Análisis textual de la obra de David Salle

Tesis Doctoral

Autor: Manuel Canga Sosa

Director: Jesús González Requena

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I

Facultad de Ciencias de la Información

Universidad Complutense de Madrid

1.999

Agradecimientos

Quiero agradecer el interés de todos aquellos que me apoyaron en el desarrollo de este proyecto, en especial a mi familia, a Silvia Álvarez, a Francisco Baena, a Basilio Casanova, a Teresa Madrid, a Félix García, por su ayuda con el material fotográfico, y, sobre todo, a Jesús González Requena, director de este trabajo, por su confianza y su paciencia.

I N D I C E

0. *INTRODUCCIÓN*

0. 1. Presentación....5

0. 2. Tres tesis para pensar el texto salleano....7

1- *PROPOSICIÓN METODOLÓGICA: TEORÍA DEL TEXTO*....11

1. 1. EL TEXTO....12

1. 1. 1. El punto de ignición....14

1. 2. PRESENCIA Y NECESIDAD DEL PSICOANÁLISIS....18

1. 2. 1. Freud y *La interpretación de los sueños*....19

1. 2. 2. El discurso manierista de Jacques Lacan....22

1. 3. EL REGISTRO SEMIÓTICO....24

1. 3. 1. Palabra plena vs. palabra vacía....25

1. 3. 2. Reducción cibernética de la palabra....27

1. 3. 3. La dimensión simbólica según la Teoría del Texto....30

1. 3. 4. Los límites de la Iconología....33

1. 4. EL REGISTRO DE LO IMAGINARIO

1. 4. 1. La imagen pictórica....37

1. 4. 2. El arte como respuesta ilusoria ante lo real....41

1. 4. 3. La imagen especular....47

1. 4. 4. La escena del fantasma....52

1. 4. 5. La imagen-pantalla....56

1. 4. 6. Desvío de la sujeción simbólica....58

1. 4. 7. El arte considerado como aquello que representa la relación del sujeto con el deseo....60

1. 4. 8. Teoría del deseo imaginario....62

1. 4. 9. Figura y Fondo....65

1. 4. 10. La mariposa y el círculo....68

1. 5. El REGISTRO DE LO REAL

1. 5. 1. Unas palabras previas sobre el dualismo nietzscheano....71

1. 5. 2. La región heterogénea....73

1. 5. 2. 1. Esquema del erotismo: violencia y pasión poética....78

1. 5. 2. 2. El erotismo es la vía más potente para entrar en el instante....80

1. 5. 2. 3. Movimiento de sístole y diástole....82

1. 5. 2. 4. La belleza y el objeto de deseo....82

1. 5. 3. Freud en Bataille....84

1. 5. 3. 1. Pulsión de muerte....86

1. 5. 4. Lo real en la lectura de Jacques Lacan....87

1. 5. 4. 1. La cosa....91

1. 5. 4. 2. La cosa-en-sí en la proposición original de Kant....93

1. 5. 5. La pulsión y lo real según la Teoría del Texto....95

2- *ANÁLISIS TEXTUAL DE LAS IMÁGENES*

2. 1. David Salle: artista posmoderno....101

2. 1. 1. Idea de lo «moderno»....106

2. 1. 2. El concepto de lo «posmoderno» según Lyotard....108

2. 1. 3. La hipótesis de la Teoría del Texto....111

2. 1. 4. La crítica frente al tema de la sexualidad....114

2. 1. 5. Intertextualidad....122

2. 1. 6. Cuestionamiento de la autoría....127

2. 2. *Hurdle*....132

2. 3. *Was my Husband a Doctor or a Patient*....135

2. 4. *Slang for you*....140

2. 5. *Nadar's Grey*....147

2. 5. 1. Teoría del velo....157

2. 6. *How to Use Words as Powerful Aphrodisiacs*....160

2. 7. *The Cruelty of the Father*....165

2. 7. 1. Pruebas de la deriva lacaniana....172

2. 8. *The Burning Bush*....178

2. 8. 1. El chiste....187

2. 9. *Good Bye D.*....190

2. 9. 1. Pop Art....194

2. 10. *The Sun-Dial*....197

2. 10. a. El centro perceptivo....199

2. 10. b. El eje imaginario de la mirada....201

2. 10. c. Descentramiento manierista....204

c. 1. Erwin Panofsky....205

c. 2. Arnold Hauser....207

c. 3. Gustav René Hocke....208

c. 4. Claude-Gilbert Dubois....209

c. 5. Texto manierista....210

2. 11. *Black Bra*....216

2. 12. *Colony*....217

2. 13. *The Kelly Bag*....222

2. 14. *Saltimbanques*....224

2. 15. *Symphony Concertante II*....226

2. 16. *The Face in the Column*....229

2. 17. *His Brain*....231

2. 18. *Schoolroom*....232

2. 19. *Young Krainer*....233

2. 20. *Sin título*: Salle con Duchamp....235

2. 21. *Pressed-In Sturges*....241

2. 21. a. El ultraje....249

2. 21. b. Conjunciones y Disyunciones....252

2. 21. c. La escena....255

2. 21. d. Mascarada solanesca....258

2. 22. *The Wig Shop*....260

2. 23. *Epaulettes for Walt Kuhn*....263

2. 24. El objeto *a*....271

2. 25. *Melody Bubbles*....275

2. 25. a. La imagen fetichista....280

2. 25. b. Retorno sobre la noción freudiana de fantasma....282

2. 26. *To the Bar*.....286

2. 27. Lo siniestro y la escisión psicótica.....290

2. 28. Variaciones sobre Géricault

a. *Géricault's Arm*.....293

b. *Lost Barn Process*.....295

c. *False Queen*.....296

2. 29. Fotografía.....300

2. 30. Textos fotográficos.....305

2. 31. *Pantomime*.....317

3- *CONCLUSIONES*

3. 1. Estructura y configuración del texto salleano.....321

3. 2. La imagen fantasmática.....323

3. 2. 1. Proceso de desrealización.....324

3. 2. 2. La representación desmantelada.....327

3. 2. 3. La escena teatral.....329

3. 3. Deserción del sentido.....332

4- *BIBLIOGRAFÍA*.....335

Relación de imágenes reproducidas.....355

* * *

El pensamiento siente una fruición muy parecida
a la amorosa cuando palpa el cuerpo desnudo de una idea.

José Ortega y Gasset, «Meditaciones del Quijote»

Teniendo ojos para ver y oídos para escuchar, no tarda uno
en convencerse de que los mortales no pueden ocultar secreto alguno.

Sigmund Freud, «Análisis fragmentario de una histeria»

0- INTRODUCCIÓN

0. 1. Presentación

Siguiendo la teoría desarrollada por el profesor Jesús González Requena en el marco del seminario que imparte desde hace años en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense, tiene este trabajo la pretensión de abordar el análisis textual de la obra de uno de los artistas más decisivos en los últimos veinte años: el norteamericano David Salle (Norman, Oklahoma, 1952).

El trabajo de esta tesis tiene el posible interés de haber intentado elaborar, partiendo de propuestas específicas, una reflexión sobre determinados textos esenciales para conocer el desarrollo del arte contemporáneo desde una perspectiva que, hasta donde llegan nuestros conocimientos, no ha sido suficientemente desarrollada[1]. Ensayamos así una vía para acercarnos a la obra de uno de los artistas que mejor han delineado el contorno de una época, contribuyendo a definir el perfil de su texto desde un enfoque novedoso.

Este trabajo responde, pues, a la experiencia personal originada en el conocimiento de determinadas imágenes; experiencia que ha intentado ser articulada bajo la forma de un discurso teórico. Aunque también hemos añadido algunas otras pinturas especialmente destacables por su valor, nos hemos centrado en las imágenes presentadas en Madrid en tres ocasiones diferentes y que fueron objeto de directa contemplación: la primera en la sala de exposiciones de la Fundación Caja de Pensiones (entre el 27 de septiembre y el 13 de noviembre de 1988), la segunda en la

[1] La justificación de la metodología utilizada se desprenderá del propio análisis realizado, pero anticiparemos que se sostiene, básicamente, en la creencia de que sólo desde tales puntos de vista podrá intentarse una resolución apropiada de lo específico de los textos analizados. Dicha metodología, así como la labor que aquí desarrollamos al interrogar el texto salleano, atañe por igual a diversos campos teóricos: la teoría de la imagen, la historia del arte, el psicoanálisis e, incluso, la filosofía.

galería Soledad Lorenzo durante el otoño de 1992, y la tercera, compuesta exclusivamente de imágenes fotográficas, en la misma galería durante el verano de 1999.

El título de esta tesis y los nombres a los que en ella hacemos referencia ya introducen nuestra labor en determinado contexto. No obstante, para dejar claro, desde el primer momento, el lugar desde donde hablamos, hemos creído necesario realizar una somera explicación teórica de nuestro método de análisis textual con el fin de orientar la lectura y facilitar la comprensión del lector.

Por tanto, y partiendo de la idea de que la «imagen artística» puede ser considerada como un «texto» susceptible de ser interrogado en función de diversas categorías, ofrecemos en la primera parte de esta tesis el esquema de aquello sobre lo que se sostiene la Teoría del Texto, a saber, la división entre los diferentes planos que configuran el texto: el registro imaginario, el registro semiótico, el registro de lo real y la dimensión simbólica que los anuda. De acuerdo al perfil específico del texto interrogado, hemos decidido explicar con mayor profundidad los registros de lo imaginario y lo real.

Asimismo, y como el lector comprobará, planteamos una interrogación adicional de algunas partes de la doctrina lacaniana por dos razones esenciales: por ser un punto de referencia capital en la metodología empleada, y por ofrecer, de un modo implícito, el marco discursivo más apropiado para pensar el texto salleano.

De modo que, sin olvidar proponer una visión de conjunto que nos ayude a pensar lo general desde lo particular y que nos permita, en lo posible, llegar a una síntesis de ideas, alternaremos la discusión teórica con el análisis textual, dos ámbitos interrelacionados que irán dialogando y explicándose mutuamente. Al final, intentaremos establecer una serie de proposiciones que sinteticen los resultados de nuestra tarea.

Debemos hacer constar, no obstante, que, frente a cualquier conato de reduccionismo dogmático, participamos de la opinión de que ninguna lectura es definitiva, y que cada nuevo abordaje podrá abrir nuevas perspectivas que enriquezcan el sentido de lo cuestionado. A pesar de creer haber orientado con rigor la lectura de los textos analizados, sabemos que existirán en nuestro trabajo numerosas lagunas y ciertas rugosidades teóricas que aún quedan por pulir. Pero recordemos, como afirmaba Freud, que *todo saber es fragmentario, y que en cada uno de sus grados queda siempre un resto sin solucionar*[2].

Así pues, antes de entrar en la lectura textual, y siguiendo la línea lógica del plan al que este estudio se quiere someter, sintetizaremos los puntos de anclaje básicos en los que nos apoyamos. El índice propuesto intenta establecer, por tanto, el mapa y el límite de esta tesis, imponiendo un orden en los cauces de las aguas en las que nadamos.

[2] FREUD, Sigmund: «Análisis de la fobia de un niño de cinco años», en *Obras Completas*, Tomo IV, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1987, p. 1417. Decía un maestro del rigor teórico como Freud: *(...) las teorías completas no caen llovidas del cielo y hay que desconfiar más justificadamente aun cuando alguien nos presenta, desde los comienzos de sus investigaciones, una teoría sin fallo ninguno y bien redondeada* («Psicoanálisis. Cinco conferencias pronunciadas en la Clark University», en *Obras Completas*, Tomo V, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1972, p. 1540).

0. 2. Tres tesis para pensar el texto salleano

No sin parte de razón, autores como José Ortega y Gasset pensaban que la interrogación estética era una operación esencialmente melancólica, ya que, a pesar de sus límites frente a aquello que analiza, pretendía *encajar en la cuadrícula de los conceptos la plétora inagotable de la substancia artística*. Por eso afirmaba que, dentro de las ciencias humanas, la estética se presenta como *la cuadratura del círculo*[3].

No obstante, creemos en la posibilidad de hacer más claros los textos artísticos mediante el empleo de un metódico aparato de análisis que no excluya su propia opacidad. Como ha señalado González Requena, analizar un texto[4] implica interrogar su «sentido»; implica, por tanto, situarse en el eje de una interrogación subjetiva que el texto desencadena. Porque, ante todo, el texto artístico da cuenta de una relación existencial poniendo en juego lo real de la experiencia.

