

del deseo (1990) analiza el carácter indéxico de los objetos; *El sueño evangélico de la colectividad* (1990) recrea dispositivos disciplinares que invitan a pensar la relación entre comunidad y representación; *SOCIUS* (2010-12), un extraño salón náutico, metáfora de una isla completa, es una puesta en común(idad) de las trazas dejadas en el territorio por la matriz violenta del poder; *Dialécticas criollas* (2017- no concluida) plantea una investigación abierta sobre las confluencias discursivas que determinaron las representaciones paisajísticas en el contexto de las tensiones coloniales del siglo XIX, y sobre cómo persisten en los discursos culturales contemporáneos; *Doble ciego* (2024) es un epítome sobre la apariencia y la modernidad en el mismo corazón de las tinieblas.

oqp forma parte de este último proyecto. Su registro de los procesos abiertos en torno a *Doble ciego* da cuenta de la experiencia del arte como *entelecheia*.

Aunque tenga su aspecto y se deje leer como tal, *esto no es un libro*. **oqp** es una pieza más de la instalación *Doble ciego*. Pero tampoco es el texto de su catálogo, ni una cartela expandida, *es* obra, es decir, se posiciona menos del lado del significado que del significante, con el firme propósito de hacer de las ideas *una cosa*. Esta *cosa* que tienen entre las manos (me gustaría decir, que *se traen entre manos*), es algo así como el registro de su *entelequia*.

oqp

Adrián Alemán

Adrián Alemán (1963) vive y trabaja en Tenerife. Es artista, además de docente e investigador en la Universidad de La Laguna. Su trabajo tiene un carácter obstinado, fruto de su decisión de vivir la experiencia artística en un contexto periférico en el que la visibilidad y el mercado del arte no juegan un papel determinante. Este compromiso con las prácticas artísticas como espacio autónomo de investigación, crecimiento y emancipación se propone contribuir, no obstante, al reconocimiento de subjetividades subalternas desde las que confrontar la colonialidad de la mirada.

En su tránsito entre lugares, memorias, discursos e imágenes, su proceso genera textos, fotografías, dibujos y objetos que extrañan sus referentes y, al mismo tiempo, los ponen en sintonía. Esta suerte de arqueología inversa precipita en una estratigrafía del presente que, a su vez, demanda y promueve una hermenéutica del imaginario que permita exhumar del continuo de la visualidad oscuras circunstancias aún emboscadas en sus ángulos muertos. Esta concepción benjaminiana de la historia la interpreta como un proceso dialéctico en el que un pasado que espera aún ser contado y un presente que busca un relato en el que poder reconocerse, colisionan con la intención de incendiar un orden de cosas alternativo.

Su trabajo arracima digresiones en torno al lenguaje, los signos y su decantación en el orden social. *En la circularidad*

oqp

oqp

Adrián Alemán

Aunque tenga su aspecto y se deje leer como tal, *esto no es un libro*. oqp es una pieza más de la instalación *Doble ciego*. Pero tampoco es el texto de su catálogo, ni una cartela expandida, es obra, es decir, se posiciona menos del lado del significado que del significante, con el firme propósito de hacer de las ideas *una cosa*. Esta *cosa* que tienen entre las manos (me gustaría decir, que *se traen entre manos*), es algo así como el registro de su *entelequia*.

El «ente» que da origen a la entelequia (aunque deberíamos referirnos a ello utilizando el viejo neologismo *entelecheia* para hacer referencia a aquello que trabaja activamente con el propósito de alcanzar el grado de compleción implícito en un ente) es un antiguo edificio que fue sede de la logia masónica *Añaza* nº 270 hasta 1936 y permanece cerrado desde 1990 tras sufrir entre esos años diversas vicisitudes. Cabría llamarlo *espacio* si entendiéramos el

término, siguiendo a Lefebvre, como algo *construido*, pero no solo en términos arquitectónicos, algo *producido* por unas prácticas, unas normas, unas historias, unos sujetos (unos procesos de subjetivación)... La mirada del artista sobre ese espacio, leyendo el edificio a contrapelo, convierte su vibrante vacío, en un condensador de ecos de espacio-tiempos pasados. Esta «construcción laboriosa y artesana de una envoltura para un punto de indiscernibilidad» genera su propio *aquí y ahora*: un lugar geográfico —unas islas al oeste de África— marcado por su desplazamiento y un momento estético —el actual— que parece querer remontar las inquietudes decoloniales que se remueven en este texto hacia un pasado de redención en el que se sublimarían, precisamente, las contradicciones históricas.

El acontecer de la imagen —que se reclama como dispositivo de sentido— y el tener-lugar del texto —que rinde

cuentas con la modernidad—, vueltos sobre sí, re-flexionados, no tienen como finalidad, como *telos*, mirar un espacio, sino trabajar activamente en la espacialización de la mirada, diagramar sus múltiples mediaciones y, al mismo tiempo y *finalmente*, agavillarlas en un condensador de desolación, en una síntesis de fragmentos de la historia sobre fondo de barbarie.

*Nosotros somos esto
y ellos son aquello*

7

¿Quién es esa chica?

37

La vuelta al mundo

71

Siempre vuelve

91

*Nosotros somos esto
y ellos son aquello*

Un día te percibes desencajado. Y no me refiero a una simple turbación del ánimo. Es algo más literal, como una dislocación de la perspectiva sobre el devenir que se experimenta casi a nivel somático. Una especie de disfuncionalidad orgánica en la mecánica del propio acontecer que provoca una percepción no bien en-
garzada del tiempo. Una luxación que contrasta con aquellos momentos que parecían engranarse mecánicamente unos con otros, arrastrados por un sentido común que aún pretende continuar fluyendo hacia algún destino al que ya no te sientes ligado. No es solo un cambio de dirección. Se siente más bien como un lento pero persistente proceso de desajuste. Una anomalía en el esquema corporal que se torna consciente, desde la que el tiempo se infiere como una vasta vecindad que emana de las relaciones entre objetos. Aun así, todo parece disponer mi cuerpo hacia el futuro, pero esa trayectoria se me antoja ahora a la espalda, en sentido opuesto a mi campo perceptivo, que se abre desde el instante presente hacia lo que ha sido.

Antes todo parecía avenirse con mis ritmos circadianos que, a su vez, se sincronizaban con las condiciones históricas que definían el presente. Ahora, sin embargo, padezco una recomposición perceptiva que identifico como un síntoma ampliamente descrito: ya remita al desconcierto del *Angelus Novus* de Paul Klee —que Walter Benjamin convirtió en *Ángel de la historia*— al volver su rostro hacia la desolación de la catástrofe que

no cesa; o bien a la inquietud de Theodor Adorno ante la monstruosidad de lo acontecido, expresada, a modo de epítome, en el título de su conferencia *Erziehung nach Auschwitz* (1966) (que se conoce como *Educación después de Auschwitz* pero que también podría traducirse como educación *hacia Auschwitz*); o, quizá, al desplazamiento de la atención forzado por una modernidad en *retroversión*, como la describiera Jacques Rancière, para quien el orden de los acontecimientos obliga a buscar atrás el instante sobre el que proyectamos las promesas de emancipación de la humanidad y la consiguiente revolución, siempre pospuesta. Esa consumación de la historia, constantemente aplazada, habría sido ya sobrepasada, pero en el instante en el que la racionalidad de los fines alcanzara simultáneamente su realización técnica en el asesinato administrativo en los campos de exterminio nazi, el Gulag del estalinismo y las bombas atómicas norteamericanas sobre Japón.

Paradójicamente, la angustiosa necesidad de marcar distancias frente a tanta barbarie habría servido de pretexto para legitimar —y aun apremiar— el proyecto «emancipador» que define *la modernidad*, cuya vana promesa, que señala indefectiblemente hacia el porvenir, ya no puede esconder su vector de degradación ni su colaboración necesaria en la perpetuación del desastre. Desastre que ha sustituido al iluminismo transformador como signo de los tiempos. Posiblemente, esta obstinación moderna por encauzar todo proceso hacia una improbable resolución futura haya sido la causa de esta indisposición sensible. Un *contratiempo* —tiempo en rebelión, desviado— en el que se concibe la configuración de la subjetividad

como resistencia al arrastre inevitable del devenir, y que obliga hacer de la historia un asunto del presente.

• • •

A veces imagino la ciudad en las semanas previas al golpe de estado. Apenas una fugaz alucinación, un exiguo recuerdo imposible, construido a partir de pedazos de otras imágenes. Trato de retenerlo, pero se escabulle como uno auténtico. Y, sin embargo, alcanzo a percibir la consistencia efímera y compacta de una imagen vivida, cargada de matices y pormenores que contradicen su insuficiencia, al menos como simulacro de realidad. Una especie de *imagen-cristal* en la que cohabitan las luces de las fotografías tomadas en los meses previos, en las que titilan instantes tan distintos a los momentos sombríos que les habrían de suceder. Una única imagen compuesta a partir de otras muchas que coexisten en la forma aparente de un ensayo de recuerdo. Su potente e ilusoria luz me infunde una vívida sensación de plenitud. Configuro, sin ser muy consciente de ello, una amplia y aireada imagen de la ciudad vista desde el puerto, semejante a las que filmara Detlev Sierck —después Douglas Sirk— desde ese mismo lugar y ese mismo verano para la propaganda nazi¹. Parecida también a la radiante luz actínica del documento social sobre la isla realizado por Yves Allégret y Eli Lotar cuatro años antes², donde

1 Detlev Sierck, *La Habanera*, UFA, Berlín, 1937.

2 Yves Allégret y Eli Lotar, *Ténériffe*, Pathé Consortium Cinéma, París, 1932.

cohabitan imágenes de tan intenso contraste como el que revelan entre la clase obrera y campesina y a la incipiente burguesía isleña, que aprovechaba aun los réditos de la arcaica estructura agraria de la comunidad, al tiempo que atisbaba el amplio horizonte de la alta modernidad.

Nada parece presagiar la oscuridad que se cierne sobre la imagen. Sin embargo, todo parece estar ya contenido en ella. Los preparativos del sombrío experimento social gestado en el laboratorio de estas islas africanas —aisladas del mundo por un mar que se considerará zona de guerra los diez años siguientes— comparten escenario con la aparente ingenuidad de la vida burguesa en la colonia, y el analfabetismo y la pobreza de las clases sociales menos favorecidas.

• • •

Muchos puertos soleados han albergado logias de francmasones. Una trama invisible redunda los flujos del comercio marítimo, salpicando el Atlántico de historias de sociedades secretas. La primera en la isla fue la de un capitán de corbeta que comerciaba en América. Iniciado en la masonería bostoniana en 1739, a su vuelta, fue el primer individuo acusado de francmasón ante la Inquisición³. Doscientos años median entre esa historia y esta otra, de la fugaz imagen plena del templo de la *Logia Añaza nº 270*, cuando aún

3 Cfr., Manuel de Paz Sánchez, *Historia de la francmasonería en Canarias (1739-1936)*, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1984. pp. 19 ss.

era visible desde el puerto. El radiante triángulo del frontón del edificio parece querer emular a un faro sobre el océano. Su presencia debió querer compensar el tiempo en el que la masonería se vio forzada a la clandestinidad. El primer edificio construido en España con licencia para actividades masónicas se resguarda tras un voluminoso frontispicio de inspiración egipcia, y exhibe una condición esotérica nada acorde con una supuesta sociedad discreta, en un país profundamente tradicionalista y en una ciudad en la que, además, se dejaba sentir el control despótico característico de los territorios alejados de la metrópoli. El inmueble parece aspirar a satisfacer necesidades contrapuestas. Un espacio vetado a los no iniciados, concebido para guarecer los trabajos masónicos —así lo atestigua la expresión «logia a cubierto»—, se cierra mediante un contenedor ostentoso que alardea de su condición otra, opaca a los profanos. Un edificio-máquina de dos tiempos, *proteger* y *segregar*, produce cuerpo social en un proceso de autoexclusión consciente para devenir *Otro*. Una máquina de alteridad.

• • •

El 18 de julio de 1936, tras la sublevación militar contra la II República Española, la *Logia Añaza nº 270* es ocupada y clausurada por una escuadra fascista. Al día siguiente, se procedió a la incautación de los archivos y los bienes de las logias de Santa Cruz de Tenerife, y el 15 de octubre de ese mismo año es oficialmente cedida a *Falange Española* en el primer decreto contra la masonería, promulgado en Santa Cruz

de Tenerife por el entonces comandante en jefe de las Islas Canarias Ángel Dolla Lahoz. Sus obreros fueron dispersos o presos, luego sojuzgados o muertos. En los años posteriores, fue utilizada como sede de la secretaría general de Falange Española de las JONS y como centro de detención y tortura. Acabada la Guerra de España se destinó a almacén de farmacia y óptica militar, que ocupó el edificio durante cincuenta años. El inmueble permanece cerrado desde mil novecientos noventa.

• • •

No hay nada. Y la sensación de vacío se amplifica en las espaciosas estancias que parecen concebidas para albergar grandes trabajos. Recientes catas realizadas para comprobar el estado del inmueble lo han maltratado casi tanto como su violenta transformación en cuartel. Algunos restos constructivos de sus reformas desdibujan su aspecto primitivo, pero no ha sufrido cambios fundamentales. A pesar de ser un edificio arrasado, lo esencial persiste. Lo básico, su atributo primordial. Lo extraño es que esta singularidad parece enredada en esa nada que lo habita. Una especie de centro vacío alrededor del cual ha crecido esta *entelecheia*. Más allá de toda utilidad simbólica, de todo acomodo efectivo, el edificio continúa desempeñando de manera eficaz su función —acoger y mantener a cubierto—, resguardar del curioso y la expectación. Desempeño parcialmente contradicho por su aspecto exterior, tal vez para redundar la sensación de amparo, para amplificarla. Su indiscreción solo puede

entenderse como una insinuación. Algo debe desbordar el ocultamiento para que actúe de forma pública. El inmueble, concebido para acoger a una sociedad en intimidad —por otra parte, frecuente fuente de controversia pública—, *ostenta un secreto*. «Todo secreto es un *agenciamiento* colectivo» —dirá Deleuze—, y «actúa siempre en la sociedad como una máquina de guerra»⁴.

La violenta intolerancia no logró desocupar del todo la antigua logia. Expulsados los cuerpos, el dispositivo mantuvo su estructura funcional. Deben ser estos elementos constructivos, dado que no hay nada más, los que confieren al conjunto un estatuto eficaz. El profundo vacío que envuelve el edificio no le resta capacidad de contención —tampoco de sugestión—: el secreto permanece tan manifiesto como inasible. Al menos como estímulo, como pregunta. ¿Qué puede persistir tras el obstinado desahucio, tras la profanación, la pretendida divulgación del secreto y, finalmente, el olvido?: la propia *máquina-secreto*. Y es así como descubro que el secreto es un dispositivo vacío. Un emplazamiento que puede ser ocupado por contenidos diversos —o por nada—, que no son lo verdaderamente importante, o que no nos incumben. Una posición desde la que filtrar síntomas, desde la que insertar disposiciones abstractas, cualquier cosa que genere una singularidad ofuscada para consumir el prodigio de la segregación. Producir(se) *Otro* es el propósito de este agenciamiento.

4 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-textos, Valencia, 2004. p. 288.

La cándida apariencia palmiforme de la arquitectura ecléctica, en su teatral artificio, ha sido recurrentemente interpretada como una grosera máscara provinciana. Contrapuesta tanto a los incipientes signos locales de funcionalismo moderno como al tradicionalismo vernáculo, constituyó una máquina subversiva que debió parecer desafiante al Régimen, y tan susceptible de relacionarse con el cambio social como las imposturas vanguardistas, que también recibieron su terrible cuota de proscripción. La orientación de la fachada a la luz del naciente, los abultados volúmenes de los ornamentos geométricos y la simbología francmasónica, sintéticamente esgrafiada, confieren al edificio un marcado carácter gráfico, como un dibujo de línea clara. La experiencia estética deviene así «generador de apariencias», cuyo funcionamiento es comparable a ciertos comportamientos del mundo animal que, transformando su aspecto exterior a través del adorno y la mimesis, buscan atraer, disuadir o, incluso, desaparecer. En la fachada, el simulacro se presenta como evidente impostura, un disfraz exótico capaz de transformar lo mismo en *otredad*. Un enunciado, una máscara o un síntoma, seductor para unos, intimidatorio o provocador para otros. En cualquier caso, un mecanismo estético capaz de producir minoría. Severo Sarduy habla de una ley de disfrazamiento puro, una «pulsión de simulación en virtud de la cual, para ser, hay que hacerse figura y la figura es siempre otra»⁵.

5 Severo Sarduy, *La simulación*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1982. p. 53.

• • •

Desde la posición del *Ángelus Novus*, la historia se percibe de golpe. Lo acontecido no cobra la apariencia de un encadenamiento diacrónico, ni de un vasto paisaje de sucesos contiguos abarcables de un vistazo. Más bien la de una suma de imágenes observadas de manera simultánea, como ilustraciones superpuestas de un libro visto al trasluz. Una forma de ver acumulativa que compone una sola *imagen completa*. Sin embargo, desde un punto de vista humano, tendríamos que considerar las imágenes como cuadros o figuras parciales de un acontecer *imagen-total*. Encuadres provisionales, o capas de visualidad, de esa compleción siempre postergada, improbable, demorada. Imágenes sesgadas que darían acceso a un *régimen de imageidad* que las comprendería, desde el que enlazar con otras imágenes abiertas, inconclusas, en constante encadenamiento. Síntomas de un *espaciotiempo* pastoso, denso y simultáneo que, apartado de esa subjetividad fenomenológica, podría ser percibido desde distintos puntos como un objeto en sí mismo, una «cosa», que permanece en un estado atarácico en toda su antigüedad y futuridad de manera simultánea.

• • •

Es temprano. Una funcionaria del ayuntamiento que me espera en la calle me advierte de que debe dejar la puerta cerrada. Nadie debe saber que estoy allí. La administración no puede asumir riesgos, aun a sabiendas de que no es probable que ocurra nada. El edificio está

en precario, aunque su estado no es ruinoso. Cuando la puerta se cierra tras de mí, siento crecer la angustia que casi de manera inconsciente he ido alimentando los días anteriores. He tratado de afrontar este desconcertante miedo primario y difuso, pero lo cierto es que, a pesar de mis intentos por racionalizar la situación, la inquietud se intensifica ante la espesa penumbra húmeda del vestíbulo y el enorme vacío que ya percibo como el inquietante inquilino de estancias y galerías. No puedo más que aceptar esta turbación. A esa hora de la mañana, la luz del otoño es aún escasa. En el interior, desproporcionadamente exigua. Los estrechos tragaluces abiertos durante la etapa en la que el edificio fue farmacia militar nunca fueron suficientes para suplir la falta de luz de unas salas concebidas hacia sí mismas. Las ventanas están cerradas y los patios han sido ocupados por construcciones cuarteleras. Los sonidos sordos de la ciudad también parecen mantenerse a distancia.

Solo después de cruzar la puerta en repetidas ocasiones caí en la cuenta de la honda impresión que dejó en mí esa primera vez. Sin embargo, no me llevó demasiado tiempo tomar conciencia del pliegue de imágenes que pivotan justo ahí, en la gran puerta que funciona como la cortante membrana que marca el tránsito entre dos imágenes de «la catástrofe que amontona incansablemente ruina sobre ruina». Imágenes compuestas a partir de la fachada solar del edificio y la devastada oscuridad interior, pero adheridas a otras que, juntas, se transforman en *imagen-síntesis* o en *imagen-montaje*, una imagen que hace ver.

Todo umbral en este edificio está consagrado al doble Juan, patrón de los tiempos, Juan *el bautista* y

Juan *el evangelista*, advocaciones de los solsticios de verano e invierno, Señor de la Masonería Simbólica. Por ello, también a *Jano*, dios de las dos caras, divinidad de las puertas y los goznes. Percibido en la entrada —esa primera vez en forma de «azoramiento»— no solo como espíritu de la apertura y guía de un inconsciente rito de pasaje —de tránsito iniciático—, sino también como potente pliegue que modula las tensiones simbólicas del inmueble, que muestra una cara hacia el exterior y otra que se cierra sobre sí misma. Parece de Perogrullo señalar el ensamblaje *fuera-dentro* como un dispositivo esencial de esta o de cualquier otra edificación. Sin embargo, la acentuada divergencia pone de manifiesto dos instancias que se aluden en su antagonismo, creando entre ambas una tensión dialéctica capaz de sugerir una especie de secuencia narrativa. Una *puesta en escena* ambientada en el norte de África, en la que se enfatiza el exótico contraste entre la deslumbrante luz de levante de la fachada y los oscuros e inciertos interiores árabes del templo. Una recreación orientalista meticulosamente elaborada en su tiempo, cargada de potencia simbólica en el tránsito entre siglos, pero, a la vez, desplazada por los acontecimientos que siempre desbordan la Historia.

