

«... porque en esta época sombría es la música rock la que representa el compromiso artístico más profundo con la muerte de sus hijos, no sólo la música de paz y drogas psicotrópicas sino la música de la rabia y el horror y la desesperación. También de la juventud, de la juventud que sobrevive a pesar de todo, a pesar de la cruzada de los niños que la está destrozando... Los soldados cantan esas canciones mientras mueren. Pero no como solían cantar los soldados que iban a la batalla rugiendo himnos, convenciéndose a sí mismos de que Dios estaba de su parte; no son gilipolleces patrióticas, canciones de vete preparándote. Esos chicos están utilizando en cambio las canciones como afirmación de lo que es natural y cierto, cantando contra la mentira antinatural de la guerra. Utilizando la canción como bandera de su juventud condenada»

Salman Rushdie, *El suelo bajo sus pies*

**TIEMPÖ, RELACIONES y SIGNOS** [o Libres asociaciones alrededor de materiales producidos por dos generaciones de autores (británicos) en los «rockeros 50»]\*

### 1. ¡Oh, quel cul t´as!

Recordemos, para empezar, la colaboración para una obra de teatro -en extremo breve como el aliento- escrita en inglés por Samuel Beckett en poco menos de media página bajo el título de *Breath* -¿en 1958?- y re/escrita a solicitud de Kenneth Tynan para contribuir a su espectáculo *¡Oh Calcuta!*, puesto en escena por primera vez en Nueva York y luego en Glasgow en 1969. Los pocos elementos que componen la re/presentación, configuran un complejo sistema de ritmos físicos y mentales construido sobre un paisaje desolado cubierto de basuras esparcidas por el suelo. El aliento llegado de una grabación amplificada ocurre, suspendido en la oscuridad y en el silencio, entre dos lamentos de un recién nacido grabado en cinta -conectado y desconectado-...<sup>1</sup>

### 2. Al margen -a modo de paréntesis-

«Han pasado ocho años desde que salí de Oxford, y entonces éramos unos piratas, por lo menos mis amigos y yo: una inmodesta banda de falsos no regenerados, todos los cuales, a excepción de mí, eran excombatientes. Éramos inválidos mortales y congénitos comedores de uñas, y nuestro caudillo era un serio necrófilo, que escribía en suaves frases trollopianas sobre la calamidad y la desesperación. Una de sus historias -tiemblo al recordarlo- se refería a un timorato ermitaño que se despertó un día y se encontró clavado dentro de un ataúd que era llevado ya al cementerio. Después de pasar por las llamas, apareció en un mundo gris de indecible horror, poblado de vacilantes "zombies". Le pareció que aquello era el infierno, hasta que un "zombie" que pasaba le dijo que era Golders Green. De cuando en cuando, rogábamos a nuestro amigo que alegrase algo aquella ficción suya, y un día accedió: "Desde ahora", dijo, "los cadáveres bailarían". Esto sirve para ilustrarte la clase de personas que éramos.»<sup>2</sup>

[En el testimonio de Kenneth Tynan, se refleja el horror, la angustia y la desesperación de un superviviente que ya ha visto demasiado, ha presenciado los desastres inútiles de la guerra y la experiencia no ha traído otra cosa que una carga abrumadora de impotencia y decepción -iguana, lagunas, lágrimas y rimas, mar y más rimas, mi o la o sol, y unos dados y dos solos y al azar alguna canción, sólo desolación-. Si, desde nuestra posición, volvemos la mirada sobre la historia del mundo moderno, ésta en su trayecto lleva a detenernos alrededor de los hechos ocurridos con la segunda guerra de Europa, momento

---

· 0, parafraseando el apéndice que Peter Handke hace a su trabajo sobre la posguerra en Serbia (*Apéndice de verano a un viaje de invierno*), *Apéndice a sobre una imagen de 1952* -desde la distancia-. Con *The "rocking 50's"*, los Smithson definen su producción de aquellos años en el catálogo que de su obra realiza Marco Vidotto.

<sup>1</sup> Samuel Beckett, *Aliento (Breath)*, 1958, 1967, 1971), en *Pavesas*, Tusquets, Barcelona 1987, pág. 155.

<sup>2</sup> Kenneth Tynan, *El teatro y la vida*, en *Manifiesto de los jóvenes iracundos*, (*Manifest*, 1957), Dédalo, Buenos Aires 1960, pp. 153-154.

en el cual asistimos a la erosión no solo física de las ciudades, sino de todo un imaginario que parecía consolidado para el período de tiempo comprendido entre las dos guerras. Las generaciones nacidas en su interior han de vérselas, entrados en la infancia y la juventud, con la presencia de la muerte como la sombra que adherida a sus pasos ha de acompañar el transcurso de sus vidas.<sup>3</sup> ¿O no es sino una condición siempre igual dada en unos términos distintos? En clave de *Sol* se escucha el susurro de una voz que entona la siguiente frase –«*Nuestra sombra nos avisa de nuestra mortalidad y por eso es aborrecible...*»<sup>4</sup>–

Si por un momento nos situamos en el espacio de tiempo que se dibuja entre las dos guerras, la mirada tropieza con la reunión del proletariado, la ciencia y la técnica en una estructura social nueva hasta entonces, opuesta a las estructuras tradicionales en las cuales el pasado predomina sobre el presente, que es atravesada de extremo a extremo por la imagen de lo moderno. En el trabajo de Walter Benjamin sobre la historia de lo moderno, que comprende los siglos XiX y XX, encontramos presente en la figura del suicidio el acto de una voluntad que no concede nada a la actitud que le es hostil y a través de la cual se conquista la pasión moderna. Una posible lectura de la cita a la declaración de Léon Daudet aparecida hacia 1929, nos habla de generaciones de hombres que avanzan inevitablemente hacia su destrucción.<sup>5</sup> La guerra de 1939 se encuentra immanente al hombre y a la sociedad que le forma.<sup>6</sup> –Una condición tal es en esencia ambigua, por ello, no debe ser vista como una renuncia o como un final, y sí tal vez, como parte de un proceso que la abarca-.<sup>7</sup>

Para el hombre que ha padecido los infiernos, la relación con la vida procede de modo diferente, porque opera un cambio de cualidad que deriva de la negación a la afirmación de la actividad a través de una conversión de los valores, los cuales nos aportan ahora otras formas de afecto. Tomemos por caso la obra de Emil Cioran y al tipo de autor que él define y encarna. En 1949, da a conocer una serie de ensayos muy breves que tratan del escepticismo, la desesperanza y la angustia, agrupados bajo el título de *Breviario de podredumbre*. En uno de los ensayos aquí reunidos, que ha llamado *lipemanía*, el autor subvierte la función que cabría esperar de los ojos como órganos visuales para devolvernos a cambio unos órganos lacrimales, los cuales, sin embargo, por una condena del todo inesperada o en todo caso un funcionamiento defectuoso de los ojos nos impide llorar, preservándonos de este modo en el misterio de las cosas en el tiempo, en el dolor de los ojos secos.<sup>8</sup> Operación extraña en extremo, ¿cerramos los ojos para ver o para no ver?, ¿el espacio de nuestra propia imaginación y reflexión es la verdadera visión?,

---

<sup>3</sup> Philippe Ariès en su libro *El tiempo de la historia*, en el cual reúne una serie de ensayos sobre las distintas maneras de pensar y de hacer historia, fechados entre 1946 y 1949, señala –desde las primeras líneas– como el traumatismo de 1939 y los años que le siguen enfrenta abruptamente la historia colectiva a la historia particular de cada grupo humano. Los niños y los jóvenes que crecieron con el conflicto –generación a la cual pertenece el autor– dejaron de tener conciencia de la autonomía de su vida privada y se encontraron de entrada en una historia total y masiva. Philippe Ariès, *El tiempo de la historia (Le temps de l'histoire)*, Paidós, Buenos Aires 1988.

<sup>4</sup> Octavio Paz, *El árbol de la vida* (1971), en *In/Mediaciones*, Seix Barral, Barcelona 1990, pág.114.

