante en cuyo reflejo no se reconoce puesto que el rostro es el propio espejo, rostro sin mirada, rostro blanco con agujeros negros. La grieta es aquí este pedazo de carne sin rostro, este sujeto deshabitado de sí mismo y de los demás; la grieta alargada y ruidosa, el impulso de la carne inscribiéndose como una falla geológica, el espesor de la palabra y la distensión de la piel. La grieta silenciosa se confunde así con el ruido del cuerpo. La grieta es la materialidad del pensamiento que obsesionaba a Artaud. El protagonista de *Bajo el volcán* lo expresa diciendo que «(...) en cuanto a mí prefiero desintegrarme a mis anchas».

Los ruidosos empujes de la grieta cerebral contrastan con su deslizamiento imperceptible, silencioso, hasta que la grieta revienta a costa de la destrucción del objeto. Paul Celan lo contempla en uno de sus poemas:

«*keinem wie mir
schlug die Hagelbö durch
das seeklar gemesserte
Hirn*»¹⁸

16. *Ibidem*, pp. 105 y 114.

17. JÜNGER, E. *La tijera*, Barcelona, Tusquets, 1993 (1990), p. 47.

18. «*a nadie golpeó como a mí / la ráfaga de granizo a través / del acuchillado cerebro / de mar claro*». CELAN, P. *Hebras de sol*, Madrid, Visor, 1989 (1968). (Col. Visor de Poesía, nº 246), p. 223.

El espejo es el centro de las significaciones de la mirada que es despojada de toda referencia al «Yo», pantalla cóncava que representa la interioridad atraída fuera de sí, el rostro de la subjetividad desplazado y exiliado de su territorio. Las imágenes de Boltanski, esos rostros de palidez óptica que han de ser iluminados para recuperar cualquier atisbo de presencia, son ya la sombra de cualquier rostro estable: la destrucción oscura y doliente de los personajes de Bacon ha tapiado toda tentativa de salvación y en este proceso irreversible ha dejado por rastro el desierto de la exterioridad del ser de los rostros de Boltanski. Como muy bien expresa en este sentido Foucault: «(...) Volverse hacia el rostro prohibido que hurta la mirada, no es únicamente saltarse la ley para afrontar la muerte, como tampoco abandonar el mundo ni el olvido de la apariencia, es sentir de repente crecer en uno mismo un desierto, al otro extremo del cual (aunque esta distancia sin medida es tan delgada como una línea) espejea un lenguaje sin sujeto asignable, una ley sin dios, un pronombre personal sin persona, un rostro sin expresión y sin ojos, un otro que es el mismo»¹⁹.

La sucesión de palabras encadenadas y estratificadas de las pinturas de Twombly o de Basquiat, a la manera de un palimpsesto, convierten el dibujo en escritura fonética desnudada de cualquier vínculo a un sujeto ausentado en su propio habla. El «Él» que sustituye al «Yo», es la soledad que alcanza el escritor por medio de la palabra. «Él» es yo mismo convertido en nadie, otro convertido en el otro, de manera que allí donde estoy no pueda dirigirme a mí, y que quien a mí se dirija no diga «Yo», no sea él mismo. En una carta de Rilke, enviada a su hermana Clara Rilke, se halla esta respuesta: «Las obras de arte son siempre producto de un peligro corrido, de una experiencia conducida hasta el fin, hasta el punto en que el hombre ya no puede continuar»²⁰. El plato roto de Fitzgerald es el centro del *caos-cosmos*, el alicatado de una mirada multívoca cuyos puntos se hallan en eterno desplazamiento. Todo son desdoblamientos a partir del origen-caos que arriesga al hombre a traspasar su propia sombra hacia otras identidades: «*Nosotros, infinitamente arriesgados...*»²¹ (Rilke, en uno de los *Sonetos de Orfeo*).

Nunca se irá demasiado lejos en la hendidura de la grieta, en el cuerpo alcoholizado, en el instinto de muerte destructor, en el proyecto de perdición. «La grieta —escribe Deleuze— es sólo una palabra hasta que el cuerpo no se ha comprometido con ella (...)»²². La imagen del plato roto,

19. FOUCAULT, M. *El pensamiento del afuera*, Valencia, Pre-textos, 1989 (2ª ed.) (1986). (Col. Ensayo, nº 89), pp. 64 y 65.

20. BLANCHOT, M. *Op. cit.*, p. 225.

21. *Ibidem*.

22. DELEUZE, G. *Op. cit.*, p. 168.

la recomposición de sus fragmentos, es el propio rostro de Fitzgerald. Así también en los protagonistas de las novelas de Thomas Bernhard: la fábrica de cal abandonada de Konrad (*La calera*, 1970) o «la buhardilla Höller» de Roithamer (*Corrección*, 1975), son los espacios claustrofóbicos en los que el sujeto acaba poseído por un proceso de locura irreversible y por el que la grieta se adueña de los dominios de la sinrazón. El hombre queda enajenado por su propia imagen, doblado por un lenguaje que lo desposee de toda alternativa de representarse a sí mismo más allá de la dispersión a la que conduce la imposibilidad de pensar el ser. El cuerpo es así el mapa en el que se trazan las rutas de la desesperación bajo el horizonte trágico del azar.