Para centrar la obra de David Salle dentro del contexto internacional donde adquiere su propia resonancia, recordaremos que pertenece a la generación de artistas como Julian Schnabel, Eric Fischl o Ross Bleckner, que despegaron a principios de los años ochenta en los círculos de galeristas como Leo Castelli, Mary Boone o Larry Gagosian. Encabezando en el campo pictórico el movimiento de la posmodernidad, esta generación comparte espacio con lo que Achile Bonito Oliva denominó *Transvanguardia* italiana (Francesco Clemente, Enzo Cucchi o Sandro Chia) y el resurgimiento del Neoexpresionismo en Alemania (Georg Baselitz, Jörg Immendorff o Markus Lüpertz).

A modo de conjetura observaremos que, movilizada por exigencias radicalmente pasionales, la pintura de Salle constituye el eslabón que vincula ciertas estrategias formales del Pop Art (Rauschenberg, Johns, Rosenquist) con un particular tratamiento expresionista de la experiencia. De manera que, elaborando enunciados de una indudable complejidad manierista, sus lienzos conjugan fórmulas tomadas de diversos campos expresivos con temáticas y escenografías de fuerte impacto emocional. No obstante, tales orientaciones no se cierran con propuestas ortodoxas, sino que son trascendidas mediante una orquestación de relaciones mucho más amplias y singulares.

Al tiempo que introduce una interesante reflexión sobre la naturaleza misma de la creación y la relación del hombre contemporáneo con las imágenes, la pintura de Salle configura de un modo ejemplar el paisaje estético de nuestra posmodernidad. En su pintura, la imagen ha cobrado un peso singular que trasciende, incluso, el propio ámbito en el cual se desarrolla. Como sucede con las de otros artistas, se da en su obra una fértil colaboración entre imágenes pictóricas, fotográficas y cinematográficas que delatan el decisivo papel de una cultura visual de carácter transnacional.

---

[3] ORTEGA Y GASSET, José: «Adán en el paraíso», en *Obras Completas*, Tomo I, Revista de Occidente, Madrid, 1957, p. 470.

[4] Anotaremos que el "texto" es su "lectura", y que ambos son absolutamente inseparables: procesos de convergencia. Como señalaba el escritor Octavio Paz, *leer un texto poético es resucitarlo, re-producirlo* (*Los hijos del limo*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1993, p. 226).

Como han constatado los críticos, la heterogeneidad radical de sus textos es significativa del modo en que nuestra época se relaciona con el universo de las imágenes. Las incorporaciones que realiza de toda clase de elementos invitan a pensar su discurso como el resultado de una amalgama de fragmentos montados alrededor de un tema central omnipresente: la mujer como emblema de la sexualidad.

Pero, contra el higiénico ambiente de igualdad promovido por los discursos oficiales, las obras de Salle apuntan hacia la dificultad, e incluso la dureza, del hecho sexual en sí[5]. Y es que el pintor nos pone ante el enigma de la relación entre arte y sexualidad mediante una fatigosa repetición de temas análogos sometidos a leves variaciones.

Con todo el rigor exigido para un abordaje teórico, este trabajo podría pensarse como el desarrollo de aquello que críticos como Michael Kohn[6] observaron a propósito de su obra: *the complexity of the relationships of the varied media and images which surround the central theme of human sexual desire*. Es decir, que todas las complejas relaciones entre las imágenes y las referencias que arman su pintura giran en torno a la problemática del deseo sexual. Este se afirma, entonces, como el auténtico *punto de ignición*, para utilizar un concepto tomado de la propuesta de Requena, que moviliza su obra[7].

Y es que si algo caracteriza su obra es la presencia obsesiva de una evidente imaginería sexual. Lo sexual constituye, para expresarnos en la terminología freudiana, el *foco de convergencia* de sus múltiples representaciones. Como el propio Salle confesó en una conversación con el crítico Peter Schjeldahl (febrero, 1981), el *erotismo* vendría a ser lo que define para su generación lo que para otras nombraba el término *autenticidad*[8]. El "erotismo" aparecería así convocado como experiencia de la autenticidad, como el eje sobre el que se sostiene la verdad de su discurso[9].

Sin embargo, creemos que el desencadenamiento imaginario causado por desplazamiento de las pautas de estructuración simbólica contribuye a poner en escena una dimensión fantasmática de la realidad sexual, tal y como se manifiesta, por ejemplo,

---

[5] Críticos como Carter Ratcliff declararon que Salle *points to a difficulty in our era's ideal of sexual frankness*, o sea, que apunta a una determinada "dificultad" que tropieza con ese ideal posmoderno de franqueza y apertura sexual («David Salle and the New York School», *Schilderijen/Paintings*, Ed. by Wim Bereen and Talitha Schoon-Rotterdam, Museum Boymans-van Benningen, 1983).

[6] KOHN, Michael: «David Salle», *Flash Art*, October-November 1986, p. 72.

[7] Por una cuestión lógica que los críticos suelen olvidar, la sexualidad aparece estrechamente ligada al vaivén entre la satisfacción y la insatisfacción, es decir, al problema del "goce". A través de la articulación textual, las obras de Salle se acercan, por tanto, al problema de lo real. Porque como decía Jacques Lacan: *Del discurso, sin embargo, está claro que no hay nada más candente que lo que se refiere al goce. El discurso se aproxima a él sin cesar, porque en él se origina. Y lo turba cada vez que trata de volver a ese origen. Así es como se opone a cualquier apaciguamiento* (*El Seminario 17, El reverso del psicoanálisis* (1969-70), Ed. Paidós, Barcelona, 1992, pp. 74-75).

[8] SIEGEL, Jeanne: *Art Talk: The Early 80's*, Da Capo Press, New York, 1988.

[9] Ante el obsceno texto salleano se impone la siguiente disyuntiva: o bien estamos ante una banalidad posmoderna, o bien estamos ante el testimonio de un drama existencial. Nosotros tomamos partido por la segunda opción, creyendo que su grotesca comicidad delata la presencia de una tormenta emocional en su reverso. La máscara de la ironía juega aquí un papel defensivo frente al absurdo sinsentido de las cosas.

en la ambivalente experiencia del fetichismo: escisión que garantiza un encuentro con lo real bajo la forma de lo inasimilable.

Así pues, y partiendo del marco teórico apuntado, estableceremos a continuación tres hipótesis generales para pensar lo específico del texto salleano tal y como se desprenden de su lectura analítica:

1º) En la obra de David Salle tiene lugar una disociación entre los diversos estratos o registros que componen el texto, a saber: lo semiótico, lo imaginario y lo real. A causa de tal disociación nos atrevemos a decir que no se da en su pintura una construcción textual del "sujeto" ni del "deseo", concebidos en términos requenianos. En estrecha relación a esto, observamos que sus obras ofrecen testimonio de un naufragio del "sentido" y de una fractura del concepto de "representación", entendido como elaboración simbólica de la experiencia.

2º) La obra de David Salle puede ser pensada como un punto de encuentro entre el modelo de escritura manierista y las estrategias de deconstrucción[10].

El talante manierista de su pintura no sólo se apoya, como han afirmado algunos autores, en una manifiesta inclinación hacia lo extravagante y lo forzado, o en el juego de las antítesis y los rodeos; no sólo se apoya en la hiperbolización de los procedimientos y en el subrayado de lo que Claude-Gilbert Dubois denominaba el *principio de fidelidad subversiva*. En nuestra opinión, sería justificado hablar de manierismo porque en los textos de Salle convergen tres líneas esenciales de interrogación que implican toda una serie de temáticas secundarias de ellas dependientes:

a) Por formular un cuestionamiento, desde diversos frentes expresivos, del concepto de "representación". Como Panofsky indicó al estudiar las reflexiones de los tratadistas del Cinquecento (Lomazzo, Zuccari), la interrogación manierista no se refería tanto al qué o al cómo de la realización, sino al *carácter problemático* de la *posibilidad de la representación artística como tal*[11].

b) Por trasladar, como indicó G. R. Hocke[12], el ámbito de la sexualidad al centro de la escena, con la insistencia, añadiríamos, de una rígida servidumbre. Ciertamente, en

[10] Existe un común acuerdo entre los expertos a la hora de afirmar que los manieristas fueron los primeros artistas modernos, y que las vanguardias históricas reeditan muchos de los problemas, tanto latentes como manifiestos, del periodo que siguió al Renacimiento. Por tanto, todo apunta hacia la idea de que, entrambos tiempos, podría darse una cierta analogía estructural que define relaciones y posiciones de enunciación. GOMBRICH, Ernst: *Historia del arte*, Ed. Alianza, Madrid, 1990, p. 282. HAUSER, Arnold: *Origen de la literatura y del arte modernos. I. El manierismo, crisis del Renacimiento*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1982, pp. 16, ss.; *Historia social de la literatura y el arte*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1974, pp. 14, ss. PANOFSKY, Erwin: *Idea*, Ed. Cátedra, Madrid, 1977, p. 101. HOCKE, Gustav René: *El mundo como laberinto*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1961, p. 16. DUBOIS, Claude-Gilbert: *El manierismo*, Ed. Península, Barcelona, 1980. BATAILLE, Georges: *Las lágrimas de Eros*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1991, pp. 186, ss.

[11] Panofsky, *Idea*, p. 84. En referencia a esto afirmaron críticos como Janet Kardon que las pinturas de Salle abordaban el problema de las condiciones de la escritura («David Salle: The Old, The New and The Different», ICA, Pennsilvania, Oct-Nov, 1986. *Sus obras*, sostenía K. Power, *son reflexiones sobre su proceso de creación* («David Salle: interpretándolo a mi modo», Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988).

[12] Hocke, *El mundo como laberinto*, (pp. 60, 308, 352). El Manierismo, sostenía, *es en un sentido predominante la forzosidad expresiva de un sentimiento pansexualista de la vida.*

las obras de Salle vemos emerger a la superficie el *punto de ignición* donde se anudan, de un modo bien explícito, arte y sexualidad.

c) Por desplazar la inscripción de lo simbólico en favor de una intensificación de la imagen como *semblante*, es decir, como aquello que, en sentido lacaniano[13], tiene la finalidad de *velar la nada*.

3º) Las obras de Salle serían la expresión de una representación[14] fantasmática de la experiencia, allí donde, desviándose de una estructuración simbólica[15], introduce una dialéctica entre el registro de lo imaginario y el registro de lo real. En efecto, los textos de Salle invitan a realizar una travesía por el territorio del fantasma mediante una configuración fragmentaria y heterogénea, que extrema los rasgos de la construcción espacial manierista: irreal, discontinua y afectivamente desgarrada[16].

Propondremos, por tanto, una definición ajustada y operativa del concepto de «fantasma» tal y como lo hemos retomado del discurso psicoanalítico[17]. De un modo sintético diremos que, bajo distintas posibilidades de configuración, el fantasma puede ser pensado como la escenificación imaginaria del movimiento pulsional, es decir, de lo real que presiona desde el interior del cuerpo: aquello que hiere y violenta el universo del yo. Como tendremos ocasión de ver, el fantasma se resume en una «imagen» que concentra un inmenso poder de fascinación.