<sup>5</sup> –«Desde arriba se ve esta aglomeración de palacios, monumentos, casas y barracas, y se tiene el sentimiento de que están predestinados a una o varias catástrofes meteorológicas o sociales... He pasado horas en Fourvières con la mirada sobre Lyon, en Notre-Dame de la Garde con la mirada sobre París... Lo que se percibía más claramente desde esas alturas era la amenaza. Las aglomeraciones de hombres son amenazadoras... El hombre necesita del trabajo, cierto, pero también tiene otras necesidades... Entre otras necesidades tiene la del suicidio, que se afianza en él y en la sociedad que le forma; y es más fuerte que su instinto de conservación. Por eso, cuando se mira desde arriba, desde Fourvières, Notre-Dame de la Garde, el Sacré-Coeur, se admira uno de que Lyon, Marsella, París existan todavía.»– Léon Daudet, *Paris vécu*, vol. i, pág. 220, París 1929; citado en Walter Benjamin, *El París del Segundo Imperio en Baudelaire*, en *Iluminaciones ii: Poesía y capitalismo*, Taurus, Madrid 1993, pp. 103–104.

<sup>6</sup> En los trabajos de Eric Hobsbawn, aparece el tipo de mirada que se sabe próxima a una guerra –«Después de 1918, eran frecuentes las predicciones de otra guerra mundial e incluso se predijo la depresión mundial.»– Eric Hobsbawn, *El presente como historia*, en *Sobre la historia (On history)*, Crítica, Barcelona 1998, pág. 236.

<sup>7</sup> Ver, Gilles Deleuze, *Nihilismo y transmutación: el punto focal*, en *Nietzsche y la filosofía (Nietzsche et la philosophie)*, Anagrama, Barcelona 1994, pp. 240–245.

<sup>8</sup> –«La función de los ojos no es ver, sino llorar; y para ver realmente hay que cerrarlos...»– E. M. Cioran, *Breviario de podredumbre (Précis de décomposition)*, Taurus, Madrid 1997, pág. 147.

y así las cosas, ¿que es lo que vemos? El problema que nos plantea esta cuestión se orienta por diversos cauces: primero realiza una crítica de las apariencias y de los ojos que miran esas apariencias, luego se vuelve sobre sí mismo y examina la naturaleza de nuestro dolor: una sola lágrima bastaría para desposeernos de nosotros mismos, pero es imposible derivar en llanto –convocar nuestros a/dioses líquidos–. La visión y la no visión, constituyen dos momentos de un fenómeno concreto que se materializa a través de una relación entre las fuerzas, si los ojos abiertos se miran mirar en un mundo hecho de apariencias, los ojos cerrados exponen el reverso de la piel, inicio de una exploración interior hecha de resonancias, recurrencias y recuerdos. La vulnerabilidad nos enseña la fragilidad de la vida y nos da la fuerza necesaria para negar la realización última y absoluta de todas las cosas,<sup>9</sup> en el eterno *paso* de las cosas que va de un instante a otro –*de la nada hacia el mundo y del mundo hacia la nada*–, el sujeto abandona su centro y se enfrenta con aquello que hay de inacabado y de proceso siempre en marcha en el mundo. El sentimiento de la muerte deja de ser la sola negación y pasa a un orden de producción.<sup>10</sup>

–«... *la muerte ante la cual la única elección es la propia soledad.*»<sup>11</sup>–

Frente a la muerte la soledad, la soledad es el sufrimiento en medio de los hombres, el sufrimiento es la ironía de quien vive con el sentimiento de la muerte... El hombre que vive en soledad, no es aquel que ha roto relaciones con el resto de los hombres, sino quien sufre en medio de los demás con el sentimiento de saberse inevitablemente solo. Opuesto a todas las formas de ideología y de verdad, las cuales sólo arrastran tras de sí jardines sembrados de cadáveres y periódicas guerras mundiales, el hombre consciente de su soledad lucha y muere en nombre de su propio dolor, no en nombre de una creencia, y orienta todos sus esfuerzos en instaurar el máximo de libertades, ya no cadenas, con el mundo. Las contradicciones y los conflictos precipitan la puesta en relación de los hombres y los instantes y, de otro modo, nos revela el drama que sufre el sujeto en el momento de la separación de la conciencia en el tiempo, por la acción de la historia y la memoria, pero la identidad del hombre se halla, precisamente, en las relaciones variables que sostienen el difícil conjunto sometido a la acción de la duda.<sup>12</sup>

Pasada la guerra –en un período de la historia que se vive como una verdadera *guerra de nervios*<sup>13</sup> el malestar persiste, la ilusión de la verdad ya no se sostiene, el mundo se quiebra en pedazos y el hombre se enfrenta al horror de todo lo que lo separa del progreso. El sueño de las ideologías, como todavía era posible sobre la primera posguerra, no es posible ya, en la medida en que la ilusión que causó el desengaño es rechazada, sólo permanecen los valores orientadores, esto es, críticos, sin embargo, la naturaleza misteriosa del tiempo emerge en medio de la destrucción de las viejas estructuras, como la naturaleza de la mirada que sostiene un mundo hecho añicos. ¿Como deviene? ¿Cual es su forma?... (Difícil pregunta, tal vez sólo vemos nuestros propios prejuicios. Una manera posible de acceder a una respuesta, y sólo brevemente, podría darse al cambiar los términos de la relación, así, si la imagen del tiempo se define por una nueva manera de pensar, de sentir y de valorar, ¿contra que imagen del tiempo arremete la nueva figura?, al menos sabemos en qué no consiste: otro tipo que el causal. Con esto y alguna cosa más, respondamos la cuestión)... Invertiendo la más habitual de las imágenes que sobre su forma se ha ido edificando en las sociedades humanas, el tiempo no depende del cambio, de la permanencia

---

<sup>9</sup> La vulnerabilidad puede entenderse como la pura sensibilidad, como la posibilidad formal de ser afectado, como el suicidio que cada quien lleva en sí, etcétera. Para Cioran, perseveramos en el misterio de la vida porque la muerte tiene todas las razones de su lado.

<sup>10</sup> Trascendencia, transvaloración, transmutación del hastío, por una voluntad de afirmar que es múltiple: movilidad, ambivalencia, pluralidad de sentido, contra el establecimiento de las cosas –«*Ha comenzado, ha comenzado la lucha a muerte contra lo que es.*»– John Berger, *G.* (1972), Alfaguara, Madrid 1994, pág. 88.

<sup>11</sup> *Ibíd.*, pág. 229.

<sup>12</sup> La memoria, esa especie de campo indeterminado, en el cual se recompone una realidad rota para dar cabida, ya no a una idea fija, cuanto al conjunto de las deficiencias, los recuerdos y las posibilidades puestos en relación.

<sup>13</sup> Tras el acto de terrorismo que significó el bombardeo de Hiroshima y Nagasaki por parte de los Estados Unidos, el periodo de la guerra fría y de la división entre Washington y Moscú, mantiene latente la amenaza de destrucción, infierno, agonía y enfermedad que causaría otra guerra nuclear.

o de la simultaneidad –los cuales serían percepciones variables que en un momento dado se tienen del tiempo–, es la forma de las relaciones la que cambia, permanece y es simultánea. Se trata de pensar en el tiempo como la relación que el hombre establece con las cosas –con el alcance de los recuerdos, con la alteridad de los demás y con la trascendencia a lo infinito–, de ello resulta que el tiempo no corresponde a la idea de una figura prefijada formalmente, sino, y esto es muy distinto, a la idea de la misma heterogeneidad como relación. El tiempo es así mediación entre el hombre y el mundo. (Divagaciones: Un lunes cualquiera pasadas las nueve de la noche... vuela por mi mente la figura de una mariposa, ¿por qué digo mariposa?, no sé, no importa, la veo, la atrapo, la suelto y abre sus alas, huidiza, intento habitar en cada uno de sus colores, varios otros pensamientos que no transcribo, pienso en la siguiente relación: la luz es al espacio, permite ver el contorno de las cosas, como el olvido es al tiempo, permite el desfase o la articulación de un instante respecto de otro, en este orden de ideas, esto sonó a paradoja, el tiempo es percibido en relación con el agujero que separa y une dos instantes cualquiera, el cual, a su vez, hace de fondo, tela o lienzo que espera por nosotros, etcétera, lo que llamamos tiempo es un complejo sistema de relaciones y transformaciones que trasciende a la razón... ¡Basta! Hilemos las ideas).