Ya conocimos la impostura en forma de disfraz historicista de la fachada: una «parada hipertélica» de enunciación y teatralidad, un dispositivo de intimidación, parecido a la máscara, que promovía la alteridad en el seno de la sofocante comunidad isleña. Y el interior, que procuraba abrigo e intimidad en cámaras rituales cerradas sobre sí mismas tenuemente iluminadas por las llamas de las velas. Una forma de

«hacer visibles las estrellas» en el interior del templo. Ambas representaciones se espejaban en una dualidad complementaria, —eficaz, si se quiere—: la calculada apariencia del edificio formaba parte de un dispositivo que daba cobijo a una comunidad emancipada, al menos en ciertos aspectos sociales y morales, y, sin embargo, ya en aquel tiempo hacía presagiar matices impensados, testimonios de disyuntivas y tensiones de una época que bien podría considerarse una fase preparatoria de las subsiguientes catástrofes. En la apariencia solar de la fachada, en su extravagancia esotérica y rotunda presencia, flanqueada —por si cabía alguna duda— por cuatro esfinges cubiertas con el *claf*t y dos enormes columnas de capiteles palmiformes que la recorren hasta encontrar y sostener el radiante frontón que cubre el edificio, se adivinan otros rastros de época entreverados con el interés de la masonería por el simbolismo egipcio, indicios del carácter profundamente imperialista del siglo XIX.

La propia narrativa francmasónica desdibuja y mistifica el origen de estas comunidades, que confluyen en organizaciones fraternales a lo largo del siglo XVIII. De lo que no cabe duda es del carácter ilustrado de las mismas —germen de la sociedad civil moderna—, que tratan de pensar y definir un mundo nuevo basado en la razón. Clubs de «hombres libres y de buenas costumbres» que se mantienen en secreto solo por seguridad, una necesidad típica de las asociaciones comprometidas bajo regímenes absolutistas. Tratan de imaginar el progreso social de la humanidad y, para ello, inventan una tradición. Eruditos de la filosofía neoplatónica, encuentran en la *religión doble* de los egipcios —transmitida

aún a través de fuentes griegas— un símil de su propia situación. Se sienten herederos de ese conocimiento secreto, que no puede ser otro que la verdad de la naturaleza frente al oscurantismo de la religión. Misterios mayores frente a misterios menores, que son necesarios para el control de las masas. Fundan una *masonería científica* encargada de investigar los secretos —secretos que desconocen— y de los que paradójicamente se sienten depositarios. Fascinados por la doble semiótica egipcia, y desconocedores aún de su sentido, especularon con que la verdad solo podría ser el *Todo-uno*, la naturaleza como trasfondo místico del mundo⁶. Debemos considerar todo ello como el subtexto en clave mística de la racionalidad ilustrada. Sin embargo, no es hasta bien entrada la primera mitad del XIX cuando aparecen en las prácticas masónicas elementos y fundamentos filosóficos directos de textos egipcios adaptados a la concepción esotérica de su «Tradición Primordial», proveniente a su vez de una supuesta fuente atemporal y no humana conectada con la *Jerusalén Celeste* y el *Paraíso Terrestre* bíblicos. En el lapso de tiempo que media entre las primeras adaptaciones de los antiguos rituales operativos a la masonería especulativa y el renacimiento interés neoplatónico por la Antigüedad tardía, todo ello a lo largo del siglo XVIII, y la posterior introducción, no anterior a 1840, de elementos egipcios directos, Napoleón desembarcó en las costas de Alejandría, en 1798, dispuesto a ahogar la expansión colonial del Imperio Británico.

6 Cfr., Jan Assman, *Religio duplex. Misterios egipcios e ilustración europea*. Akal, Madrid, 2017.

El interés europeo por la antigua cultura egipcia es fruto del interés del romanticismo temprano por las lenguas semíticas, así como de la refundación de la filología y la egiptología como ciencias modernas —a partir del hallazgo de *la piedra Rosetta* y el desciframiento de la escritura jeroglífica egipcia, derivadas ambas de las exploraciones arqueológicas y de los estudios etnológicos desarrollados por la expedición napoleónica—. Que la mayoría de mariscales franceses que participaron en la expedición fueran masones debió de tener especial relevancia para la Francmasonería. No obstante, la asimilación historicista de Oriente, o su normalización como parte del intenso proceso decimonónico de exotización, son indicios de un proceso de deglución histórica de mucho mayor calado, que desborda el ámbito cultural, que se acelera en el atropellado tránsito entre siglos y se extiende hasta la segunda guerra mundial. Un proceso unilateral de construcción de la alteridad colonial descrito por Edward Said como: «una tradición occidental dominante que ofrece una interpretación ajena a Oriente marcada por el progresivo imperialismo europeo a lo largo de los siglos XIX y XX»⁷.

En este contexto, la *disputa por África* que enfrentó a las potencias europeas, y su larga cadena de consecuencias, se entrelaza en la trama del impostado simbolismo esotérico masón y la auténtica luz africana que transfigura la fachada en un fragmento del decorado de la gran representación de las contradicciones

7 Edward W. Said, *Orientalismo*, Penguin Random House Grupo Editorial, Barcelona, 2016.

de la época. Época marcada de pleno —a pesar de su tan declarada como limitada vocación filantrópica— por la dominación política de la burguesía, y su búsqueda rapaz de posibilidades de inversión y usurpación de recursos en el marco de la expansión colonial. Esta bambalina de auto-representación colectiva forma parte de la escenificación cultural imperialista en el contexto de la expansión del capitalismo superior. Es muy probable que la Logia se percibiera a sí misma como nodo africano de la vieja red que, en puertos marítimos y comerciales, facilitaba el beneficioso intercambio entre «hermanos», basado en la ayuda mutua y la protección fraterna: «hallareis hermanos y amigos en todas partes, ya no sois extranjeros». Una verdadera internacional humanista y un pilar fundamental del espíritu viajero y comercial que, ya en el marco del imperialismo del siglo XIX, se trocó en anexión agresiva y expansión sin límite con el objetivo de asegurar el acceso a las materias primas y los nuevos espacios de negocio. En este nuevo orden internacional, impuesto con total desprecio por las leyes económicas y éticas, las Islas Canarias mantenían un estatus confuso e intermedio, entre olvidada colonia española y enclave fiduciario británico. Un puerto más en el tránsito expansivo del imperio colonial europeo en África.

En el escenario de la *orientalización* de Europa, se forjó un consenso para orientalizar Oriente, de forma que encajara en sus representaciones sobre la alteridad y el papel que esta debía jugar en el nuevo imaginario social —el sueño colectivo europeo—. Los estados nación —manipulados por unos pocos capitalistas—, las

sociedades empresariales coloniales, los partidos políticos, las sociedades secretas, la pintura, la ópera, la recién inventada fotografía, los estudios filológicos, etnológicos, arqueológicos... incluso la literatura, intriguaron entre viajes a oriente y publicaciones sobre civilizaciones de la antigüedad para redefinir el rol de la sociedad burguesa, empeñada en proyectar en Oriente su romanticismo y sus anhelos de libertad. Pero esta fue en el fondo una historia de dominación en la que, tanto la indiferencia ante la brutalidad de los medios imperiales como las desigualdades e injusticias que estaba creando el capitalismo, eran representadas como parte de la ingrata pero altruista obligación histórica de extender el «progreso» y esparcir las semillas de la civilización. «La carga del hombre blanco», como la denominó Rudyard Kipling.

• • •

La estructura cuadrangular de la fachada adopta la forma de un «cuadro», en el sentido de *imagen completa* y acotada. Ostenta una potencia alegórica que emula la naturaleza narrativa de un «frame», siendo este un «cuadro» que sugiere —aun sin verse necesariamente arrastrado por ella— la sucesión y, por ende, su eventual transformación en *imagen-movimiento*. Este *frame suspendido* (*framing*) pretende figurar el sentido *crónico* que proyecta un *marco abierto*, capaz de alegorizar el tiempo más allá de sí mismo. Una imagen capaz de soportar la condensación y yuxtaposición de los índices históricos que la habitan, de acoger nuevos sentidos en el tiempo. Una apariencia fija, inequívoca

—dura—, que, sin embargo, alberga una *imagen voluble*, como en tránsito —incompleta—, que siempre puede concitar nuevas impresiones. Funciona como un *significante abierto* que aloja trazas de procesos históricos que también evolucionan a medida que el devenir ocupa su lugar en el mismo «frame», transfigurando el pasado. Todos los elementos que configuran el cuadro de la fachada se precipitan a través del tiempo, que los altera a medida que se impregnan de las intensidades de lo acontecido, eludiendo las admoniciones de la historiografía clásica, que trata de contener estos flujos acusándolos de pecar de anacronismo. Como podrá imaginarse, estas intuiciones están irremediablemente marcadas por la figura que Walter Benjamin condensó en su *imagen dialéctica*. Esta eventual captación de la apariencia se reconoce también en la *imagen-cristal* de Gilles Deleuze, una variante de la *imagen-tiempo* basada a su vez en las tesis de Bergson en torno a la *duración*. Y en la rehabilitación del anacronismo de Didi-Huberman y Mieke Bal.

• • •

El aspecto blanquecino de la fachada, vestigio calcinado de un gris discreto y azulado que aún persiste en las zonas más umbrías, y el suave esgrafiado que dibuja de manera pulcra y precisa los bajorrelieves, confieren al conjunto un estatuto gráfico profundamente definido por la luz que recuerda al dibujo franco-belga «de línea clara» de los años treinta del siglo xx. La impositada inspiración egipcia del frontispicio y la auténtica luz africana conspiran para que la relación resulte

inevitable. El aspecto caricaturesco ha estado siempre detrás del cáustico desprecio que el estamento académico ha mostrado por el inmueble —un escenario plausible para una aventura de *Tintín*—, una coartada, a su vez, para mantener fuera del foco del interés una realidad incómoda. Pese a todo, no es una imagen descabellada: ¿existe acaso alguna otra imagen popular que, en los años treinta, exhiba de manera más sucinta y despreocupada sus propias contradicciones imperialistas, racistas e ideológicas, que una viñeta de *Tintín*? (por no hablar de sus propensiones a los enigmas, su redundante exotismo y sus inclinaciones misóginas). La comicidad de la estampa se podría inscribir en la tendencia al chiste malo para la resolución de las condiciones históricas señalada por Hannah Arendt en una ocasión parangonable⁸. Una viñeta de Hergé sitúa a *Tintín* sobre la cubierta del *Thysville* frente al puerto de Tenerife, en tránsito hacia el Congo en 1930. Es una de esas imágenes, atestada de índices de época, que colma todas las expectativas alegóricas y sintetiza de forma muy precisa el *zeitgeist* que la atraviesa. No es solo que el conjunto de sus aventuras haga abierta apología de un colonialismo paternalista, que se prodigue en cándidas imágenes racistas, que ensalce el fascismo o que haga alusiones explícitas a sociedades

8 «La disparidad entre causa y efecto queda traicionada en la famosa observación, desgraciadamente verdadera, según la cual el Imperio británico fue logrado en un momento de distracción; se tornó cruelmente obvia cuando se precisó de una guerra mundial para desembarazarse de Hitler, lo cual resultó vergonzoso precisamente porque también era cómico». Hannah Arendt, *Los orígenes del Totalitarismo*, Alianza Editorial, Madrid, 2011, p. 222.

secretas acusadas de conspirar y cometer delitos, en sintonía con las tendencias antimasónicas de la época; en él se cruzan y se refuerzan, además, otros indicadores del flujo de violencia que la atraviesa. *Tintín en el Congo* —álbum en el que se incluye esa viñeta— esquivaba toda referencia al imperialismo privado y unipersonal del rey de los belgas y la brutalidad del régimen de terror que instauró en el país africano para la explotación sistemática e indiscriminada de sus recursos naturales, sostenido en mutilaciones sistemáticas y asesinatos masivos «ejemplarizantes» de la población esclavizada. A cambio, propone un relato superficial, sin demasiada convicción en su argumentario, como desencajado —que mira hacia otro lado—; y genera una imagen pusilánime y necia de la ignominia del colonialismo europeo.

El *Thysville* había traído también al mismo puerto al rey Alberto I de Bélgica, dos años antes, en tránsito hacia Boma y Matadi. Por su paralelismo, ambas imágenes parecen aludirse de forma intensa. Alberto I sucedió a su tío, el rey Leopoldo II, propietario del Estado Libre del Congo y del que se dice que fue abuelo de Hergé, circunstancia esta que congestiona aun más esa viñeta⁹. Leopoldo II contrató a la casa *Elder*

9 La figura del padre nunca aparece en las aventuras de *Tintín*, forma parte del secreto de su filiación. Sin embargo, la mayoría de las biografías sobre Hergé (autor de las aventuras de Tintín) hacen referencia a un secreto de familia, que implica al rey Leopoldo II en su genealogía. Léonie Dewigne, abuela de Georges Remi, Hergé, sirvienta en el castillo de la baronesa Dudzele —que alojó al rey en alguna ocasión— concibió a los gemelos Alexis y Léon, de padre desconocido. Los niños fueron criados por la

Dempster para la gestión del tráfico marítimo con el Congo. La empresa, que operaba en África Occidental también al servicio del imperialismo británico, contaba con grandes sedes en las Islas Canarias. Fue un joven empleado de esta empresa colonial, Edmund D. Morel, el que asumió la responsabilidad de denunciar las terribles sospechas que se cernían sobre la gestión de la colonia, pues hasta el 80% de los bienes en tránsito enviados al Congo eran armas y municiones; que dejaban su sitio al caucho, cobre, oro, marfil y otras riquezas en los viajes de vuelta. Ante la tibieza internacional, Leopoldo II promovió la creación de una discreta *Compañía Marítima Belga del Congo* que se convirtió en asidua del puerto de Tenerife: el *Léopoldville*, el *Albertville*, el *Elisabethville*, el *Stanleyville*... Los *Kongoboten*, como los conocían en el puerto de Amberes, hacían escala en las islas. Aún persiste localmente el recuerdo de la ciudad atenta, abriéndose de madrugada para recibir a los esperados colonos y marinos —junto a sus riquezas— en tránsito hacia la metrópoli europea desde el Congo.

baronesa como nobles, y fueron representados en *Las aventuras de Tintín* como Dupont et Dupond. Alexis fue padre de Hergé. Cfr. Pierre Sterckx, *Hergé y el arte*, Zephyrum Ediciones, Barcelona, 2016. p. 11. Cfr. Serge Tisseron, *Tintín una obra en clave*, Minerva, Revista del Círculo de Bellas Artes Nº. 7, 2008, Madrid pp. 93-98.

La fachada es un plano de alusiones e índices del pasado. Un sordo canturreo que cesa bruscamente en cuanto se cierra la puerta —y esta no queda demasiado tiempo abierta—, como si se tuviera constancia de una intensa e irresistible expectativa, como si tuvieran miedo de no poder volver a cerrarla.

El paso de la apariencia clara de la que se jacta el frente del edificio hacia la oscuridad incierta del interior exige rendición. Los ojos no son capaces de adaptarse al repentino cambio de luz. Durante unos instantes, se suspende la mirada, como si el paso conectara espacios no contiguos entre los que mediara un *bardo* —un territorio ciego— percibido tan solo en el retardo, mientras se recupera la vista. Las impresiones se presentan descabalgadas, como pedazos de apariencias incoherentes a ambos lados del umbral. La oscuridad agranda el vacío y ensancha la estancia. Mientras me adapto a las nuevas condiciones, percibo luz atravesando las celosías de unos arcos de herradura. El interior neomudéjar mantiene el extrañamiento exótico del edificio —lóbrego ahora—, como una sombra en una película de cine negro. Como una estancia irreal, no más convincente que un decorado envuelto en la atmósfera brumosa y fatalista de *Casablanca*. Sin embargo, la penumbra es más densa que de costumbre, una negrura empastada, sin detalle, similar al *aire oscuro* percibido opaco por los griegos, potencia de transparencia tan solo si era estimulado por la luz, sellado e

impenetrable en su ausencia, como este velo saturado de instantes sombríos. Instantes que coexisten, tras el quicio de la puerta, como *contra-imagen* de la máscara orientalista de la codicia europea que acabo de dejar a mi espalda y que, ahora, a este lado, alberga sus consecuencias. Una caja negra en la que se va a proyectar la sucesión de catástrofes y ruinas, secuelas de aquella «danza de la muerte y el comercio», el mismo *Corazón de las tinieblas* que mencionara Conrad, expandido, desde el Congo del rey Leopoldo a las trincheras de Verdún, desde la invasión de Manchuria a esta antesala en la *Logia Añaza* n.º 270, desde el «racional» sistema de exterminio nazi, al penal totalitario —gulag. Un condensador de desolación, varado en el tiempo, sobre el que se impresionan las terribles imágenes que estremecen al mundo. Como si el curso desbordado de la historia ofreciera puntos de vista simultáneos de una misma catástrofe, más que una secuencia de sucesos o acontecimientos separados y autónomos. Fragmentos de un campo de ruinas percibido como post-imagen desde la oscuridad de esta estancia, que ha permanecido inalterada como un pecio perdido durante más de ochenta años.

No sé bien cuándo tomé conciencia. Me refiero a esa inquietud que brotó y se fue haciendo reconocible a medida que pasaba tiempo en esta sala. Una impronta en mi memoria que no había evocado antes. No alcanzo a concebir plenamente lo que para otros podrían significar los recuerdos. Este es, para mí, más bien como un estremecimiento, porque casi no conforma una imagen. Una leve agitación en el cuerpo que me conecta con otra situación de la que solo reconozco

los términos: *acompañó a mi abuelo a un teatro en el que se organizan peleas de gallos*. Hay algo africano en ambas impresiones, la de esta sala entre sombrías celosías y arcos y ventanas tapiadas, y esa otra, inconsistente en mi memoria, que retiene a duras penas una luz similar, también un fondo criollo, pero, sobre todo, un rastro de violencia informe, presente sin imagen.

Es un espacio de intercambios cruzados desde el que se abren seis puertas. Solo es un amplio recibidor que da acceso a salas más importantes y, sin embargo, se percibe una extrema dureza en el lugar, como si se pudiera vislumbrar el deambular de los cuerpos de paso, los encuentros y desencuentros inscritos en el ambiente, asentados como sedimentos en el vacío de la sala. Un ir y venir en la oscuridad que, por momentos, adquiere tintes macabros. Y en otros se convierte en fantochada. Si el devenir es una única imagen, el intenso vacío parece estar haciendo sitio a la densificada simultaneidad que puebla el lugar. Fue un espacio entre dos mundos —*Sala de los pasos perdidos*—. Los masones hablan de un *lugar-momento*, una especie de plaza, que utilizaban para reunirse y colocarse los mandiles y guantes para las ceremonias. Un lugar de transición entre el templo y el mundo profano, donde armonizar la conciencia camino de lo sagrado.

Luego vinieron las patadas en la puerta y la ocupación. Deslumbrados al entrar —aunque venían ya cegados, incapaces de soportar la excepción, la segregación consciente—, irrumpieron en medio del orden masón, dispuestos a desvelar la apariencia del secreto. Camisas azules y correajes de cuero ocuparon la logia. Y por más que abrieron huecos y ventanas, que

arrancaron puertas y cobraron entradas —convirtiendo en feria las entrañas del ritual— no consiguieron más que amontonar sombras. Algunas aún espesan el vestíbulo, abierto hacia todos lados, central, accesible, controlable. Cuatro esquinas construidas para propiciar el encuentro, transfiguradas en *panóptico invertido* en el que todos ocupan el centro. Francmasones, falangistas, militares y soldados, funcionarios, concejales, albañiles, arquitectos, artistas —un lugar, a fin de cuentas, de tránsitos masculinos—. Vestigios misóginos recurrentes en el tiempo, que en su espeso merodeo secuencial cristalizan en una imagen: un baile de hombres, o un baile sin mujeres, como una celebración en un puesto avanzado o en un barracón segregado. Resignados y aislados en la reiteración de los instantes vividos; confundidos y mezclados en las transparencias del tiempo, gestan la imagen de un paso de baile de *uniformes y libreas* perversamente unidos que, en la solemnidad de la historia, se demoran en medio de un decorado oriental devastado. Por un instante, casi se puede percibir el titilar del intervalo opto-mecánico de una imagen fatal de *film noir*. Acto seguido, la escena se solapa a la inconsistencia plana de unos dibujos sin sombra en los que *Milú* corre delante de un grupo de uniformados de estrechos bigotes y de pulcras botas, casi tan lustrosas como sus ordenados peinados con brillantina. Todos al abrigo de un puerto al oeste de África.