* * *

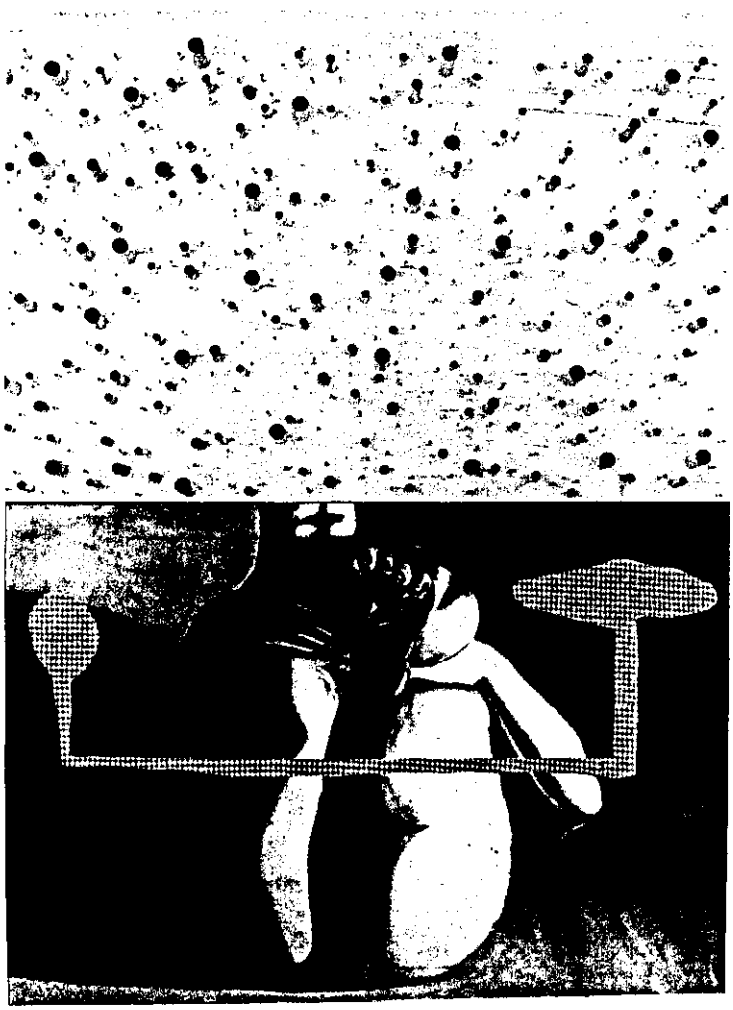
[13] LACAN, Jacques: *El Seminario 20, Aun* (1972-73), Ed. Paidós, Barcelona, 1992. MILLER, Jacques-Alain: *De mujeres y semblantes*, Ed. Cuadernos del Pasador, Buenos Aires, 1993: *Llamamos semblante lo que tiene la función de velar la nada.*

[14] Aunque el tema de la "representación" evoque problemas de corte filosófico vinculados a la aprehensión de los fenómenos y la combinación de percepciones exteriores por parte de la conciencia para formar ideas y conceptos, deseamos nosotros poner en juego una idea operativa del concepto de representación inspirada por el saber psicoanalítico. Por representación entendemos, básicamente, dos cosas: la elaboración de un determinado "encuentro" con lo real y la recreación de la "presencia". Así pues, el texto sería un espacio de mediación entre el sujeto y lo real donde la representación toma cuerpo.

[15] Esta hipótesis enlaza directamente con lo expuesto por Requena en «Occidente: lo transparente y lo siniestro», *Trama y Fondo*, nº 4, Madrid, mayo, 1998. Cabe preguntarse, además: ¿Se limita lo simbólico a esas imágenes que, según Panofsky, transmiten una idea de nociones abstractas y generales como la fe, la caridad o la lujuria, susceptibles de ser conjugadas en alegorías determinadas por un significado implícito? ¿Hace lo simbólico referencia a la interpretación visual de algo más abstracto mediante la traducción de los rasgos dinámicos de la forma, como indicaba Arnheim? ¿Es algo más que una imagen supradeterminada, cuyo efecto descansa en la multiplicidad y la aparente inagotabilidad de los elementos de su contenido; algo más que una representación indirecta involucrada en una red de nuevas conexiones y asociaciones, como decía Hauser? Para dilucidar el sentido de lo simbólico véanse los capítulos correspondientes.

[16] HAUSER, Arnold: *Origen de la literatura y el arte modernos II. Pintura y manierismo*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1982, p. 113.

[17] Retomando una definición freudiana que se ajusta al perfil de la obra salleana, indicaremos que las fantasías son *representaciones no destinadas a convertirse en actos* (FREUD, Sigmund: *Tres ensayos para una teoría sexual*, en *Obras Completas*, Tomo IV, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1987, p. 1227).



1- PROPOSICIÓN METODOLÓGICA

TEORÍA DEL TEXTO

Como indicamos en la *Introducción*, este trabajo trata de inscribirse dentro del marco teórico trazado por el profesor Jesús González Requena, tal y como es desarrollado desde hace años bajo el nombre de la *Academia del Texto*[1].

Se trata de un modelo de análisis que interroga *el modo en que se vincula nuestra subjetividad a los textos, y el modo en que se convoca el goce del espectador.* De ahí que la *Teoría del Texto* intente desarrollar una metodología que no desaloje, sino que integre al sujeto en el centro mismo de su praxis[2].

Lo tratado en esta tesis parte de una experiencia teórica que intenta medir y calibrar las incidencias reales que el texto tiene sobre la economía subjetiva del sujeto. Al partir de una intensa relectura de los registros aislados por Jacques Lacan, es decir, lo real, lo simbólico y lo imaginario[3], que en la proposición original de Requena se formulan como lo real, lo semiótico, lo imaginario y la dimensión simbólica que los anuda[4], en la Teoría del Texto se privilegia una reflexión de corte psicoanalítico[5] que intenta hacer espacio, dentro del propio contexto del análisis textual, a las categorías revisadas de la metapsicología freudiana, pero trascendiendo su propio marco de actuación.

Como señalaba en su ensayo sobre el análisis del spot publicitario[6], se trata de *construir una nueva patria del saber* que pueda establecer puentes entre la semiótica y la psicología, que pueda resolver los agujeros propios de cada disciplina para pensar lo específico de la imagen y los problemas del arte desde el punto de vista del sujeto y el deseo. Dejamos claro, de este modo, la dirección epistemológica que seguimos, el posicionamiento teórico desde el que hablamos, sin que ello presuponga establecer un

---

[1] El término se inspira en aquella Academia Platónica fundada en los jardines del héroe ateniense *Academos*, hace ya más de 2.300 años. El deseo que moviliza tal proyecto teórico parte de un intento de recuperación del sentido histórico de la palabra «academia», en tanto espacio donde circula un saber, así como de un intento por articular lo que sería una Teoría del Sujeto correlativa de la Teoría del Texto.

[2] REQUENA, Jesús González: Seminario *Imagen Audiovisual, Teoría del Texto, Psicoanálisis II* (13 marzo 1998 y 22 mayo 1998).

[3] Tres registros de los que Lacan decía que *nada puede comprenderse de la técnica y de la experiencia freudiana sin esos tres sistemas de referencia. El Seminario 1, Los escritos técnicos de Freud* (1953-54), Ed. Paidós, Barcelona, 1995, p. 119.

[4] REQUENA, Jesús González: «El texto: tres registros y una dimensión», *Trama y Fondo*, nº 1, Madrid, noviembre 1996.

[5] El campo teórico más adecuado para la labor que intenta desplegar la Academia del Texto es el psicoanálisis, ya que sólo esta disciplina teórica interroga de un modo sistematizado las producciones humanas en la perspectiva del deseo que las moviliza.

[6] REQUENA, Jesús González y ORTIZ DE ZÁRATE, Amaya: *El spot publicitario. Las metamorfosis del deseo*, Ed. Cátedra, Madrid, 1995, p. 13.

estricto cierre teórico de todas las cuestiones y problemas que habrán de ser suscitados[7].

Por otro lado, creemos necesario puntualizar que no podríamos implicarnos ni participar de una teoría cualquiera desde el momento en que sus argumentos propusieran una abolición o, al menos, un desplazamiento de la noción central de *deseo*, ya que, como ha demostrado el psicoanálisis, el deseo está en el origen del trabajo del investigador[8]. Cualquier análisis de la imagen y la pintura que pretenda eludir el abordaje del horizonte del deseo[9] y del sentido resultará insuficiente y casi podríamos decir que inútil: inútil para nosotros en tanto sujetos implicados hasta la médula en eso que denominamos arte.

1. 1. EL TEXTO

Con el texto, por tanto, lo interrogado es el campo del sujeto. De modo que toda interrogación textual lo presupone.

Dentro del contexto de la teoría manejada, pensamos que la obra de arte es un espacio de «tensión» entre la escritura y nuestra experiencia de lo real. Diremos, por tanto, que el concepto de «texto» puede ser definido como el espacio donde, mediante ciertos procedimientos de escritura, un sujeto se constituye como lugar atravesado por una interrogación, el campo sensible donde las palabras y las imágenes tratan de ceñir la experiencia indecible de lo real. La imagen construida, ya sea pintura o fotografía, es susceptible, por tanto, de ser interrogada como un *texto*.

En la sesión que inauguraba el curso *Enunciación y punto de vista* (1993-94) Requena definía el texto como un espacio donde se escribe una *experiencia sensible*, y esta como aquello que no puede articularse como significación, que no puede ser procesado cognitivamente y que desborda el campo de una reflexión de orientación estrictamente semiótica.

En este sentido, y dejando claro que lo esencial del texto artístico queda más allá de los márgenes del entendimiento —el campo semiótico estructurado por los significantes, la sintaxis codificada y el significado transmisible e intercambiable—, el

---

[7] Como sostenía Freud en las primeras páginas de «Los instintos y sus destinos» (*Obras Completas*, Tomo VI, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1972, p. 2039), las teorías deben apoyarse en el análisis cuidadoso de los fenómenos interrogados y en conceptos claros bien definidos con los que agruparlos y clasificarlos. Mas resulta necesario recordar que, en realidad, casi todas comienzan por descripciones que ya presuponen la participación de un amplio bagaje de ideas abstractas ajenas muchas veces al material descrito empíricamente.

[8] Realizar un análisis textual supone afrontar el deseo del propio analista que ha elegido dicho texto.

[9] Al omitir la interrogación por la dimensión del deseo, las teorías del arte mutilan una parte esencial en lo concerniente a su saber. En la página 24 de *El erotismo* Bataille acusaba la equivocación estructural que corrompe a la gran filosofía asentada académicamente: *El yerro de la filosofía es alejarse de la vida*. Por otro lado, recordemos que la virtud del psicoanálisis de orientación lacaniana ha sido tratar de interrogar el discurso desde la perspectiva el deseo, poniendo de relieve el hecho de que la lectura universitaria *desvitaliza los textos porque no interroga el deseo que está en juego* (SOLER, Colette: *Lacan y el Banquete*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1992, p. 24).

texto ha de ser considerado como un espacio, materializado en determinado soporte, integrado por la *experiencia*[10] y un *deseo* que lucha por escribirse.

En el artículo «Texto artístico, espacio simbólico»[11] anotaba Requena que el texto es el lugar de un enfrentamiento, de la tensión dramática y del encuentro entre el significante, la forma y la materia. El lugar donde se formula, en el ámbito de la enunciación, el desafío del encuentro con la muerte o el sexo a través de la representación. El texto sería el lugar donde se elabora y dosifica la experiencia del contacto con lo real[12].

Dicho esto, observaremos que el texto estaría configurado por tres planos diferentes:

1º) Lo semiótico: registro de lo que se entiende en tanto articulado, la estructura de los significantes, en tanto diferencias codificadas, y el tejido de los signos y las significaciones. Define, básicamente, el universo del lenguaje y de todo aquello que es comunicable, transmisible en téminos de información y mensaje.

2º) Lo imaginario: registro de aquello que, sin proceder de estructura alguna ni desarrollar significación, se reconoce de un modo analógico e inmediato. Se trata de la constelación de imagos especulares, del campo de las imágenes deseables y de las formas antropomórficas, de todo aquello susceptible de ser deseable por sí mismo. Lo imaginario define, por tanto, el territorio de las apariencias y la captura visual.

3º) Lo real: registro de lo que se resiste al entendimiento y al reconocimiento, al significante y la imagen. Es aquello que se manifiesta bajo la forma de la violencia. Si autores como Bataille lo definían como lo *heterogéneo* o *enteramente otro*, en términos psicoanalíticos define aquello que se atisba más allá del principio del placer: el territorio del goce y el dolor. En definitiva: la experiencia singular del sexo y la muerte que, mediante diversas formas de escritura, los textos tratan de ceñir.

Pero, además, considerar el texto como *espacio de la experiencia de la interrogación del sujeto* supone introducir un cuarto plano que se suma a los tres citados: la dimensión simbólica, que es, propiamente, el lugar de anudamiento tensional

---

[10] *La experiencia es eso que no puede articularse como significación.* Y refutando la restricción semiótica heredada de Wittgenstein respecto a lo que puede o no puede ser comunicable: *el que yo no pueda decir mi experiencia, ni la de ustedes, ni la de nadie, no quiere decir que, como analista, no pueda concederle una magnitud en un discurso teórico. Pues se trata de una magnitud que puede ser detectada a través de los efectos, de polarización o de quiebra, que produce en los espacios constituidos de significación, es decir, en los discursos (...) la enunciación, en tanto proceso, constituye propiamente una magnitud tensional (...) La experiencia constituye una magnitud nuclear de la teoría del texto. Y por cierto: la experiencia deviene magnitud teorizable precisamente en tanto genera texto, es decir, en tanto intenta escribirse. En cuanto tal, podemos identificarla como* deseo. Requena, «El texto: tres registros y una dimensión», pp. 10-12.

[11] REQUENA, Jesús González: «Texto artístico, espacio simbólico», *Gramáticas del Agua*, Nerja, 1995.