3. «NOLI ME LEGERE»

En efecto, siguiendo la teoría de Lacan, en el paso de la carencia al deseo, el sujeto accede al lenguaje, y del deseo a la demanda, se aliena en él, se crea y se configura al capricho de su voluntad. El acceso a la palabra engendra así la muerte de la cosa, puesto que es preciso que la cosa se pierda para que se la represente, así también, el sujeto que ha de nombrarse en su discurso y que ha de ser nombrado por la palabra del otro, se pierde en su realidad o su verdad. Lo que nos falta es el significante original, que siempre escapa precisamente porque fundamenta, pero cuya falta nos incorpora a la normatividad lingüística. Como escribe A. Rifflet-Lemaire: «El hombre se aboca a su propia muerte y la consume en el mismo movimiento por el que busca afirmarse él mismo en el mundo normativo»²³. El sujeto se halla así deshabitado de sí mismo a través del lenguaje: una gran falla remite desde el inconsciente y aflora de forma destructiva, allí precisamente donde *ello* sufre.

No hay espejo de uno mismo, sino una profunda ceguera: el alcohol se derrama por litros en la novela de Lowry, y en la de Frisch, Stiller no se ve a sí mismo sino a través del cristal bañado de whisky. El primero escribe: «Es este silencio lo que me aterra... este silencio...». «(...) las palabras se volvían borrosas, desarticuladas y su propio nombre le salía al encuentro; pero el mezcál había vuelto a ponerlo en contacto con su situación hasta el punto de que no necesitaba comprender significado alguno en las palabras, aparte de la abyecta confirmación de su propia perdición, de su propia ruina infructífera y egoísta, acaso acarreada al fin por él mismo, con su propio cerebro en angustiosa pausa ante esta prueba cruelmente omitida (...)»²⁴. El sujeto se paraliza en sus enunciados y la totalidad de éstos se edifica gradualmente en un yo que es objetivación del sujeto. Para Serge Leclair

23. RIFFLET-LEMAIRE, A. *Lacan*, Bruselas, Charles Dessart, 1970, p. 301.

24. LOWRY, M. *Op. cit.*, pp. 381 y 382.

el yo no es el sujeto, está más cerca del personaje, de la apariencia, de la función, que de la conciencia o de la subjetividad. El yo se sitúa del lado de lo imaginario, mientras que la subjetividad se coloca del lado de lo simbólico: «*El yo es el lugar de las identificaciones imaginarias del sujeto*»²⁵.

Para Lacan, la *Spaltung* crea una estructura oculta en el sujeto (la elaboración del inconsciente) que se debe al hecho de que el discurso se genera en el momento en el que el sujeto se detiene: el significante, al producirse en lugar del Otro (lo simbólico), hace surgir en él el sujeto, pero también a costa de paralizarlo. Lo que aquí estaba pronto a hablar, desaparece o se desvanece al no ser ya más que un significante. La palabra se halla pues sostenida por un inextinguible temblor de muerte, al borde del precipicio en el que mi habla psíquica desaparece. Lacan, analizando este proceso que permite al sujeto del deseo acercarse al discurso, escribe: «Allí donde ello era en aquel preciso instante, allí donde ello era durante un poco, entre esta extinción que aún brilla y esta eclosión que tropieza, Yo puedo advenir al ser de desaparecer de mi dicho»²⁶.

Dado este punto sólo resta mantener el estado de *noli me legere*, que para el escritor comporta que nunca lee su obra, puesto que para él es lo ilegible, es un secreto frente al que no permanece: es la imposibilidad de mirarse a sí mismo si no es a través de ese agujero negro que todo lo aglutina y por el cual se puede llegar a negar el propio discurso. El lenguaje reflexivo no se dirige ya hacia una confirmación interior, sino hacia su propia desaparición. Tal como lo hace Blanchot, es sacarlo de sus casillas, despojarlo en todo momento no sólo de lo que acaba de decir, sino también del poder de enunciarlo, a fin de quedar libre para un comienzo, que es un puro origen, puesto que no tiene por principio más que a sí mismo y al vacío, pero que es a la vez un recomienzo, ya que ha sido el lenguaje pasado el que profundizando en sí mismo ha liberado este vacío: el encuentro con el concepto que da título a uno de sus ensayos, *L'attente L'oubli* (1962), la *espera* y el *olvido* a la vez. Foucault mismo describe perfectamente la postura de Blanchot: «De ahí la necesidad de reconvertir el lenguaje reflexivo. Hay que dirigirlo no ya hacia una confirmación interior, —hacia una especie de certidumbre central de la que no pudiera ser desalijado más— sino más bien hacia un extremo en que necesite refutarse constantemente: que una vez que haya alcanzado el límite de sí mismo, no vea surgir ya la positividad que lo contradice, sino el vacío en el que va a desaparecer; y hacia ese vacío debe dirigirse, aceptando su desenlace en el

25. LECLAIRE, S. *À la recherche des principes d'une psychothérapie des psychoses*, *Evol. Psychiatrique*, 1958. RIFFLET-LEMAIRE, A. *Lacan*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986 (3ª ed.) (1970), p. 124.

26. LACAN, J. *Écrits*, París, Seuil, 1966, p. 801.

rumor, en la inmediata negación de lo que dice, en un silencio que no es la intimidad de ningún secreto sino el puro afuera donde las palabras se despliegan indefinidamente»²⁷.