No es pitorreo, es el aspecto que cobra el fascismo dibujado, que no cesa de adoptar apariencias diversas y que, dependiendo del momento, resultan aceptables para la mayoría. La parodia recobra toda su crudeza en el rictus militar que conserva una estancia

contigua. En ella se emplazó el despacho del oficial de mayor rango tras la transformación del edificio en cuartel. Un zócalo alto de conglomerado rechapado en madera, probablemente instalado en los años sesenta, le da al lugar un aspecto grotesco, como el de las comisarías tardofranquistas, que conocemos bien porque sobrevivieron demasiado tiempo. Una mezcla de iconografía tradicionalista, o directamente rancia, y elementos de funcionalismo barato y de mal gusto. Una silla de formica en medio de la habitación como único mobiliario evoca la sala de interrogatorio que se instaló aquí tras la ocupación. Que la puerta principal de la *Sala de Tenidas* se encuentre fuera de sus goznes, apoyada sobre una pared, trae a la escena un profundo sentido de desprecio, sinécdoque del secreto desvelado. El solapamiento de estos vestigios, presentes en gestos que inexplicablemente perduran junto a índices de época preservados en el tiempo, evocan una penosa imagen de autoritarismo latino. La misma arbitrariedad y la misma violencia de aquella otra detención, en este mismo puerto, casi tres siglos antes, del primer francmasón acusado ante la inquisición. Intolerancia que entreteje la genealogía de una cultura autoritaria: la inquisición española, romana, portuguesa, también en la América colonial, en Lima, México y Cartagena de Indias; convertida en fascismo tras la primera guerra mundial, presente en Italia, Portugal, España, luego en dictaduras militares en República Dominicana, Nicaragua, Colombia, Paraguay, Haití, Brasil, Panamá, Bolivia, Uruguay, Ecuador, Chile, Argentina, Honduras, Perú, Guatemala..., formas recurrentes de frustrar el siempre descarriado proceso

histórico hacia la equidad, la justicia y la emancipación, hostigado por una secular vocación autoritaria adornada de fanatismo católico latino.

Sin embargo, no hay nada. Solo disposiciones, trazas en constante degradación, gestos adheridos a la arquitectura. Después de habitar algunos días el lugar, percibo que la orientación de mis movimientos tiende a pivotar en torno a un centro vacío que invita a tomar consciencia de una ausencia. Algo que está «no estando», una forma mórbida de presencia, como el silencio ostensible que precipita tras el ejercicio de la violencia. *Lo que hay* tiene el contradictorio estatuto ontológico del hueco o la ausencia. Algo similar ocurre en su encaje en la trama urbana: el edificio resulta imperceptible, una borradura, algo tachado a nivel psíquico, aunque siga ostentosamente ahí, sepultado bajo capas de sentido. El tiempo parece haber perdido en él su cadencia para hacerse, en varios sentidos, *crónico*, por errático, por extenderse de forma aleatoria o por sostener un relato disgregado en imágenes contiguas que se empeñan, como ya he dicho, en acontecer de forma simultánea. Una sincronía que no avanza, un tono que acopla todos los instantes en uno. Utilizo la fotografía para aproximarme por partes, para mirar de forma indirecta, no con el ojo que presupone una unidad espaciotemporal, sino con el que se compromete con la construcción de una imagen.

Un tenue haz de luz atraviesa el hueco que ha dejado la puerta desquiciada de la *Sala de Tenidas*, mostrándola desnuda, intensamente despojada. Ahora no se diferencia mucho de un gallinero orwelliano al que le hubiera abierto una hilera de troneras que no logran

verter suficiente luz en la sala. La presión a la que ha sido sometida la ha embrutecido, una secuela previsible de la ocupación que la desfiguró hasta convertirla en un recinto degradado. Aún se percibe el esgrafiado de las columnas o el rastro opaco y dañado del viejo suelo de losas blancas y negras, pero todo ya en condición de vestigio. Lo suprimido continúa presente en forma de ausencia.

Una primaria sensación de retraimiento se hace presente en mí, una resistencia inconsciente provocada por la apariencia dañada de la estancia. No puedo mirarla directamente, solo al trasluz, desde otros cuartos, como un quiebro en el espacio, una oquedad difícil de habitar a la que solo puedo acercarme deambulando en derredor. La extraña sensación de vergüenza me ayuda a entender un poco más lo que aquí acontece. El despojamiento y la exhibición a la que fue sometido el edificio y la comunidad que lo habitaba se asemeja a un acto de desnudamiento violento, de *puesta al desnudo*. Un escarnio público que aún persiste, encarnado en el propio espacio, en su vaciada densificación, en los rastros de un *desvelamiento* que hace imagen. Ya apunté, en relación al secreto, que su agencia permanecía activa en los esgrafiados de la fachada, dispuestos desde el origen para generar diferencia, para subrayar *otredad*, aunque la fructífera oposición *provocación/reserva* se hubiera visto alterada desde hace tanto tiempo. También, el rastro del descontrolado deseo de ver, del desvelamiento violento, ha quedado fijado intensamente en el lugar.

A estas alturas del relato la experiencia se pone en evidencia. No puedo obviar lo que estoy haciendo. La

figuración de una construcción narrativa a partir de rastros materiales de la historia no deja de señalar un posicionamiento ideal —no exento de ironía— frente a otros procesos de creación artística, que me gusta denominar «hacer mirando». Ese distanciamiento me permite dar forma a la proyección de sentido a través de la propia operatoria de *la mirada*. En este caso concreto, me permite interpretar la historia a contrapelo leyendo un edificio como si se tratara de un *dispositivo medial* que tuviera grabados los glifos de la memoria, una especie de materialización del relato a través de la experiencia inmersiva de la arquitectura. El lugar es propicio para esta tarea: el rastro *infra-mince* de lo que está no estando provoca el paso de la realidad por una rueda fenomenológica de cuatro radios —*presencia-apariencia-ausencia-aparición*— que, al girar, generan un plano virtual sobre el que la imagen se revela como simulacro, una fantasmagoría, hecha de girones de lo real, mudables e intercambiables, que posibilitan la *puesta en escena* de una historia facetada sobre el desgarro de las apariencias, que, a su vez, es el desgarro del mundo, abierto en canal, del mundo como herida. La herida del mundo, *incluso*.

¿Quién es esa chica?

Apareció como por casualidad. Aunque ahora, con distancia, soy plenamente consciente del rastro que había dejado anticipadamente. Aun así, sentí la misma sorpresa que cuando emergió, de forma inesperada, en medio de un relato de William Gibson que había leído tiempo atrás. Aquella primera vez, en una abarrotada galería de Villa Straylight, junto a «un millón de hojas planas de papel amarillento apretadas entre cubiertas de tela o cuero», enfundado en una doble capa de *Lexan* que protegía la «rajada y polvorienta lámina de vidrio». La villa, emplazada en Freeside, una ciudad espacial para ricos, contenía los cuerpos crionizados de una saga familiar de propietarios corporativos y sus colecciones. La sensación de extrañeza provenía no solo de la *aparición* de *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, casi al tacto, en una inscripción sobre una placa de bronce en medio de una incomprensible biblioteca para los personajes de *Neuromante*, sino del intenso revés del mundo, convertido ya irremediablemente en una distopía cibercapitalista que hacía posible tropezar con el *Vidrio* de Duchamp lejos de la luminosa sala del museo de Filadelfia, empobrecido, arrinconado, entre otras pertenencias, en la opacidad de una villa ocupada por «no vivos» en espera.

Había un parecido demasiado familiar entre la breve imagen del *Vidrio* en la novela de Gibson y este nuevo fantasma. Una especie de *déjà vu*, de reaparición temporal instantánea anticipada en el propio relato

duchampiano. Se me antojaba una extraña similitud entre el cinismo de la descripción *sci-fi* en *Neuromante* y el contexto de ignorancia inducida en el que retornaba esta vez. Freeside era una ciudad espacial de recreo —estilo Las Vegas—. Dentro de ella, redundaba Villa Straylight en su condición de cápsula, de pecio ausente y silencioso, abstraído en el tiempo, idéntico en todos los detalles a cualquier mausoleo en el que se custodiaran biografías dentro de túmulos, pirámides o *cilindros de O'Neill*. El paralelismo de este nuevo encuentro en el tiempo con un dispositivo de sentido, en una Villa de Luz no menos extraviada, acompañado de una corte de «no vivos», revelaba un nuevo e insólito pecio urbano al que llegaban también los sonidos asincrónicos y ajenos de la ciudad, e infundían igualmente una inquietante sensación de inconsciencia que me hizo percibir ahora la ficción futurista de *Neuromante* como parte de la imagen de la catástrofe que no cesa.

Esta presencia se había anticipado en múltiples *impressions*: en la apariencia exótica y colonial —*impressions... de África*—; en los matices turísticos, teatrales, paródicos, protosurrealistas; también en el damero de losas blancas y negras que dan cuenta de los sistemas cerrados de sentido; en lo hermético, secreto y *patafísico*; en las estructuras semióticas y lingüísticas, y en los mitos; pero también en los goznes y en las figuras dobles, en la simultánea ausencia y presencia y en el Rrose *inframince* entre ambas; en las escaleras que parecen pensadas solo para dejarse ver en ellas; en los ciegos y sus uniformes; en el irresistible deseo de ver y desvelar... al tiempo que deseo desvelado, desnudado, desahuciado. No obstante, este conjunto de impresiones

solo adquirió entidad suficiente cuando presencié la fotografía de la puerta de la Logia, que me pareció una réplica de *Étant donnés*, forzada, abierta —como de una patada— y vacía. La imagen unió en una apariencia fantasmática multitud de fragmentos e intuiciones que la anticipaban, culminado un proceso iniciado hace mucho, mucho antes de haber entrado siquiera en este lugar.

Estaba cruzando ese territorio confuso —en el que resulta difícil separar la construcción de la obra del mero vivir— que ya he categorizado como «hacer mirando». Alain Badiou, precisamente comentando a Marcel Duchamp y extrapolando sus percepciones a las formas artísticas contemporáneas, habla de la fusión y la confusión de la obra y el sujeto creador, que de idearla pasa a experimentarla, a vivirla, a sufrirla. Ambos, autor y espectador —dice— son ya materia de obra. El procedimiento parece estar relacionado con intensificaciones escópicas: «La mirada es aquí fundamental —comenta Badiou—. Tan solo en el espacio o espaciamiento de la mirada, en la complejidad de lo que se presenta en el espacio, se pone en juego el punto de pensamiento»¹⁰. Una especie de especulación transitoria, experimentada en el espacio como acontecimiento, que intensifica fugazmente la entidad de un lugar sobre el que se anticipa una singularidad alterada. El arte, para Badiou, en tanto en cuanto existe, denota un punto de pensamiento en torno al cual sus objetos y procesos, incluso sus referencias, operan como envoltura.

10 Alain Badiou, *Algunas observaciones a propósito de Marcel Duchamp*, Brumaria, Madrid, 2019, p. 97.

Si de veras existe, el arte es idea, puesto que es, al fin y al cabo, la construcción laboriosa y artesana de una envoltura para un punto de indiscernibilidad que precisamente, nos ofrece la idea como tal¹¹.

La diferencia entre la idea y el *ser-ahí* de la idea se da como separación y, por ello mismo, también como acontecimiento. Esta diferencia propicia lugares para el (des)encuentro, como las imágenes de una estereografía que convergen en un punto virtual que realza su relieve.

Quizá debido a la vívida familiaridad de este fantasma, no estoy seguro de que lo que provocara su irrupción pueda calificarse precisamente como sorpresa. Lo siento más como una fisura en el proceso por donde se filtra una apariencia inesperada. Estaba tratando de construir una imagen que diera cuenta del desvelamiento del deseo —brutal como una *mise à nu*—, una metáfora del desnudamiento público que supuso la violenta ocupación y la ostentosa exhibición de la logia francmasónica; por lo que la apariencia que cobró ante mis ojos, en una síntesis de urgencia de los elementos de *Étant donnés*, se me antoja un no tan extraño proceso de mimesis inversa en el que la realidad, una vez más, imita al arte: un espacio de concurrencia engorroso —todo se parece a todo— o un ámbito de analogías en el que también se congrega la genealogía de dispositivos de representación que han especulado con la posibilidad de mostrar el entramado con el que están hechas las propias imágenes.

11 *Ibid.*, p. 71.

Así, lo que interseca la pirámide de mi visión, al modo albertiano, frente a la puerta de la *Sala de Tenidas*, coincide con la encarnación y subversión del diagrama abstracto de la perspectiva que Lyotard identifica con *Étant donnés*¹². Y lo describo como urgente porque, tras el merodeo, el posterior proceso de precipitación y la confluencia de las imágenes parciales en torno a la idea, solo se substanció en la forma de una envolvente que se asemeja a una *suplantación*: una versión rectificada de una obra que encarna, justamente, la vocación semiótica de la visión y su estructura mítica.

Por empezar por algún lado, el asunto de la duplicación forma parte de la misma imagen suplente consustancial a los procesos duchampianos. La replicación —ya sea en las copias y miniaturas realizadas por el propio Duchamp o en las reproducciones de su obra hechas por otros— forma parte importante de su operatoria. Sin embargo, en esta ocasión la imagen surge remisa. Una cita que emerge, sin demasiado entusiasmo, al merodear en torno a objetos que diagraman la apariencia. Por momentos, el tedio de lo *déjà vu* se altera con la inesperada sensación del reencuentro. Quizá se trate de la inevitable referencia epocal a la imposibilidad del instante fundacional implícito en el mito de la originalidad moderna, que ahora —observado con distancia— parece una alegoría del fin de un juego, o de una forma de pensar —la misma forma moderna—. Es además una reduplicación rectificada

12 Cfr., Jean-Francois Lyotard, *Les transformateurs Duchamp. Ecrits sur l'art contemporain et les artistes*, Galilée, Paris, 1977.

que se podría calificar como de tercera generación. No es fiel. Las metáforas parciales han sido reordenadas, incluso algunas han desaparecido, al tiempo que incluyen guiños a las prácticas reduplicadoras anteriores, como las diagramaciones sobre *La mariée mise à nu...* realizadas por Richard Hamilton. Una especie de condensación sobre la propia idea de reduplicación.

Volvamos ahora sobre el velo, concebido como un bloqueo en el campo visual que, paradójicamente, da a ver la interfaz a través de la cual se proyecta y/o se imagina el espacio. Alberti nos enseñó a representarnos la concepción del espacio como deudora de la superficie; por qué no de una página de libro y, en consecuencia, en deuda también con la lectura y la escritura; capaz entonces de albergar —como ya he comentado— una pulsión de acontecimiento que intensifica la experiencia en el espacio a través de la mirada, modificándolo. Habría entonces que tener en cuenta las potenciales disposiciones escripto-visuales que operan desde la memoria y que concurren simultáneamente en el acto de mirar. Esa condensación de pensamiento en torno a la escenificación de la mirada deseante parece ensombrecida por una *imagen-síntesis*. No es solo que *Étant donnés* constituya una alegoría sobre el acto de mirar y el deseo de ver que la convierten en una referencia sistémica —un tropo asimilado—; es que, además, es una imagen precursora —y al mismo tiempo ambivalente a este respecto— del denominado *territorio pop*. La replicación de sus obras —como obras— enfatiza la repetición programática del Pop coincidiendo además en el tiempo con la aceleración de las industrias culturales. La imagen sumaria que

establece *Étant donnés* en el marco de la cultura global es capaz de alegorizar la estructura deseante de la representación, al tiempo que pudo devenir icono abreviado de la cultura de masas.

Duchamp planteó *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, en primera instancia, como un bloque literal del campo visual, al enfrentarnos a un elemento de cierre a través del que mirar. Es de entrada una instalación —como propone Badiou—, que además diagrama el conjunto de relaciones constitutivas del proceso que implica la espacialización de la mirada: la relación espacio-temporal derivada de la visibilidad concebida como acontecimiento. En esa ocasión, en concreto, en forma de punto de vista, o de punto de fuga; o, en cualquier caso, como una reflexión sobre la perspectiva. *Étant donnés* redonda la experiencia multidimensional de *lo real* a partir de la intensificación de la tridimensionalidad. Dos son los orificios dispuestos para el *voyeur*, uno para cada ojo. El estereoscopio destaca la pérdida del punto de vista monofocal característico de la perspectiva renacentista. Las investigaciones de Penélope Haralambidou ponen en evidencia la disposición doble de la mirada dentro de *Étant donnés*, en la que han sido corregidas cada una de las perspectivas para que coincidan con una estructura doble de pirámides visuales a partir de cada orificio¹³. No son literalmente dos imágenes que mues-

13 Cfr., Penelope Haralambidou, «The Stereoscopic Veil», en *Arq: Architectural Research Quarterly*, v. 11, nº 1, Cambridge 2007, p. 37-51. Y *Marcel Duchamp and the Architecture of Desire*. Routledge, Londres, 2013.

tren el cuerpo de la mujer, pero sí un guiño a una repetición ligeramente desplazada con la que figurar la fusión de imágenes y, en el instante de su conjunción, el florecimiento que revela la totalidad tridimensional.

La sucesión duchampiana de alegorías que especulan sobre la matriz semiótica de la visión y su estructura mítica, cargadas de instrucciones y operaciones fuera de campo, señalan y definen la condición espacializada de la mirada, por la que las disposiciones visuales, que, como tales, parecían objetos de represión (baste recordar sus recelos hacia lo retiniano) se expanden hasta ocupar todo el ámbito de la visualidad. Primero, a partir de un bloqueo literal del campo visual, que transforma el espacio circundante en instalación. Luego, a través de un dispositivo que reclama y fija ese campo visual abarcándolo como un todo —el *voyeur* mismo también está inserto en el ensamblaje—. Sobre esta matriz espacial, trato de activar en el trabajo de reduplicación que llevo a cabo una dimensión temporal dentro del continuo que propicia la estructura monádica de la mirada para revelar su potencial como acontecimiento; trato de construir una envoltura a partir de múltiples fragmentos: unos performativos, puesto que el sujeto está inscrito en el proceso —la envoltura lo ciñe—; otros, constituidos por derivas y simulacros de obras; algunos, como fragmentos documentales; otros, argumentales, y todos en conjunto configurando un relato en constante enunciación.

Esta temporalidad *eventual* viene prefigurada, además, por la disposición, tanto del *Gran Vidrio* como de *Étant donnés*, a encarnar y delimitar la abrupta mutación de la concepción estética acontecida en el

corto siglo XX. No solo modulando un proceso artístico plenamente moderno, sino también ensamblado signos epocales de ese tránsito. De manera inaugural con los primeros *Ready-made* (1913-1917) y el *Gran Vidrio* (1915-1923) —coincidiendo con la primera guerra mundial y la Revolución de Octubre que marcarían el verdadero inicio del siglo—. Y posteriormente, en su forma decantada, en la segunda Posguerra —que se alargó hasta la desintegración de la Unión Soviética a finales de los años ochenta—, con *Étant donnés* (1946-1966), que marcó el polo de clausura del modernismo, abierto con el *Gran Vidrio*. Dos reflexiones, sobre la apariencia como constructo y la mediación del deseo, que definieron las intensidades especulativas del arte moderno y que han devenido —más que cualquier otra propuesta artística— «índices de época». Con una cualidad casi táctil, en la que aún parece posible palpar intensidades históricas que continúan atravesándonos, amplificando las habilidades de Benjamin para leer —en su caso, en los desechos de la historia— evidencias de una destrucción sin precedentes. Reflexiones formalizadas ahora (menos como acumulación de ruinas que) a través de la superposición y la transparencia de los objetos significantes con las que Duchamp *re-ensambla* sus incursiones en el registro simbólico. Las notas de *La route Jura-Paris* (1912), entre otras tantas, ponen de manifiesto el interés de Duchamp por el acontecer político en los meses previos a la Gran Guerra, interés muchas veces despreciado con el ánimo de profundizar programáticamente en un hermetismo alentado desde muy diversas instancias a lo largo del tiempo. En sus notas, sin embargo, se detecta

claramente su aprensión hacia los preparativos militares, el colonialismo patriotero o la problemática religiosa del ejército francés¹⁴.