[12] Como señalaba Requena refiriéndose a *Más allá del principio del placer*, la pulsión solo puede ser gestionada o ligada a través de textos. Desde esta perspectiva, el psicoanálisis está destinado a hacer una teoría del texto. De hecho, insistía Requena, el inconsciente de Freud es un inconsciente textual. (Freud mismo consideraba el sueño como un «texto sagrado»: *La interpretación de los sueños*, en *Obras Completas*, Tomo II, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1983, p. 659). De ahí que afirme Requena que el objeto teórico del psicoanálisis no es tanto el *deseo* como el *texto* (2-XII-1996).

entre los tres registros[13]. Como espacio simbólico, observaba Requena, el texto sería el lugar donde se formula la interrogación por la palabra que afronta el encuentro con lo real.

1. 1. 1. El punto de ignición

La estrategia de lectura desarrollada por la Teoría del Texto viene determinada por la localización del *punto de ignición*. Con esta expresión Requena trata de definir lo que sería el núcleo alrededor del cual se configura la elaboración textual. Se trata, por tanto, de una manera de nombrar aquello que, sin poder decirse, no obstante, no cesa de designarse como ruptura o hendidura de la estructura de los signos y las imágenes, como el punto de *escozor* que, al mismo tiempo, da vida al arte.

El *punto de ignición* localizaría el grado de temperatura necesario para que se dé eso que llamamos la pasión del texto. Concentra, de ese modo, lo que definiríamos como el goce alrededor del cual se concentra la experiencia estética[14]. La Teoría del Texto que adoptamos nos proporciona, por tanto, el sismógrafo adecuado para localizar los lugares donde mejor se manifiesta la sacudida emocional que imprime fulgor y densidad al texto artístico.

En consecuencia, teniendo en cuenta que lo real puede ser considerado como un *operador textual* de primera magnitud, diremos a modo de hipótesis que el *punto de ignición* advierte de la presencia de lo real en el texto. Pero atendamos, primero, a una serie de cuestiones preliminares encaminadas a aclarar nuestra posición metodológica, y que están orientadas a esclarecer el saber del procedimiento analítico desarrollado.

Para comenzar y resolver el análisis de un texto es necesario entrar a considerar, en primer lugar, qué tipo de objeto tenemos delante. Será necesario, por tanto, concretar *qué tipo de interrogación le es apropiada* al texto que encaramos. Si se trata de un texto artístico deberá interrogarse la dimensión subjetiva tal y como en él ha sido delineada, ya que es ésta, y no otra, la dimensión propia del arte: poner en escena el drama de la interrogación del sujeto confrontado a lo real. La lectura, el análisis del texto artístico, no pretende sino dar cuenta de una «relación existencial»: aquella que un sujeto creador escribe para tratar de dar sentido a toda una serie de conflictos vitales.

Partiendo de esta premisa inicial, diremos que el proceso analítico exige una labor de lectura minuciosa de todos los elementos que intervienen en el texto, y a través de los cuales el artista ha desarrollado su enunciación[15]. Mas, como señalaba González

---

[13] El *sentido* en el texto, es decir, la significación en la perspectiva del sujeto, se sostendría en la tensión establecida entre la imagen, el significante y lo real.

[14] *Por la intensidad que ahí fluye, el goce del texto se vive como angustia. Nada como la angustia nos da una mejor sensación de que ahí se trata de lo real, al margen de que eso se pueda tratar de diferentes maneras* (seminario *Lo masculino y lo femenino*, 13-I-1997).

[15] La lectura literal procede de los presupuestos básicos de *La interpretación de los sueños*. Todo lo que aparece en un texto tiene importancia, hasta los elementos en apariencia más banales o que peor se recuerdan. Si analizamos un texto es porque no lo entendemos. Deletrear, releer varias veces de manera literal, es una operación de desimaginarización de la lectura, una operación que posibilita la marginación del sentido tutor. Toda escritura escribe cierta lectura, y lo hace deletreándola. Se trata, por tanto, de volver a

Requena, para garantizar un desenvolvimiento adecuado del proceso de analítico debemos tomar conciencia de que el fenómeno estético *impone su diferencia* frente a cualquier otro tipo de discurso convencional y frente a cualquier criterio de eficacia comunicativa: la decodificación de la información de lo que sucede en una obra de arte no es más que un aspecto *colateral*. En este sentido, podemos certificar que el texto artístico, ante todo, es un espacio *intransitivo*[16] que apunta a la dimensión subjetiva, no a la dimensión objetiva.

Afrontar y leer un texto es realizar una travesía por su espacio y sus dimensiones, tomar contacto con esos puntos de interés que desbordan los límites del entendimiento[17] yoico. *Se retorna*, afirma Requena, *a lo que quema*, a aquello que nos devuelve una cierta experiencia de lo real. Si retornamos al texto es porque algo intenso se nos resiste: el *roce de esa resistencia es la condición de nuestro goce*[18].

En esta perspectiva, la experiencia estética podría ser definida como una experiencia de vuelta o retorno sobre aquellas cifras o marcas que han modelado un determinado saber de contacto con lo real. De lo que se trata en la operación de lectura[19] es de reconocer lo que late en una formulación como la que sigue: *¿Qué hay*

---

escribir el texto no decodificándolo, sino leyéndolo. Si el yo entiende desde una posición imaginaria, lo que el Sujeto del Inconsciente hace es deletrear el texto que recibe reescribiéndolo. La morosidad de lectura que exige un texto artístico responde a un doble sentido: garantizar el disfrute del lector y desimaginarizar su relación con el texto.

De ahí que, como sostenía Freud, el análisis exija, como primera condición, una detenida y paciente lectura: *A aquellos lectores que no hayan llevado nunca a cabo por sí mismos un análisis, he de aconsejarles que no pretendan comprenderlo todo en el acto, y vayan acogiendo, con cierta atención imparcial, todo lo que surja, en espera de su definitiva aclaración* (FREUD, Sigmund: «Análisis de la fobia de un niño de cinco años», en *Obras Completas*, Tomo IV, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1987, p. 1397). En el punto C) de su ensayo sobre el chiste, anota Freud la línea que sigue su estrategia de lectura: al conocimiento de las ideas latentes se llega *dividiendo en sus elementos su contenido manifiesto, sin tener para nada en cuenta su eventual sentido aparente y persiguiendo después los hilos de asociación que parten de cada uno de los elementos aislados*. Una vez que nos desprendamos de nuestras propias objeciones críticas, los hilos *se entretejerán en una trama de pensamientos*. FREUD, Sigmund: *El chiste y su relación con lo inconsciente*, en *Obras Completas*, Tomo III, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1987, p. 1119.

[16] Localizar es interrogarse. La lectura productiva de un texto artístico es intransitiva; de ahí que su despliegue ponga en movimiento la problemática del sujeto. La pregunta por lo real sólo puede sostenerse en la medida en que, tras ella, hay un sujeto que (se) interroga, pues es a él mismo a quien se destina tal interrogación: a su propio saber del orden en que se inscriben las cosas.

[17] La estrategia de análisis textual aquí expuesta estaría vinculada de manera necesaria a la operación interpretativa del psicoanálisis. *Wo Es war, soll Ich werden*, decía Freud, que viene a querer decir que la finalidad del análisis es hacer que el yo llegue a estar allí donde Ello estuvo. Analizar implica indagar aquello que nos ató a determinada imagen, tratando de hacer consciente la causa de tal pasión.

[18] REQUENA, Jesús González: «La posición femenina en el *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz», *Trama y Fondo*, nº 3, Madrid, diciembre 1997, p. 88.

[19] Los autores de la deconstrucción tomarían distancia con esta operación de lectura por considerar que no es posible escapar de una descripción interesada y que toda lectura escribe ya una interpretación, un *recorte*, una *connotación* segunda (cfr. NIETZSCHE, Friedrich: *La genealogía de la moral*, Ed. Alianza, Madrid, 1994; BARTHES, Roland: *Lo obvio y lo obtuso*, Ed. Paidós, Barcelona, 1995; DERRIDA, Jacques: *De la gramatología*, Ed. Siglo XXI, Madrid, 1971).

ahí, por qué retorno a eso? ¿Qué cifra deseo encontrar en ese texto? ¿Qué ha golpeado mi subjetividad?[20]

El cometido siguiente a esa tarea de localización será observar y reflexionar acerca del modo en que ha sido elaborado el encuentro con lo real a través de los diversos medios expresivos de los que se sirve el artista. Necesitaremos, para ello, analizar todo aquello que entre en relación, tanto directa como lateral, con el núcleo de la *ignición* a través de la metáfora, la alusión o incluso a través de su presencia literal o su rechazo. Es necesario leer en el texto todo lo que tenga que ver con ese punto, todas sus posibles conexiones, ya que todo lo que hay en él existe en función de eso. Se trata de analizar cómo los significantes y las imágenes configuran el espacio textual en torno al *punto de ignición*.

En el campo de las imágenes, el *punto de ignición* es ese lugar hacia el que señala la pulsión escópica. Lo que localiza delata la presencia de lo irrepresentable, ese lugar donde la mirada misma es puesta en cuestión y la representación, en el límite, cesa. Que en el Fondo no hay figura, sino mancha; ese es el drama del sujeto confrontado a lo real. Que, en el fondo, ni siquiera hay mancha, sino eso: Fondo extremo, pérdida por completo de imagen. De ahí que muchos textos artísticos (cfr. el Expresionismo Abstracto, las secuencias centrales de *Blow Up*) hagan visible el *punto de ignición* como una mancha que puede ir invadiendo, progresivamente, toda la superficie de la imagen.

El 12 de diciembre de 1997 afirmaba Requena:

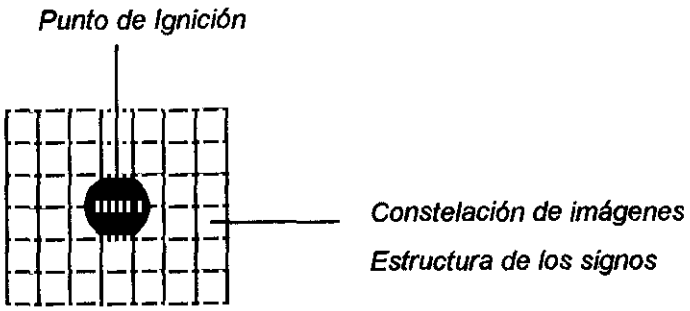
> *Si nos lo tomamos al pie de la letra, el punto de ignición sólo puede ser localizado desde otro punto. Algo sólo puede verse como punto estando en otro lugar, en otra posición diferente. Lo real del goce es localizado como punto en la medida en que no estamos allí, sino en otro lugar. Si estuviéramos de lleno en el punto de ignición, no podríamos verlo, sólo habría estallido. Se trata de un punto respecto al cual estamos excluidos.*

Por otro lado, estudiar los diferentes modos de trabajar la construccción textual en torno a dicho punto podría permitir una categorización de los diversos tipos de textos artísticos que existen. Así, por ejemplo —a ello volveremos más adelante—, el texto clásico promete y demora el encuentro con lo real, lo articula en un marco narrativo, lo localiza por medio de la distancia y la elaboración. El texto clásico construye en torno a lo indecible un orden simbólico, un orden compuesto por símbolos, considerados como algo más que signos, ya que son signos tejidos en torno a un desgarro experiencial.

En este sentido, sostiene Requena, el orden simbólico se organiza alrededor de algo que quema, y que es, al tiempo, aquello que le confiere su propio espesor. Así, el texto era definido en la sesión del 31 de mayo de 1993 que cerraba el Seminario sobre *Lo siniestro* (1992-1993) como el *proceso de concentración en el que las imágenes tratan de ceñir lo indecible*. Que podría ser esquematizado así:

---

[20] En relación a esto cabe añadir que, como aseguraba en el seminario *El análisis textual* (9 abril 1999), el texto funcional, es decir, aquél que no desarrolla la problemática de una experiencia interior y que se decodifica sin una auténtica participación emotiva, es un texto desechable. Con los textos artísticos sucede todo lo contrario: se conservan, se disfrutan y se releen, porque el arte aloja saber, no información.



Donde el núcleo negro daría imagen al *punto de ignición* central rodeado por la red de los significantes o conjunto de imágenes que se ordenan a su alrededor[21]. El *punto de ignición* ha de ser considerado como el agujero que hiende la estructura del tejido discursivo[22] y la constelación conformadora de las imágenes.