La grieta comporta que más importante que la mirada son los ojos, ojos vacíos que se mantienen en estado de atracción más allá de su propio límite: más que la ceguera de Edipo, la cuenca sin luz de sus ojos vacíos. Los personajes de las novelas de Beckett —así Molloy o el Innombrable— dan cuenta de esta mirada errante, sin territorio, amnésicos, atáxicos, catatónicos; personajes, en definitiva, que muestran una sensación de cierta ausencia, personajes perdidos y en estado de espera inútil, que ya no saben su nombre si no es a partir del habla del otro. Deleuze afirma hermosamente: «*Pero la mirada sólo es secundaria con relación a los ojos sin mirada, al agujero negro de la rostridad. El espejo sólo es secundario con relación a la pared blanca de la rostridad*»²⁸.

El rostro blanco está perforado por el agujero negro de los ojos en los que se sitúa toda la pasión y donde se inscriben los signos de la perdición. Para Anaxágoras la nieve era negra. En la novela *Helada* (1964) de Thomas Bernhard, también lo es: en esta nieve negra el protagonista, el viejo pintor Strauch, ha encontrado la pantalla opaca en la que se refleja el relámpago de la desesperación con inusitada viveza. No es éste sino el fulgor excitante que se produce cuando la grieta se desborda hacia la vivencia del límite de lo inexorable. El estado crepuscular de la mirada no desvanece su latente lucidez aun en medio de paisaje tan inhóspito y helado. La grieta también se mantiene en un soterrado silencio hasta que emerge y desborda con su turbulencia, arrastrando consigo al cuerpo y conduciéndolo hacia los meandros de una palabra desterrada de su propio eco. La grieta se descubre en el proceso de desintegración mental a que se ve sometido el pintor en medio de una helada perpetua y todopoderosa. La nieve negra es el territorio de una palabra oscilante, el lugar del texto imposible en el que no puede habitar si no es a través del advenimiento de un cuerpo que ha devenido gramática, y de una exterioridad que ha devuelto a la palabra a su silencio original.

4. EL «BORRARSE A SÍ MISMO»

Se genera así en el sujeto una suerte de desdoblamiento o división entre el «Yo» del enunciado y la realidad psíquica que representa, según la alternativa de una presencia-ausencia. Por un lado, la conciencia y la

27. FOUCAULT, M. *Op. cit.*, pp. 24 y 25.

28. DELEUZE, G. - GUATTARI, F. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 1988 (1980). (Col. Ensayo, nº 94), p. 177.

reflexión deben situarse en el nivel del discurso mientras que el inconsciente habrá de colocarse del lado del sujeto verdadero. Para Lacan: «En el desdoblamiento del sujeto del habla viene a articularse el inconsciente»²⁹. La grieta es esta distancia infranqueable entre el psiquismo intersubjetivo y su mediatización en el sujeto del discurso consciente. Este proceso opera una *estructura oculta en el sujeto* (la elaboración del inconsciente) que no se resuelve sino en el alejamiento del psiquismo íntimo del yo y la introducción del sujeto en el lenguaje a través de la mediación del orden simbólico. A su vez, el acceso a lo simbólico —el sujeto no se constituye en su singularidad sino a través de su inserción en el orden simbólico— comporta que el sujeto acaba por «mediatizarse» a través de su discurso, renunciando así a la relación inmediata de él mismo consigo mismo.

Dicha suerte de enajenamiento del «discurso» del inconsciente cobra forma en la imagen siniestra de uno mismo como desposeído de lo que más intransferible habita en su palabra. En este sentido señala Rifflet-Lemaire: «Si la imagen que un sujeto o individuo se forja de él mismo es una añagaza o trampa, su deseo también va a perderse en su conciencia, dentro de su alcance real, y a vehicularse en una «demande» (esto es, en el discurso hablado) en la que ya no será más que metonimia de él mismo»³⁰. El sujeto se ve «suplantado» por el lenguaje que actúa como una máscara —lo que de la personalidad quedará de verídico y de esencial es el reverso de la máscara (lo reprimido)—, y se encuentra irremediamente dividido porque se halla excluido de la cadena signifiante al mismo tiempo que está «representado» en ella. En este sentido, puede decirse que el ser humano es más bien un efecto del signifiante.

Finalmente, el efecto de la grieta se vuelve corporal y ruidoso, haciendo del propio cuerpo la superficie en la que se marca el estigma de esta lucha con el lenguaje, el centro de lo conflictivo o el estrato de la grieta cuando emerge a la conciencia, en el momento en el que toma cuerpo en la palabra. En otro contexto, Foucault lo define de la siguiente manera: «El cuerpo: superficie de inscripción de los acontecimientos (mientras que el lenguaje los marca y las ideas los disuelven), lugar de disociación del Yo (al que trata de prestar la quimera de una unidad sustancial); volumen en perpetuo desmoronamiento»³¹. Diversos artistas contemporáneos —de Francis Bacon a Antonin Artaud, de Arnulf Rainer a Jean Michel Basquiat— han dado cuenta de esta palabra arruinada por el propio lenguaje, arrastrada

29. LACAN, J. *À la mémoire d'Ernst Jones: sur la théorie du symbolisme* (1960). RIFFLET-LEMAIRE, A. *Lacan, op. cit.* (versión castellana), p. 119.

30. *Ibidem*, p. 112.