En *La configuración del tiempo*, George Kubler nos ofrece una imagen del tiempo histórico que viene dada en unos términos que invierten la relación que la historia clásica establece con el mundo, para la cual la causalidad y el determinismo son su sólo fundamento. Se trata de un inmenso mar habitado por una multitud de seres pertenecientes, sin embargo, a un número limitado de tipos, en donde el objeto de estudio son las relaciones más que las magnitudes.<sup>14</sup> Como si tal cosa fuera posible, en las últimas líneas de *G.*, John Berger nos completa esta imagen con una metáfora del tiempo sacada de las aguas del mar en calma bañado bajo el cielo por la luz del sol, mas el mar no es estático, fluye, las olas van y vienen en perpetua agitación dibujando innumerables ángulos, superficies, direcciones, brillos y reflejos.<sup>15</sup> De este modo, el tiempo histórico no es un mero conjunto de datos, de hechos y de fechas, sino el sistema de relaciones libres y variables que se establece entre las partes. La experiencia que el sujeto toma del tiempo histórico en el presente corresponde al momento en el cual se proyecta el conjunto (y la ausencia) de las posibilidades percibidas. No se trata, pues, de un presente extraído de un tiempo heredado, sino de una acción del sujeto sobre la historia: la trama de la historia ha sido desgarrada por la materialidad del presente –ocurre ahora y a partir de *algo que es*–. En ello reside la enorme paradoja anotada por Emmanuel Levinas, tras su cautiverio en un campo de concentración alemán, en las charlas pronunciadas bajo el título de *El Tiempo y el Otro*, durante el curso realizado entre 1946 y 1947, en el primer año de funcionamiento del *Collège Philosophique*. En el presente el sujeto encuentra la libertad en relación con el pasado y con el porvenir, pero esta libertad queda inmediatamente limitada por su responsabilidad, la cual corresponde a la acción propia de la identidad y se desarrolla a partir de una salida y de un retorno a sí mismo.<sup>16</sup>

Para trazar algunos de los rasgos de la arquitectura moderna, con un pie a uno y otro lado de la frontera que señalan los hechos ocurridos entre 1939 y 1945, vamos a casos concretos. La obra de Mies van der Rohe, de la cual se nos permite una lectura, posible entre otras que intentamos hacer para traspasar el umbral de lo innombrable, corresponde al esfuerzo consciente por dar expresión a la época y a la civilización de la cual forma parte –sólo así una época determinada llegaría a coincidir con todas las épocas–.<sup>17</sup> Para lograr esto, es necesario modificar los términos de la vieja relación, de modo que no sean los valores del pasado los que determinen el presente, sino a la inversa. La ciencia, la técnica, la razón, lo objetivo, lo general –siempre según Mies– sobre el espíritu, lo subjetivo, lo particular, que han perdido su sentido.

<sup>14</sup> George Kubler, *La configuración del tiempo* (*The Shape of Time*, 1962), Nerea, Madrid 1988, pág. 91.

<sup>15</sup> John Berger, *G.*, cit. pp. 334-335.

<sup>16</sup> Emmanuel Levinas, *El Tiempo y el Otro* (*Le temps et l'autre*, 1948), Paidós, Barcelona 1993.

<sup>17</sup> En Benjamin se puede leer algo sobre la presencia que Victor Hugo tiene en la obra de Baudelaire, que bien podría acercarnos a esta toma de postura –«Lo moderno designa una época; y designa a la vez la fuerza que trabaja en dicha época por asemejarla a la antigüedad.»– Walter Benjamin, *El París del segundo imperio en Baudelaire*, cit., pág. 100.

¿Es esta voluntad que opera sobre el presente análoga a las condiciones de producción dispuestas con el surgimiento de la clase obrera moderna instalada en la sociedad y, con ello, señala una ruptura radical con las ideas tradicionales? o, de otra manera, ¿es análoga a la función social de la historia, según la cual desde el presente se conoce y construye el pasado? -Hoy hemos de aceptar que la apariencia de las cosas cambia, como nubes, según el humor de cada cual-. Para responder con palabras de Marx -«*Los hombres hacen su propia historia, pero no la hacen arbitrariamente, bajo circunstancias elegidas por ellos mismos, sino bajo circunstancias directamente dadas y heredadas del pasado.*»<sup>18</sup>- Es, precisamente, en relación con otra clase de vida que la vida entra en lucha, la historia es una realidad compleja, que se define por la variación de los sentidos, pero también por las coexistencias. Entendámonos, el presente, sí, pero el presente instalado en la historia, los grandes problemas de la vida surgen de la dialéctica de estas dos condiciones.<sup>19</sup>

Tras la guerra, Aldo van Eyck recoge esta realidad y la plantea como un problema, cada época ha de saberse reconocida en el conjunto de la existencia humana, intensificando y ampliando, con ello, el campo de la experiencia. La arquitectura producida en la primera mitad de siglo por el movimiento moderno, buscaba fundar un tiempo propio y específico, lanzándose a la conquista de la eternidad y de la vivacidad del instante y, en ello, desafió al tiempo. La arquitectura producida en la posguerra sigue otro camino, busca unirse a la fluencia del tiempo, ya que ninguna obra puede considerarse ultimada en sí misma, sino que hace parte de un sistema de ecos y correspondencias que se hace intensivo (y extensivo) en la historia. Con la segunda mitad de siglo despertamos del sueño de la razón y nos enfrentamos con el recuerdo de todo el pasado que llevamos a cuestas, se escucha en la voz de Rafael Moneo situado a finales de los años setenta.<sup>20</sup> Con la mirada puesta en el pasado, se cierra este ya extenso paréntesis...

-«*Una clase de supervivientes no puede permitirse el lujo de creer en una meta en la cual la seguridad o el bienestar están garantizados. El único futuro es la supervivencia; y ése ya es un gran futuro. Por eso más les vale a los muertos volver al pasado, en donde dejan de correr riesgos.*»<sup>21</sup>-]

### 3. *Fin de partida*

«*Hermoso pájaro, abandona tu jaula, vuela hacia mi amada, anida en su pecho, dile cuán podrido estoy.*»<sup>22</sup>

*Fin de Partida*, obra de teatro escrita por Samuel Beckett hacia 1957, revela la presencia de unos personajes física y mentalmente mutilados, inválidos o gravemente enfermos, quienes dejan entrever un sentimiento cada vez más fuerte de irrealidad del hombre en el mundo, la pura náusea invade el lenguaje, el lugar y el aire. Como en gran parte de su obra, en *Fin de Partida* se narra una situación que pone en relación la tragedia y el humor, y esta relación es siempre líquida, aquí ya no sólo por cuestiones corporales, aquello de la bilis por lo cual los antiguos asociaban el humor, la melancolía y las artes, sino también porque desborda nuestros endeblés razonamientos.<sup>23</sup> Esta pócima nos preserva en la

<sup>18</sup> Karl Marx, *El Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*, (*Der Achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, 1852), Ariel, Barcelona 1985, pág. 11.

<sup>19</sup> Esta relación que se establece entre el presente y el pasado remite, a su vez, al giro dialéctico de una y otra condición. En *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Robert Venturi cita un ensayo de T. S. Eliot que al mantener el sentido, invierte la paradoja ya anotada por Marx -«*La tradición no puede heredarse, sólo puede obtenerse mediante un gran esfuerzo*»-, este esfuerzo corresponde a la posición activa y crítica que el sujeto moderno reclama para sí. T. S. Eliot, *Selected Essays: 1917-1932*, Harcourt, Brace & Co., Nueva York, 1932, pp. 3-4; citado en Robert Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, (*Complexity and Contradiction in Architecture*, 1966), Gustavo Gili, Barcelona 1992, pág. 20.