Desde otro ángulo, podríamos recordar que la relación entre el *punto de ignición* y el texto artístico es semejante a la relación que se dibuja entre el sujeto y su *interrogación por lo real: en su interior siempre queda un punto vacío de resolución*, lo que indica que ahí late algo del orden de lo real, es decir, eso que, para la experiencia humana, siempre se presenta como el lugar del sinsentido[23].

El sujeto, sostiene Requena, siempre permanece confrontado a la pregunta más radical, aquella que no tiene respuesta posible: la «interrogación». Si la respuesta es correlativa a la pregunta, sólo la (x) —la incógnita, el enigma— puede ser el correlato de la interrogación. Podríamos aseverar, entonces, que la (x) es a la interrogación lo que el *punto de ignición* es a la obra de arte: lo que cifra la presencia insobornable de lo real. *La interrogación, aquello que nos vincula a una obra de arte, es aquello que trasciende a toda pregunta y la prolonga* (3-II-97). Por ello, en sí misma, no remite más que al sujeto:

> *La interrogación es el campo radical del ser. Nuestro punto de partida es el sujeto pasional, que es el sujeto de la interrogación. La enunciación es una interrogación que escuece. La*

---

[21] A pesar de mantener cierta analogía con el *ombligo del sueño* (ese *foco de convergencia*, ese *nudo imposible de desatar*, ese punto por el que el sueño *se halla ligado a lo desconocido*), el concepto de *punto de ignición* rebasa la irresuelta intuición freudiana allí donde, precisamente, podría localizarse algo del orden de lo real en la escena onírica (véase: capítulo VII de *La interpretación de los sueños*, p. 666). El *punto de ignición* tampoco tendría que ver con el *punto de almohadillado* del que habló Lacan, ya que en su discurso se trata de un significante vinculado al encadenamiento lingüístico (*El Seminario 3, Las psicosis*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1991, pp. 369-385). Al contrario, el *punto de ignición* designa lo real en el texto.

[22] REQUENA, Jesús González: «Pasión, Procesión, Símbolo». Ponencia presentada en el VI Simposio de la Asociación Andaluza de Semiótica, Sevilla (28-X-96). Recogida en el nº 6 de *Trama y Fondo*.

[23] Como sugería Requena (3-II-1997), el *punto de ignición* extremo es el vacío en el centro del movimiento de la interrogación ¿( )? La experiencia artística no se cierra con una pregunta que pueda eclipsar el rastro de subjetividad. Es una interrogación abierta. Desde otra perspectiva añadiremos que, en función de la específica interrogación que la determina, la experiencia estética siempre permanece abierta; hasta tal punto que podríamos preguntarnos: ¿Para qué seguir, para qué continuar una vez que la enunciación, en su mayor amplitud considerada, pudiera ser pensada como finalizada y cerrada de una vez por todas?

interrogación está más cerca del ser que de la pregunta: no cesa nunca, mientras que la respuesta a la pregunta sí. Cuando tratamos de deshacernos de la interrogación comenzamos a delirar y a poner tapones para lo real[24].

El signo de interrogación —configurado de diversas maneras en la obra de arte— nombra el ser específico de la condición humana ante aquello que, insistiendo, se nos resiste: aquello en relación a lo cual deducimos que el mundo no está hecho para nosotros —expresión que, para Requena, define con precisión el concepto de lo real.

1. 2. PRESENCIA Y NECESIDAD DEL PSICOANÁLISIS

El psicoanálisis es una de las regiones fundamentales de la Teoría del Texto y lo que viene a continuación intenta responder a la siguiente pregunta: ¿A qué se debe este privilegio?

En principio, señalaremos que abordar cuestiones implicadas en el saber del psicoanálisis supone arrinconar esa mirada estrábica[25] que sólo ve en su proposición una exclusiva y sospechosa función terapéutica; supone atender, desde el rigor teórico, a las contingencias de la experiencia humana en su relación con lo real, y dar cuenta de la incidencia específica del factor sexual en el ámbito de dicha experiencia.

Contra una lectura estrictamente clínica de sus fundamentos epistemológicos y sus objetivos, el psicoanálisis debe ser considerado como una doctrina implicada en el mundo del deseo, que sitúa la pasión del sujeto en el centro de su reflexión. Y conviene recordar, también, que la fecundidad de sus proposiciones teóricas —como ya demostrara Freud al abordar determinadas cuestiones estéticas— es perfectamente extrapolable a otros campos del conocimiento[26]. Por otro lado, el saber del psicoanálisis

---

[24] *Aquellos textos que no se interrogan por el sujeto eliminan la interrogación, y por tanto el saber sobre lo real. Un texto es cualquier cosa que formule la interrogación sobre el sujeto.* En el marco del seminario *Lo masculino y lo femenino* (1995-96) Requena alertaba sobre los peligros que subyacen a la hora de pretender cerrar una interrogación con los predicados de una respuesta: *Decir que hay respuesta para toda interrogación es imaginarizar la cuestión. La pregunta tiene respuesta, la interrogación no.* De ahí podemos deducir que la interrogación es la fisura, el agujero que rompe la estructura imaginaria de toda pregunta.

Cabe decir, en relación a esto, que si *entender* es una operación cognitiva, el *saber* es esa dimensión experiencial del choque con lo Otro. Como declaraba en la sesión del 3 de febrero de 1997 del seminario *Imagen Audiovisual, Teoría del Texto, Psicoanálisis I*, uno de los problemas del análisis de un texto es la tendencia a escribir lo que entendemos *desde la respuesta*, borrando así la subjetividad; eclipsando sus huellas. La subjetividad de un texto se escribe como una interrogación. No se debe plantear el problema de la lectura en términos imaginarios, porque el yo tiene poco que decir, y porque debemos evitar el *beneficio secundario del autor*, es decir, el sostén aparencial del sentido de la obra.

[25] Y oír más allá de lo expresado para *esquivar la pregnancia de los sentidos inmediatos* (LECLAIRE, Serge: *El objeto del psicoanálisis*, Ed. Siglo XXI, Buenos Aires, 1972, p. 28).

[26] Como afirmaba Freud, *si el psicoanálisis no hubiese tenido otro mérito que la revelación del complejo de Edipo reprimido, esto sólo bastaría con hacerlo acreedor a contarse entre las conquistas más valiosas de la Humanidad.* FREUD, Sigmund: *Compendio del psicoanálisis*, en *Obras Completas*, Tomo IX, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1975, p. 3409. En lo que respecta a la implicación y participación del psicoanálisis en el amplio debate sobre la condición humana, citemos unas palabras de Freud donde afirma que *el psicoanálisis parte de un supuesto básico cuya discusión concierne al pensamiento filosófico, pero cuya*

puede permitirnos avanzar allí donde las diversas doctrinas que teorizan sobre la estética[27] y los problemas de la imagen en ella involucrados chocan con sus propios límites.

Anticipado por Schopenhauer y Nietzsche en algunos puntos, podemos afirmar que el psicoanálisis ha puesto la dimensión de la sexualidad en el centro mismo de su teoría vinculándolo al concepto de lo inconsciente[28]. En ese terreno, la aportación teórica de Freud abre perspectivas completamente novedosas que permiten traer luz sobre los procesos que determinan la creación de las obras de arte y su papel dentro de la economía subjetiva del lector.

1. 2. 1. Freud y La interpretación de los sueños

En virtud de la proximidad entre los procesos oníricos desvelados por Freud en el análisis del sueño y la estructura del texto artístico[29] tal y como ha sido descrita por

---

justificación radica en sus propios resultados (*Compendio del psicoanálisis*, p. 3379). En «Sobre la enseñanza del psicoanálisis en la Universidad» Freud recordaba que el psicoanálisis concernía a la resolución de problemas artísticos, filosóficos o religiosos (*Obras Completas*, Tomo VII, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1974, p. 2455).

[27] Sin tratar de ocultar nunca sus propios límites como investigador, Freud confesó su falta de sensibilidad para lo que es consustancial al arte, la «pura forma», exigiéndose, al tiempo, un juicio racionalista para analizar su propia emoción: *He de confesar, ante todo, que soy profano en cuestión de arte. El contenido de una obra de arte me atrae más que sus cualidades formales y técnicas, a las que el artista concede, en cambio, máxima importancia. Para muchos medios y efectos del arte me falta, en realidad, la comprensión debida.* FREUD, Sigmund: «El Moisés de Miguel Angel», en *Obras Completas*, Tomo V, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1972, p. 1876. En «Un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci» (*Obras Completas*, Tomo V, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1972, pp. 1616, 1619) observaba lo siguiente: *Nos complacería indicar en qué forma depende la actividad artística de los instintos primitivos anímicos, pero nuestros medios resultan insuficientes para ello. Por tanto, nos limitaremos a hacer constar el hecho indudable de que la actividad creadora del artista proporciona también una derivación a sus deseos sexuales (...) la esencia de la función artística nos es inaccesible psicoanalíticamente (...).*

[28] El inconsciente: ese opaco sector del psiquismo humano, tan oscuro e incognoscible como los objetos de las ciencias químicas o físicas, del que, no obstante, *es posible establecer las leyes a las cuales obedecen, es posible seguir en tramos largos y continuados sus interrelaciones e interdependencias.* A diferencia del animal, en el hombre las sensaciones pueden hacerse conscientes por medio del *lenguaje* (*Compendio del Psicoanálisis*, pp. 3387-90). También podemos afirmar que las categorías psíquicas freudianas viven en todas las ciencias del hombre, porque todas ellas son, implícitamente, ciencias del sujeto.

[29] La relación entre psicoanálisis y arte siempre ha sido estrecha. Freud era consciente de la proximidad de sus teorías y de sus verdaderos anhelos a la realidad sensible en que los artistas se movían. Es por eso que en 1922 redacta una carta para Schnitzler en la que confiesa: *Así he tenido la impresión de que usted sabía intuitivamente todo cuanto yo he descubierto con la ayuda de un laborioso trabajo practicado sobre los demás.* Una declaración bien expresiva en cuanto a la "verdad estética" que su proyecto perseguía puede ser leída en una entrevista realizada por Giovanni Papini, que tuvo lugar en Viena el año 1934: *Todo el mundo cree que yo me atengo antes que nada al carácter científico de mi trabajo, y que mi meta principal es el tratamiento de las enfermedades mentales. Es un tremendo error que ha prevalecido durante años y que yo he sido incapaz de corregir. Yo soy un científico por necesidad y no por vocación. Soy, en realidad, por naturaleza, un artista (...) y de ello existe una prueba irrefutable: en todos los países donde el psicoanálisis ha penetrado, ha sido mejor comprendido y aplicado por los escritores y los artistas que por los médicos. Mis libros, de hecho, se parecen más a obras de imaginación que a tratados de patología (...) Yo he podido cumplir mi destino por una vía indirecta y realizar mi sueño: seguir siendo un hombre de letras, aunque bajo la apariencia de un médico. En todo gran hombre de ciencia está el germen de la fantasía; pero ninguno propone, como yo, traducir a teorías científicas la inspiración que la literatura moderna ofrece. En el psicoanálisis, usted encontrará reunidas, aunque transformadas en jerga científica, las tres grandes*

González Requena, se hace necesario recordar algunas de las claves conceptuales propuestas en el libro alpha del psicoanálisis: *La interpretación de los sueños* (1900).

El sueño fue concebido por Freud como un privilegiado *eslabón* entre la conciencia y esa otra región, esa *otra escena*, esa *localidad psíquica* cuyo funcionamiento se asimilaba a una especie de rudimentaria cámara fotográfica, y cuyo contenido empezaba a desvelarse en sus pacientes neuróticos dentro de la situación analítica. Esa localidad específica del aparato psíquico recibió el nombre de *inconsciente*, y fue concebido en un primer momento como un sistema esencial organizado por una serie de contenidos no disponibles para la conciencia; también como lo psíquico verdaderamente real: algo tan desconocido como el mundo exterior.

Tras realizar un exhaustivo repaso por la literatura onírica y aludir a la dimensión mítica del sueño y el alma que le es correlativa[30], Freud va a partir de la premisa siguiente: el sueño es un producto psíquico cargado de sentido, nada desatinado ni absurdo, sino un fenómeno acabado que se resume en la siguiente idea central: el sueño es una realización disfrazada de deseos reprimidos e indestructibles.

Inicialmente, y este es uno de los puntos básicos de su obra que merecería someterse a revisión, la noción de *deseo* que va a determinar toda la reflexión de la primera tópica freudiana —hasta la conflictiva teorización de la pulsión de muerte en *Más allá del principio del placer*— es correlativa de la noción de «placer». Para Freud el deseo es un *impulso* que tiende a reconstituir la situación y la *experiencia de la primera satisfacción*. La reaparición de su percepción, por vía incluso del fantasma y la alucinación, sería la realización del deseo (p. 689).