31. FOUCAULT, M. *Nietzsche, la genealogía de la historia*, Valencia, Pre-textos, 1992 (2ª ed.). (Col. Ensayo, nº 95), p. 32.

al territorio de la escritura sólo a cambio de ser «soplada» o sustraída de su aliento, poder que no acaba siendo otro que el que consigue distanciarme de mí mismo, en el afuera de la huella que hurta el trazo de la propia letra. Así lo expresaba en su momento Jacques Derrida, no sin cierta influencia del pensamiento literario de Maurice Blanchot: «La huella es el borrarse a sí mismo, el borrarse su propia presencia, está constituida por la amenaza o la angustia de su desaparición irremediable, de la desaparición de su desaparición. Una huella imborrable no es una huella, es una presencia plena (...)»³².

Este «borrarse» es la muerte misma, hacer desaparecer la palabra del habla en beneficio de la errancia en la que puede mantenerla el inconsciente, y que tendría su metáfora en la imagen del *borrarse a sí mismo* (Blanchot, Jabès, Derrida) que se halla presente a su vez en el discurso de los dibujos-pizarra-borrador de artistas como Beuys, Twombly y Basquiat. Todo intento de escritura acaba convirtiéndose en un proyecto efímero de palabra clausurada, en un ensayo enigmático de la mutación del discurso. En esta línea, la aportación del pensamiento de Emmanuel Lévinas resulta definitoria: «El existir se libera de la unidad de lo existente. Sustituir el Ser por el Devenir, es, ante todo, considerar el ser fuera del *ente*. Interpretación de instantes en la duración, apertura sobre el porvenir, «ser para la muerte»: son medios de expresar un existir que no se conforma a la lógica de la unidad»³³. El *il* y *a* de Lévinas se convierte así —como señala Blanchot— en una de las proposiciones más fascinantes del reverso de la trascendencia; la de describir, en términos del ser, pero como *imposibilidad* de no ser, la insistencia incesante de lo neutro, el susurro nocturno de lo anónimo, lo que no comienza nunca (así pues anárquico, puesto que escapa a la decisión de un comienzo), lo absoluto pero como indeterminación absoluta: esto hechiza, es decir, atrae hacia el afuera incierto, hablando infinitamente fuera de la verdad, a la manera de un Otro del cual no nos podremos desprender.

Maurice Blanchot, acercando así la deuda de su pensamiento para con el de Lévinas, expresa: «(...) Puesto que (la palabra) es promesa (promesa que ella ofrece y no ofrece) de aclarar lo oscuro de toda palabra, lo que en ella escapa a la revelación y a la manifestación: trazo todavía de la no-presencia, la opacidad de la transparencia»³⁴. De esta forma, el *rostro* de la escritura se desdobra en la exterioridad de un Otro que aleja a la palabra de

32. DERRIDA, J. *Op. cit.*, p. 315.

33. LÉVINAS, E. *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*, Salamanca, Sígueme, 1987 (1971). (Col. «Hermeneia», nº 8), p. 283.

34. BLANCHOT, M. *Notre compagne clandestine*, en *Textes pour Emmanuel Lévinas* (VV.AA.) (Ed. François Laruelle), París, Jean-Michel Place Ed., 1980. (Col. Surfaces, nº 2), p. 86.

su refugio en el cuerpo. La grieta ha disuelto la dúctil membrana de la piel del cuerpo, cuya voz murmurante no ha reparado entre el Dentro y el Afuera puesto que es ya palabra de los confines. Se puede decir entonces, siguiendo a Lévinas, que no hay pues continuidad en el ser: «El hombre en tanto que Otro nos viene desde fuera, separado —o santo— rostro. Su exterioridad, es decir, su apelación por mí, es su verdad»³⁵. El tiempo es discontinuo: «Lo esencial del tiempo consiste en ser un drama, una multiplicidad de actos donde el acto siguiente desata el primero. El ser no se produce ya de un solo golpe, irremisiblemente presente»³⁶. La palabra resta a su vez exiliada de toda identidad con un rostro, a través de la exterioridad de lo Otro a la que somete a un continuo desplazamiento. El vacío de lo dicho en el que se pierde lo dicho, la pasividad de una ausencia atenzante, es este rostro que se pierde en el trazo que lo corrige, que lo adentra en el devenir errante de la palabra arrojada al infinito. Este es el pasaje soterrado de un rostro desposeído, sin principio ni fin, ausentado por la Nada de sus trazos olvidados. En palabras de Edmond Jabès, dedicadas al propio Lévinas:

«Il n'y a de trace que dans le désert, de voix que dans le désert.
La mise en acte est le passage, l'errance.
De l'indicible à l'indicible»³⁷.

Por la temporalidad de la cosa se nos escapa y nosotros escapamos a nosotros mismos. En lo sucesivo no se puede apuntar sobre una mirada unificadora que semeja, aquí y ahora, el pasado y el porvenir con tal de decir *sub specie aeternitatis* lo que es la esencia verdadera de esto o aquello. Estamos expuestos así a la alteridad que representa la dualidad presencia-ausencia —un ensayo enigmático de mutación del discurso—, asumiendo un tiempo sin presente, lo que Lévinas denominará la «diacronía irreducible» que no es la temporalización que vivimos, sino que se muestra como lapso de tiempo (o ausencia de tiempo), que es a lo que el *Dire* nos impulsa en nuestra responsabilidad del *Autre*. Gracias al texto continuamente desplazado al que lo somete Lévinas, el rostro se ha convertido en una imagen furtiva que no se sustrae al infinito, que retoma y desplaza en serie —gracias a la línea de su exterioridad— cada palabra escrita: el enigma abierto y desplazable del no-fenómeno, de lo no-responsable, en el equívoco de un rastro por descifrar, indescifrable.