Y, sin embargo, toda esta *crónica* lo es solo en apariencia. La relación de acontecimientos confiere al relato un aspecto estructurado, una linealidad que no se compadece con la desconcertante circularidad de este sombrío *ritornello* que tomó cuerpo justo en un aquí y ahora, a partir de un resto de apariencia que devino retrospectivamente *imagen completa*, que se dilata retrocediendo a una lejanía inaccesible y vuelve a empezar — en otra forma de *retardo*—. Ya la conocimos en vidrio. Tras un tiempo arrumbada, *La mariée mise à nu...*, confinada en una caja de madera lejos de las miradas, incorporó las huellas de su fractura, de su ruina. Se reedita ahora en la Logia una situación parecida: una réplica modificada de *Étant donnés* que incluye también su quiebra. Una quiebra anticipada y a la vez pospuesta; un proceso que se alarga más de ochenta años, que podríamos denominar *crónico*, tanto en el sentido narrativo como por su carácter repetido y mórbido, que podría ser percibido incluso como reversible —accesible en cualquiera de sus instantes—, y que, del mismo modo, se ha producido en condiciones de aislamiento, lejos de las miradas. La crónica nos asalta en forma de *imagen-medial*, con sus rastros de realismo documental desde donde rememorar un tiempo en el que se

14 Cfr., Kieran Lyons, «Military Avoidance: Marcel Duchamp and the 'Jura-Paris Road'», en *Tate Papers. Tate's online research journal*, Londres, 2006. <http://www.workweb/research/tateresearch/tatepapers/06spring/lyons.htm>. 31/01/2012.

marcaron tendencias que resultaron determinantes; coyunturas circunstanciales que se presentan finalmente como una sola imagen adversa, que fija el acontecer del siglo XX en forma *hologramática* que, en su devenir particular, se percibe como fragmento —de la catástrofe—, pero que contiene en sí el mundo completo.

Desde la posición del *Ángel de la Historia* se asiste a la apertura violenta de este nuevo *retardo* simultáneamente al proceso de su creación. Una paradoja en la que el desastre se convierte en condición de posibilidad de la época. De hecho, la imagen comienza a figurarse solo cuando el transcurso del siglo ha desmentido ya cualquier expectativa sensata sobre el proyecto moderno, ha refutado cualquier promesa del racionalismo iluminista. En estas condiciones, la desolación se hace instituyente. Lo es a pesar de los esfuerzos de Duchamp por alejarse, por mantenerse siempre al margen de los conflictos, por saltar de un continente a otro, y a otro, sorteando atoladeros. *Étant donnés* es de por sí una aciaga alegoría en forma de diagrama figurado de la estructura de la visión alentada por el deseo. La representación de una pulsión primaria, que *da-a-ver*, está emparentada con la freudiana *pulsión de muerte*, pues se halla marcada en origen por la misma falla que constituye al sujeto como «ausencia de ser», que lo sitúa desde el comienzo en la mirada de los otros, como puro fantasma. La propia agencia del régimen escópico se activa desde una pulsión deseante que anhela, infructuosamente, trascenderla, imposibilidad que nos alecciona sobre el mito moderno de la mirada: tras la apariencia «hay nada».

Todo se articula sobre un precario equilibrio, que parece expuesto a cualquier exceso, justo como

el que las circunstancias históricas propiciaron en la *Logia Añaza* nº 270 en julio de 1936, anticipando «el gran terror». Tal vez, primero, convendría definir una posición dialéctica, una mirada estrábica capaz de producir desdoblamientos, un cruce de miradas, un posicionamiento respecto a «el mismo» que incite a la confrontación. O tal vez bastaría con constatar la inevitabilidad del antagonismo, pues solo en él radica la posibilidad del sujeto de «ser» —como ya se ha apuntado— en *el Otro*. Además, el propio acontecer de la época certificó que su esencia era el antagonismo, un enfrentamiento de varias dimensiones y múltiples matices: luchas de clase, nacionalismos, racismos... que demandaban también variados *chivos expiatorios* en situaciones difusas, para alimentar los fantasmas de la conspiración —francmasónica, especialmente en los países latinos, o judaica, en otros países europeos—. Esta lógica de la reprobación encontró un caldo de cultivo en el seno de una comunidad reaccionaria y tradicionalista, propia de un puesto avanzado, de una colonia africana que vivía como provocación el proceso de autoexclusión, de segregación social, a partir de su manifestación pública como dispositivo para producir(se) *Otro*. Un agenciamiento colectivo de emancipación a partir de la producción de secreto en la forma de exclusión consciente y colectiva de sentido en el seno de una comunidad. Un cruce de miradas en el que el mismo se hace otro a través de un espejo donde se pierde toda referencia. Este simulacro se articula entre lo manifiesto y lo hermético, sobre un trasfondo romántico de atmósferas orientalistas de iniciación, sobre las que los masones construyeron su *entelecheia*.

Alguien me habló hace tiempo de la importancia de las piedras, de su firmeza una vez organizadas, que les otorga una desconcertante *voluntad material*, voluntad en el sentido de empeño, de obstinación. La edificación, lejos de tender a desmoronarse, parece compactarse en una forma fósil, o de algún tipo de mineral, o de valva, endureciéndose en la playa en torno a la oquedad que parece querer envolver. O quizá en la forma del pensamiento, cuya concavidad también ciñe una ausencia incolmable, un espacio de silencio, de indiscernibilidad, sobre cuyo centro no dejamos de rondar. «Estoy dándole vueltas»: es el movimiento centrípeto del pensamiento el que le da forma, en una danza continua en la que se van trenzando fibras de apariencia, como en esas ruedas de danzarines que entretejen un haz de cintillas en torno a una vara que actúa como puntal de una cimbreante pirámide. En la alegoría duchampiana, la *retícula-ventana*, que coincide con la base de la pirámide, es ocupada por el cuerpo desnudo de una mujer. También en los antiguos mitos. «Una apariencia alegórica que toma cuerpo», «una encarnación momentánea del deseo que hace imagen», «una aparición fantasmática que posibilita cierta materialización de un enigma y su revelación».

¿En serio? Una incontinente sucesión de metáforas fluye en torno a la idealización de la diferencia sexual como tropo de la apariencia. ¿Qué pinta una mujer desnuda ahí? No es posible ceder a la tentación de

deslizarse sin más sobre la forma alegórica de «la verdad desnuda», clímax del deseo de sentido y forma, y, al mismo tiempo, figura retórica indisociable del estigma de la apariencia. John Berger ha simplificado esta estructura en su conocido texto de 1976, *Modos de Ver*:

los hombres actúan y las mujeres aparecen. Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas. Esto determina no solo la mayoría de las relaciones entre hombre y mujeres sino también la relación de las mujeres consigo mismas¹⁵.

Meditaciones —y mediaciones— que expresan sin disimulo la corporeización del poder siguiendo los roles impuestos por la diferencia sexual. La imagen confirma un punto de vista masculino preestablecido, que asigna a la feminidad un poder de seducción que le permite retirar algo del orden visible, algo que no será otra cosa que su propio cuerpo *in-vestido* en *signo* de deseo, una consideración que en sí no tiene¹⁶.

No obstante, creo que debemos proceder desmontando los elementos que integran esta representación, para averiguar a dónde nos traslada la tensa analogía entre el incontinente deseo de ver y la presencia femenina, entrevista en un instante entre

15 John Berger, *Modos de ver*, Gustavo Gili, Barcelona, 2016, p. 27.

16 Cfr., Irmgard Emmelhainz, «Erotismo existencial y modernismo en Jeff Koons y Marcel Duchamp». <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/27/9/2019>.

apariencia y desaparición, dado que, en esta ocasión —la figuración de la violenta ocupación y la ostentosa exhibición de una logia francmasónica— pudiera considerarse que se hace presente en ausencia. El vacío sería un índice de su retirada, que la sitúa *aún ahí* como *presencia negativa*, no solo como «apariencia desnuda», que reafirmaría la diferencia sexual a partir de un reparto asimétrico del deseo, sino también en tanto que ese «Otro», constituido en torno a la escisión social consciente a partir de la producción de secreto. «Otro» sobre el que la «modernidad autoritaria» ejerce su violencia seminal. Tal vez la pregunta deba reformularse en otros términos: ¿qué es la divinidad desnuda? No nos queda otra que revisar una vez más el viejo centelleo del momento mítico en el que Diana, hurtándose en el agua, se ofrece a la mirada de Acteón, cazador sorprendido por el destino, testigo del baño de la diosa. Una circularidad deseante en la que la divinidad del cuerpo virginal la hace aparecer casta al tiempo que la ofrece a la violencia de su desnudez expuesta, ambigua imagen en torno a la que Octavio Paz construyó su *apariencia desnuda*¹⁷. «La manifestación de Diana exige la mirada ajena y su concreción desorientada. Esta se convierte en un dardo involuntario que unirá provocación y prohibición»¹⁸, por cierto, un dispositivo que comparte funcionalidades con el secreto.

17 Cfr., Octavio Paz, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Alianza Forma, Madrid, 1989.

18 Fernando Castro Flores, «Presentación» en *El baño de Diana*, Pierre Klossowski, Teenos, Madrid, 1990, p. XIX.

La presencia de Diana facilita algo más que «un surgir» compareciente, del que hablaremos más adelante. Toma la forma de un dispositivo dual que, como veremos, se literalizará en una aviesa transferencia saturada de relaciones de poder. De momento, nos interesa precisar su estructura en tanto que ensamblaje de lo (que viene) junto. Para ello, debemos tener en cuenta el parentesco de Diana (Djana) y Jano, dios de las dos caras, que ya presentamos como guía de los tránsitos. Todo pasaje implica dos lugares, dos estados. Así, Diana guarda relación con *el Otro*, representa una alteridad de origen difuso. *El Otro* como componente de *el Mismo*, como condición de la propia identidad. Pero un *Otro absoluto*. Es esa alteridad radical la que interroga Foucault a propósito de esta leyenda lejana, a partir de las resonancias que también sintiera Klossowski:

Pero, ¿Si el Diablo, el Otro, por el contrario fuera el mismo? ¿Y si la Tentación no fuera uno de los episodios del gran antagonismo, sino la tenue insinuación del Doble? ¿Si el duelo se desarrollara en un espacio del espejo?¹⁹.

El mito visibilizaría una forma de gnosticismo que integra en la identidad de la diosa una paradójica alteración con la que figurar índices convergentes; una ofrenda de sublime pureza, coexistente y, al mismo tiempo, opuesta a una condición primariamente obscura. Simula el advenimiento simultáneo de *el-Mismo*

19 Michel Foucault, «La prosa de Acteón», en *De lenguaje y literatura*, Paidós, Barcelona, 1996, p. 181.

y de *el-Otro* en una imagen cruzada, en la que es posible tomar un signo por su contrario. Una alteridad enajenante de la imagen que reduce toda realidad a un fantasma coincidente, que opera a ambos lados, constituyendo el haz y el envés de la imagen que miramos, que nos mira²⁰.

El mito contiene una confusa amalgama de restos simbólicos: la puesta en escena de una dialéctica del encubrimiento y del desvelamiento adherida a la encarnación simultánea de *el-Mismo/el-Otro* en una poco afortunada multiplicidad. Es importante enfatizar el desdoblamiento esencial —*el-Mismo/el-Otro*—, que establece el doble sentido del diagrama escópico; al tiempo que es fundamental separarlo del carácter antagonista que adquiere la figura a partir de un componente de seducción heredado y repetido a lo largo de una historia de dominación. Sorprende la futilidad con la que llega hasta nosotros ese «fondo de imagen», portador de una pavorosa revelación frente al abismo de *Lo Real*, que reduce toda visualidad a la claustrofóbica interioridad de *el-Mismo* redoblado en *el-Otro*; y constatar, sin embargo, la alta consideración con la que es acogida la alteridad hilarante basada en la separación de los sexos, que encubre su dimensión más turbadora.

Este desplazamiento del sentido —desde lo que podrían denominarse atributos furtivos hacia la complacencia de la apariencia— parece haberse apropiado de la significación histórica de esta imagen. Con este desplazamiento fraudulento de la alteridad, la propia

20 Cfr., Jean-Pierre Vernant, *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia*. Gedisa, Barcelona, 2009.

alegoría termina por prodigar y desvirtuar una figura ontológica de primer orden —tal vez de una intensidad inasumible—, derivándola hacia otra de apariencia en cierto modo engañosa y, al mismo tiempo, inequívocamente despótica. Aún no tenemos siquiera una respuesta concluyente a la primera pregunta —¿qué pinta una mujer desnuda ahí? — que, en un intento parcial de resolución pudo haberse transformado en algo parecido a ¿qué es la apariencia desnuda? Georges Didi-Huberman, aludiendo a Venus, argumenta: «Diré de ella que está desnuda porque su función primera es la de surgir, aparecer, saltar a la vista: nada es más compareciente que la desnudez en medio del mundo social»²¹. Sin embargo, paradójicamente, la poderosa presencia de las representaciones del cuerpo desnudo de estas diosas/novias no hace más que reconvocar una condición hermética que contradice esa revelación complaciente, y que las restituye y confina en un medio simbólico secreto, aislándolas y disponiéndolas en una especie de aplazamiento, de demora. Es también Didi-Huberman quien recupera una observación de Bataille en la que pone explícitamente en el mismo plano fenomenológico la desnudez y la «suspensión» del sujeto «ante lo que es»: «una suspensión que aboca al ser desnudado, desnudado de todo, «hacia aquello que [lo] derribará». La imagen así construida vaticina el saqueo y la expropiación del sujeto que se exhibe como cuerpo, además de evidenciar cómo hurta a la mirada lo que ahora se expone.

21 Georges Didi-Huberman, *Venus Rajada*, Losada, Madrid, 2005, p. 51.

La desnudez es el asunto menos definido del mundo por la sencilla y esencial razón que abre nuestro mundo. La desnudez conduciría pues su propio horizonte procesal hacia la apertura de un mundo aumentado y hacia la de un mundo herido²².

Así las cosas, la corporeización del poder en los roles impuestos por la diferencia sexual, es decir, «la condición de ser violable», preside la metáfora de la observación del cuerpo femenino hecho imagen, tropo universal de la mirada.

Dos negatividades se disputan la atribución de sentido a las alegorías de la apariencia desnuda. Una, en la que *el otro* es siempre un *chivo expiatorio*, un figurante al que endosar la inquietud ante lo que no se comprende. La intuición del *doble-especular* es derivada hacia una condición suplente; la astucia de un duplicado sobre el que proyectar el anhelo de lo diferente, aunque sea de modo sesgado, doblegando *lo Uno* hasta convertirlo en *Dos*. Soporte de toda mácula, para toda herida, como previsible único enunciado, o como forma enajenada de esclarecimiento, ante la impotencia de la desconcertante espacialización de *el-Mismo/el-Otro*, que conserva un resto de violencia ofuscada, reordenada y contenida de nuevo en una estructura deseante —*Otredad*—.

La siguiente negatividad se establece a partir de las evidencias que desvelan la experiencia fenomenológica como interior —todo está «dentro»—. La construcción previa de un registro imaginario se realiza sobre

22 *Ibid.*, p. 54.

impresiones interiorizadas de estímulos visuales fragmentarios —marcas psíquicas, o signos perceptuales— aislados y resignificados, tras el aprendizaje de la ley, en forma de *régimen escópico* —la herencia de un «sentido común»—. A partir de estas disposiciones construimos un marco instrumental que establecerá nuestro «punto de vista», una posición que debemos acarrear, de la que no podemos escapar. No hay «afuera» y, si lo hay, no somos capaces de irrumpir *ahí* sin la mediación de nuestros dispositivos lingüísticos.

Se ha dicho en innumerables ocasiones que el sentido de las puertas y ventanas en Duchamp es el de figurar fronteras que separan lo interior de lo exterior como eje vertebrador de una dialéctica falaz. La ventana deja de ser un hueco a través del que vemos, para convertirse en pantalla ciega a la cual miramos. Las ventanas sugieren su abertura al exterior —disposición expresamente negada en *Fresh Widow* (1920), una retícula opaca que re-presenta la propia representación—. Las puertas, sin embargo, parecerían sugerir un tránsito hacia otro interior (creo que es posible sostener y simplificar esta disposición dominante en el uso alegórico habitual de puertas y ventanas, unas como umbrales de acceso, las otras como aperturas al mundo). Sin embargo, el umbral tras el que se despliega *Étant donnés* facilita, a través de las mirillas, una para cada ojo, acceso visual a un confuso espacio que debería mostrarnos un interior, pero que, sin embargo, tras una mediación —una especie de bardo oscuro—, y después de un significante-retícula —un agujero en un muro de ladrillos—, termina por abrirse a una escabrosa escena en un paisaje;

generando así un debilitamiento de la noción dentro-fuera, que se desvanece en beneficio del marco como señalamiento y resalta la posición del cuerpo del observador. Dejando a un lado por el momento la escena en sí misma, en tanto que resto de «alteridad embaucadora» deberíamos prestar mucha atención al encuadramiento de esos dos agujeros, a partir de los cuales se articula una duplicación del propio marco físico. Cuencas vacías desde las que asomarnos, una vez más, a un claustrofóbico autorretrato.

En el lugar al que nos emplazan —y parodian— las cuencas vacías de *Étant donnés*, el cuerpo del observador completa la condición diagramática de la obra. La propia lógica museográfica proyecta sobre él *La mirada*: «siendo visto mirando» es forzado a figurar la mirada misma. Al situar sus ojos frente al límite que representa la puerta, sus propias pupilas adquieren a su vez la función de límite especulado. Membranas que propician un tránsito, percibidas ahora como un diafragma «óptico», a partir del cual se articula un flujo deseante simétrico, invertido y contrapuesto. Un abatimiento en forma de *cámara oscura* replicada y confrontada, que favorece la espacialización de la experiencia a partir de la proyección ordenada de la luz, en un cruce especular que genera la ilusión de una caja escénica, que no estaría, sin embargo, más-allá, sino justo-ahí, en el lugar en el que se invierten las impresiones, que, por un oscuro empeño emanado de ese cuerpo, nos ofrecen el mundo. Esa sería la condición de las imágenes: el brillo centelleante sobre el gozne del invariable e (in)coordinado abatimiento de una dialéctica ilusoria en un cuerpo.

La segunda negatividad en pugna por la apariencia engendra también una *máquina deseante*, pero, esta vez, la insinuación del *Doble* activa una pulsión circular, un reajuste entre el ser y el no ser, un ritmo marcado por el tránsito entre lo uno y su doble en circulación a través del paso que ciñe la convergencia especular. Un hito ajustado por el estrecho orificio que propicia la inversión de la luz, a través del cual se ordena la transferencia reflectada a ambos lados, articulando la ilación fenoménica; espacio de la ilusión, del fantasma si se quiere —de la aparición— que, esta vez, funda una *máquina de ver*. El «punto de vista» describe solo la mitad de la máquina. La inclusión del «otro ojo», —el ojo olvidado—, completa el diagrama escópico evidenciando el carácter monádico de la visión. No hay «fuera de lugar», ni siquiera para un ojo guiñado. La cimbreante pirámide visual —en alusión al acompasamiento del rebote entre lo doble siendo «el mismo», una danza especular— describe solo la mitad de un dispositivo que deberíamos concebir replicado en *retroyección*, en forma de *labris ciego*²³ —un hacha ficticia para abrir el mundo—, pero a condición de permanecer dentro de esta encrucijada, sin otra posibilidad que la de generar un mundo imaginario —en imágenes—. Las imágenes son el mundo en el cuerpo y, tal y como las concebimos, solo en el cuerpo tiene lugar el mundo.

23 En alusión al esquema lacaniano de *La mirada*, en el que desarrolla la idea de *pantalla-tamiz*, que representa el cruce de los puntos geométrales donde se ubican el *sujeto de la representación* y *La mirada*, y en cuya intersección se espacializa la imagen/pantalla.