<sup>20</sup> Rafael Moneo, *Entrados ya en el último cuarto de siglo*, en *Arquitecturas bis* No 22, Barcelona, Mayo 1978, pág. 4.

<sup>21</sup> John Berger, *Puerca tierra* (*Pig earth*, 1979), Alfaguara, Madrid 1995, pág. 265.

<sup>22</sup> (Clov canta, en) Samuel Beckett, *Fin de Partida*, (*Fin de Partie*, 1957), Tusquets, Barcelona 1997, pág. 80.

<sup>23</sup> En un ensayo que ha titulado *la estética del silencio* -el cual se desarrolla alrededor de la obra de Beckett y de otros autores-, Susan Sontag reflexiona sobre el valor que reviste la ironía como método complejo de enfrentar la

circularidad de la experiencia, que podría volver sobre sí misma, escapar a la condena y salir con la realidad hecha jirones.<sup>24</sup>

La puesta en escena de la situación, nos introduce ya en un mundo de parejas, de referencias y de posibilidades. Dos ventanas simétricamente dispuestas, puerta y cuadro vuelto del revés a la derecha, madre y padre que esperan la muerte dentro de tarros de basura a la izquierda, los personajes de Hamm y Clov –amo y esclavo– hacia el centro y realizando lentos desplazamientos, quienes –cito a Paul Auster a propósito de *Mercier y Camier*–, «como el resto de las “pseudoparejas” de la obra de Beckett, más que personajes autónomos son una realidad dual, y ninguno de los dos podría existir sin el otro.»<sup>25</sup> En *Fin de Partida* esta situación esta llevada hasta el absurdo, por momentos los términos de la relación se deslizan unos en otros, ¿quién es el señor y quién es el esclavo?, ¿quién es el padre y quién es el hijo? Las parejas se reflejan, cierto, pero también se resuelven en sus diferencias. Entre los personajes que circulan por la escena en la cual se desarrolla la trama –y en la cual, a su vez, no hay ninguna acción por realizar– esta relación se transforma en reciprocidad y a partir del descubrimiento de su propio dolor en alteridad. La relación que se establece entre Hamm y Clov o Nell y Nagg, puede ser interpretada como la relación de algo con un doble encadenado a sí, como un enfrentamiento en el cual lo que caracteriza al otro es, sobre todo, el reflejo de aquello que invierte su propia figura. –Una realidad nunca deja de implicar su opuesta ni de sufrir alguna modificación con la presencia de ésta–. Quisiera proponerles ahora que alrededor de esta relación de duplicidad y desdoblamiento de la forma se desarrolle el problema.

En *Fin de Partida*, Nagg le cuenta una vez más a Nell la historia del *mundo y el pantalón* –una sátira sobre el estado del mundo una vez pasada la guerra–, historia que a su vez recupera –alterándola– el inicio de un ensayo escrito diez años antes sobre la pintura de los hermanos van Velde.<sup>26</sup> En este ensayo el autor se ocupa de situar las dos obras, una frente a otra, primero señala aquello que las separa y luego asegura bien sus relaciones: dos actitudes profundamente distintas se encuentran bajo una misma experiencia –«Pongámoslo más groseramente. Dejemos de ser ridículos... Les queda, a uno lo que sufre, lo que ha cambiado; al otro lo que impone, lo que hace cambiar.»<sup>27</sup>– Dos formas de experimentar el tiempo, la duración y la sucesión. El problema de fondo no trata de la obra de dos autores, cada uno ultimado en sí mismo, sino de dos regiones del alma puestas en relación, de este modo la duración y la sucesión no representan dos actos distintos, sino la doble vertiente de una sola experiencia –la percepción del tiempo–. Sin embargo, en la forma de esta duplicidad se encuentra ya implícito un desfase del instante, entre una y otra posibilidad, a través del cual se materializa el tiempo. El tiempo nos enfrenta a la posibilidad formal de ser afectados por nosotros mismos como una otra cosa capaz de desafiar a la conciencia.

Podemos suponer que el desdoblamiento que se nos ha deslizado más arriba, corresponde a la crisis que atraviesa el momento de la exposición del sujeto respecto a sí mismo –desgajado en su propia materialidad–, la cual, para el caso que opera en los personajes de Beckett, viene dada ya no sólo por el desfase de la conciencia respecto a sí misma –el “todo” descolgándose del “todo” en palabras de

---

verdad personal y como medio para salvar la propia cordura en un contexto que se encuentra sometido a la presión del interrogatorio crónico. Susan Sontag, *La estética del silencio*, en *Estilos radicales (Styles of radical will)*, 1969), Taurus, Madrid 1997, pág. 55.

<sup>24</sup> –«De todas las risas que hablando propiamente no son tales, sino que más bien reemplazan al aullido, sólo tres a mi juicio merecen detenerse sobre ellas, a saber: la amarga, la de dientes fuera y la sin alegría... Pero la risa sin alegría es la risa no ética por este gruñido – ¡ja! –, así, es la risa de las risas, la risus purus, la risa que se ríe de la risa, homenaje estupefacto a la broma suprema, en resumen, la risa que se ríe –silencio, por favor– de lo desdichado.»– Samuel Beckett, citado por Fernando Savater en el prólogo al libro *Breviario de podredumbre* de E. M. Cioran, cit., pág. 17.

<sup>25</sup> Paul Auster, *De pasteles a piedras*, en *Pista de despegue (Ground Work. Selected Poems and Essays 1970–1979)*, Londres, 1990), Anagrama, Barcelona 1998, pág. 154.

<sup>26</sup> Samuel Beckett, *El mundo y el pantalón (La peinture des van Velde ou le monde et le pantalon)*, 1945), en *Manchas en el silencio*, Tusquets, Barcelona 1990, pp. 25–52.

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 44, 47.

Emmanuel Levinas<sup>28</sup>, cuanto por las relaciones libres y variables que se establecen entre las diversas facultades, a través del movimiento oscilante y complejo fuera y dentro de sí. –«*Es como una doble desviación del yo y del mí mismo en el tiempo, que los refiere uno a otro, los cose uno a otro. Es el hilo del tiempo... El tiempo no nos es interior, o por lo menos no nos es especialmente interior, sino que nosotros somos interiores al tiempo, y en este sentido estamos siempre separados por él de lo que nos determina afectándole. La interioridad no cesa de cavarnos a nosotros mismos, de escindirnos a nosotros mismos, de desdoblarnos, pese a que nuestra unidad permanezca. Un desdoblamiento que no se produce hasta el final, porque el tiempo no tiene final, pero un vértigo, una oscilación que constituye el tiempo, como un deslizamiento, una flotación constituye el espacio ilimitado.*»<sup>29</sup>–

En otro lugar de *Fin de Partida*, la cuestión se transforma y nos enfrenta a la posibilidad formal de un desgarrón del sujeto, tras la crisis que afecta a la identidad del yo en relación con la propia vulnerabilidad. –«(Pausa.) *Estaré allí, en el viejo refugio, solo, frente al silencio y... (vacila)... la inercia. [...] (Pausa. Muy agitado.) ¡Toda clase de fantasías! ¡Que me vigilen! ¡Una rata! ¡Pasos! ¡Ojos! El aliento que uno contiene y luego... (Suspira.) Luego hablar, de prisa, palabras, como el niño solitario que se divide en dos, tres, para sentirse acompañado, por la noche.*»<sup>30</sup>–