En paralelo al descubrimiento del inconsciente surge el de sus leyes, su lógica y su retórica; aquellos procedimientos e instancias que lo determinan: la censura, la resistencia, el contenido latente y el contenido manifiesto, los procesos primario y secundario, la condensación y el desplazamiento[31], el modelo del aparato psíquico y sus instancias intercaladas. Elementos teóricos fundamentales a partir de los cuales va a articular Freud el sentido de su hallazgo y de su praxis. Según la vía de interpretación

---

escuelas literarias del siglo XIX: Heine, Zola y Mallarmé están reunidos en mi obra bajo el patrocinio de mi viejo maestro, Göthe (en *La psicosis en el texto*, VV. AA., Ed. Manantial, Buenos Aires, 1990, pp. 5-6).

[30] *Para mi asombro, descubrí un día que no era la concepción médica del sueño, sino la popular, medio arraigada aún en la superstición, la más cercana a la verdad (...) Más aún que en su contenido de representaciones, apoya el sueño en su contenido afectivo su aspiración a ser comprendido entre las experiencias reales de nuestra alma.* Freud: «Los sueños», p. 722, *La interpretación de los sueños*, p. 626.

[31] El *proceso primario* se desarrolla en el sistema inconsciente donde operan la condensación y el desplazamiento gracias a la fluidez inagotable de la energía psíquica (líbido) capaz de trasladarse de una imagen a otra. El *proceso secundario* operaría en los sistemas preconsciente y consciente como mecanismo de control de la líbido. Convenientemente analizada, la *deformación* propia del contenido manifiesto debe revelar el contenido latente escondido detrás. Dicha deformación tiene lugar debido a la censura de la instancia represora del aparato psíquico. Tal y como fue definido en el *Compendio del psicoanálisis* (p. 3393), el mecanismo de elaboración onírica propio del proceso primario comprende: 1- Condensación: *tendencia a formar nuevas unidades con elementos que en el pensamiento vigil seguramente habríamos mantenido separados.* 2- Desplazamiento: movilidad *de las intensidades psíquicas (catexias) de un elemento al otro.* Aunque esta temática desborda nuestro campo de reflexión, señalaremos que lo que Freud denominaba *proceso primario*, es decir, la capacidad metafórica del inconsciente, no podría funcionar sin una previa instauración de leyes y prohibiciones, de ahí que el calificativo «primario» deba someterse a un riguroso cuestionamiento.

que sigue, todas las "formas simbólicas" del sueño son traducibles y pueden ser traídas a lo transparente de la conciencia mediante un lento y persistente trabajo de análisis que empieza por la introspección del propio analista.

No obstante, el elemento paradójico que nutre su descubrimiento está servido desde el mismo momento en que el sueño es interpretado en un sentido doble: mientras que, por un lado, se le reconocen determinadas funciones aptas para la regulación anímica de los conflictos en pugna que anegan al sujeto, por otro lado, al deseo onírico se le reconocen otras tendencias negativas y agresivas, tales como su carácter absolutamente egoísta, asocial y rencoroso, su lenguaje contradictorio y su naturaleza exenta de toda sensibilidad ética y moral.

Tal y como ha sido descrito por Freud, el sueño posee el carácter de una verdadera rebelión interna, capaz incluso de organizar una transmutación de todos los valores psíquicos entre el contenido latente y el contenido manifiesto. Ese carácter doble determina la así denominada excentricidad del contenido latente con respecto al manifiesto, contenido que está *diferentemente centrado*[32], y a cuya verdad sólo tenemos acceso tras un gran esfuerzo de interrogación. Este es, quizás, uno de los elementos que, desde la militancia surrealista, proporcionó los puentes necesarios para promover un "hipotético" vuelco de las relaciones del hombre con el deseo y la realidad.

Es posible, incluso, que el juicio sostenido por algunos autores posteriores —tanto Bataille como Lacan— acerca del arte como espacio libre y, al mismo tiempo, como un velo de apariencias presionado por lo real del sexo, tuviera su origen en ciertos aspectos que Freud resaltaba al analizar el funcionamiento de los mecanismos oníricos[33]. Así sucedería, por ejemplo, con los elementos que se agrupan en el contenido manifiesto libres de la censura de la resistencia, y, por ello mismo, capaces de organizar las mayores transgresiones del orden de la realidad diurna[34] —transgresiones de poderoso efecto poético para el surrealismo.

Tomando conciencia de que sus hallazgos suponían una total subversión del orden de las relaciones del hombre con la realidad, el propio Freud deja abierto el cierre de *La interpretación de los sueños* a su propia inercia, sabedor de que con su interpretación ha dejado *removido el suelo sobre el que se alzan, orgullosas, nuestras virtudes,* y que la problemática del sujeto no se cierra con una reducción en términos de alternativa

---

[32] Freud, «Los sueños», p. 734. Siguiendo este rastro, Jacques Lacan hará del sujeto una pieza descentrada con respecto a sí mismo que sólo va a depender de la sobredeterminación del significante; descentramiento cuya esencia teórica es ya planteada en este texto capital de la obra freudiana.

[33] En *Más allá del principio del placer* (Ed. Alianza, Madrid, 1989, p. 85), y citando con encomio a G. Th. Fechner, Freud se refiere a la estética como una cierta *extensión de indiferencia* abierta entre los umbrales, entre los límites del extremo placer y el extremo displacer. El arte, por tanto, podría ser considerado como un espacio sensible donde se inscribe la tensión entre uno y otro polo. Requena habría dicho: entre el espacio de R y el campo de I (*cfr. más adelante*).

[34] Desde el momento en que el arte es asociado, de un modo romántico, al sueño y la noche, las asociaciones subversivas pueden resultar tan seductoras como estéticamente eficaces. De hecho, amparada en *deseos eróticos* ilícitos, e incluso deseos de muerte, el surrealismo encontró en la lógica del sueño la vía para despreciar todas las barreras morales, así como la fuente de su productividad artística. Desde esta perspectiva, el sujeto que sueña no parece ser ningún samaritano. Para Freud, incluso, la maldad de la naturaleza humana es demostrada en los sueños (*Lecciones introductorias al psicoanálisis*, en *Obras Completas*, Tomo VI, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1972, p. 2247).

moral. Y no olvidemos aquí que bajo el exergo que abre su capital ensayo (*Flectere si nequeo superos, acheronta movebo*), Freud cree estar removiendo el infierno del hombre que sueña, el infierno del hombre que desea.

Amparados, pues, en la esencia del descubrimiento freudiano así esquematizado, podemos afirmar que toda actividad artística de importancia nace del diálogo conflictivo del sujeto con la muerte y el sexo, los dos grandes acontecimientos que marcan la existencia particular del hombre. El propio Freud, consciente de la relevancia que tenían en el sueño y las elaboraciones inconscientes el sexo y la muerte, apuntaba taxativamente refiriéndose a la *Gran Incógnita* de nuestra condición mortal que el sueño *no se ocupa nunca de pequeñeces* (p. 702).

Los conceptos del psicoanálisis, por tanto, permiten introducir un cierto orden de racionalidad teórica allí donde el texto artístico escenifica determinada relación con el deseo y la muerte, esos puntos opacos de la experiencia en relación a los cuales se hace presente la angustia, ese afecto central que puede ser considerado como el motor activo de la creación.

1. 2. 2. El discurso manierista de Jacques Lacan

Podemos afirmar que, habiendo partido de la letra freudiana, el trayecto teórico de Jacques Lacan está orientado hacia una interrogación por lo real en una línea de reflexión apoyada, de un modo encubierto, en los textos de Georges Bataille. De este modo, introdujo en la reflexión psicoanalítica la cuestión del *goce*, que relanzaba bajo una nueva perspectiva el concepto de *pulsión de muerte*. Así podía certificar, como observaba en *El reverso del psicoanálisis*, que el discurso de Freud se mantenía muy cerca de lo relacionado con el goce[35], o sea, con aquello que en la experiencia del sujeto se presenta como lo más real.

Además, es menester recordar que la obra de Lacan intenta prolongar los descubrimientos freudianos desde la filosofía de Hegel, Heidegger y la lingüística saussureana[36]. Su proyecto teórico parte de lo que él mismo denominaba un *retorno a Freud*, de una vuelta a la esencia de sus descubrimientos, de una recuperación del sentido de su experiencia[37].

---

[35] LACAN, Jacques: *El Seminario 17, El reverso del psicoanálisis* (1969-70), Ed. Paidós, Barcelona, 1992, pp. 74-75.

[36] Una de sus aportaciones al saber del psicoanálisis se resume en la máxima *el inconsciente está estructurado como un lenguaje*. Jacques-Alain Miller ha indicado que la enseñanza de Lacan es *el desarrollo de esa hipótesis hasta sus últimas consecuencias*, y que la metapsicología freudiana *nunca fue más que un análisis de la estructura radical del lenguaje, lo que podemos llamar una lógica del significante* (MILLER, Jacques-Alain: *Recorrido de Lacan*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1991, pp. 6, 8).

[37] Motivado por un retorno a Sigmund Freud, en cuyo saber encontraba Lacan la interrogación del hombre en las *relaciones con el orden simbólico, y el escalonamiento de su sentido hasta las instancias más radicales de la simbolización en el ser*, el primer Lacan pensaba el análisis como aquello que *no puede tener otra meta que el advenimiento de una palabra verdadera y la realización por el sujeto de su historia en su relación con un futuro* (*Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis*, *Escritos 1*, Ed. Siglo XXI, Madrid, 1995, pp. 264, 290). Una ilustrativa exposición de lo que consideraba la verdad del psicoanálisis freudiano, es decir, la causalidad no biológica sino simbólica del sujeto, la encontramos en la

De ahí que, principalmente en su primera época, el texto de Lacan funcione como una explicación de la obra freudiana. A través de la introducción del concepto de *Sujeto del Inconsciente*, su texto puede resumirse como un intento de reinterpretar las nociones psicoanalíticas con la articulación estructuralista de tres registros aislados en las obras de Georges Bataille, Claude Lévi-Strauss y Sigmund Freud, a saber: lo Real, lo Simbólico y lo Imaginario (R. S. I.):

> *Para leer toda la metapsicología freudiana es indispensable servirse de la distinción de planos y relaciones expresada por los términos simbólico, imaginario, real. Sirve para mantener el sentido de una experiencia simbólica particularmente pura, la del análisis*[38].

En lo esencial, cabe decir que la presencia del discurso lacaniano en un trabajo de estas características se justifica en función de tres líneas de estudio principales que habrán de ser conjugadas:

La primera atiende a una exigencia epistemológica: dar cuenta de un modo consistente de los fundamentos teóricos sobre los que se asienta, parcialmente, la Teoría del Texto desarrollada; se trata, en fin, de justificar, tratando de avanzar sobre su cauce, el modelo teórico adoptado.

La segunda, derivada necesariamente de la primera, y en acuerdo al objeto teórico de esta tesis, atiende a una interrogación por el modo en que lo imaginario, bajo su manifestación fantasmática, es puesto en juego en unos determinados textos artísticos.

La tercera atiende, en relación a la hipótesis tomada en préstamo del discurso de González Requena, a la evidente correlación entre el pensamiento manierista de Lacan y la lógica de escritura de los textos artísticos seleccionados. Trata, por tanto, de dirigir la atención hacia esas marcas de la *deconstrucción* que ambos contextos comparten, para pensar el modo en que se configuran algunos de los textos más poderosos de nuestro presente.

En los meandros de su no siempre claro discurso, y sosteniendo una enseñanza basada en una mayéutica de tipo socrática, Lacan ha tratado de clarificar la singular opacidad del sujeto y el modo complejo en que el hombre se hace sitio en el mundo. Mediante un *estilo oblicuo y burlón* —expresión de Oscar Masotta—, propio de un discurso montado sobre la metonimia y una pomposa fraseología en cuyas aguas no es difícil perder el rumbo, Lacan abrió una vía para pensar las paradojas del deseo en relación al existencialismo heideggeriano y su formulación sobre el ser-para-la-muerte.

En cierto modo, el suyo puede ser comprendido como un texto manierista, no sólo por el hecho de afirmarse como una escritura sobre la escritura de Sigmund Freud,

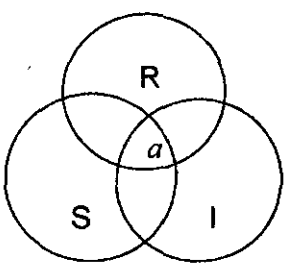
---

conferencia que pronunciara en Barcelona en junio de 1958: «El psicoanálisis verdadero y el falso», *Freudiana*, nº 4-5, 1992, Barcelona, pp. 23-34.