Es imprescindible referirse una vez más a la presilla que ciñe esa estructura, que la produce como *encuadramiento* —en la medida en que canaliza, distribuye, enmarca— pero que, al mismo tiempo, también opera como *sutura* —por ser donde se encuentra y se cierra sobre sí misma la pulsión especular, que trabaja trasmutando estímulos en formas, que agencia la visualidad combinando marcas psíquicas escogidas, poniéndolas en relación con el registro imaginario—. Una costura que engancha y sujeta dando forma al correlato de las imágenes. Jacques Derrida, «gavillando» a Jean Genet en *Glas* (1974), encuentra una parecida para la literatura:

el texto está compuesto por lianas y hiedra. Primero hay que gavillarlo. La glane (gavilla, ristra) se enrosca, se teje y se trenza como una liana (“Norm. Liaune, nombre de la clemátide; lianne, gavilla (glane). Esta palabra procede de *lier* (ligar, atar) y ser otra forma de *lien* (ligadura)”) alrededor de una columna que no deja ya de levantarse, imprimiendo su forma a todos los encadenamientos textuales, a todos los apareamientos sexuales.²⁴

Derrida añade muchos otros encadenamientos etimológicos, entre los que destaca uno de Leibniz que a Genet le resulta poco satisfactorio: «*glán*, nítido; a lo que añade el escandinavo *glana*, claro, escampada;

24 Jacques Derrida, *Clamor (Glas)*, La Oficina ediciones, Madrid, 2015, p. 25.

de manera que *glaner*, propiamente sería limpiar»²⁵, que me parece esclarecedor en relación a la mirada, entendida como despejar, aclarar, al tiempo que juntar y ligar. Un cribado que evidencia una tarea —la visualidad como constructivismo— muy alejada de la inmediatez naturalista. Derrida afirma un poco más adelante: «*gavillar* es igual a leer», anoto a lápiz a un lado: «también es igual a mirar». Me viene a la memoria la imagen de la mano de Agnès Varda haciendo un círculo sobre el paisaje entre sus dedos pulgar e índice desde un coche en movimiento, hablando de la mirada, en *Les glaneurs et la glaneuse*²⁶. Mirar es un trabajo para espigadores.

También nombrar es una forma de *reciclar*, en el sentido de *reutilizar*, y *aprovechar*, que compensa la insuficiencia de las palabras, pero especialmente en el sentido de *transformar*, como astucia estructural del lenguaje para referirse a la inabarcable infinitud de matices del mundo. Desafiados en nuestra propia supervivencia, fuimos incitados a asumir esta labor enunciativa. Apremiados por *La mirada*, aprendimos a abstraer e idealizar los objetos y sus relaciones, y heredamos sus nombres, transmutados en objetos mentales que insisten en la herida primordial. Una separación que subsiste en busca de un *locus* pospuesto, en una operación de encaje provisional que reutiliza las figuraciones vividas, posiblemente no como un archivo de apariencias sino como flujo de intensidades

25 *Ibid.*

26 Agnès Varda (directora), 2000, *Les glaneurs et la glaneuse* (film), Ciné-Tamaris.

que cohabitan en nosotros a la espera de un nuevo emplazamiento. *Ver es reconocer*, donde la mirada adquiere una enorme carga biográfica necesariamente compartida. Afirmación derivada de otra donde Mieke Bal relaciona visualidad y memoria: «el mirar tiene que ver tanto con el reconocimiento como con la percepción»²⁷, que se radicaliza a su vez en conjunción con el enunciado al que hace referencia: «Solo percibo aquello que quiero recordar»²⁸, que nos confronta finalmente con una realidad cognoscitiva abocada a una persecución ciega bajo las disposiciones del deseo.

27 Mieke Bal, *Conceptos viajeros en las humanidades*, Cendeac, Murcia, 2009. p. 203.

28 Francis Jacques y Jean-Louis Leutrat, *L'autre visible*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, París, 1998. p. 37.

En un relato especular como este, las imágenes que lo pueblan surgen y se encadenan por *correspondencia*. Se reiteran y se parodian como condición de su aparecer: ser lo que ya han sido, ser lo que otras ya fueron. Michel Carrouges señaló que *La Mariée* era el nombre popular por el que se conocía a las mariposas nocturnas en Francia —*Noctuelle (Noctuidae)*—. Una observación que podría subrayar la condición de ali-maña colgante de la novia y redundaría en otras imágenes misóginas procedentes del propio Duchamp y su círculo cercano. Aunque Carrouges parece más interesado en confrontarla con el Gregorio Samsa de Kafka, la imagen de la *noctua* propicia un desplazamiento interesante en relación a la apariencia y a la desaparición, alusiones a la fluctuante agencia que origina el régimen de visualidad. Apenas un intercambio, o un titubeo, repetido con tenacidad vital, semejante al latir o al hálito que nos mantiene con vida, aunque de otro rango, de una sofisticación no naturalista, una compensación artificiosa, semejante a la voz —asistida por ella—, una habilidad incierta para conservar este estremecimiento *que hace ver*. Sería algo parecido a tañer —en todo su patetismo—, *a tocar, a tentar, a tantear*, en un mecimiento conmovedor:

Como los batientes de una puerta, como las alas de una mariposa, la aparición es un movimiento perpetuo de cierre, de apertura, de nuevo de cierre, de

reapertura... Es un batir. [...] Debilidad y fuerza del latido. Debilidad: nada está ganado, todo se vuelve a perder y hay que recuperarlo cada vez, hay que volver a empezarlo todo, siempre. Fuerza: lo que bate —lo que se bate contra, lo que se debate con— lo pone todo en movimiento²⁹.

Didi-Huberman inviste a la *falena* como emblema de la inestable relación de las imágenes y *lo real*. Un titilar orgánico que gravita en torno a esa otra alegoría popular que vincula las mariposas nocturnas, su fuerte instinto de orientación y su atracción por el reflejo lunar —absortas en la luz vuelan más alto—, con la conjunción de la luz y el espíritu. Una encrucijada mística en la que danzan extasiadas alrededor de las luces brillantes hasta que su deseo de elevación e iluminación termina por consumirlas. *La Mariée* consume buena parte de las expectativas simbólicas que cabe inferirse de una alegoría de la aparición: en cuanto que pulsión deseante en correspondencia especular —batiente—; en cuanto que danza frente a la luz —imagen de la iniciación y del secreto—; o por su incontrolable propensión a la autoinmolación sacrificial en aras del esclarecimiento. *La Mariée*, como *La Novia*, son descritas como «punto de vista», como «apariencia», como «la proyección de una realidad invisible», rastro de unaseudológica n-dimensional a caballo entre la mística y la ciencia. También llamada *La Viuda*. Algunos incluso son capaces de distinguir su velo oscuro.

29 Georges Didi-Huberman, *Falenas. Ensayos sobre la aparición 2*. Contracampo, Shangrila. 2013, p. 12.

La ocasión invita a la extensión del juego de complementariedades. Entre la oscuridad y la luz, síntesis de la totalidad representada en el ajedrezado del suelo tanto en *Étant donnés* como en el pavimento en damero de la *Sala de Tenidas* de la *Logia Añaza nº 270*. También entre *La vía láctea* que ornamentaba el techo de esa misma sala y la que, de un modo semejante, acompaña en el *Gran Vidrio* a *La Viuda*, nombre, por cierto, por el que se conoce tradicionalmente a la francmasonería. Podríamos continuar, siempre sin tratar de extraer conclusiones de estas semejanzas y solo con el propósito de retroalimentar mi propia reduplicación —la construcción de un tropo sobre el acto de mirar y el deseo de ver, siguiendo los rastros en el tiempo de una logia violentada—, encontrando solapamientos y duplicidades que alienen este comentario. Valga como ejemplo la posterior transformación del edificio en óptica militar, que también da mucho juego. Hecha esta aclaración, añadiría que el deseo de iluminación contenido en la metáfora de la falena, que representa *la revelación de la imagen* como trabajo, está implícito en la más alta aspiración de las tareas masónicas. Incluso *la entrega en la luz* —ese «arrojarse en ella»— pueda tal vez dar cuenta de la determinación con la que el grupo de masones que formaban la *Logia Añaza nº 270* en 1936, comprometidos con una filosofía de vida humanista y solidaria, se entregaron, meses antes del estallido de la guerra, a una resistencia en la que auguraban el choque político que acabó con ellos.

Se ha insistido en no pocas ocasiones en desentrañar la obra de Marcel Duchamp en clave esotérica.

Interpretaciones ratificadas y rebatidas por igual, no precisamente por él, que prefirió mantener una posición ambigua que, en cierta forma, amplificaba un halo hermético. En su propia clave: una forma socarrona de transferir y dar pábulo a las especulaciones de otros como forma de enmascaramiento. Este silencio funciona como una operatoria en sí mismo, la reserva de sentido como dispositivo formal, junto a sus ambiguos objetos proclives a generar significaciones erráticas o inciertas. Tal vez estos objetos estén funcionando como *índices de época* en un contexto histórico propenso al misterio y el exotismo. A lo largo del siglo XIX, la confluencia de, por una parte, la intensa fascinación por lo sublime y lo inefable del romanticismo; y, por otra, la atracción por la extravagancia y las rarezas importadas del imperialismo que lo ampara y alimenta con toda clase de objetos culturales exuberantes procedentes de su rapiña orientalista, alimenta una atmósfera de fascinación por lo oculto y lo enigmático que se extiende más allá del cambio de siglo. Así, la teosofía, el espiritismo, la antroposofía, junto con la tradición ocultista, las renovaciones del rito masónico, el interés decimonónico por las tradiciones místicas hinduistas, budistas y sufís, incluso el impulso de la arqueología, la antropología y la filología, que compiten por desvelar los secretos de las antiguas culturas, describen una situación paradójica: el extendido interés por prácticas esotéricas reservadas o iniciáticas, que devienen oscuramente comparecientes, convierten la reserva y el secreto en parte de la vida cotidiana de la burguesía. Paralelamente, la sofisticación de los avances científicos y sus aplicaciones

técnicas, y la creciente complejidad de sus teorías y procedimientos, confieren a la ciencia un estatuto, en virtud de su inaccesibilidad para el común de los mortales, comparable a las prácticas espiritualistas y esotéricas, en una suerte de analogía casi humorística que anticipa la cultura *protosurrealista* de comienzos del siglo xx. Un espacio literario —que se retroalimenta con la crítica al positivismo que inaugura el siglo— que mezcla las excentricidades paródicas de la burguesía y la sátira contra el cientificismo que anticipa actitudes dadaístas.

El templo de *La Logia Añaza* nº 270 permaneció oculto, durante los postreros años del franquismo, tras grandes acacias que parecían velar su connotada presencia. Un camuflaje vano, pues estos arbustos, que forman parte de la simbología francmasónica, funcionaban como extensión de los atributos de la fachada. Pese a todo, con el correr de los años, el edificio y todo lo que representa ha perdido perceptibilidad. Bien es verdad que la violencia extrema y el terror al que fue sometida la ciudad y las islas en esos años perseguía, además de aniquilar a toda una generación de personas comprometidas, la paralización enajenada del resto de la población en pánico, aprensión que ha sido transferida a las siguientes generaciones. La reconversión de aquellos fanáticos en administradores de una democracia falsaria ha logrado, además, consolidar miradas pusilánimes. El edificio ha devenido una borradura, ni siquiera una ausencia, pues su existencia sigue siendo notoria y afectada. Es algo más complejo, una especie de ceguera inconsciente. El psicoanálisis dispone de un término genérico para referirse al mecanismo que hace

desaparecer hechos desagradables de la conciencia o de la memoria: *escotomización*. Lacan propuso un término más específico para la falta de percepción de un objeto presente en el campo del sujeto —que es además el mecanismo que está en el origen de los estados psicóticos—: *forclusión*, rechazo de un significante fundamental expulsado del universo simbólico del sujeto (falta del nombre del padre). *Forclusión* es un término derivado del derecho, con el que se hace referencia al vencimiento o pérdida de derechos no ejercidos, creado en el contexto del caso *Dreyfus*, una de las primeras manifestaciones contemporáneas de racismo hacia los judíos en el seno del ejército francés. Una exclusión forzada que ofrece una enorme potencia simbólica para referirse a la borradura social que nos aqueja ante la conmoción sorda y aplacada que parece velar los rasgos de la Guerra Civil española. Un término utilizado para denominar la supresión a la que se ven sometidos los *chivos expiatorios* y, al tiempo, para referirse a la falta de un significante primordial sobre el que instituir la Ley y el logos. El significante *forcluido* continuará haciéndose presente, filtrándose en múltiples formas de enajenación mientras no encaremos la ceguera anuente en la que estamos inmersos.

La vuelta al mundo

A través de un pequeño prisma de cristal llega hasta mí la imagen de una tetera de porcelana que se encuentra en la periferia de mi campo visual. La luz de la ventana intensifica su reflejo blanco, que se muestra refractado en bandas ligeramente inclinadas de colores saturados, ordenadas siguiendo el patrón del espectro visible, mientras sus bordes deshilachados irradian sobre otros planos contiguos. Si acerco mi ojo dominante al prisma triangular y trato de mirar a través del ángulo que forman dos de los planos del cristal, la luz que reflejan los objetos se muestra refractada; pero si lo miro de frente, a través de una de sus caras, las otras dos funcionan como espejos que reflejan objetos que se encuentran fuera de mi campo visual. El prisma transparente se transforma en caleidoscopio, un poliedro inmaculado y límpido que refleja el mundo en su interior. Sin embargo, en el espacio sondado por la luz de la tarde es apenas perceptible, su transparencia le confiere la volatilidad de una densificación momentánea, una burbuja auto reflejante, digno laberinto de luz.

Un ente diáfano ante el cual se enfatizan las condiciones antagónicas del cuerpo del observador, siempre denso y opaco frente a la luz, y, sin embargo, campo de visión, agente de la experiencia óptica. Aunque debería denominarla espectral, pues los puramente ópticos son solo parte de los estímulos implicados. El propio cuerpo del observador opone otros estímulos visuales

complementarios puramente neuronales, que además se contrastan frente a antiguos estímulos sensoriales, asumidos de forma precaria, en los primeros momentos, tras el descubrimiento de *La mirada*, que conforman un régimen imaginario de fragmentos sometidos al lenguaje. Lo acabo de constatar: un haz de luz tamizado, cribado, cruza a través de una abertura que provoca la convergencia de reflejos redundantes, un efecto interior de auto transparencia de la visión, que es descrita como una recreación de similitudes inducidas por la luz.

Aún debería precisar una confusa dialéctica dentro-fuera que parece haberse filtrado en estas descripciones; en los rebotes que desaceleran la transmisión de la luz en su viaje a través de este sólido cristalino; también, en el paso a través del iris que invierte y determina la imagen en el cuerpo. Parece incuestionable que la *imagen natural*, se genera a partir de un tránsito de luz, y el modo de alcanzarla, en el sentido de hacerse con ella en tanto que apariencia visual, siempre se consume en un reflejo. Ese tránsito y ese reflejo son claves, ya que son determinantes para la consecución del sujeto. De hecho, no hay límites claros. Sin entrar en demasiados detalles sobre la formación del yo, en el Lacaniano *estadio del espejo*, que precede a cualquier función estructurante del cuerpo, el reflejo en el espejo propicia una inversión completa de los términos. Una *malinterpretación* entre la «otredad» y la «mismidad» que lleva al sujeto a identificarse con lo que no es —su imagen—, situación que venía ya precedida de experiencias propioceptivas alentadas por *La mirada* (del otro). Asimismo, las sensaciones cutáneas

también influyen en la delimitación perceptiva del cuerpo desde el exterior, que en su relación con objetos y otros cuerpos termina por precisar una indefinición inicial. De este modo, la integración a partir de una malinterpretación entre una *imagen-a-distancia* y el ego propioceptivo, alentadas por *La mirada*, traman la presencia del sujeto.

No pretendo abordar la articulación de la *pulsión escópica* en toda su complejidad, me basta la aseveración de Lacan de que el *objeto a* tiene la estructura de un agujero, una embocadura a través de la cual se produce esa vuelta del revés de la mirada —*verse ver*— que propicia una apertura a la espacialidad y funda al sujeto en una misma enunciación. En todo ello, la luz tiene autonomía, es como el hilo conductor que favorece, junto a *La mirada* escindida e investida del mandato del deseo, una angostura, —*el umbral del mundo visible*, lo llama Kaja Silverman— puro efecto de apertura. De modo que el espacio estaría determinado por el propio proceso de subjetivación, y por la visión aferrada al carácter especular de una sustitución. Así, la apertura a la espacialidad debería ser considerada una experiencia intrasubjetiva que atraviesa al cuerpo y al mundo enlazados por la mirada, un acto puramente mental.

Trato de seguir las disposiciones de la mirada como un simple observador. Desde mi posición subalterna sigo el (dis)curso de las imágenes en las que la luz vehicula un proceso de subjetivación en simultánea apertura a la espacialidad, propiciada por la escisión entre el ojo y la mirada, que inviste a esta última como *La mirada*, que, por marcar al sujeto individuando su

existencia —en su radical exterioridad—, es objeto del deseo. Una *esquizia* que deslinda algo de un *fondo* hasta ahora indeterminado para diferenciar una *figura*, transformando una existencia informe y disipada en sujeto de carencia, de anhelo, definitivamente, en sujeto del deseo. Esta configuración en proximidad —al alcance de la mano—, genera un espacio de señalamiento. Un entrecruzamiento de las cualidades táctiles y el deslindamiento visual *figura/fondo*, espacio que Lacan califica de *geométral* y, en particular, espacio de la perspectiva, en el que el sujeto ocupa el punto ciego, siempre fuera de la escena, e irrumpe en ella con ese señalamiento.

Esta revisión de ciertas habilidades sensibles tiene el carácter de una invocación. Con ella, trato de figurar el juego de los significantes, también el de las imágenes, que han mantenido a distancia el mundo a lo largo del siglo xx. Una somera asimilación de conceptos y representaciones filosóficas —y de teoría psicoanalítica— con los que coagular una instancia de sentido en torno a la idea de «la mirada como el envés de la conciencia»; así como una aproximación a la filosofía del lenguaje como mediadora privilegiada en la articulación de dispositivos de abstracción e idealización como modos de aprehensión del mundo. Trato de urdir un relato que relacione los dispositivos de representación que han propiciado el tránsito de una filosofía de la conciencia a una filosofía del lenguaje, y que revele cómo esta última sitúa aún en su centro un ego fenomenológico que favorece una relación indirecta con el mundo. Ecos de una ontología registrados aquí como «recurrencias» y sobrentendidos —surgidos

de las investigaciones de Merleau-Ponty, de Lacan, de Sartre, de Lyotard... entre tantos otros—, con los que aproximarse tanto a la ambigüedad de lo escópico —a partir de esa esquizia entre la función del ojo y *La mirada* como objeto—, como a la *différence* Derridiana —a la postergación del significado como característica funcional del lenguaje—, presupuestos que, juntos, han proclamado la inaccesibilidad del referente, que permanece afuera, lejos de toda discusión.

Estas ideas no comparecen citadas en un proceso de sanción argumentativa, o convocadas en el marco de una trama de legitimación cultural. Más bien tienen la función de *autoreificarse* —hacer de sí mismas cosas—. En tanto no dispongamos de una *teoría de los objetos*, o de una filosofía que vaya más allá del sujeto, estos dispositivos de la representación, que han codificado y moderado la experiencia del mundo, *sirven* para enfatizar, en el contexto de este trabajo, el carácter *fundamental* de la apariencia. Esta (puesta a) disposición los objetualiza y sitúa en el mismo plano de realidad que el resto de las cosas —junto a sus referentes—, es decir, como dispositivos de mediación disfuncionales, que si bien no dejan de operar, lo hacen ya de una forma descentrada en la que evidencian tanto su función —que antes pasaba inadvertida— como sus limitaciones. Una impostura con la que alterar la desapercibida *disponibilidad* de estas disposiciones, un uso inesperado que las tambalee y las descoordine. A fuerza de insistir, trato de concretar y fijar estos dispositivos, convirtiéndolos en la imagen cosificada de una noción. Este hacerlos ser-a-la-vista genera una versión espacializada de sí mismos, un encuentro

con el *ser-ahí* de la idea, como propone Badiou para el arte. Al tiempo, en su dimensión documental, adquieren por momentos la textura de una noticia, de dispositivos en el tiempo. Fragmentos de la filosofía y del psicoanálisis tratados como «documentos de cultura», objetos mentales que trato de manipular con una metodología a caballo entre la del trapero de Benjamin y la del coleccionista de un antiguo gabinete de curiosidades. O quizá a través de un viaje maravilloso, como los de Jules Verne, o de un paseo a través de un parque de «filigranas ingenuamente eruditas», al estilo de Raymond Roussel, con el fin de atisbar lo que sea que quiera que haya en el atestado campo que, presumo, que debe de esconderse tras estas máscaras.

Y, de nuevo, Duchamp, que anega por completo esta fábula. Extenuado por la desmesura de su recurrencia. Reconocido en fotografías decoloradas y objetos de viejo que, sin embargo, resisten, tal vez por su peculiar habilidad para promover los deslizamientos en los que se recomponen y actualizan. También por su pertinaz concepción diagramática de la apariencia. Así, la intuición de la relación háptico-óptica que configura el espacio de señalamiento que esboqué más arriba, estaba ya diagramada, como es sabido, en ese inventario que es la obra *Tu m'* (1918), «tú»/«me», en la que una mano pintada señala las sombras de algunos *ready-made*, reunidos en una especie de registro imaginario que inscribe esas proyecciones en un espacio de memoria. Una referencia a la conciencia indéxica presente en el trabajo de Duchamp, y a su fascinación por el secreto de las palabras, inspirado en la concepción hermética del lenguaje de Raymond Roussel.