Obras como *El innombrable* y *Compañía*, corresponden a la situación aquí descrita llevada hasta la experiencia –«*Imaginando ficciones para mitigar su nada*»<sup>31</sup>–. *Compañía*, tras un tortuoso desplazamiento, página a página, finaliza con su palabra contraria –Solo–. En su realidad imaginada *El innombrable* se encuentra, por momentos, frente a rastros de su ser desmembrado y roto bajo la figura de múltiples presencias –Murphy, Watt, Mercier, Morán, Molloy, Malone..., Mahood, Worm...–, se encuentra, por momentos, ausente y solo o tras el silencio y la inocencia, paradójicamente la condición en la cual, una vez despojado de todo –imperceptible, difícil de poseer– le permitiría abandonarse libremente y lograr diversas posibilidades de tiempo, formas arbitrarias de intuiciones posibles.<sup>32</sup> Esta relación se da en varios sentidos, entre el autor que intenta inútilmente comunicar y el lector que se desplaza entre los rastros dejados, en el intento el autor pone en marcha toda suerte de mecanismos con sus movimientos de vaivén reiterativos y circulares –nombres, impresiones, recuerdos, la pausa en torno de las cosas y la ausencia de ésta–, los cuales se yuxtaponen, se encuentran y se dejan, luego se dan a una carrera atropellada de imágenes que se persiguen, de palabras que parecen caer de la nada una y otra vez... Lo cual deja entrever la condición de inestabilidad, la duda y la indagación por rastros de realidad, si acaso posible, que se lleva a cabo a través de asociaciones, desplazamientos y de las inflexiones más desgarradoras en el escenario dispuesto por la imaginación, de modo que todo el lenguaje parece bascular en el silencio, se deshace y se rehace, flota...<sup>33</sup> Hago mía una cuestión soltada al azar por algún lector de Beckett –«*¿No es acaso una indigestión más rica en ideas que un desfile de conceptos?*»<sup>34</sup>–

<sup>28</sup> Ver *El cuestionamiento y el ser; tiempo y reminiscencia*, en Emmanuel Levinas, *De otro modo que ser, o más allá de la esencia* (*Autrement qu'etre ou au-dela de l'essence*, 1978), Sígueme, Salamanca 1987, pp. 73–78.

<sup>29</sup> Sobre la «metabulía» de Murphy en Beckett. En Gilles Deleuze, *Sobre cuatro fórmulas poéticas que podrían resumir la filosofía kantiana*, en *Crítica y clínica* (*Critique et clinique*, 1993), Anagrama, Barcelona 1996, pp. 48, 49.

<sup>30</sup> (Hamm habla, en) Samuel Beckett, *Fin de Partida*, cit., pp. 69–70.

<sup>31</sup> Samuel Beckett, *Compañía* (*Company*, 1980), Anagrama, Barcelona 1999, pág. 44.

<sup>32</sup> Es inútil, esta última frase siempre regresa, es de Deleuze, con ella nos explica la emancipación de los sentidos. Para Susan Sontag, el silencio puede interpretarse como la falta afortunada de intención. –«*El espectador debería abordar el arte como aborda un paisaje. Este no le exige al espectador "comprensión", ni adjudicaciones de trascendencia, ni ansiedades y simpatías: lo que reclama, más bien, es su ausencia, y le pide que no agregue nada a él, al paisaje.*»– En *La estética del silencio*, cit., pág. 31.

<sup>33</sup> –«*Es un chorro ininterrumpido de palabras y de lágrimas. Todo sin reflexión... Las pausas serán pues más largas, entre las palabras, las frases, las sílabas, las lágrimas, las confundo, palabras y lágrimas, mis palabras son mis lágrimas, mis ojos mi boca. Y debería oír, a cada pequeña pausa, si el silencio es tal como lo digo, al decir que sólo las palabras lo rompen. Pues no, es siempre el mismo murmullo, chorreante, sin hiato, como una única palabra sin fin y por consiguiente sin significado, pues es el fin quien lo da, significado a las palabras.*»– Samuel Beckett, *Textos para nada* (*Textes pour rien*, 1950), en *Relatos*, Tusquets, Barcelona 1997, pág. 106.

<sup>34</sup> E. M. Cioran, *Breviario de podredumbre*, cit., pág. 158.

¿Dónde reside el problema?... ¿En el descubrimiento de la fragilidad de las cosas y la necesidad que tiene el sujeto de encontrarse entre ellas?, ¿en la toma de conciencia de esta imposibilidad de ser nada?, ¿en la necesidad vital de desplazar el papel absoluto y dominante de la conciencia? -«... *en mí, quizás es eso lo que noto, que hay un fuera y un dentro y yo en medio, quizás es eso lo que soy, lo que divide el mundo en dos, de una parte el fuera, de otra el dentro, quizá sea una separación delgada como una hojilla, no estoy ni de un lado ni del otro, estoy en medio, soy el tabique, tengo dos caras pero no grosor, tal vez sea eso lo que noto, me noto el que vibra, soy el tímpano, de un lado está el cráneo, del otro el mundo, no soy ni el uno ni el otro, no es a mí a quien se habla, no es en mí en quien se piensa, no, no es eso, nada noto de todo eso, intentad otra cosa, pandilla de cerdos...*»<sup>35</sup>- Lo decisivo ocurre entre las partes, aquí reside el drama, es en este momento de abertura y de intuición, siempre movedizo e inestable, en el cual el sujeto queda expuesto a la ambigüedad de la experiencia. Cualquier fuerza se halla, pues, en una relación esencial con otra fuerza, siendo la distancia el elemento diferencial de la puesta en relación, es de esta respuesta de donde procede toda cuestión.

-«*Sí, en mi vida, pues así hay que llamarla, hubo tres cosas: la imposibilidad de hablar, la imposibilidad de callarme, y la soledad, física desde luego, que es con lo que salí adelante.*»<sup>36</sup>- ¿En qué consiste esta soledad física? El hombre establece relaciones con las cosas y con los demás, pero por su propia materialidad se encuentra encadenado a sí mismo. El sufrimiento físico nos libera de todo, excepto de la imposibilidad de escapar a la obsesión de nosotros mismos, de ello resulta que la tragedia de la soledad no está en el aislamiento o en la incomunicabilidad, cuanto en sentirnos cautivos de nuestra propia identidad. Una subjetividad que se descubre en su soledad, como signo significándose.<sup>37</sup>

Los seres zafados del resto de la humanidad que pueblan las obras de Beckett, más que reflexionar, experimentan con desesperanza en su esfuerzo, quizá inútil, de relacionarse con los objetos en el espacio y los residuos de visiones en la memoria, valiéndose de herramientas físicas como un palo y del lenguaje como los verbos condicionales, dando tumbos, los objetos remiten unos a otros para luego remitir a nuestra propia soledad. La relación entre el hombre y el mundo aparece en Beckett atravesada por la ruptura de la identidad del sujeto en el seno de su unidad, pero esta ruptura supone ya la posibilidad de desestabilizar el foco centrado arbitrariamente en la conciencia y su lenguaje, para salir por fuera de su estructura. La realidad no es el producto de la intención, sino de la necesidad, que a partir de nuestras impresiones, que funcionan como detonadores o signos, violentan a las diversas facultades - conciencia, imaginación o memoria- y provocan un cambio de dirección de la voluntad. Lo importante aquí no lo son tanto el objeto y el sujeto -o lo que viene a ser su equivalente: el significante y el significado, el recuerdo y la memoria, etcétera-, cuanto la posibilidad de trascenderlos dada a través de la capacidad de producir, movilizar y descifrar las señales. El reverso de la voluntad nos enseña el libre desarrollo de nuestro pensamiento, frente a las tendencias analíticas, razonadoras y dominantes. El pensamiento, y el pensamiento libre de toda predisposición, es el instrumento que puede hacernos más reales, para hablar con las palabras de Samuel Beckett en su ensayo sobre Proust -«*De modo que la falta de intención afortunadamente es compatible con la presencia activa de nuestros órganos de articulación...* (La memoria involuntaria) *en su brillo ha revelado lo que la falsa realidad de la experiencia nunca podrá revelar ni revelará: lo real.*»<sup>38</sup>-

---

<sup>35</sup> Samuel Beckett, *El innombrable* (*L'innommable*, 1953), Lumen, Barcelona 1966, pág. 152.

<sup>36</sup> *Ibíd.*, pág. 170.

<sup>37</sup> El sujeto se relaciona con el otro, pero no es el otro -existe en soledad-. Ver, Emmanuel Levinas, *El Tiempo y el Otro*, op. cit.