35. LÉVINAS, E. *Op. cit.*, p. 294.

36. *Ibidem*, p. 291.

37. «No hay huella sino en el desierto, voz que en el desierto. La puesta en acto es el pasaje, la errancia. De lo indecible a lo indecible». JABÈS, E. *Il n'y a de trace que dans le désert*, en *Textes pour Emmanuel Lévinas*, *op. cit.*, p. 16. (El subrayado es mío).

En la experiencia artística de algunos artistas contemporáneos se descubre también este trazo que escapa a su propia huella. En los dibujos de Cy Twombly o de Mario Merz la espiral se convierte en un trazo nómada que no deja subsistir la presencia de su identidad, que escapa vertiginosamente al círculo de la ipseidad gracias a una exterioridad que la marca con la señal de su propia transitividad, la pérdida que lleva implícita la voz efímera de lo Otro. A su vez, el derribar toda huella de la palabra representa el desvanecimiento de la luz que el Ser había depositado en el rostro, vuelto ahora una sombra languideciente de su propia metáfora.

Los rostros iluminados y reverberantes de las instalaciones del artista Christian Boltanski son el ejemplo palideciente de una claridad óptica que se ha ido ocultando en el horizonte cenital de su mirada en eclipse. Se sigue así la referencia que Derrida hace de la metáfora del «*sol negro*» —metáfora de la metáfora—, cuando la sobredeterminación o la metaforización de la metáfora borra de una *lexis* todo nombre «propio», en cierto modo lo ofusca, y éste ya no denomina como sentido capital, como padre o sol del sistema. En *La escritura y la diferencia* (1967), escribe: «Lo otro, lo completamente otro, sólo puede manifestarse como lo que es, antes de la verdad común, en una cierta no-manifestación y en una cierta ausencia (...) Hay, pues, un soliloquio de la razón y una soledad de la luz (...) Todo lo que me está dado en la luz parece estarme dado a mí mismo por mí mismo»³⁸. La metáfora es así pues retirada por su propio trazo, hilvanada con los jirones que el Ser como sedimentación representa. La *huella* derridiana invoca a un pasado que se sustrae a la memoria en el «origen» del sentido, que interrumpe la economía de la presencia e introduce en la vida de los signos lo incalculable, lo exterior, lo indecible o la *outrance* presente en el pensamiento de Lévinas y Blanchot.

El rostro es el centro del olvido que la muerte como *mi* extrema posibilidad permite: rostro indeterminado, sustraído, olvidado, reencontrado. *Escribir* el rostro, para Blanchot: «Es pasar del Yo al Él, de modo que lo que me ocurre no le ocurre a nadie, es anónimo porque me concierne, se repite con una dispersión infinita. Escribir es disponer el lenguaje bajo la fascinación, y por él, en él, permanecer en contacto con el medio absoluto, allí donde la cosa vuelve a ser imagen, donde la imagen, de alusión a una figura, se convierte en alusión a lo que es sin figura, y de forma dibujada sobre la ausencia, se convierte en la informe presencia de esa ausencia, la apertura opaca y vacía sobre lo que es, cuando ya no hay mundo, cuando todavía no hay mundo»³⁹. Los rostros

38. DERRIDA, J. *Op. cit.*, pp. 123, 124 y 125.

39. BLANCHOT, M. *El espacio literario, op. cit.*, p. 27.

de Boltanski son el resultado de esta revelación, ligada a la presencia neutra, impersonal, el Uno indeterminado, el resplandor de Alguien sin rostro: el «Yo» que somos se reconoce abismándose en la neutralidad de un «Él» sin rostro. En este sentido, escribe Edmond Jabès:

«Ce visage qui est, peut-être, le visage d'un visage oublié, retrouvé. (Le mien avant le mien, après?)

(...)

*De cette trace, un visage. Lequel? Tout est dans le visage et rien; dans l'effacement du visage qui renaît de son effacement, qui émerge du néant de ses traits oubliés, perdus, restitués par la mort (...)*⁴⁰.

5. EL ROSTRO SIN IMAGEN

En uno de los más felices relatos de Borges, titulado *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, escribe: «El espejo inquietaba el fondo de un corredor (...) Desde el fondo remoto del corredor, el espejo nos acechaba. Descubrimos (en la alta noche ese descubrimiento es inevitable) que los espejos tienen algo monstruoso»⁴¹. También se podría decir que el espejo es el elemento siniestro que dobla al individuo hasta hacer de él su propia imagen. El espejo no tiene rostro, pero puede hacerlo multiplicar. De alguna manera el hombre emprende su historia gracias al olvido que le permite escapar a su presencia misma, mediante su doblez, su línea etérea. El espejo que multiplica permite adentrarse en los pasajes de una existencia sin límite, la existencia que se basta a sí misma: el *pathos* muere en su propia reproducción, en el laberinto de su dispersa ramificación, en la sombra de un tiempo cristalino.

Mientras los rostros de Francis Bacon o de Arnulf Rainer se descomponen aún dentro de su propio territorio, los de Boltanski aluden al desplazamiento, al rostro como agujero y línea de fuga. La ansiosa búsqueda de una identidad que aquéllos representan, aun cuando fuere a base de un proceso de descomposición y ofuscamiento, respectivamente, queda extraída en este último del abismo progresivo a que había sido sometido el semblante del hombre, vuelto transparente, de una claridad

40. «Este rostro que es, quizás, el rostro de un rostro olvidado, reencontrado (¿El mío anterior al mío, después?) (...) De esta huella, un rostro. ¿Cuál? Todo y nada está en el rostro; en el oscurecimiento del rostro que renace de su borradura, que emerge de la nada de sus rasgos olvidados, perdidos, restituidos por la muerte (...)». En *Textes pour Emmanuel Lévinas*, op. cit., pp. 15 y 16.