Claro que estas consideraciones fueron observadas hace ya mucho tiempo por Rosalind E. Krauss, no sin antes advertirnos que «no hay prácticamente nada del viejo Marcel que no se haya repetido ya hasta la saciedad»³⁰. Aun así, Krauss proclama una quiebra en la autonomía del signo a partir de un paralelismo entre los *ready-made* y la fotografía que confiere a ambos la condición de *índice*, que se sirve de las *funciones deícticas*³¹ de la semántica, asimiladas por el *estructuralismo*, para describir ese espacio de señalamiento que se cruza con las formas de designación verbal, que opera como receptáculo lingüístico vacante, siempre en relación con quien lo expresa. *Modificadores*³² los llama ella —siguiendo a Jakobson—, *índices* en espera de una subjetividad que complete momentáneamente su sentido.

La labor de jardinero, o conservador, de representaciones y diagramas me obliga a precisar la función de los *índices* y a destacar su presencia en este gabinete a partir de algunas ideas propuestas por Giorgio Agamben, que reconoce en estas indicaciones el propio *tener-lugar*

30 Rosalind E. Krauss, *El inconsciente óptico*, Tecnos, Madrid, 1997, p. 107.

31 Yo, aquí, ahora son designaciones *deícticas*, a partir de las cuales se deriva la *deixis*, tú, ella, ahí, pronto —a cierta distancia, o en el tiempo—, términos sin referentes objetivos cuyo significado es relativo, a la espera de que le sea otorgado por el sujeto de la enunciación.

32 Rosalind E. Krauss, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Forma, Madrid, 1996, p. 210. Tal y como Krauss los define: «signo lingüístico cuyo ‘contenido de significación’ es precisamente estar ‘vacío’ [...] a la espera del referente al que sustituye». También llamados «*shifters*» por Jakobson o «indicadores de la enunciación» por Benveniste.

del lenguaje y el crucial papel de la voz en un efecto de enunciación que dice lo inefable y lo muestra por lo que es: una nada³³. Agamben toma como punto de partida dos proposiciones, formuladas respectivamente por Hegel —*das Diesen nehmen* (asir el Esto) — y Heidegger —*Dasein* (ser-el-ahí, que el filósofo italiano precisa como «el estar siendo algo ahí») —, que abren para él una dimensión ontológica que corresponde al «puro *tener-lugar* del lenguaje como acontecimiento originario». Estas indicaciones no muestran simplemente un objeto nombrado, sino que hacen referencia al propósito inherente del discurso, que es el de abrirse a una espacialidad, su tener-lugar. «La enunciación —escribe Benveniste— es la puesta en función de la lengua a través de un acto individual de utilización»³⁴. La voz humana como pura intención de significar, puro querer decir: una nada que está en la voz e indica una apertura a la espacialidad del lenguaje a través del habla, y, al mismo tiempo y necesariamente, un quitarse —de esa nada interpuesta— para que el discurso signifiante tenga lugar. Un proceso dialéctico de mediación y negación, un signo que debe abolirse para que la experiencia del significado se cumpla. Además, creo que habría que añadir que la voz habla al ojo: *lo deixico* necesariamente implica a la mirada, que sigue a la voz en el señalamiento hasta el «ahí» o hacia el «esto». Justamente es la mirada el catalizador de la negatividad que transforma el discurso en sentido. Así,

33 Giorgio Agamben, *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*, Pre-textos, Valencia, 2003.

34 Émile Benveniste, *Problemas de lingüística general* vol. II, Siglo XXI, Madrid, 1997, p. 80.

en esta «sustitución» que muestra la instancia del propio discurso, la voz abre, a la vez, el ser y el tiempo. «el presente es propiamente el surgimiento del tiempo»³⁵ y este es producido por la enunciación. Todos parecen de acuerdo. Lacan lo denomina «Sujeto de enunciación». Una designación primaria que proviene desde fuera, o que es alentada en este cruce de indicaciones por *La mirada*, que lo individualiza como sujeto deseante y le incita a irrumpir a su vez en este circuito de combinaciones. De nuevo, un estímulo externo, casi una exhortación iniciática que motiva el proceso de subjetivación inherente a su propia manifestación —el puro querer decir que acompaña a los gestos y a las señas de la indicación en el abrirse del «ser»—, que no es más que un vínculo, un conector, en el encadenamiento de sustituciones que configura la condición de sujeto. Agamben insiste:

la Voz, como sabemos, no dice nada, no quiere-decir ninguna proposición significativa: indica y quiere-decir el puro tener-lugar del lenguaje, es decir, que es una dimensión puramente lógica³⁶.

Sin embargo, recurre a Hegel para señalar una agencia integrada en el lenguaje:

la Voz custodia un «poder mágico» que transforma lo negativo en ser, o sea, que muestra que la nada es solo «el velo» del ser³⁷.

35 Agamben, Op. Cit. p. 66.

36 *Ibid.*, p. 139.

37 *Ibid.*, p. 98.

La voz, en tanto que sonora articulación de la conciencia, abre a la vez el espacio y el tiempo. Para Michel Foucault, si la función del lenguaje es ser tiempo, el ser del lenguaje es ser espacio; «vivimos en el interior del lenguaje», una certidumbre parecida al «efecto de apertura» que propicia *La mirada*, que comentamos más arriba, del que ahora conocemos su enunciación fundamental: el puro *tener-lugar* del lenguaje. Agamben —de nuevo— lo revela como un *circun-darse*, el darse todo alrededor, el lenguaje como una monádica apertura del espacio y del tiempo. Aunque «apertura», de nuevo, es un término no demasiado afortunado dada su propensión a la exterioridad, incluso si se refiere a un tránsito interno entre burbujas o cámaras de una multiplicidad. Me refiero a una apertura funcional constantemente figurada. Debería aludir a un arranque o un comienzo de algo que acontece en el limitado ámbito de mi tautología redoblada por el lenguaje y la mirada. Espacio geometral desde el que vislumbro los angostos límites de mi comprensión y desde el que proyecto la mónada claustrofóbica que me ciñe. Debería representar este *pasaje* como un doblez para que siga siendo coherente en su contexto —la recurrente esquizia—; un pliegue parecido a una *banda de Möbius* que solo tiene una cara en la que es imposible determinar el interior o el exterior. Tanto el *verse-ver* (o *verse verse*) ante *La mirada*, como el *ser-el-ahí* en la proyección del ser (nada) a través de la voz, generan una espacialidad que bien podríamos describir como similar a la que en topología se conoce como *botella de Klein*, una suerte de superficie parecida a una banda de Möbius pero sin bordes. Una invaginación no orientable, un plano arqueado,

retorcido, que se pliega y autointerseca generando un espacio autorreferente con el que semejar ese otro en el que el lenguaje se instituye a sí mismo. En él, las imágenes, lejos de funcionar como ventanas, lo hacen como superficies reflectantes. Pantallas sobre las que buscar primero a *sí mismo* más que *al otro*, como una mancha proyectada con la que irrumpir sobre el campo de visión. Es también ahí donde la voz humana adquiere la estructura de un *shifter*, atribuyéndole una matriz simbólica que, al mismo tiempo, expande su campo semántico. No obstante, esta estructura se sustancia en el mismo acto de enunciar, en la proyección de una gestualidad. Procesos todos incitados por la insaciabilidad estructural del deseo, que favorece la investidura erótica de los objetos, que quedan envueltos en las redes de la proyección y de la identificación, en el carácter especular de una sustitución.

El continuo tráfico de analogías constituye el orden primordial de las correspondencias en la profusión de simulacros de la consciencia. Una pauta de transferencia al tiempo que un proceso de abstracción de la escasa realidad concreta que queda en esas referencias. Un proceso de idealización del objeto en el espacio y en el tiempo, que le otorga una existencia más allá de sí mismo consciente no obstante de que «la identidad de las cosas está definitivamente perdida en la ambigüedad del lenguaje»³⁸. El lenguaje niega y, a la vez, preserva, lo que era naturaleza antes de ser suprimida y reemplazada por un significante que será memoria de

38 Michel Foucault, *Raymond Roussel*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1976, p. 167.

lo nombrado. La realidad circula atenuada en una sucesión de desplazamientos entre diferentes dimensiones —desde los objetos al ámbito de las imágenes y luego hacia el dominio de los nombres—. El lenguaje instituye y somete al sujeto en su formalidad, propicia la experiencia de la autoconsciencia y establece un principio de realidad que lo integra en un sistema restringido. Sin embargo, esta sistematización se soporta sobre una profusión siempre renovada de combinaciones heurísticas. No se trata solo de afirmar que el lenguaje doble el mundo, ni tampoco su doble articulación, que permite generar infinitos mensajes. Estos aspectos solo constituyen una faceta de su amplia multiplicidad, de la que también forman parte la cadena metonímica y toda la producción de figuras retóricas. El lenguaje despliega un mundo artificial y cambiante, un carrusel de sustituciones y de asociaciones que opera sin esfuerzo aparente y que, lejos de «aclarar» la naturaleza del mundo, incrementa su complejidad hasta el punto de velar su fundamento tras la alucinación que soporta. El lenguaje es un laberinto de espejos, un artificio paradójico con el que orientarnos en el desconcierto de la existencia.

Las imágenes y las palabras son algo otro respecto de sí. Lacan va mucho más lejos cuando afirma que bajo el significante «hay nada». Una turbadora apreciación que ensancha de forma ilimitada la brecha de la arbitrariedad del vínculo entre significante y significado propuesta por Saussure, que es percibida como semejanza en una relación inmotivada³⁹. Una correspondencia

39 Cfr., Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, Akal, Madrid, 2006.

que parece duplicar la naturaleza, que inferimos como *re-presentación* de algo —como su repetición—. Y, a pesar de que «la naturaleza misma es un tejido ininterrumpido de palabras y de marcas, de relatos y de caracteres, de discursos y de formas»⁴⁰, mantiene una distancia irremediable respecto de cada palabra, de cada imagen. Tal vez sea la imposibilidad de alcanzar una correlación definitiva la que alienta la proliferación del lenguaje y propicia una relación abierta entre las palabras y las cosas. Una eclosión de equivalencias y diferencias que, sin embargo, abre un cauce de sentido, una disposición en la que las cosas parecen ocupar un emplazamiento, al menos momentáneo y particular, pero sin desistir de su condición inestable. Aun así, el lenguaje tiene sus limitaciones, diferentes ideas pueden ser expresadas con las mismas palabras; una frase repetida puede adquirir un significado distinto, o puede verse condicionada por registros lingüísticos que determinan el contexto en el que es interpretada. La insuficiencia de las palabras da sentido al propio lenguaje en su habilidad estructural para referirse a la profusión inabarcable de matices del mundo. También las imágenes, tanto las naturales como las mentales, pueden resultar ambiguas. La forma de percibirlas e interpretarlas está determinada de antemano, «el gran espejo tranquilo en cuyo fondo se miran las cosas y se envían, una a otra, sus imágenes, está en realidad rumoroso de palabras». La propuesta radical de Lacan sobre la arbitrariedad del significante en Saussure —bajo el significante «hay

40 Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, México, 1968, p. 47.

nada»— es nuevamente envidada. Foucault replica: «¿Quién habla? La palabra misma»; un cuestionamiento radical del sujeto frente a las estructuras del lenguaje y del pensamiento. *Lo real* queda demasiado apartado, lo único que hay es lenguaje, y el único objeto posible de cualquier discurso crítico —como propone Foucault— parece ser la relación de un sujeto hablante con esta existencia que se llama lenguaje. Esta premisa de la filosofía del lenguaje sitúa aún al ser humano en el centro absoluto de los asuntos filosóficos, atrapado en la red de significaciones lingüísticas y proyecciones históricas que redunda la inaccesibilidad de los referentes.

Justo aquí quería llegar, a la imagen de un baile de máscaras, a palpar el cartón piedra. Las imágenes y las palabras enmascaran el mundo, y, a veces, una eventualidad lo revela. En sueños, hace ya mucho, en medio del bullicio de una noche de carnaval, sostengo un gran espejo circular sobre mi cabeza. Percibo el gentío apretado a mi alrededor que parece abultarse sobre sí mismo para ganar perspectiva frente a la luna del espejo ¿o es tal vez una deformación angular del cristal la que motiva una imagen inclusiva en el reflejo? La visión que oscila entre las máscaras duplicadas y *La mirada misma* se indetermina, un desprendimiento en el que parece que la imagen se deslinda del referente, se vuelve autónoma. He encontrado otros bailes de máscaras bajo *La mirada atenta*, —*El entierro de la sardina* de Goya, o las máscaras del carnaval de Niza en *La doublure* de Raimond Roussel— que sintetizan una idea parecida. Creo que ahora la comprendo —si es que es eso lo que está ocurriendo—. Más bien parece estar haciéndose presente en todas las formas, y

en todas las ideas. El apretado gentío, que, de apiñado parece ir en volandas, genera la imagen de un tumulto percibido en el reflejo, cada cual transformado en otro tras su disfraz, y todos proyectando *La mirada*, que nos ve mirarnos en ella. Un retorno que hace imagen.

El sentido de este trabajo es colocar simulaciones que ensayan en el lugar de los simulacros para redundar la operatoria del lenguaje, para acelerar su lógica. Replicar, duplicar, copiar, reproducir, no un doble, sino la distancia que hay entre las imágenes, —el espacio en el espejo— con el fin de romper la herramienta. Nada que inventar, nada insólito, nada nuevo, nada original, un espacio de desdoblamiento —también de rechazo— en el que tratar de desvelar las apariencias a fuerza de manosear lo ya visto, lo ya oído. A ratos, una elección chirriante e incómoda que, a veces, reporta regalos dejados por los que por aquí han pasado —marcas o guiños como grafitis en lugares públicos—. Uno enorme, un «gigantesco pastiche» —de nuevo en palabras de Foucault—, que me colma de gozo y me cura momentáneamente, que es la obra de Sade. «Umbral histórico de la literatura» según Foucault, en el que cada insoportable escena de transgresión no es más que una imitación irreverente de una novela precedente o una parodia de ideas expresadas por la filosofía del siglo XVIII⁴¹. La *copia*, el *plagio* como operatoria evidente de ostentación, jactancia de lo conocido, de lo acreditado, es también una *réplica*, que encadena en sus sinónimos el sentido de una *respuesta* y, esta misma, de una *objeción*. El juego adquiere la forma de

41 Cfr., *De lenguaje y literatura*, p. 70.

una *falsificación* y, por ello, de una *adulteración*, una acepción que termina desbordando los límites del original y, por consiguiente, también los del mundo conocido. Un *pastiche profanador* que «tuvo la pretensión de ser borradura de toda filosofía, de toda literatura, de todo lenguaje que ha podido serle anterior»⁴². El propósito transgresor presente en sus relatos se dirige completamente hacia el lenguaje, como rechazo de la literatura misma, y como forma de esclarecimiento frente al (sin)sentido absoluto que toda obra debía transcribir, lo que, por encima de todo, debía expresar, la verdad, la naturaleza, la palabra de Dios. Eso que no cesa de repetir el propio lenguaje. Sade, a fuerza de hacerlo de nuevo, de una forma inconveniente, borra todo lo que se ha dicho. No es solo que las imágenes y las palabras sean indicios de una realidad evasiva por ellos suplantada, es que, además, esta queda condicionada por las limitaciones del lenguaje, por lo que se puede decir que, por cierto, solo puede ser lo que ya ha sido dicho. Esa es la operatoria del lenguaje, el desdoblamiento recurrente como encubrimiento de su propia insuficiencia, la carencia como potencial forma de compensar su miseria; de ahí los desplazamientos, las sustituciones —variaciones para salir de sí mismo—, origen de todos los tropos del lenguaje.

Lo inasible por la mirada, lo reticente al lenguaje —lo esquivo—, es posible que se manifieste en las finitas y en los quiebros, en los empellones al tegumento lingüístico con el fin de remover sus angostos límites. Un trabajo a largo plazo, necesario para que estas

42 *Ibid.*,

tretas regresen como ecos en el tiempo, hechas lenguaje. Un lenguaje mantenido en el umbral de una perpetua ausencia. Mientras tanto, quedan cosas que están por decir, recordando que el lenguaje es la experiencia de lo que no hay. «En efecto, la literatura es lo que no hay y su proliferación. Ser lo que no hay, tal parece ser su destino»⁴³. Entre lo que no se puede ver ni decir, y los murmullos de lo que se puede decir y ver, pero que no hay, se suspende el lenguaje como testimonio de un distanciamiento insuperado. Si cabe una conciliación en esta disyuntiva no ha de ser un pacto de silencio, demasiado bien arropado en su inconsistencia, un vaciamiento o una nada pretendidamente en línea con las modulaciones del *ser*. Tal vez sea la expectación activa la que propicie un escenario fecundo que, sin tratar de incrementar las capacidades del lenguaje, lo mantenga abierto sobre *algo otro*, autoconsciente de sus límites. Este debió de ser el espacio literario de Raymond Roussel, no el del secreto, sino el de la incertidumbre ante la certeza de lo *velado*, que no debió concretarse nunca en una revelación iniciática sino en *lo real* mismo. Los medios, los que ya conocemos —ante la carencia de los signos, la multiplicación de los sentidos—, que pueden ser cuestionados mediante la proliferación de réplicas con el ánimo de retorcerlos y enfrentarlos a sus insuficiencias. Minuciosa marquetería de las imágenes y de las palabras, prolijas filigranas con las que continuar especulando sobre la identidad de las cosas, aún perdidas en la ambigüedad del lenguaje.

43 Ángel Gabilondo, «Introducción», en Michel Foucault, *De lenguaje y literatura*, Paidós, Barcelona, 1996, p. 41.

Siempre vuelve

No queda todo dicho. El relato —una forma fatal— no puede verse concluido, solo *rematado*. De hecho, su iniciación favorece una apertura inclausurable, por la que fluye un ansia de relación de la que participa el lenguaje mismo, y de la que ambos se retroalimentan. Las fotografías se presentan cubiertas por una capa diagramática que emula el funcionamiento de la imagen; un estrato escritural que imita el rumor que las acompaña, incluso; una mediación que refuta su aparente naturalidad. Y, al tiempo, una argucia para compensar el hermetismo formal al que están abocadas. Los textos dan cuenta de lo que falta y del modo en que ha sido arrebatados, sin dejar de colaborar en la confección de una forma a modo de réplica: como estructura descriptiva, como rumor simbólico, como suplantación y simulacro, como espejo, y como breve destello de una época. En una sucinta recapitulación de estratos, las fotografías de la logia vacía y degradada alegorizan los emplazamientos de la apariencia y su dimensión visiva. Sobre ellas, los grafemas son como agujeros negros que nos devuelven la mirada. Emulan la figura (aquella embocadura desde la que nos veíamos mirar), que nos incita a entrar en el juego de la representación, cuerpo [fantasma] del deseo. Lo que fue violentado y desvelado, se hace presente ahora en forma de relato, un texto que hiere y restaña la imagen, que ya presentamos como réplica de réplicas, en un cruce entre el *manual de instrucciones de Étant*

Donnés, y los diagramas sobre *La mariée mise à nu...* realizados por Richard Hamilton y otros.

Desde el comienzo, la imagen ha oscilado entre un *relato solar*, en tanto que emplazado —abierto al levante—, encarando el día, día tras día (una forma crónica); y algo otro, que Deleuze y Guattari denominan *retrato marítimo*. En realidad, es el producto del encadenamiento de esos dos códigos entreverados. Una alianza de semióticas mixtas que propicia una *imagen situada*: la cegadora luz de la mañana baña y colma la pared clara del templo de agujeros negros. Una máquina de *rostridad* que acompaña y deriva la mirada hacia «la afilada plata del mar» que tiene enfrente, que se alza como un muro, un espejo sobre el que se transfieren todas esas formas de *rostridad*, rostro o paisaje marítimo⁴⁴. Esta idea aún contiene un registro epocal (una voz en el tiempo), pues se refiere a *ultramar*. Un concepto colonial que acredita este paisaje como profundamente africano, a la par que como una prolongación temporal en la que se demora, y abisma, el (corto) siglo xx.