<sup>38</sup> Samuel Beckett, *Tiempo perdido, tiempo recobrado* (*Reflexiones sobre el tiempo y la memoria -bajo un título apócrifo-*, a través de sus pesquisas en torno a la obra de Marcel Proust), en *Eh Joe y otros escritos*, Monte Avila, Caracas 1969, pág. 65.

Este estado intermedio de las cosas –a manera de *Purgatorio* para algunos críticos de su obra–, ha sido descrito por autores como Paul Auster<sup>39</sup> y Gilles Deleuze<sup>40</sup> como una variedad de movimiento, incluso cuando el movimiento cesa y las cosas mueren o llegan a detenerse... se ponen en marcha los sentidos.

[–Charla ficticia sobre las palabras, la literatura y la vida o dos pensamientos puestos en simetría – ... Cioran: *En ese instante recordé que durante nuestro primer encuentro, en la Closerie de Lilas, a principios de los años sesenta, me había confesado su gran cansancio, su sentimiento de que no podía sacarse ya nada de las palabras. A las palabras, sin embargo, ¿quién las ha amado tanto como él? Ellas son su sola compañía, su único soporte. A Beckett que no se autoriza ninguna certeza, se le nota sólido en medio de ellas...* Deleuze: *Vemos y oímos a través de las palabras, entre las palabras. Beckett hablaba de “horadar agujeros” en el lenguaje para ver u oír “lo que se oculta detrás” ...* Cioran: *Lamento no haber anotado y enumerado todos los lugares de su obra donde habla de ellas – “gotas de silencio a través del silencio” –, como las llama en El innombrable...* Deleuze: *El devenir siempre está “entre” : mujer entre las mujeres, o animal entre los animales...* Cioran *El verdadero escritor... es un destructor que aumenta la existencia, que la enriquece minándola...* Deleuze: *El escritor como dice Proust, inventa dentro de la lengua una lengua nueva, una lengua extranjera en cierta medida... Se trata de acontecimientos en los lindes del lenguaje...* Cioran: *La palabra Lessness (el texto francés Sans se titula en inglés Lessness, vocablo creado por Beckett) me hechizó de tal manera que una noche le dije a Beckett que no me acostaría sin haberle encontrado un equivalente honorable en francés...* Ninguna nos había parecido acercarse al inagotable Lessness, mezcla de privación y de infinito, vacuidad sinónimo de apoteosis... Decidimos abandonar la búsqueda, concluyendo que no había sustantivo en francés capaz de expresar la ausencia de sí mismo, la ausencia en estado puro... Deleuze: *La literatura sólo empieza cuando nace en nuestro interior una tercera persona que nos desposee del poder de decir Yo... –Y así siguieron por un buen rato.–*]<sup>41</sup>

Suelto toda suerte de coincidencias a modo de preguntas. ¿Es una ilusión el sistema de referencias que encuentro trazado entre el Hamm, inseparable de su silla en la puesta en escena de *Fin de partida* de Roger Blin –director y actor a quien Samuel Beckett ofrece la obra–, *el papa Inocencio X* de Velázquez, y de aquí a la versión que de la obra de Velázquez hace por aquellos años Francis Bacon? ¿Es una ilusión, el sistema de referencias que encuentro trazado en la descripción que del sujeto se hace Samuel Beckett en *El innombrable* –de quien lo que se ve, se ve mal, sólo tronco en estado lamentable, cabeza de perfil, busto erguido, suspendido en la oscuridad– y pinturas de Francis Bacon de aquellos años como su *Hombre en azul ii*? Vamos sobre esto –«*En efecto, del gran viajero que fui, de rodillas en los últimos tiempos, y después arrastrándome y rodando, no queda más que el tronco (en estado lamentable), coronado por la consabida cabeza, que es la parte de mí cuya descripción mejor he captado y retenido.*»– Y sobre la identidad difusa de Malone, Molloy y de quien narra –«*Le veo desde la cabeza hasta la cintura, se acaba en la cintura, para mí. El busto está erguido. Pero ignoro si está de pie o de rodillas. Quizás este sentado. Lo veo de perfil... Añadiré que mi asiento parece haberse elevado un poco, en relación con el nivel del suelo de alrededor, si es que es suelo. A lo mejor se trata de agua, o de otro líquido cualquiera. De modo que, para ver en las mejores condiciones lo mismo que ocurre ante mí, debería bajar un poco los ojos. Pero no bajo los ojos. En suma: sólo veo lo que se presenta justamente delante de mí; sólo veo lo que se presenta muy cerca de mí; lo que veo mejor, lo veo mal.*»<sup>42</sup>–

Sabemos que Bacon tomó como referencia la obra de Velázquez, pero ¿pensó Bacon en Blin?, ¿pensó Blin en Velázquez? Hacia una constelación de equivalencias en perpetua rotación nos orienta la cuestión.

<sup>39</sup> Paul Auster, *De pasteles a piedras*, cit., pp. 154-159.

<sup>40</sup> Gilles Deleuze, *La mayor película irlandesa («Película» de Beckett)*, en *Crítica y clínica*, cit., pp. 40-43.

<sup>41</sup> Las frases aquí citadas proceden de un par de ensayos (escogidos al azar), estos son: E. M. Cioran, *Algunos encuentros con Beckett*, en *Ensayos sobre el pensamiento reaccionario y otros textos*, Montesinos, Barcelona 1985, pp. 113-122; y Gilles Deleuze, *La literatura y la vida* y el prólogo a su libro de ensayos titulado *Crítica y clínica*, cit., pp. 9-18.

<sup>42</sup> Samuel Beckett, *El innombrable*, cit. pp. 81, 37, 43.

... Di algo... No hay nada que decir... ¡Tú corazón!... ¡Mi corazón!... Se me ha dicho... Me digo algunas veces... -«Lo pregunto a las palabras que quedan, sueño, despertar, noche, mañana. Nada saben decir.»<sup>43</sup>-

#### 4. Epifanía

«Había una conexión entre los Nuevo Brutalismo y los antihéroes de la literatura inglesa de los años cincuenta. La obra de teatro *Mirando hacia atrás* con ira, que se estrenó en Londres estando yo allí, casi podría haber descrito nuestras vidas... Retrospectivamente, los Smithson fueron como Beatles tempranos de la arquitectura. Y las ondas se propagan más lejos con la conexión de los Beatles-Elvis, uniendo Liverpool con Memphis y por último, círculo completo con el grupo de arquitectura de Memphis de Milán.»<sup>44</sup>

Si al volver de la guerra, atendemos a lo ocurrido en la arquitectura, nuestra mirada tropieza con el caso de Londres -desde donde un puñado de jóvenes arquitectos, en cabeza de los Smithson, jalona los encuentros del *Team 10*-. En el enclave histórico así definido, dos colectivos: 1953 -una exposición-, 1957 -un manifiesto-. A través de los cuales se articulan las impaciencias de jóvenes autores británicos que se embanderan como grupo, no tanto por compartir religión, política o principios estéticos, como por cercanía generacional -cuestiones fortuitas de tiempo y lugar-, una lección de deliberada marginalidad y reacción contra los valores académicos, conservadores y cansados que dominan la escena británica.

El *Manifiesto de los jóvenes iracundos* puede entenderse como una declaración de intenciones que acerca el pensamiento de una generación de autores provenientes de la literatura, la crítica y el teatro.<sup>45</sup> Sin pretender abarcar el problema o reducirlo a lugares comunes, entre las preocupaciones recurrentes tratadas desde los distintos frentes, se expresa la necesidad de tender un puente -muchos puentes- entre el mundo de la conciencia gobernado por la lógica y la razón, y el mundo de la vulnerabilidad gobernado por los sentidos, la imaginación y sus relaciones. Creo útil introducir algunos conceptos surgidos de aquellos años, como el concepto de *intersubjetividad* expuesto por Sartre<sup>46</sup> y el concepto de *substitución* expuesto por Emmanuel Levinas,<sup>47</sup> los cuales recogen el esfuerzo por salvar el abismo que separa al hombre de la humanidad.<sup>48</sup> La condición del tiempo es la relación entre los hombres. La atención se orienta sobre el sistema de relaciones que ocurre entre las partes, a través de la continua oposición o en algún lugar de descanso entre ellas.

