

SEVERO SARDUY

ENSAYOS GENERALES
SOBRE EL
BARROCO

gen

TIE

217374000002



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
MEXICO-BUENOS AIRES

Primera edición, 1987.

NUEVA INESTABILIDAD

A OCTAVIO PAZ

Escrito sobre un cuerpo

© Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1969

Barroco

© Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1974

La simulación

© Monte Avila Editores, Caracas, 1982

Nueva inestabilidad

© Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1987

Ensayos generales sobre el Barroco

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

Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723.

ISBN: 950-557-015-5

Impreso en Argentina

I. NOTA

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

Eso es lo que trataba de demostrar *Barroco*.

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

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

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

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

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

II. LA DESVIACIÓN DE LOS CUERPOS QUE CAEN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La lógica que Galileo emplea es la siguiente:

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

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

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

² Paul Feyerabend, *op. cit.*, p. 85.

³ Galileo, *Diálogo*, II, 352.

⁴ Galileo, *op. cit.*, II, 459.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

III. HACIA LA UNIFICACIÓN

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

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

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

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

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

¹ Paul Feyerabend, *op. cit.*

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

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

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

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

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

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

³ A. Salam, *op. cit.*, p. 98.

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

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

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

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

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

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

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

Uno, continuo. ¿Qué nacimiento puedes encontrarle?

¿Dónde y en qué se modifica? Lo que no existe:

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

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

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

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

[...]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

IV. UNA MAQUETA DEL UNIVERSO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

V. NUEVA INESTABILIDAD

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

VI. FÓRMULAS PARA SALIR A LA LUZ

A

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

y a

Serafín Senosiaín, y su red shift.

1

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

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

2

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

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

3

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

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

4

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

El Libro de los Muertos, capítulo xv.

5

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

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

6

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

Rig Veda, Libro x. 90.

7

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

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

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

8

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

Lao Tset. 42.

9

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

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

10

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

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

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

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

11

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

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

12

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

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

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

13

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

la barca solar.

14

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

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

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

15

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

16

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

Espacio opaco
 transparencia que vibra
 densidad que se disuelve.

17

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

LA SIMULACIÓN

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

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

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

I. LA SIMULACIÓN

1. COPIA/SIMULACRO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Suddenly, I don't feel ugly anymore.

GILLES LARRAIN, *Idols*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

PLATÓN, *El Sofista*, 234 b

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

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

⁵ *Op. cit.*, 235 c.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. ANAMORFOSIS

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

Nunca se abrían las cortinas opacas: evitaban las ortogonales

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

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

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

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

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

—...

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

—...

—¿Es fuerte?

—...

—Mejor si no tiene nada de dulce.

—...

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

—...

—¿A qué hora?

—...

—Imposible. Llega el embajador soviético.

—...

—Sin falta. Una taza grande y bien caliente.

—...

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

—...

—Son los tiempos.

—...

—Adiós.

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

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

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

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

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

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

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

FRANÇOIS WHAL

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹¹ Grégoire Huret (1670), citado por Baltrusaitis.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁴ *Op. cit.*, p. 9.

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

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

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

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

¹⁵ *Op. cit.*, p. 121.

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

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

3. TROMPE-L'OEIL

Plus vraie que nature!

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Encontraron a la gemela gomosa toda escaldada, como si la

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁰ Roland Barthes, *op. cit.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A estos maniqués rosáceos y nacarados vienen a mezclarse en

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

II. PINTADO SOBRE UN CUERPO

POR UN ARTE HIPERTÉLICO

1. *El color sutura*

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

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

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

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

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

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

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

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

Todo lo que no es textual es castrable.

(Me desmayé en el cine.)

3. Fijeza

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

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

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

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

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

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

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

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

Más: muro.

4. Jataka

Termino con un jataka.⁵

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

El cazador la desata.

De un salto, la gacela desaparece.

Y se convierte en Buda.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Fetiche

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

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

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

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

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

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

LOS TRAVESTIS

1

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2

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

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

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

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

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

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

3

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

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

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

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

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

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

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

ESCRIBIR, MAQUILLAR, TATUAR

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

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

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

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

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

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

¿Quiénes son los tatuados?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

III. BARROCO

LA FURIA DEL PINCEL

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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