41. BORGES, J.L. *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), en *Obras Completas*, 3 vols., Barcelona, Emecé Editores, 1989, vol. 1, p. 431.

cegadora. La luz del barroco cenital de Caravaggio o de Georges de la Tour se ha desbordado en los rostros de Boltanski como si de un negativo sobreexpuesto se tratase, el clamor de la luz sin palabra. El artista se desdobra en la multiplicación de rostros que elabora a la manera de una *suplementación* de su propio *Yo* como un texto continuamente reelaborado, mostrando en toda imagen de su identidad cuantas intersecciones y fracturas aparecen. La memoria no se puede fijar en un tiempo del olvido. Gracias a la literatura de Borges, al texto sin origen, se diría que todo gran libro es una variación de uno anterior que no se ha acabado de escribir. «Todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare, *son William Shakespeare*»⁴².

En este sentido, las instalaciones de Boltanski se muestran como monumentos construidos a la memoria de un hombre que constituye su lenguaje al margen de sus modos discursivos, imágenes y rostros más allá de un espacio de la representación, en la palabra soberana del no-lugar, la memoria sin territorio por la que la palabra literaria se desarrolla a sí misma en un espacio neutro, sin límites y sin tiempo. El sujeto como tal se mide en ese salto al vacío que el *Yo* comporta cuando convierte en lenguaje los contenidos del inconsciente, alejando, borrando la línea más intransferible de la existencia en la dispersión de la palabra, que difumina así esta existencia y no conserva de ella más que su emplazamiento vacío. De alguna manera, el «hablo» comporta una doblez en el discurso que cuanto más *habla* más nos aleja del lenguaje en su positividad y convierte todo encuentro con la palabra en una cesión a su propia esfera: el espacio disperso que se denuncia en la desnudez del «hablo» y por el que «existo» en la experiencia neutra del lenguaje justo cuando dejo de existir en mí mismo como sujeto.

Se produce así la aparición de una *béance* (hiencia, abertura)⁴³, que en Lacan representa la inquebrantable distancia que separa la falta de correspondencia de un «hablo» que funciona a contrapelo del «pienso». Los rostros de Boltanski se ubican en ese espacio neutro que los separa de su propio autor y a través de los cuales éste se sitúa «fuera de sí» (Blanchot) en la certeza de la imposibilidad de reconstruir su memoria. Las lamparillas que deslumbran los rostros fotografiados o las ropas acumuladas de sus instalaciones son la muestra evidente de un discurso errante que no encuentra un espejo en el que depositar su imagen, rostro vaciado que se descubre como un espacio de elipsis, de contracción de la memoria en la amnesia entre el Ser y la Palabra, más allá de todo lenguaje, silencio, más allá de todo ser, nada. El centro es un agujero

42. *Ibidem*, p. 438.

43. Algunos autores han traducido el término de *béance* por el de «grieta».

cuyo torbellino arruina a la palabra detenida, clausurada en su propio desdoblamiento, un bucle que arrastra *mi* palabra y la dispersa cuando *ello* rompe a hablar. Cada rostro repetido de Boltanski señala al anterior a través del cual conduce a la desaparición del siguiente y en el cual encuentra la cláusula de su desaparición. Esta repetición anuncia la forma del eterno retorno, que al desplazar el centro diferencial de su recorrido, lo convierte en un punto negro abismal que abandona todo recuerdo de la palabra: «Esta repetición —escribe Derrida— es escritura porque lo que desaparece en ella es la identidad consigo misma del origen, la presencia a sí de la palabra sedicente viva. Eso es el centro»⁴⁴. Este centro es el pozo de la angustia, y al mismo tiempo la sola posibilidad de salvarme a costa de mi propia desaparición. La literatura de Maurice Blanchot o de Edmond Jabès expresan a la perfección semejante paradoja existencial. Este último escribe en el tercer volumen del *Libro de las cuestiones* (1965):

«El centro es el umbral

(...)

Entonces, todo llegará a nosotros desde el fondo de la noche, de la infancia.

(...)

*Un agujero, no era más que un agujero (...)*⁴⁵.

Los rostros de Boltanski no tienen tampoco morada: el espejo de la memoria es un desierto. Este «fondo de la noche, de la infancia» es una buena definición para ese retrato anónimo y colectivo a la vez de las instalaciones de Boltanski. El rostro es luz, una pared blanca, pero la memoria es la grieta que la resquebraja, escritura del tiempo sin huella, agujero negro por el que no se escapa al propio inconsciente. Esa memoria hurtada no tiene rostro si no es a través de la multiplicación siniestra de mi propia imagen, repetida, desposeída y, finalmente, así recuperada. La imagen oscilante fascina por el propio poder de su indeterminación, un neutro resplandor que remite al origen, a la palabra en suspenso, a la palabra que no se detiene ni ante su propio abandono, pues no retorna sino en la posibilidad de ver que es el olvido: «Ese medio de la fascinación —escribe Blanchot—, donde lo que se ve se apodera de la vista y la hace interminable, donde la mirada se inmoviliza en luz, donde la luz es el resplandor absoluto de un ojo que no se ve, y que, sin embargo, no deja de ver porque es nuestra propia mirada en espejo,

44. DERRIDA, J. *Op. cit.*, p. 404.

45. *Ibidem*, pp. 405 y 406.

ese medio es por excelencia atrayente, fascinante: luz que también es el abismo, luz horrorosa y atractiva en la que nos abismamos»⁴⁶.