Doris Lessing da inicio a este manifiesto con una reflexión sobre lo inadecuadas que se tornan las palabras -que contienen sus opuestos y una variedad de matices en su significado- para expresar la riqueza de nuestra experiencia y explica su serie de novelas *Children of violence* como un estudio de la conciencia individual en las relaciones que la ligan a la conciencia colectiva; *The Outsider* de Colin Wilson intenta alcanzar la trascendencia a través de un interminable interrogar; Jhon Osborne dirige la mirada hacia los distintos afectos del hombre en el mundo; Jhon Wain define la marca distintiva del hombre del siglo XX en su disposición de sostener ideas contradictorias simultáneamente en su cerebro; para Stuart Holroyd la libertad del hombre se halla en la lucha entre la conciencia y la fe. El problema

<sup>43</sup> (Clov habla, en) Samuel Beckett, *Fin de Partida*, cit., pág. 81.

<sup>44</sup> Denise Scott Brown, *Aprendiendo del Brutalismo*, en *El Independent Group: la posguerra británica y la estética de la abundancia*, Generalitat valenciana, 1990, pág. 204.

<sup>45</sup> Doris Lessing, Colin Wilson, John Osborne, John Wain, Kenneth Tynan, Bill Hopkins, Lindsay Anderson, Stuart Holroyd, en *Manifiesto de los jóvenes iracundos*, op. cit.

<sup>46</sup> Ver, Jean Paul Sartre, *El Existencialismo es un humanismo (L'Existentialisme est un humanisme, 1948)*, Edhasa, Barcelona 1992.

<sup>47</sup> Estas líneas y las siguientes deben mucho a Emmanuel Levinas. ¿Deformado y mal comprendido? Cuando menos, esta deformación no será un modo de renegar de la deuda. Sobre la substitución como significación y trascendencia capaz de romper con la esencia del ser, ver *De otro modo que ser, o más allá de la esencia*, op. cit.

<sup>48</sup> De la paradoja de saberse solo en el mundo y, sin embargo, sentirse parte del mundo.

consiste en conocer, instaurar y transformar el conjunto de relaciones variables del hombre con el hombre. ¿Pero cómo?, ¿cómo escapar al absoluto de uno mismo? Si el dominio de la conciencia relega a las márgenes el conjunto de las particularidades y de las diferencias, la puesta en relación de la vulnerabilidad, la conciencia y la humanidad, significa la ruptura de la falsa alternativa que se establece entre el ser y la nada entendidos como referencias últimas, invirtiendo el interés que arrastra la conciencia por un des/interés pensado a partir de lo otro que el ser -lo otro como signo-<sup>49</sup>, experiencia de la extrañeza que es ser hombre. La exposición de la subjetividad en el rostro del otro viene a señalar una diferencia fundamental que llega dada en un sentido que es opuesto a la opresión, para devenir en responsabilidad en tanto que uno para el otro.

La exposición *Parallel of Life and Art*, organizada por *el cuarteto del «según se encuentra»*,<sup>50</sup> propone un lugar que da cabida a un conjunto de imágenes llegadas desde los más diversos campos de la vida moderna, dispuestas libremente y sin ningún orden o jerarquía aparente al interior de sus márgenes - apoyadas o descolgadas de los muros y de los techos, de tal manera que el conjunto de las imágenes parece arropar con su presencia al espectador, extrayendo a la vez que alertando, con esto, sus recuerdos-. En un recinto ha quedado contenida una multiplicidad de imágenes yuxtapuestas, cada una de las cuales expresa un mundo complejo en sí mismo, como partes autónomas de un conjunto.

Lo que, en este momento, atrae mi atención insistentemente, trata del espacio que rodea las imágenes. Lo que ven nuestros ojos oscila incesantemente entre las imágenes -secciones de un árbol... radiografía de un campero... vista aérea de la antigua ciudad de Asiria... diferentes tipos de tejido celular vegetal... vaso funerario etrusco... figura excavada de Pompeya... espejo desintegrado... talla esquimal de un rostro sobre hueso de ballena... figuras de hombres, animales, objetos animados, y símbolos procedentes de California, Arizona y las Bahamas... dibujo de Paul Klee... acuarela de Kandinsky... gimnasio hacia 1910... fósil de pez... diagrama geológico... pintura realizada por un niño... locomotora... retrato de un piloto de avión... mujeres corriendo la semifinal de los 100 metros en Helsinki hacia 1952...-. Al acercarnos, una a una se nos ofrece de manera parcial, concreta y extremadamente específica, luego, al tomar distancia, el conjunto de las imágenes se nos ofrece de manera simultánea y un tanto difuso acá y allá. Situación que podríamos invertir y, así, al acercarnos, la apariencia de las imágenes se torna difusa y nuestra mirada se pierde entre los pliegues, las formas y las texturas, en un remolino sensorial interrumpido bruscamente por sus bordes regulares que dejan caer la mirada en el vacío, o hacia otra imagen, luego, al tomar distancia, nos percatamos de su posición en el espacio recuperando ésta, su apariencia primera. De repente un cambio en la escala, las imágenes y con éstas los recuerdos, se precipitan hacia nosotros y, alternativamente, nos abandonan. Entre lo uno y lo otro, hemos de ocupar con nuestra presencia el espacio dejado libre, abandonándonos a cada una de estas relaciones de asociación, interminables, si se quiere, en tanto que no existe una lógica que domine sobre las demás, cada experiencia prepara el camino de otra y de otra y de otra, en un proceso de imaginación que no tiene final y que tan sólo ocurre en la posición y el momento al cual nos enfrentamos. La exposición se convierte en objeto de participación.

En un grupo de imágenes cualquiera el significado varía de acuerdo al acento puesto en una u otra de ellas, de acuerdo al orden de observación, o según la disposición de cada quien, posibilitando con ello un amplio campo para la experiencia -nunca una mirada será igual a otra, algo habrá cambiado al pasar por el filtro de la historia-, hemos de abandonar, de una vez y para siempre, el viejo gusto por la certeza adquirida y esa falsa ilusión de seguridad, lo que encontramos ahora es la duda y la indagación permanente. El orden ideal de un mundo dado ha sido desplazado a favor de una multiplicidad de mundos posibles. Frente a una percepción indiferente se opone una vulnerabilidad que se extraña, que aprehende y

---

<sup>49</sup> El signo, como el tiempo, es la relación.

<sup>50</sup> Subyace en la obra de cada uno de sus integrantes -Alison y Peter Smithson, Nigel Henderson y Eduardo Paolozzi- toda una tradición heredada de la modernidad, de la cual se deja sentir con especial fuerza el dadaísmo y el surrealismo.

que descifra las impresiones –y una impresión no es una ilusión<sup>51</sup>, pues sólo a través de la propia estructura formal de la obra se podría determinar la unidad de todas estas partes sin, por ello, unificar o totalizar objetos y sujetos. Tal vez en ésto consista el tiempo, la dimensión que tiene el poder de convocar partes heterogéneas entre sí, que no se desarrollan al mismo ritmo y que no obedecen a ningún orden o principio alguno prefijado formalmente.<sup>52</sup>