[38] LACAN, Jacques: *El Seminario 2, El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica* (1954-55), Ed. Paidós, Barcelona, 1984, p. 61.

como una escritura realizada sobre el molde que su experiencia le proporciona, sino, sobre todo, por la acusada estructura *perversa* de su discurso; estructura que podría ser localizada y discutida a propósito de diversas cuestiones.

De hecho, son varios los elementos que apoyan la denunciada estructura de su discurso. Podría apelarse a la *actitud complexual* con respecto a sus modelos parentales, o también al gusto por la elipsis, el rodeo, el cultivo de la paradoja y el mantenimiento (como afirmó Requena) de una reiterada lógica de la omisión conceptual. Pero, quizás por encima de todo ello, el rasgo manierista del discurso de Lacan que aquí tratamos de poner de relieve encontraría confirmación a propósito de lo mostrado por él mismo con el *nudo borromeo*, eje que vertebra la última fase de su enseñanza[39] y con el que pretendía sustituir al Edipo en tanto mito.



Aunque volveremos sobre ello con más rigor, diremos ahora que, en paralelo al proceso de ahuecamiento de la palabra y la imaginarización del Nombre del Padre que la sostenía, el nudo borromeo muestra el entrelazamiento de lo real, lo simbólico y lo imaginario en torno a un agujero central designado por el objeto *a* —causa sin causa del deseo.

O como se expresó su discípulo Jacques-Alain Miller en la presentación de su libro *Los signos del goce* (Círculo de Bellas Artes, 20-III-1999): el de Lacan puede ser considerado como un discurso organizado en torno a las luces de la razón y la opacidad intrínseca del objeto *a*.

1. 3. EL REGISTRO SEMIÓTICO

La diferencia entre lo aportado por Lacan y lo desarrollado por González Requena estriba, fundamentalmente, en la definición de la problemática de la «palabra». De modo que lo simbólico va a tomar dos vertientes radicalmente diferentes entre ambos autores. Recordemos ahora lo principal de la proposición lacaniana teniendo en cuenta que, en su discurso, lo semiótico y lo simbólico, regiones esencialmente distintas para Requena, aparecen superpuestos y confundidos constantemente, lo cual impide una clara discriminación que distorsiona la amplitud teórica y el sentido vivencial de cada uno.

---

[39] Respecto a la última fase de la enseñanza lacaniana, dice Elisabeth Roudinesco que su discurso se transforma en una *caja de milagros para sectas mesiánicas* (*Jacques Lacan*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1995, p. 492). Acerca de la posibilidad de otra lectura del texto de Lacan y de si los lacanianos deben o no seguir la obra de su maestro, comentaba Miller en *Dos dimensiones clínicas* que *hay un medio para inventar: el delirio*, y que la única cuestión es *saber si los otros comparten el delirio de uno*.

1. 3. 1. Palabra plena versus palabra vacía

El registro lacaniano de lo simbólico puede ser entendido como una racionalización del discurso freudiano a partir de dos lecturas concretas: *Las estructuras elementales del parentesco*, de Claude Lévi-Strauss, y el *Curso de lingüística general*, de Ferdinand de Saussure. Del primero tomará la prohibición del incesto como aquello que supone el paso de la naturaleza a la cultura a partir de un sistema de clasificaciones estructurales.

Del segundo —y entramos aquí en el terreno de la semiótica— recogerá la noción de significante y toda la reflexión sobre la lengua, los acoplamientos diferenciales y sus engranajes sintácticos, proponiendo en *La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud* (1957) un cuestionamiento de la naturaleza del quebrado saussureano, que había dividido el significante (abajo) del significado (arriba), haciendo de ellos dos órdenes separados por una barra, entre los cuales tenía lugar un flujo de correspondencias verticales arbitrarias: S/s.

$$\frac{\text{SIGNIFICADO}}{\text{significante}}$$

Lo que trata de certificar el giro de Lacan al cuestionar la importancia atribuida por Saussure al significado es que no hay significados preexistentes expresados por medio de significantes, sino que el significante *engendra* el significado. El quebrado lacaniano situaría, entonces, el significante en la parte superior y el significado en la inferior. Si el significante en Saussure parecía proceder de lo significado, guardando algún tipo de relación secreta con ello, el psicoanalista insiste en la determinación del significante sobre el significado[40].

$$\frac{\text{SIGNIFICANTE}}{\text{significado}}$$

Oponiéndose a la noción de signo —aquello que remite algo para alguien—, Lacan potencia una idea del significante como aquello que representa a un sujeto para otro significante. Su función *está abierta y no es reducible a ninguna dominación (no está disponible como el signo)*. El significante, dice en el texto comentado, precede y *anticipa siempre al sentido*. Lo que podría ejemplificarse con expresiones como *yo nunca...*, o *aunque tal vez...*, etc.. Es decir, mediante frases incompletas donde lo que se quiere expresar queda sobreentendido, oculto bajo una elipsis, pero, y por eso mismo, más valorado y acentuado en el plano subjetivo.

---

[40] Así, Lacan orienta su lectura hacia esos lugares donde la lógica lingüística parece encontrarse con algunos interrogantes, como, por ejemplo, el esquema de los lavabos, que demostraría la radical función del significante (la barra) en el engendramiento material de las diferencias sexuales entre los individuos:

La estructura de la *cadena significante* sería como un collar formado de anillos en el que cada anillo, sucesivamente, se anuda al siguiente[41]. La significación surgiría en los movimientos, dentro de la cadena, de desplazamiento y/o sustitución de los significantes, es decir, a través de la metonimia y la metáfora; en términos psicoanalíticos: el desplazamiento y la condensación.

Las fórmulas expresivas de la poesía[42] supondrían una alteración de ese modelo de división entre significante y significado, y exigen la presencia del modelo freudiano de la *represión* y la censura. Según Lacan, el descubrimiento de Freud reside en haber demostrado que el espíritu surge de la letra, y que tal descubrimiento lleva un nombre: inconsciente[43].

La objeción principal de Lacan al trabajo de Saussure se centra en el sentido de la dimensión poética de la palabra, con su articulación polifónica, totalmente heterogénea y móvil de los significantes y los significados[44]. El sistema significante del teórico suizo *no es suficiente*, argumenta Lacan, para rescatar el sentido de la palabra creadora. Es entonces cuando el psicoanalista introduce el término excluido en la lógica lingüística saussureana: *Todo ese significado (...) no puede operar sino estando presente en el sujeto* (*Escritos 1*, p. 484).

En el Discurso de Roma, también conocido como *Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis* (1953), con que da por inaugurada su enseñanza, Lacan nos habla de la *antinomia inmanente* que gobierna la relación entre palabra y lenguaje. La palabra plena[45], aquella que dice la verdad y el sentido del ser, guarda una relación de antítesis con la palabra vacía, la palabra que no dice nada, la palabra funcional, burocrática e instrumental. El universo de la palabra plena, nos dice, sería el espacio donde las cosas vienen a ordenarse simbólicamente.

---

[41] El significante, que posee valor negativo y diferencial, funciona por un juego de oposiciones estructurales. El significante acústico, *que puede ofrecer complicaciones simultáneas en varias dimensiones*, tiene un carácter lineal, se desenvuelve en el tiempo, en la extensión. Es, decía Saussure en el *Curso de lingüística general* (Ed. Alianza, Madrid, 1995), como *una línea*; sus elementos se presentan unos tras otros formando una *cadena*, como sucede con las frases escritas.

[42] El ejemplo que Lacan utiliza para ilustrar la potencia de la metáfora poética para el sujeto nos ayuda a comprender la verdad que late en el presente del indicativo del verbo ser: tiene una *mayor densidad significativa* decir *Juan es un león*, que decir, *Juan es tan bravo como un león* («En memoria de Ernst Jones: sobre su teoría del simbolismo», *Escritos 2*, Ed. Siglo XXI, México, 1985, p. 684).

[43] Buena prueba de esto son los numerosos «análisis textuales» realizados por Freud en *Psicopatología de la vida cotidiana*, donde se puede captar el flujo permanente de las letras, en tanto significantes o diferencias codificadas, distorsionando el orden de la frase para expresar deseos inconscientes.

[44] Lacan termina definiendo la poesía como una sustitución del significante por el significante, como un franqueamiento radical de la barra de separación que propulsa el advenimiento de la significación a partir, paradójicamente, del sinsentido.

[45] *La palabra plena es la que apunta, la que forma la verdad tal y como ella se establece en el reconocimiento del uno por el otro. La palabra plena es la palabra que hace acto. Tras su emergencia uno de los sujetos ya no es el que era antes.* LACAN, Jacques: *El Seminario 1, Los escritos técnicos de Freud* (1953-54), Ed. Paidós, Barcelona, 1995, p. 168.

Pero, aunque en algunas ocasiones formule la posibilidad de coexistencia de dos dimensiones diferentes del lenguaje (*El Seminario 1*, p. 389), el discurso de Lacan *superpone significante y símbolo*, decantándose al final por proponer un significante evacuado del significado. El significante, pieza clave de todo el asunto, es como el pez que nada en el mar infinito de las relaciones lingüísticas, determinado sólo por el juego de sustitución y desplazamiento.

Escurridizo y siempre móvil[46], el significante es capaz de todos los entrecruzamientos lingüísticos, de todas las afluencias, de todos los desbordes y *sobredeterminaciones oposicionales*. Es la cualidad de lo que Freud llamaba *Verdichtung* (condensación), que define la polivalencia de los sentidos, y que hace que *a cada símbolo le correspondan mil cosas y a cada cosa mil símbolos*[47].

1. 3. 2. Reducción cibernética de la palabra

No obstante, la orientación del discurso lacaniano se vuelca en la idea de que tanto el sujeto como el elemento semántico del habla permanecen subordinados al significante, que en esencia es la forma vacía de contenido, la *cáscara vacía de todo significado estable*, resistente a una reducción "metafísica" del sentido[48].

Con el significante se pretendió desterrar toda idea de meta-lenguaje, es decir, cualquier tipo de verdad más allá de él. En su autonomía, el significante ya no remite a un Bien Soberano ni a una forma eterna de Significado, coincidente consigo misma, que explique la naturaleza de las cosas; ya no remite a lo que sería una idea de Dios considerado como la suma perfección del *verissimum reuniéndose con el entissimum*[49].

De hecho —y estamos aquí ante la deriva sobre la que discurrirán los "prejuicios" de su discurso—, el significante procede a suplir todo idealismo teológico. Pieza clave del pensamiento lacaniano, el significante, del que podemos decir que, a fin de cuentas, no introduce novedades significativas con respecto a Saussure, es lo que surca el vacío de significado y lo que revela el carácter fraudulento de las diversas representaciones inmóviles de la filosofía y la religión.

---

[46] Una lectura muy didáctica de todas estas cuestiones puede ser encontrada en: NASIO, Juan David: *Cinco lecciones sobre la teoría de Jacques Lacan*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1993. El significante es una categoría formal, no descriptiva; importa muy poco lo que designe, anda rebotando (a la deriva) de un lado a otro, y lo mismo puede ser un lapsus, que un chiste, el relato del sueño, un gesto, un sonido o un silencio. Todo eso puede ser a condición de que se trate de una expresión involuntaria, que no signifique nada, y que se articule con otros significantes. Está más allá del espacio y del tiempo, más allá de la persona misma y destruye cualquier idea de meta-lenguaje.

[47] Lacan, *El Seminario 1, Los escritos técnicos de Freud*, pp. 90, 389.

[48] Como decía Lyotard en la página 28 de *La condición postmoderna* (Ed. Cátedra, Madrid, 1987) el lazo social *está hecho de "jugadas" de lenguaje*.

[49] *A este sol blanco del platonismo y de sus retoños responde aquí el lugar vacante de un sol negro que no es más que el índice imposible de un ser obstruido, de una carencia hipostasiada, tanto más motriz cuanto que es carencia más radical. El lenguaje, muerte de las cosas y voz de esta muerte, ahonda indefinidamente esta vacancia.* REBOUL, Jean: «Jacques Lacan y los fundamentos del psicoanálisis», incluido en *Las formaciones del inconsciente*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1970.

En relación a lo señalado, cabe decir que la posición siempre ambigua de Lacan con respecto al estructuralismo se constata en los permanentes vaivenes del espacio de un sujeto que goza, y por ello irreductible a una formalización significante, al espacio del matema[50] y del número. Así, trató de establecer un puente entre el discurso neutro del estructuralismo, de ese pensamiento que intentó reducir el sujeto a cero, y el ámbito de la subjetividad, pero siempre de un modo contradictorio e impreciso[51].