6. LA PALABRA ERRANTE

Todo es escritura de los confines, de las palabras desplazadas unas por la existencia de otras que devuelven a aquéllas su carácter finito, y las siguientes hacen desaparecer las anteriores, y así sucesivamente *ad infinitum*. Los dibujos de Cy Twombly recrean la cartografía de las proposiciones de Spinoza en su *Ética*: «Ninguna cosa singular, o sea, ninguna cosa que es finita y tiene una existencia determinada, puede existir, ni ser determinada a obrar, si no es determinada a existir y obrar por otra causa, que es también finita y tiene una existencia determinada; y, a su vez, dicha causa no puede tampoco existir, ni ser determinada a obrar, si no es determinada a existir y obrar por otra, que también es finita y tiene una existencia determinada, y así hasta el infinito»⁴⁷. Cada proposición, cada signo, modifica al anterior y éste es a su vez modificado por el siguiente, siguiendo el curso fluctuante de la Diferencia, de la palabra encadenada y fragmentada al mismo tiempo, de la *palabra-archipiélago*. El libro es el laberinto resultante de esta cristalización. Son muy hermosos los versos de Borges, según los cuales Espinosa «...labra un arduo cristal, el infinito mapa de aquel *que es todas sus estrellas*», y que tendría su mejor plasmación en el grafismo incombustible de los dibujos de Twombly.

La palabra se desplaza, pero sin un comienzo, deambula eludiendo los territorios pues remite a un principio diferencial y cuyo origen asignable sólo se puede hallar bajo la forma de un azar-constelación. La palabra de los dibujos de Twombly, de Mario Merz, de Basquiat, es esta *palabra esencialmente errante* que siempre está fuera de sí misma (Blanchot). Todo regresa en una continua afirmación que se despliega en su carácter murmurante, que niega lo que en él afirma, gracias a la desaparición de lo que seguiría hablando de lo mismo, borrado en su resplandor fugaz por la nueva palabra que acontece. La palabra persevera gracias a que habla como olvido, pues las palabras se sustentan sobre la vertiente invisible de las palabras, porque habla como ausencia. Allí donde no habla, ya habla; cuando cesa, persevera. Esta «palabra errante» —tal como la entiende Blanchot⁴⁸— designa el afuera infinitamente

46. BLANCHOT, M. *El espacio literario*, op. cit., p. 26.

47. SPINOZA. *Ética demostrada según el orden geométrico*, Madrid, Alianza Editorial, 1987. (Col. El libro de bolsillo, nº 1243), I, 28, p. 75.

48. Cfr. *El espacio literario*, op. cit., en concreto el punto 3.1 *La obra y la palabra errante*, pp. 45-50.

distendido de la palabra, el tiempo quebrado que se desliza mediante intensidades de signos fluctuantes puesto que habla en un espacio resonante, en el eco de su afuera que es vacío.

En la obra de Twombly se hace patente la necesidad de hacer de la línea el signo que incide y marca el espacio infinito, al tiempo que su huella es el registro de la espera, de la memoria que proviene del mismo poder del olvido al que lo somete el círculo del eterno retorno. La mirada amnésica, el rostro blanco sin rostro, Dionisos niño, los juguetes de Dionisos que ruedan por el desierto blanco imparablemente. Pensando el mundo, Nietzsche lo piensa como un texto. El azar ramifica la palabra como un pensamiento súbito compuesto de cada uno de los momentos (existencias individuales, singulares, fortuitos) que lo componen. Pero el signo no es sólo el trazo de una fluctuación: puede también marcar una ausencia de intensidad, puesto que cada nuevo aflujo cobraría sentido sólo para significar esta ausencia (Klossowski). El azar desplaza los estratos de la palabra, escribiendo en dirección de lo desconocido, arriesgándose en el avance de una huella en la que el hombre se reconoce y desaparece a la vez. La experiencia-límite exige así su propio desbordamiento, pues la palabra avanza en ese trazo sin traza, en el territorio sin coordenadas en cuyo espacio se desencadena esta palabra fragmentada y cuyo desenlace es el mundo mismo.

7. LA ESPIRAL SIN CENTRO

El olvido es el recurso del eterno retorno de lo diferente, es la relación con lo que se olvida, relación que, volviendo secreto esto con lo que no tiene relación, libera el poder y el sentido del secreto. Las líneas esbozadas en el espacio-sin-territorio de Twombly hablan en la memoria que respira el olvido, el sople de una palabra cuyo *ritornelo* a ninguna anterior se parece, de un devenir cero que no conoce su centro. El sople de Dionisos transfigura la memoria en olvido latente. Las significaciones se convierten en puntos deslizantes, en una serie de flujos y reflujos que desplazan el territorio (Deleuze, Guattari). Los trazos de Twombly, las espirales de Robert Smithson y de Mario Merz, o los dibujos laberínticos de Basquiat, son señales de ese *ser* en continuo desplazamiento, desalojado de un origen que lo cobijaría del fantasma de lo ineluctable. Los íglús de Mario Merz darían cuenta de la frágil arquitectura en la que se sustenta la casa del Ser. El azar, el fragmento y el enigma son reconstruidos en la unidad significativa del Eterno Retorno, en el intervalo vertiginoso de un instante sostenido en cada uno de sus infinitos momentos. La *mirada nómada* se muestra así como la única vía de acceso al vértigo de la existencia permitiendo al rostro escapar a su propia imagen a través del olvido de toda identidad.