Un tema que se repite, cierra la lectura de la pareja de textos que documentan el desarrollo de la muestra –*Sources y Documents* 53<sup>53</sup>, el concepto de *Epifanía*, llegado del aliento de James Joyce en *Stephen the hero* y definido como «la realidad que hay detrás de la apariencia» para los autores de *Life and Art*. ¿En qué consiste esta realidad? Líneas arriba, contiguo a la referencia que a este término se hace, se nos ofrece una clave, en la explicación que los autores ofrecen al lector del proceso de producción de la obra, en el cual se yuxtaponen ampliaciones de fotografías y diagramas estableciendo, a través de intrincadas series de relaciones cruzadas entre campos diferentes de la naturaleza, del arte y de la técnica, un fecundo campo para la analogía que le proporciona al espectador la posibilidad de pensar la imagen fugitiva de los aspectos de la actividad del hombre de su propia época. Las imágenes dispuestas libremente en el espacio son la afirmación del azar y de la inesperada revelación de las relaciones entre las imágenes, produciendo la respuesta de la analogía, que integra la sensación en un sistema de relaciones más amplio. El primer paso de esta operación consiste en el desarraigo de las imágenes y el segundo es el regreso del sentido, de ello resulta que la realidad no responde a una forma previa y fija y que, por el contrario, desfila entre las imágenes –la puesta en relación constituye la afirmación de la realidad–. En *El antílogo o la máquina literaria*, incluido en su libro *Proust y los signos*, Gilles Deleuze compara la obra de Proust con Joyce y su máquina de *epifanías*, la cual actúa en nosotros como productora de algunas verdades a partir de nuestras impresiones, que funcionan como signos, porque sólo ellas movilizan lo involuntario y lo inconsciente a través del azar del hallazgo y de la necesidad del efecto.<sup>54</sup> Las palabras de Ernst Fischer nos pueden ayudar a seguir, a seguir de cerca, el sentido de esta exposición –«La realidad nunca es una acumulación de unidades separadas, coetáneas pero sin conexión entre sí. Todo “algo” material está relacionado con otro “algo” material; entre los objetos existe una gran variedad de relaciones. Estas relaciones son tan reales como los objetos

---

<sup>51</sup> La frase es de Deleuze.

<sup>52</sup> Esta singularidad que parece eternamente recreable, señala la presencia de un desequilibrio capaz de atravesar la conciencia a contrapelo. La exposición nos ofrece una estructura, en la cual la mirada, a través de un amplio cruce de líneas, de planos y de relaciones, convoca todos los demás sentidos que –juntos, confundidos, tensos– se arrastran en lo más profundo de sí mismos, la distancia los separa y vuelve a reunirlos... En mi imaginación, comparo esta exposición con el cartón que guarda la producción de Pearl Jam aparecida hacia 1996 –titulada *no code*–, aquí la práctica realista acerca de un tema basado en la experiencia humana no permite idealizar las imágenes, agrupadas sin ningún orden aparente, pero el hecho de estar reunidas les permite aguardar por un sentido. Situación que podríamos llevar hasta su música, en la cual cada integrante de la banda, desde su posición, algo frágil, se deja sentir (acordes, sonidos, lamentos y expresiones del entorno), como lo muestra sugerentemente la fotografía de la banda con la cual nos encontramos al desdoblarse el cartón, en la cual cada uno de los integrantes, puestos a su tarea, parece flotar –ingrávidos– alrededor de las cajas de sonido dispuestas de manera casual. El corte *off he goes*, sostiene como un resorte las palabras en su recorrido, se rehace, una y otra vez –*He is off again...*–

<sup>53</sup> Ver *El Independent Group: la posguerra británica y la estética de la abundancia*, cit., pág. 129.

<sup>54</sup> –«Todo el interés se desplaza, pues, de los instantes naturales privilegiados a la máquina artística capaz de producirlos o reproducirlos, de multiplicarlos: el Libro. A este respecto, la única comparación posible es con Joyce y su máquina de epifanías... Sólo cuando los contenidos significantes y las significaciones ideales se han desmoronado en provecho de una multiplicidad de fragmentos y de casos, y las formas subjetivas en provecho de un impersonal caótico y múltiple, la obra de arte toma todo su sentido, es decir, todos los sentidos que queramos según su funcionamiento, pues lo esencial es, podemos estar seguros de ello, que funcione. Entonces el artista, y a continuación el lector, es el que disentangla y re-embodies: al hacer resonar dos objetos, produce la epifanía, desprendiendo la imagen preciosa de las condiciones naturales que la determinan para reencarnarla en las condiciones artísticas elegidas.»– Gilles Deleuze, *Proust y los signos* (*Proust et les signes*, 1964, 1973), Anagrama, Barcelona 1995, pág. 162.

materiales; sólo en sus relaciones mutuas los objetos constituyen la realidad. Cuanto más ricas y complejas son estas relaciones, más rica y compleja es la realidad.»<sup>55</sup>-

Sólo una cosa más. ¿Han notado los muchos ojos que desde este aparataje -vigilantes- nos devuelven la mirada? En el montaje para la exposición experimentamos la relación con aquello que es diferente de nosotros, frente a lo cual, sin embargo, nos sentimos reflejados. La experiencia de mirar hace suya, extrae y en algún momento disloca del propio sujeto que mira la naturaleza del objeto con el cual se enfrenta, abertura por la cual se precipitan las imágenes y, con ello, se manifiestan los sentidos - fluencia y colapso del tiempo-. Quien mira de este modo no va en busca de un reconocimiento y, en cambio, se enfrenta con la ambigüedad de la experiencia que no se dejaría comprender. Abierta a una multitud de interpretaciones, la realidad se nos ofrece intensificada y ampliada. En el catálogo que se hace de la exposición es recurrente una cita sobre el procedimiento fotográfico que trata de la relación entre el ojo y la mente.<sup>56</sup> Frente a las imágenes el ojo asiste al colapso del tiempo que nos preserva en la paradoja del instante, ese momento en el cual cabe toda nuestra vida y que no dura más que un parpadeo y, en un movimiento inverso, entre las imágenes el ojo abarca el tiempo en sus relaciones más inesperadas. El tiempo se detiene, sin dejar de fluir, colmado de sí.<sup>57</sup> *Life and Art* puede entenderse como una máquina de relaciones: el origen del tiempo. -«*With eyes given us by the photographer we see life stopped for us: the second of living that sums us up.*»<sup>58</sup>-

*Parallel of Life and Art* revela, con recursos distintos a los que emplea el *manifiesto de los jóvenes iracundos*, pero con resultados análogos, el intento por eliminar el conflicto estéril entre los sentidos y la conciencia...

#### 10. *I Am The Sea*

Los niños han crecido y la acción se ha desplazado a otra escena, algún tiempo después, Brighton años sesenta/setenta, y un grupo de jóvenes que bien podría definir los años cincuenta, o noventa. Es una frase musicalizada por The Who, la introducción a su ópera *Quadrophenia*... Trata de un paisaje urbanizado por el rock, de una juventud obrera sin esperanzas que recorre las ciudades, de sueños líquidos, de fondos marinos y celestes, de olor a mierda y sabor a sal, de miradas perdidas y confundidas y mendigantes, de ira y rebeldía... Hay un elemento rítmico en esta escena, contemplemos pues, juntos, la aparición de formas en el puerto. ¿Qué es lo que escuchamos? lluvia, olas, rocas, voces, ecos, llantos, cantos... ¿*Can you see the real me, can you, can you?* Lo ilimitado no está afuera, sino adentro de nosotros...

M. S. Motoa S., Cali, 1998-2000

<sup>55</sup> Ernst Fischer, *La necesidad del Arte (The necessity of Art)*, Nexos, Barcelona 1985, pág. 36.

<sup>56</sup> Citas de Hyatt Mayor y Leo Steinberg.

<sup>57</sup> -«Antes que una metáfora tomada del movimiento de las aguas en los ríos, ¿no sería la fluencia la propia temporalidad del tiempo y la "ciencia" de que está formada la "con-ciencia"? Hablar del tiempo en términos de fluencia es hablar de tiempo en términos de tiempo y no de acontecimientos temporales. La temporalización del tiempo, abertura por la que se manifiesta la sensación, se siente, se modifica sin alterar su identidad, se desdobra por una especie de diástasis de lo puntual, se desfasa, no es ni un atributo ni un predicado que exprese una causalidad "sentida" como sensación. La modificación temporal no es un acontecimiento, ni la acción o el efecto de una causa; es el verbo ser.»- Emmanuel Levinas, *De otro modo que ser o más allá de la esencia*, cit., pp. 82-83.

<sup>58</sup> Alison + Peter Smithson, *Ordinariness and Light. Urban Theories*, Faber and Faber, Londres 1970, pág. 76.