Pese a que el objeto de este informe ha sido establecer el carácter *especular* de la imagen, aún parece necesario reiterar que cada indicio se presenta figurado por *otro* —todos son suplentes—, pasan por otro y nada cambia. Una *imagen memoria* solo opera diferida, en una *puesta en escena* favorecida por el encadenamiento de mediaciones. La presentación de la historia solo es posible como restitución, una *reposición*

44 Cfr., Gilles Deleuze y Félix Guattari, «Año cero-Rostridad», En *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (1980), Pre-textos, Valencia, 1994.

—o un reposicionamiento— de imágenes y de relatos que ocupan el lugar del *precedente*, en cuyo origen, abisal, no se imagina la imagen, sino *lo real* mismo. La imagen —y la escritura— parecen ocupar el lugar de *otro*, su lógica especulativa propicia y colma la trama de disposiciones y permutas de sentido. Hablamos entonces de una imagen *exasperada*, fuera de sí, que es a la vez *imagen hologramática* —el todo contenido en la parte—, e *imagen completa*, en la que están incluidas todas las tensiones, todas las violencias. No vaya a parecer que la pequeña tragedia insular queda disuelta tras esta transfiguración. Está presente en cada centímetro cuadrado de imagen, en cada grafema.

En la inevitable profusión que estructura esta *entelecheia* debo referirme aquí a algunos fragmentos del diario de viaje de Michel Leiris, *L'Afrique fantôme* (1934), en la medida que despejan la lógica interna del *pastiche* pero, fundamentalmente, porque contienen aspectos concomitantes a esa imagen integral que pretende figurar el devenir de la cultura europea durante la primera mitad del siglo xx. Inscritos sobre las fotografías —concebidas a su vez como registro del grado de abyección con que las sociedades europeas de entreguerras, con pocas excepciones, se enfrentaron a *lo otro* desconocido—, la incisión de estos pasajes acaba de saturar la imagen de la complicidad del paradigma occidental con la colonización y toda la violencia que le acompaña. Incluso la de aquellos que aún mantenían una percepción romántica y condescendiente de la aventura colonial, en ocasiones disfrazada de anticolonialismo. Los textos describen los momentos álgidos del saqueo colonial durante la misión Dakar-Djibouti (1931-1933) al

amparo de los estudios etnológicos en el Sudán francés y Etiopía. Corresponden a los días 6 y 7 de septiembre de 1931, en los que el etnólogo Marcel Griaule y su equipo asaltaron una aldea Dogón, profanando y robando varios *Konos* y *Bolis* sagrados, fetiches esenciales de la cosmogonía nativa⁴⁵. Un momento crítico, entre los muchos que propició esa expedición, en el que se hacen patentes los métodos criminales de intimidación, coerción, chantaje, robo, y contrabando⁴⁶... que se apoyan en el discurso humanista y cosmopolita sobre la alteralidad cultural de la sociedad europea de la época. También he incluido algunas referencias del diario⁴⁷ a la suplantación y robo de las pinturas de la capilla *de Antonios* en la antigua capital imperial de Etiopía, Gondar, entre el 3 y el 5 de agosto del año siguiente, perpetrado por el mismo equipo interdisciplinar.

Estas formas de saqueo cultural —a diferencia de la depredación primaria de recursos— tenían el propósito de acopiar objetos culturales en el continente africano con los que componer narrativas nacionalistas de autoafirmación a través de las posesiones coloniales. El relato de Leiris pone de relieve la violencia estructural del colonialismo y, particularmente, la fascinación de la cultura colonial europea por lo exótico, «lo negro», en definitiva, *lo otro*. Pero la elección

45 Michel Leiris, *L'Afrique fantôme* (1934). *El África fantasmal*, Pre-textos, Valencia, 2007, pp. 132-136.

46 Cfr., Kwame Opoku. «Who is afraid of phantom Africa?» en *Modern Ghana*, Modern Ghana Media Communication Ltd. Accra, Ghana. <https://www.modernghana.com/news/800468/who-is-afraid-of-phantom-africa.html>

47 Leiris, *Op. cit.*, pp. 527-529.

del texto de Leiris alienta además el desarrollo de una trama de relaciones que añade matices múltiples que precisan y completan nuestra *imagen especular*.

Podríamos comenzar señalando la obsesión del hombre blanco por «desvelar», y su frustración ante las sociedades secretas africanas. Sus lenguas incógnitas y sus prácticas mágicas ofuscan a los miembros de la expedición, que plantean en múltiples ocasiones sus investigaciones como si se trataran de las de un juez instructor:

¿Por qué la indagación etnográfica me ha hecho pensar a menudo en un interrogatorio policial? —se pregunta Leiris— no se acerca uno tanto a los hombres al acercarse a sus costumbres. Permanecen, tanto antes como después de la indagación, obstinadamente cerrados⁴⁸.

La obcecada recurrencia del relato de la misión a las tradiciones iniciáticas, lo convierte en un claro síntoma de la animosidad europea hacia el secreto —que amenaza su vocación iluminista—, y de su consecuente intolerancia hacia las sociedades discretas. Los íntimos anhelos de los otros, en forma de sentidos no revelados, sus prácticas místicas y secretas, podrían considerarse la última frontera irredenta para la codicia imperialista, empeñada en aprehenderlo todo. En última instancia, la misión —en todas las acepciones del término— de ese grupo de etnólogos —más allá de despojar a los nativos de sus preciados objetos culturales— era colonizar sus secretos.

48 Leiris, *Op. cit.*, pp. 336.

En la imagen que estamos componiendo, los fragmentos de este diario operan como tropo de toda la violencia ejercida en nombre del afán desvelador que pretende forzar el núcleo de los misterios de *el otro*. Una vieja intransigencia, envuelta con el atuendo de la razón —tanto en su faceta científica y administrativa como en su versión más testaruda—, propia de la ofuscación difusa que busca en la alteridad un chivo expiatorio sobre el que proyectar sus frustraciones. En este diario confluye la violencia colonial, patriarcal, nacionalista y misógina que, caldeada en el marco del imperialismo colonial europeo, se acerca ya irremediabilmente al terrible umbral de la segunda guerra mundial, que no hará más que extender las contradicciones que confluyeron en la primera. Creo aceptable considerar que esta imagen-materia abarca un amplio registro epocal, como un *retardo* en el que es posible retrotraerse a situaciones previas a la Primera Guerra Mundial en un *déjà vu* (o un *flash back*) que recuerda las analogías que anticipan un futuro dilatado. Una vez más, actúo como si pudiera contravenir el continuo temporal del que emanan las relaciones entre objetos, esa insustancialidad del relato que no puede más que alargar al absurdo la vecindad entre las cosas. Me propongo alterar el orden de los acontecimientos para observarlos de forma ácrona, tal como lo haría el *Ángel de la historia* y, así, integrar en la imagen una hermenéutica de sí misma, a partir del devenir que la ha sancionado y materializado. Con este anacronismo quiero evidenciar la posición seminal de la figuración africana para el cubismo, expresión a su vez del expansionismo cultural metropolitano (transmutado

eufemísticamente en difusionismo por la historiografía del arte), y señalar el «fondo de ojo» colonial de la mirada occidental durante todo en ese convulso y extenso periodo.

Tal vez sea innecesario aclarar que estas tensiones culturales tuvieron su correlato en toda Europa. De hecho, el escenario en el que las naciones del concierto colonial hacían ostentación —ante su propia ciudadanía, y en el foro internacional— de las riquezas materiales y culturales de sus posesiones de ultramar como parte de un relato de autoafirmación nacional, adoptó una dimensión global. Piénsese en las exposiciones universales o en las exposiciones coloniales —cuando eran discernibles—, que con frecuencia sirvieron de germen de instituciones como el Museo del Congo (1908), promovido por el Rey Leopoldo II a partir de la Exposición Universal de Bruselas (1897), y cuya «notoriedad» sirvió a su vez de estímulo para la transformación, en 1937, del Musée d’Ethnographie du Trocadéro en el Musée de l’Homme, así como para las sucesivas misiones organizadas para dotarlo de contenido: la ya nombrada misión Dakar-Djibouti (1931-1933), la misión Sahara-Soudan (1935), la misión Sahara-Camerún (1936-1937) o la misión Níger-Lago Iro (1938-1939). Dispositivos de propaganda —también con una doble función, interna y externa— con los que dar a conocer, a un tiempo, la «labor civilizadora» de las potencias y «las oportunidades económicas de las colonias». Este trasunto permea de distintas formas y a diferentes niveles todas las manifestaciones culturales de la época. En nuestro contexto, me interesa especialmente traer a colación algunos episodios

sobre los que la historiografía del arte ha construido su relato, y que, por ello, sustentan nuestra *imagen pastiche*.

Como es harto sabido, 1912 fue un año clave, colmado de encuentros y providencias esenciales —especialmente sabrosos para nuestra imagen, trufada de rumores y guiños a la historia— para la conformación de los movimientos de vanguardia previos a la Primera Guerra Mundial. Un día del mes de mayo, Guillaume Apollinaire, Gabrielle Buffet, Francis Picabia y Marcel Duchamp asistieron juntos a la representación de la versión teatral de *Impressions d'Afrique* (1910) de Raymond Roussel, a la que también acudió un Michel Leiris con apenas once años⁴⁹. La obra constituyó un preámbulo exótico colonial trufado de formas secretas del lenguaje, referencias a la improbabilidad de la ciencia e incertidumbres que ensanchan el mundo. Y el encuentro será interpretado por la historiografía del arte como un cáustico estímulo para todos ellos, vinculados en adelante por una aguda fraternidad, entre insolente y audaz, que continuará especulando y confabulando, en muchos otros episodios de calado, para la consumación de las vanguardias, las de preguerra y las posteriores.

Dada la profusión de imágenes que arracima este encuentro —máquinas improbables, retruécanos del

49 Michel Leiris acude acompañando a su padre Eugène Leiris que, en ese momento, era apoderado de Raymond Roussel. A pesar de la diferencia de edad que les separa, el encuentro en esta función —además de otras circunstancias significativas que aún hemos de referir— lo vincula de forma indeleble a los creadores antes citados y al marco cultural en el que están inmersos.

lenguaje, sentidos secretos, automóviles, virtuosismos histriónicos, naufragios, robos, tensiones coloniales, exotismos africanos, apariencias desnudas, vanguardismos de todo pelaje, tambores de guerra, nihilismos del momento... — por un instante, y a falta de una analogía mejor, me pareció que solo podrían caber en algo parecido a la «pequeña esfera tornasolada de casi intolerable fulgor» del *Aleph* borgiano⁵⁰. Pero esta imagen, prolija y abarcadora, sugiere un trasfondo místico que no acaba de cuadrar, ni siquiera para el iluminado Raymond Roussel de *La Doublure*. Debería concebirse de forma más mundana, quizá como una reunión de ilusionistas, similar a la del *Club de los Incomparables*, que adopta la forma de una conspiración, de amplias consecuencias para la historiografía del arte, que parece performarse en el espacio que acotan sus cuerpos vueltos hacia sí⁵¹. Un corro de moldes machos que se asemeja a una mónada colectiva. Una poliédrica apertura, iniciada por la pura intención colectiva de representar, por el puro querer decir de cada cual, que especula, de forma casi infinita, *juegos del lenguaje*,

50 Carlos Argentina, uno de los personajes descritos en *El Aleph* (Jorge Luis Borges, 1945), recuerda en ciertos aspectos a Raymond Roussel. El relato despliega una ficción sobre el origen del secreto que envuelve la producción literaria de este personaje, que bien podría figurar el mito del secreto literario del mismo Roussel.

51 Las recreaciones de aquella tarde realizadas por André Raffray representan a estos ilustres asistentes en dialogo, enfrentados unos a otros trastocando las posiciones del espectáculo. Jennifer Gough-Cooper y Jacques Caumont, *La vie illustrée de Marcel Duchamp*, con ilustraciones de André Raffray, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, París, 1977.

formando un prisma⁵² (la imagen insiste, parece requerir un contenedor que la encuadre y delimite) en cuyo interior se reflejan y multiplican las intenciones enunciativas, cada uno de los anhelos que, en su conjunto, componen una imagen del mundo. Como una gota que contiene el mar en sí misma, esa tarde en el *Théâtre Antoine* fue el siglo entero.

Bajo el signo de *Impressions d'Afrique* y su marco de relaciones, que la convierte —en las proporciones homeopáticas que acabamos de describir— en plano especular de confrontación para la cultura occidental, la imagen caleidoscópica de aquel encuentro refleja su carácter colonial. Es evidente que el exotismo es puramente ambiental. Una tramoya que soporta las representaciones de la africanidad dictadas por un colonialismo acrítico. En la obra se sucede una extenuante relación de formas de creación incongruentes y de ridículas argucias estéticas y técnicas que podríamos considerar caricaturas tanto del incipiente espíritu de la época, como —junto al colonialismo en su dimensión de espectáculo— del germen de las vanguardias, todo ello en un cruce de roles que proyecta —en sentido inverso— una clara imagen de las cínicas preconcepciones imperialistas de la cultura europea. Como veremos, Roussel ya nos previno de su desinterés por la realidad

52 En una carta de Roberto Matta a André Breton con motivo de la preparación del altar dedicado a Raymond Roussel en la exposición *Le Surréalisme* (1947), se describe y dibuja una especie de gran prisma de espejos con figuras humanas en su interior que podría ilustrar esta imagen. Reproducido en *Locus Solus. Impressions de Raymond Roussel*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Turner, Madrid, 2011. p 193.

—a pesar de viajar muchísimo y de completar una vuelta al mundo tras las huellas de Jules Verne— cuando declaró expresamente que «de todos esos viajes no hay nada en mis libros». Su indiferencia se extendió también hacia cualquier manifestación artística que rebasara los límites de la cultura clásica, lo que propició un «fructífero» distanciamiento de las vanguardias. De manera que este paralelismo, que ya se ha revelado como el mundo al revés, podría estar exhibiendo la plena potencia de la irrealidad en los preliminares de un paradigma radicalmente *otro*.

La gala que vertebra el argumento de *Impressions d'Afrique*, cuyo primer bosquejo se tituló *Parmi les noirs* [*Entre los negros*] (1899), se lleva a cabo en una inmensa «plaza de Trofeos» de un poblado de África occidental a orillas de Atlántico. En uno de sus extremos estaba emplazado un teatro en el que *los incomparables* mostraban sus habilidades artísticas y alardes tecno-científicos, pericias que, a su vez, se hallaban sujetas a fluctuaciones de valor, cuyo tráfico se verificaba desde una réplica en miniatura de la Bolsa de París, situada en el extremo opuesto de esa gran explanada⁵³.

53 Resulta inevitable hacer referencia a la estructura edípica sobre la que parece articularse esta imagen de la *Plaza de Trofeos*. Una fiesta en la que la mundanidad habitual de la infancia de Roussel adquiere por momentos tintes sombríos. Madame Roussel, que constantemente convertía la vida social en una función teatral, podría estar presente, en la forma del *Teatro rojo de los incomparables*, en un extremo de plaza. Mientras, su padre Eugène, encuentra un fácil acomodo en la imagen de la representación en miniatura de la *Bolsa de París*, origen de la opulencia familiar, en el extremo opuesto.

Una imagen especular —por ello inversa— que recuerda demasiado a las «village noires», y a los desfiles que, los domingos por la tarde, hacían los cortejos de «indígenas» por las avenidas de las exposiciones coloniales en Europa.

Así que no debió ser solo el extrañamiento de esa prolija y cargante retahíla de imágenes, ni la aparente audacia con la que se exhibían todas sus incongruencias, lo que provocó la fascinación de estos artistas hacia la obra de Raymond Roussel. Tal vez también cierta impugnación, si no del paradigma colonial —fuertemente entreverado en todas las esferas sociales en los meses previos a la gran confrontación europea—, sí de la forma en que era asimilado, de su narrativa, en la caricatura del devenir de la cultura occidental, reducido a un baile de máscaras o a un carnaval proto-dadá, que prometía el desbordamiento de un mundo radicalmente diferente. En cierta forma, este encuentro bien podría considerarse el anverso de otro, también hartamente comentado, al que asistió esta «liga de incomparables» pocos meses después y en el que se celebraba la consolidación del conocido *grupo de Puteaux*, que parecía haberse apoderado de la revolución cubista. La exposición, *Section d'Or*, pretendía dar visibilidad a la facción de artistas que pugnaban por depurar las ortodoxias del cubismo:

El cubismo tenía una reputación internacional que se exportaba como muchas empresas coloniales de la época. Aunque toleraron a artistas extranjeros, los cubistas mantuvieron la puerta firmemente cerrada a las tendencias foráneas y su práctica se

convirtió en la extensión de un compromiso patriótico más amplio⁵⁴.

La disposición rupturista del cubismo frente al devenir *luminista* de la pintura se percibía como una potencia transformadora de profundo calado. Sin embargo, la simiente del cubismo, *Las señoritas de Avignon* (1907) —inspiradas, paradójicamente, en esculturas íberas—, determinaría la conversión de la figuración africana en referente formal del cubismo tras la avalancha de objetos extravagantes traídos de ultramar. Botín del colonialismo, enriquecieron las colecciones con los rasgos distintivos de sus culturas nativas con los que la propaganda nacionalista de la época —enmascarada de formas académicas— trataba de sublimar la decepción de los franceses por las pérdidas territoriales renanas, incitándoles a abundar en su nacionalismo imperialista con una política expansionista compensatoria.

No vamos a enumerar la lista de agravios que socavaron el interés de nuestra escéptica hermandad

54 Kieran Lyons, «Military Avoidance: Marcel Duchamp and the Jura-Paris Road», en *Tate Papers*. Londres. 2006, p. 9 (la traducción es nuestra). (<http://www.work-web/research/tateresearch/tatepapers/06spring/lyons.htm>) Anotado bajo el siguiente pie de página: «In 1912, after the Salon d'Automne, cubist painters came under attack from Nationalist politicians in the Assembly. The influential cubist painter and theoretician Albert Gleizes mounted a defence in terms of their straightforward patriotism. For further material on the patriotic intentions of the cubist avantgarde see: Kenneth Silver, *Esprit de Corps*, Princeton 1989; David Cottington, *Cubism in the Shadow of War: the Avant-Garde and Politics in Paris 1905-1914*, New Haven 1998; Peter Brooke, Albert Gleizes: *For and Against the Twentieth Century*, New Haven 2001.»

hacia los cubistas de Puteaux. Tal vez sus recusaciones —que ya habían descolgado el *Nu descendant un escalier n° 2* de Marcel Duchamp del Salón de los Independientes de París pocos meses antes—, pudieran ser sospechosas de depuraciones nacionalistas en el caldeado ambiente de preguerra, y en un ámbito que podría considerarse estrictamente familiar⁵⁵. Lo cierto es que estos dogmatismos restrictivos alentaron contrariamente afinidades menos sectarias, y consolidaron la relación de esta bizarra compañía que, días después, realizaría el ampliamente comentado viaje en coche hacia las montañas del Jura, cerca de la frontera suiza. Un viaje que inspiraría la narrativa de Duchamp, y que conocemos por las notas *La route Jura-París* (1912), a las que ya me he referido. En ellas, manifiesta su preocupación por los preparativos militares para una guerra inminente, visibles ya en esa parte del país. Los territorios cercanos de Alsacia y Lorena, anexionados por el Imperio Alemán tras el *Tratado de Fráncfort* (1870), crispaban al nacionalismo francés. Frustración que se veía periódicamente incrementada por otros episodios en el ámbito colonial, como la *Crisis de Agadir*, acaecida pocos meses antes. Duchamp también se refiere en

55 La exclusión fue promovida por sus hermanos Jacques Villon y Raymond Duchamp-Villon, impulsores del grupo de Puteaux. No solo debe considerarse una reprobación por influencias futuristas en un delicado proceso de distanciamiento de la pintura francesa. También está en juego una visión política divergente que se hace patente en la falta de entusiasmo de Marcel Duchamp por el servicio militar, aceptado en los círculos nacionalistas, como el de la familia Duchamp, y considerado un deber patriótico ante la situación de confrontación que se sabía inminente.

sus notas al colonialismo patriotero, y a la iglesia católica, que proporcionaba el salvoconducto moral para el alivio de las conciencias que pudieran sentirse interpe-ladas por la expansión colonial y, además, encubría el racismo estructural del ejército francés⁵⁶. La «mística colonial» venía a fortalecer el gran mito nacional que empezaba a vivir su edad de oro.