Los poros esquizofrénicos de Artaud, el plato roto de Fitzgerald, han

desembocado definitivamente en la no-unidad del ser, en su constelación fragmentaria, dispersada por una palabra que en su configuración límite ha desencadenado una forma de existencia como cuerpo-devenir. Es el paso operado de lo finito a lo infinito que implica la incesante transfiguración de nuestro propio ser: el plato roto es la imagen de *mi* ser descompuesto, ya que nuestra muerte sirve precisamente para hacer ser los *nombres*, porque el lenguaje no nos pertenece propiamente y hallará otro cuerpo tras la desaparición del nuestro. La grieta ha servido pues para superar la grieta misma. La muerte se introduce en nuestro cuerpo por el lenguaje, a fin de acabar por él nuestra unidad y nuestra firmeza. De esta forma, el plato roto simboliza el paso operado del *káos* al *kósmos* y por el que se desarrollan una serie de pensamientos, fragmentos, diálogos, desplazamientos, invocaciones, movimientos narrativos, palabras errantes, que constituyen el subterfugio de un texto: la obra viene a interrumpir el texto que es la palabra que no se detiene, el murmullo ininterrumpido. La meditación sobre el lenguaje afecta así al antiguo tormento del pensamiento, en su impotencia de *pensar el ser en cuanto ser*.

Ya no hay línea del pensamiento, sino más bien espirales, envolventes, tramas o redes. El hombre se configura a partir de un plano de puntos —los dibujos esquizofrénicos de Artaud—, o por el olvido de los mapas de ruta —las espirales de Smithson, Merz y Twombly—, territorialización y des-territorialización, el cuaderno de bitácora y el manuscrito echado en una botella, las novelas de Conrad en su encuentro con el destino y la corriente subterránea que no escapa al azar de la *Narración de Arthur Gordon Pym* de Poe; respectivamente, cuando el ciclo del abismo tiene un centro, o cuando ese núcleo se encuentra sumido en el caos. Progresivamente la grieta ha descompuesto el rostro, lo ha diseminado en el avance de un abismo que emerge hacia la mirada, mirada como agujero negro. El final del relato de Poe es este espacio del inconsciente, el flujo soterrado de la mirada extraña a la realidad misma, la realidad detenida en un escenario ajeno, un cuerpo sin territorio, una mirada en suspenso.

La relación de cuerpo-territorio que el espejo de Lacan representa ha devenido finalmente un cuerpo-laberinto. El hombre es atraído así a los meandros del Laberinto, símbolo del dios Dionisos, y que no prefigura otra cosa que el *logos*, que es un producto del hombre, en que el hombre se pierde, se arruina. Ya no hay un espejo, sino una multiplicidad de espejos. El movimiento de la espiral está hecho de dilataciones y contracciones, de flujo y de reflujo. Y esta respiración nos exige un estado de ser que se disuelva en las infinitas posibilidades de mis otras posibles identidades, fuera de la memoria de mí mismo, a partir de una mirada de lo Otro bañado por la diferencia. La imagen del *caos-cosmos* de Gilles Deleuze representa así esta vía de cuerpo-devenir que escapa

al origen de su abismo, la palabra del afuera que disuelve su propio centro, diseminado, multiplicado. La espiral de puntos representa esta forma de abismo-devenir sin principio ni fin, a condición de que el olvido se sitúe entre cada uno de los puntos. Así se muestra el escritor, el artista que como Twombly o Merz acepta el laberinto de su propio discurso, y al entregarse a lo interminable, acepta depender su esencia perdiendo así el poder de decir «Yo»: su propio lenguaje se construye en la distancia que lo separa de él mismo. Al hacer del habla un murmullo incesante, el escritor o el artista renuncia a toda identidad sobre su propio «Yo». Al no existir un centro de la palabra, al no dirigir el habla a nadie, el escritor pertenece a un lenguaje que nadie habla. El lenguaje se retira así de la representación del mundo para devenir mundo en sí mismo, y el artista desaparece en su sombra.

Como escribe Blanchot. «Escribir es romper el vínculo que une la palabra a mí mismo (...)»⁴⁹. Es la desaparición de la palabra, rumor sin trazo, sombra sin cuerpo, voz deslizante que escapa al «Yo» desde el afuera. «Escribir es hacerse eco de lo que no puede dejar de hablar»⁵⁰, concluye Blanchot. En estos espacios en los que el sujeto es desposeído, la llegada significa la dispersión del cuerpo-lenguaje, la fisura donde el exterior es la intrusión que asfixia, es la desnudez, es el frío de aquello en lo que se permanece no por más tiempo, al descubierto, donde el punto de apoyo es el vértigo del vacío. El tiempo de la ausencia de tiempo es sin presente, sin presencia. *Cuando la espiral en la que el espíritu se baña encuentra su centro en la falta misma de centro, en la diferencia pura y feliz, el espejo opaco de la existencia se convierte en el espejo de Dionisos, en el que el dios no se reconoce puesto que en su superficie cristalina se ha depositado el polvo del olvido.*

49. *Ibidem*, p. 20.

50. *Ibidem*, p. 21.