Ni la tremenda aceleración histórica provocada por la primera guerra mundial, ni el triunfo de la Revolución de Octubre, ni el Crac del 29 y su consi-guiente recesión, que serviría de caldo de cultivo para la irrupción del fascismo, sirvieron para refrenar o, al menos, cuestionar el imaginario colonial, bien instalado en las representaciones colectivas de Occidente. Ni siquiera la marcada vocación rupturista del arte de vanguardia logró desvincularse del delirio colo-nial, fundamentado —en el plano emotivo— en la pul-sión nacionalista y alentado —en el plano pragmáti-co— por el capitalismo industrial y la codicia de los nuevos mercados financieros. En los años de entregue-rras, solo los comunistas alzaron su voz contra lo que llamaban la farsa de la colonización, un mito comu-nitario espurio hecho a medida del capitalismo inter-nacional. No obstante, su ideario hegeliano-marxista les ponía aún de parte de la aceleración histórica que provocaba la colonización. Habrá que esperar hasta el fin de la segunda guerra mundial para que la intelec-tualidad europea evolucione hacia posiciones antico-loniales. Pero, en el periodo de entreguerras, todavía se trataba de una cuestión, en el mejor de los casos,

56 Cfr., Kieran Lyons (2006).

restringida al ámbito de la ética personal. Como señala Walter Benjamin en su séptima tesis sobre la filosofía de la historia, «al plantear la cuestión de con quién entra en empatía el historiador historicista»...

La respuesta es innegable que reza así: con el vencedor. Los respectivos dominadores son los herederos de todos los que han vencido alguna vez⁵⁷.

África, sublevada contra la opresión imperialista y sometida por los distintos regímenes coloniales, ni siquiera cuenta como vencida, a pesar de que el botín es evidente. La transformación industrial del expolio de materias primas no alcanza a opacar el valor de los bienes de cultura, «el botín que lleva consigo el cortejo triunfal», que no es otro —botín y cortejo— que la superioridad cultural de Occidente. Que, incluso al escorarse en ocasiones hacia la representación romántica e idealizada de los no occidentales, se hacía cómplice del horror al que se refería Benjamin con su elocuente «jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de la barbarie»⁵⁸.

Los surrealistas, saturados de representaciones afirmativas del imaginario imperialista, no se encuentran en condiciones de plantear un frente cultural de confrontación anticolonial. Su exaltación del colonizado y su rechazo a la cultura de Occidente, les lleva a adoptar una posición binaria que se alimenta de los mismos atajos que la mentalidad colonial a la que se enfrentan. Los

57 Walter Benjamin, «Tesis de la filosofía de la historia», en *Discursos interrumpidos*, Taurus, Madrid, 1988, pp. 181-182.

58 *Ibid.*, p. 182.

surrealistas tratan de sublimar su malestar cultural mediante una antítesis de Occidente, un lugar mental que idealizan, a partir de categorías poéticas —*el Oriente, el Negro, el Salvaje o el Primitivo*—, como el reverso dialéctico de lo civilizado.

Recuperaron las categorías de barbarie y civilización que alimentaban la visión colonial, pero las contrapusieron con una apelación a la violencia liberadora de Oriente⁵⁹.

El antagonismo de los surrealistas respondía a un deseo de destrucción que promovía la desmitificación de la cultura occidental mediante la creación de *contra-representaciones*.

Los surrealistas siguieron de buen grado esta lógica de inversión radical, muy utilizada en la literatura de resistencia. Esta modelización del colonizado como el inverso positivo del colono e incluso del civilizado también equivale a una forma de «iconización del Otro» y, como resultado, a una reducción de su ser a todo lo que el occidental no es⁶⁰.

Esta operación de «síntesis», o de sublimación por comparación, encubre una contradicción que anega

59 Sophie Leclercq, «Le colonialisme mis à nu. Quand les surréalistes démythifiaient la France coloniale (1919-1962)», en *Revue historique* 2008/2 (n° 646), Presses Universitaires de France, pp. 315-336. (La traducción es nuestra). <https://www.cairn.info/revue-historique-2008-2-page-315.htm>

60 *Ibid.*, p. 322. (La traducción es nuestra).

todo el imaginario surrealista, desvirtuado por su visión romántica y estetizada de «el otro». Visión que preside la puesta en valor y la reivindicación exotizante de los objetos culturales no occidentales que se refleja en sus publicaciones, que incurren en una manipulación fetichista de la cultura extraña. Su dialéctica parece quedar presa de la retórica retroalimentada de «el otro» y «el mismo» que, desde Hegel, se utilizaba para afirmar la identidad de un «Occidente» nihilista y secularizado.

Arrastrado por la seductora trama surrealista, Michel Leiris —que ha tenido tiempo de madurar—, recuerda con nostalgia aquel África imaginaria que —como él mismo insiste en recordar— le reveló Raymond Roussel casi veinte años antes: «África tal y como podía concebirla nuestra imaginación de niño blanco»⁶¹. Casualmente —o tal vez porque el mito de África fuera en realidad inoculado como simiente de una gran quimera infantil ya en la Europa del siglo XIX— Conrad, cuarenta años antes que Leiris, también siguió un impulso gestado en su infancia cuando cogió, en 1890, uno de esos vapores que remontaban el cauce del río Congo. Esa experiencia reveló por primera vez el saqueo y la aniquilación sufrida por la población colonizada, disimulados en los fantasiosos relatos de

61 Michel Leiris, «L'œil de l'ethnographe. À propos de la mission Dakar-Djibouti», *Documents*, vol. 2, n° 7, diciembre 1930, p. 405-414. Consulta: Bibliothèque nationale de France (<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34421975n>) (Traducción: Michel Leiris, «La Mirada del etnógrafo», en *Locus Solus. Impresiones de Raymond Roussel*, editoriales MNCARS y Turner, Madrid, 2011, pp. 96-99).

gran parte de la literatura de viajes de la época, cómplice de aquel horror. Leiris, sin embargo, derrochaba entusiasmo en el n^o 7 de *Documents* —aquella «máquina de guerra contra ideas preconcebidas» que dirigía Georges Bataille— antes de iniciar la misión en la que conminaba a sus —amigos artistas a viajar no como turistas, sino como etnógrafos: «de forma que se vuelvan suficientemente humanos para olvidar sus mediocres “mañas de blanco”, como dicen algunos negros»⁶². La realidad del viaje lo habría de situar en la confluencia de la abyecta explotación esclavista de las compañías concesionarias —con la aquiescencia del funcionariado colonial— y la racionalidad administrativa —con la que contribuirían los etnógrafos de la época al imperio de ultramar—; un plano inclinado por el que se precipitan hacia la merma de su humanidad y el agravamiento de sus contradicciones.

Es posible que el relato de *El corazón de las tinieblas* pudiera ser, treinta años después de su publicación, si no desmentido, sí estimado por su potencia literaria que, en cierto modo, enmascararía el espanto que representa⁶³. También es probable que fuera percibido como uno de...

esos puntos de vista avanzados y humanos propios de la tradición liberal inglesa que exigía que todos los ingleses decentes se sintieran profundamente

62 *Ibid.*, p. 98.

63 Tal vez sea este el motivo por el que Leiris retomara ampliamente un comentario de la novela de Conrad en la versión del prólogo a *L'Afrique fantôme* del año 1954.

conmocionados por las atrocidades cometidas en Bulgaria o en el Congo del rey Leopoldo de los belgas⁶⁴.

...aunque fuera a partir de las impresiones de un racista redomado; contradicción esta que sería compartida por muchos otros europeos y que, obviamente, restaría credibilidad a esa ficción. «Conrad vio y condenó el mal de la explotación imperial, pero extrañamente no era consciente del racismo sobre el que afirmaba su incisiva visión»⁶⁵. En 1930 se habían difundido innumerables informes sobre la rapacidad del sistema colonial⁶⁶. Ninguna de las potencias coloniales estaba

64 Chinua Achebe, «An Image of Africa: Racism in Conrad's Heart of Darkness», en *The Massachusetts Review*, Volume 57, nº 1, Massachusetts Review, Inc. 2016, pp. 14-27 (La traducción es nuestra) <https://muse.jhu.edu/article/612953>

65 *Ibid.*

66 Edmund D. Morel, empleado de la compañía *Elder Dempster*, dedujo, a partir de los asientos de la exportación e importación del tráfico marítimo en el Congo, la terrible realidad de explotación y esclavismo que se ocultaba tras el Estado Libre del Congo, que no era en absoluto «civilizador» y «filantrópico», como pretendía el rey Leopoldo II de Bélgica. Tras la cínica pantalla de auto legitimación creada para hacerse con ese territorio —la *Asociación Internacional para la Civilización del África Central*— se ocultaba un perverso engranaje de explotación y exterminio colonial. Morel fundó el periódico *West African Mail* para tratar de compensar la manipulación mediática del poder colonial europeo. Trabajó junto al primer cónsul británico en Matadi, Roger Casement, quien elaboró el pormenorizado *Informe Casement* sobre el Congo en el que denunció la terrible situación a la que era sometida la población nativa. Se calcula que más de diez millones de personas perdieron la vida durante el periodo de explotación colonial del rey Leopoldo II (1885-1908).

exenta de responsabilidad en el saqueo de los recursos primarios y el trabajo esclavo, que había alimentado la segunda revolución industrial y continuaban haciéndolo en el periodo de entreguerras. La literatura de viaje, desde las opresoras aventuras de Henry M. Stanley, mientras trabajaba para el codicioso rey Leopoldo II, hasta las ficciones positivistas de Jules Verne, va cediendo protagonismo a relatos particulares de colonos, funcionarios, misioneros y viajeros horrorizados por la experiencia colonial. Sin embargo, nadie parece tomar en consideración la voz de los africanos.

Apenas tres años antes de comenzar los preparativos para la misión Dakar-Djibouti, el diario de viaje por África ecuatorial de André Gide, *Voyage au Congo* (1927), irritó a la derecha francesa. El relato, un encargo del Ministerio de las Colonias, no pasaba de ser una crítica contenida a la administración, a la que reprocha el segregacionismo, el desprecio y malos tratos a la población nativa, y un testimonio del trabajo esclavo del que se beneficiaban las empresas concesionarias con la aquiescencia de la Francia metropolitana. Sin embargo, Gide en ningún momento cuestionó el principio colonial. Paralelamente, su acompañante, Marc Allégret, que poco antes había colaborado con Marcel Duchamp en la realización de la película *Anemic Cinema* (1925-26), realizó, con el mismo título que el libro de Gide, *Voyage au Congo* (1927), una innovadora película, precursora de la narrativa documental, centrada en el paisaje, los testimonios y costumbres de varias tribus del Congo francés. La coartada de Leiris —«viajar como etnógrafos»—, estaba contaminada por un ofuscado etnocentrismo que él mismo describiría:

esa cultura europea le coloca unas lentes deformantes en la mente que no le permiten abstraerse de sus tics y manías puramente locales, de modo que todo cuanto procede de los hombres de otros climas y otras razas lo percibe a través de su mentalidad blanca, es decir, sin que él mismo se de cuenta de una forma completamente fantasmagórica⁶⁷.

Su autoconciencia no le eximió de tal ceguera.

Una extraña transversalidad recorre los contenidos de la revista *Documents: arqueología, bellas artes, etnografía, variedades...*, rubricada en sus mismas cubiertas, en línea con las categorías poéticas surrealistas de *lo primitivo, lo negro, lo oriental, lo salvaje*, que alimentaban el patrón binario que decretó la antítesis surrealista ante Occidente. Los etnólogos Marcel Griaule, André Schaeffner y el propio Michel Leiris (todos miembros de la misión Dakar-Djibouti), fueron columnistas habituales de la revista. Leiris, además, fue su subdirector. Conoció a Griaule en el año 1929 en la redacción de *Documents*. George-Henri Rivière, subdirector del Musée d'Ethnographie du Trocadéro, que impulsó y financió varias misiones en África —incluida la misión Dakar-Djibouti—, formaba parte del consejo editorial de *Documents*, en la que también participó como articulista. Las aportaciones de este equipo de etnólogos sirvieron a Bataille para radicalizar su visión del surrealismo, acercándolo a posiciones oscuras y primitivas, abundando en la fetichización y la exotización

67 Michel Leiris, «Loeil de l'ethnologue», *Documents*, nº 7, París, 1930, pp. 404-414.

de las culturas no occidentales en un supuesto proceso de desjerarquización del arte. Desde las páginas de la revista, a través del artículo de Leiris, «L'oeil de l'ethnologue», se informa de la misión Dakar-Djibouti, que se está presentando a la sociedad en 1930. Una vez más, Raymond Roussel formará parte del relato —a través de la amistad que mantiene con Michel Leiris— participa en la financiación de la expedición.

El resto de la historia ya lo conocemos: la paradójica coyuntura en la que algunos de los más acérrimos «anticolonialistas» de la época organizan una expedición extractivista a África con el fin de recabar información científica, objetos culturales y documentación relativa a las sociedades y sus costumbres. Materiales con los que estudiar, conocer y preservar —museográficamente—, las culturas de África ecuatorial (por supuesto, sin contar con los africanos) ante el inminente y rápido culturicidio que —siguiendo las tesis de Marcel Mauss en su *Manual de etnografía* (1926)— preveían tras su encuentro con Europa. Asumen el rol de la administración colonial en toda su crudeza «extractiva». Una lógica depredadora encubierta tras disposiciones sobre supuestos derechos administrativos y eufemismos como denominar «requisa» al robo de objetos culturales, con los que batían África despojando a los nativos de todos los símbolos de su cultura. También forzaron la revelación de relatos iniciáticos y sentidos privados que vertebraban esas comunidades, y obligaron a desvelar localizaciones de santuarios y lugares de memoria ancestral, generando gran crispación entre la población. De todo ello se da cuenta en un documento insólito, los diarios privados de aquel viaje publicados

en 1934 por Michel Leiris. Los resultados de aquella misión acrecentaron el imaginario colonial de forma exponencial: más de setenta exposiciones producidas a partir de los materiales «requisados» reforzaron el rol del hombre blanco. La misión Dakar-Djibouti —y las otras que le siguieron—, sirvieron para «engrandecer» el que iba a ser nuevo Musée de l'Homme (1937), que incluía las colecciones ya existentes en el Musée d'Ethnographie du Trocadéro (1878) y que aún hoy se custodian en el Musée du quai Branly-Jacques Chirac (2006), redundando en el insuperado mito colonial en el que todavía permanecemos enredados.

El relato afirmativo de la misión fue publicado en un número monográfico de la revista surrealista *Minotaure* (1934), dirigida por André Breton, cuya portada fue realizada por el pintor Gaston-Louis Roux⁶⁸. Roux fue a su vez el encargado de copiar y gestionar la sustitución de los frescos de la capilla de Abba Antonios en Gondar, Abisinia, en el contexto de la expedición⁶⁹. Un expolio denigrante que retiró de las paredes de la capilla todas sus pinturas para sustituirlas por imitaciones realizadas por él y otros miembros de la misión. Una

68 Ya en el primer número de *Minotaure* se adelantaban los resultados de la misión en un artículo de Marcel Griaule.

69 Esta sustitución había sido fraguada mucho tiempo antes. Marcel Griaule que conocía los frescos, participó en una expedición anterior a Abisinia. Su producción investigadora incluía hasta ocho artículos sobre ese país redactados antes de volver con la misión Dakar-Djibouti, incluido «Légende illustrée de la reine de Saba», en *Documents*, nº1, 1930. El espolio pudo ser mayor, Griaule y los suyos no lograron sustituir las pinturas de la iglesia Gondarotch Maryam, que ya estaban preparadas, por la fuerte oposición de los feligreses.

operación apenas relatada en el diario de Leiris, en el que solo quedaron recogidas las tensas negociaciones que, desde la arrogancia y el desdén —y con la abierta intención de engañar y robar—, condujeron a privar de su legado a la comunidad que lo custodiaba. También se da cuenta pormenorizada de la cautela al embalar y ocultar las pinturas sustraídas en dobles fondos para su transporte. Esta inhabitual discreción era debida a que en Abisinia —país no colonizado, aunque pretendido por Italia en esos años— ya no gozaban de la impunidad con la que habían actuado bajo la administración colonial francesa durante la mayor parte de la expedición, lo que no impidió que continuaran expoliando la cultura de *los Otros*. Las pinturas murales del siglo XVII aún pueden visitarse en el Musée du quai Branly⁷⁰.

Esa portada del monográfico nº 2 de *Minotaure*, bajo la rúbrica MISSION DAKAR-DJIBOUTI (1931-1933) comparte su cacho de «eternidad» con otras 12 portadas históricas que envuelven y presentan el proyecto editorial de Albert Skira. La colaboración de escritores, poetas, críticos, filósofos o psicoanalistas, junto a los artistas más relevantes de la época que, o bien realizaron las portadas —antes de Roux, Picasso; tres números después de él, Duchamp⁷¹—, o participaron

70 En el catálogo del Musée du quai Branly-Jacques Chirac hay registrados treinta y cuatro frescos y pinturas de Gondar «adquiridos» por la misión Dakar-Djibouti.

71 Los autores de las portadas de la revista *Minotaure*, por orden de publicación, fueron: Pablo Picasso, Gastón-Lois Roux, André Derain, Francisco Borés, Marcel Duchamp, Joan Miró, Salvador Dalí, Henri Matisse, René Magritte, Max Ernst, André Masson y Diego Rivera.

de alguna otra forma en todos los números de la revista, da cuenta de un proyecto que va más allá del surrealismo y engloba gran parte el pensamiento artístico y literario de las vanguardias de los años 30. Podría considerarse que justamente ese periodo de entreguerras constituye el cenit del arte moderno, en los instantes previos de otra «cumbre»: la de la industrialización del exterminio de masas en sus diferentes abominaciones totalitarias. La luz de los acontecimientos revela la enorme violencia sobre la que se erige el proyecto universalista y hegemónico de la *Modernidad*. Violencia sistemáticamente desdeñada, pese a estar presente en su propio relato e implícita en el desparpajo de quienes actuaban bajo su amparo con total impunidad. La afirmación de soberbia colonial que representa la misión Dakar-Djibouti contamina al arte moderno, cuyo botín tanto le inspiró, y se revela como estigma bien visible de su absoluto desprecio por *los Otros*.

CABILDO INSULAR DE TENERIFE

Presidenta del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife

Rosa Elena Dávila Mamely

Consejero Insular del Área de Cultura, Museos y Deportes

José Carlos Acha Domínguez

Consejo de Administración de TEA

Ana Mercedes Salazar Astudillo, Beatriz Trujillo

Trujillo, Carmen Dolores de la Hoz Guerra, José Carlos

Acha Domínguez, Lope Domingo Afonso Hernández,

María Candelaria de León Luis, Serafín Mesa Expósito,

Yolanda María Baumgartner Hernández

EQUIPO DE TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

Gerente

Jerónimo Cabrera Romero

Conservador de la Colección

Isidro Hernández Gutiérrez

Conservador de Exposiciones Temporales

Néstor Delgado Morales

Director de Mantenimiento

Ignacio Faura Sánchez

Departamento de Actividades y Audiovisuales

Emilio Ramal Soriano

Departamento de Educación

Paloma Tudela Caño

Departamento de Producción

Estíbaliz Pérez García

Área Jurídica

María José Fernández de Villalta Calamita

Diseño Gráfico

Cristina Saavedra (S.A. de Cultura del Cabildo
Insular de Tenerife)

Jefe de Mantenimiento

Francisco Cuadrado Rodríguez

Asistencia a la Gerencia

María Milagros Afonso Hernández

Auxiliar Administrativo

Isabel García Dorta

Centro de Fotografía Isla de Tenerife (CFIT)

Departamento Administrativo CFIT

Rosa Hernández Suárez

Departamento Técnico CFIT

Emilio Prieto Pérez

SERVICIOS EXTERNALIZADOS

Centro de Documentación y CFIT

Sara Lima (Promoción y Desarrollo de
Eventos Canarias SL)

Área de Registro Colecciones

Vanessa Rosa Seraffín (Promoción y Desarrollo
de Eventos Canarias SL)

Comunicación

Mayte Méndez Palomares (A.E.G.B.)

Edición

TEA Tenerife Espacio de las Artes

Concepto y texto

Adrián Alemán Bastarrica

Coordinación editorial

Ramón Jesús Salas Lamamie de Clairac

Néstor Delgado Morales

Diseño

This Side Up

Corrección de textos

Ramón Jesús Salas Lamamie de Clairac

Régulo Hernández

Impresión y encuadernación

Gráficas Crutomen

© De los textos su autor

Depósito Legal: TF 170-2024

ISBN: 978-84-127288-9-7

© TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES 2024

oqp

Nota 230, en Marcel Duchamp, *Notas*.

Tact et tactique / Tact and tactics

OQP occupé