Ya en *Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis* defendía, apoyándose en Claude Lévi-Strauss, el carácter numérico de lo simbólico. Las leyes del número, decía, son el modelo más puro e irreductible de la clasificación del parentesco y del núcleo de la organización edípica. El número es el símbolo más depurado, y el mito de Edipo obedece a un orden de lenguaje, según una estructura ternaria, que tiene en el Nombre del Padre el sostén de la función simbólica (*Escritos 1*, p. 267).

La simbólica, dirá en *La cosa freudiana o el sentido del retorno a Freud en psicoanálisis*, es *el aparato algorítmico de la lógica moderna* (*Escritos 1*, p. 412). Del mismo modo, sostenía que *el material significante (...) es lo simbólico* (*El Seminario 3*, p. 82), y que, como en la lingüística saussureana, el valor de un elemento de la cadena sólo cobra relevancia en situación oposicional con respecto a otro, es decir, como diferencia codificada. Siguiendo este argumento, el esquema de la regulación simbólica que posibilita la existencia del lazo social descansaría sobre una *subyacencia matemática inconsciente de los intercambios de las estructuras elementales*. Las combinaciones matemáticas son las que *ordenan los intercambios objetales* (*El Seminario 2*, pp. 89, ss).

Como en su día señaló González Requena, la red simbólica lacaniana se reduce a una estructura que hace posible el intercambio de objetos imaginarios para el deseo. Leamos las propias palabras del psicoanalista:

---

[50] *La palabra matema apareció por primera vez en el discurso de Lacan el 4 de noviembre de 1971. Forjada a partir del mitema de Claude Lévi-Strauss* —unidades de construcción mítica— *y de la palabra griega mathêma (conocimiento), no pertenecía al campo de las matemáticas* —aquel campo que, como señala Lacan en *Los desengañados se engañan*, carece de sujeto experiencial— *(...) mostró que ese matema era la escritura de lo que no se dice pero que puede transmitirse. Dicho de otra manera, Lacan tomaba aquí la contrapartida de Wittgenstein: negándose a concluir en la separación de los incompatibles, intentaba arrancar el saber a lo inefable para darle una forma íntegramente transmisible. Esa forma era ciertamente el matema, pero el matema no era el lugar de una formalización integral, puesto que suponía siempre un resto que se le escapa.* ROUDINESCO, Elisabeth: *Jacques Lacan*, Ed. Anagrama, 1995, p. 524.

Señala la autora que la diferencia fundamental de un discurso como el de Lacan, con respecto al de su alumno Miller, que procedió a una depuración *significante* de la doctrina del maestro, se basaba en lo siguiente: si Miller afirmaba la posibilidad de *sutura* para el sujeto en términos de *cadena del discurso*, Lacan, afirmaba, al mismo tiempo, en la primera sesión de *El Seminario 13* que la ciencia fracasaba en suturar o en formalizar integralmente al sujeto; *la lógica lacaniana del sujeto se fundaba en la apertura, la equivocidad, la ambivalencia y la idea de un imposible dominio; la lectura milleriana de esa lógica era ya el anuncio de todos los dogmas por venir* (p. 479). Es decir, el anuncio de un sistema cerrado: una escolástica.

[51] *Lo que hay de común con lo que se llama en los últimos tiempos los estructuralismos, es hacer depender la función del sujeto de la articulación significante. De toda aproximación semejante deriva la puesta en suspenso del sujeto. En lo que concierne a mi propia búsqueda, nada sabría ser correctamente pensado sin que sea encontrada la necesidad de la articulación subjetiva en el significante. Lo que debe ser producido en este mismo campo es la relación fundamental del sujeto así constituido con el cuerpo. Tradicionalmente el simbolismo era así articulado. Pero este simbolismo corporal no pasa por otra parte más que por las vías de la estructura, a través de las incidencias del significante en lo real, en tanto que introduce ahí al sujeto.* LACAN, Jacques: *El Seminario 14, La lógica del fantasma* (7 junio 1967).

La palabra es ante todo ese objeto de intercambio por el cual nos reconocemos (...) la máquina es como la estructura suelta, sin la actividad del sujeto. El mundo de la máquina es el mundo simbólico (...) La máquina encarna la actividad simbólica más radical en el hombre[52].

En donde se propone la autonomía radical del significante, tal y como quedó sugerido en la conferencia «Psicoanálisis y Cibernética» de *El Seminario 2*, donde aseguró que lo simbólico suponía un *orden que subsiste en su rigor independientemente de toda subjetividad*[53].

Siguendo su línea, y tras declarar que el aparato psíquico freudiano es un sistema cuya configuración se basa en la primacía de un significante que se impone sobre las significaciones manifiestas, Serge Leclaire observó que *es el anclaje en el cuerpo el que hace que una letra (gramma) sea significante*. Así, en el sentido psicoanalítico, el significante, pieza radicalmente vacilante y arbitraria, *implica la conjunción de una letra y de un movimiento del cuerpo*[54].

Pero sucede que, al mismo tiempo que promueve la noción de sujeto como resultado de la *concatenación significante*, constata esa que es la gran dificultad teórica del psicoanálisis estructural: el *fracaso de la lógica sobre la realidad del sexo*. La lógica lacaniana terminará manteniendo una relación de absoluta oposición a lo real, definido, en términos lógico-formales, como lo *imposible*.

La lógica del significante será el límite final de la teorización lacaniana, lo que tendrá graves consecuencias e implicaciones en otros debates y cuestiones que atañen, en primer lugar, a los conceptos de sujeto, inconsciente y saber. Así, por ejemplo, la pregunta formulada por Miller: *¿Qué puedo saber?*, era respondida por Lacan: *nada que no tenga la estructura del lenguaje, de donde resulta que es cuestión de lógica hasta*

---

[52] Lacan, *El Seminario* 2, pp. 77, 119.

[53] Lacan, *El Seminario 2*, p. 449. La experiencia del *fort-da* recogida por Freud en *Más allá del principio del placer* serviría para aislar el corazón del mecanismo cibernético que, como sabemos, es lo semiótico puro; el más primario, el más básico, el más sintético modelo de estructura alternante y oposicional, el orden binario a partir del cual se configurará toda la realidad del sujeto y que le empuja a interrogarse sobre la ausencia y la ausencia, el ser o el no ser. Cualquier máquina puede ser reducida al juego del par-impar. En la sesión «La carta robada» del 26 de abril de 1955 leemos: *El juego del símbolo representa y organiza, independientemente de las peculiaridades de su soporte humano, ese algo llamado sujeto. El sujeto humano ocupa en ese juego su lugar y desempeña allí el papel de los pequeños más y los pequeños menos. El sujeto mismo es un elemento de esa cadena que, tan pronto como es desplegada, se organiza de acuerdo a leyes. De modo que el sujeto se halla siempre en varios planos, apresado en redes que se entrecruzan.*

[54] *La estructura del inconsciente puede ser descripta en términos de concatenación significante: cadena que tiene por efecto engendrar un sujeto que excluye mientras que el objeto cae* (Leclaire, *El objeto del psicoanálisis*, pp. 7, 62-67. También: *función de conmutación alternante, consistente sólo en esa alternativa que puede representarse como operándose en una fase de apertura y una fase de clausura; o también como operándose entre las dos funciones de abertura y de cierre de la letra, en relación con el goce.* LECLAIRE, Serge: *Desenmascarar lo real*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1991, p. 68.

donde iría yo en ese límite[55]. Cuando de lo que se trata en el saber —que no en el conocimiento—, comienza justo a partir de dicho límite.

1. 3. 3. La dimensión simbólica según la Teoría del Texto

La Teoría del Texto acepta algunas de las proposiciones iniciales de Lacan acerca de la dimensión creadora de la palabra, de esa palabra que hace posible cavar el surco en la textura de lo real y que es capaz de engendrar el mundo de las cosas. Reivindica la idea de que la creatividad *se sostiene por esencia en la palabra humana, y llega tan lejos como la palabra*[56]. Pero rechaza, en cambio, su punto de llegada final, ya intuido, como hemos visto, en algunas de sus tempranas declaraciones.

Si el registro semiótico es el orden de los signos, el tejido o red de los significantes, es decir, aquello que se entiende como comunicable en un texto, el ámbito, pues, del significado o contenido semántico e intersubjetivo de cada signo[57], el símbolo, en cambio, pone en el centro de la cuestión la experiencia singular, incomunicable e intransferible, del roce con lo Otro.

El campo del significante[58] es el de la significación, no del «sentido», que sólo puede existir en el campo del sujeto[59] en relación a lo real. El significante es el

---

[55] Lacan, *Psicoanálisis, Radiofonía & Televisión*, p. 123.

[56] Lacan, *El Seminario 1*, p. 338. Además: *Antes de la palabra, nada es ni no es. Sólo con las palabras hay cosas que son y cosas que no son. Sólo con la dimensión de la palabra se cava el surco de la verdad en lo real (...) El ser, el verbo mismo, sólo existe en el registro de la palabra (...) La palabra tiene función creadora, y es ella quien hace surgir la cosa misma.* Lacan, *El Seminario 1*, pp. 333, 334, 338, 351. En dicho curso, donde se indica que el campo freudiano es la búsqueda del sentido y de la verdad del sujeto, Lacan nos hablaba de la importancia simbólica del reconocimiento existencial, de un reconocimiento que sostiene el plano del ser, concretado en la fórmula: *Tú eres* (p. 14). El lenguaje simbólico, sostenía este autor, es aquello que nos asegura el ser mediante la creencia y la fe (p. 347). La dimensión simbólica haría posible, en el lenguaje heideggeriano, asumir el ser-para-la-muerte para realizarse como ser (p. 416). Estas cuestiones desarrollan bajo nuevas perspectivas lo que Freud expuso en «Psicoterapia (tratamiento por el espíritu)» acerca del poder de la palabra en el análisis (*Obras Completas*, Tomo III, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1987, pp. 1015, ss).

[57] Véase: ECO, Umberto: *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Ed. Lumen, Barcelona, 1989; *Tratado de semiótica general*, Ed. Lumen, Barcelona, 1988; *Signo*, Ed. Labor, Barcelona, 1976. BARTHES, Roland: *La aventura semiológica*, Ed. Paidós, Barcelona, 1990; *El susurro del lenguaje*, Ed. Paidós, Barcelona, 1997; *Lo obvio y lo obtuso*, Ed. Paidós, Barcelona, 1995.

[58] Al hacer una teoría de la lengua (que no del habla o de la enunciación) afirmaba Saussure que el *signo lingüístico* posee un carácter doble, que está compuesto no de un nombre y una cosa, sino de un *concepto* y una *imagen acústica*. En el capítulo «Naturaleza del signo lingüístico» del *Curso de lingüística general* se dice que el concepto sería la parte más abstracta, y la imagen acústica sería la parte material, no el sonido material físico, sino la *huella psíquica* del sonido material, en tanto dicho calificativo (material) permite distinguirlo mejor del elemento abstracto del concepto. Dicha huella vendría a ser la representación que del sonido material nos dan los sentidos.

La proposición original de Saussure es utilizar el término *signo* para designar el *conjunto*, mientras que el concepto pasa a ser identificado como el *significado* y la imagen acústica como el *significante*. Dos términos que, aún estando separados, *se reclaman recíprocamente*. El *lazo* que une significante y significado es *arbitrario, convencional e inmotivado, carente de valor intrínseco;* esto es, no guardan entre sí *ningún lazo natural*. La diferencia del significante con el significado —que, como el autor suizo indica, han sido utilizados muchas veces como si fueran lo mismo— estriba en que mientras el significante está vacío, el símbolo nunca es *completamente arbitrario*. Para el símbolo *siempre hay un rudimento de vínculo natural entre significante y significado*, como sucede, por ejemplo, con la balanza, símbolo de la justicia.

instrumento visible de significación, mientras que el símbolo estaría vinculado a una teoría de lo invisible y de lo no empírico. Las significaciones están depositadas, mientras que el sentido es un acto, el tiempo de enunciación vivido como experiencia de la verdad.

En lo que respecta a la temática del deseo, Requena profundiza algunas de las afirmaciones de Lacan, como cuando observaba que la palabra *es esa dimensión a través de la cual el deseo del sujeto está integrado auténticamente en el plano simbólico* (*El Seminario 1*, p. 272). Pero postula una novedosa idea del deseo realizado en la perspectiva de lo real, el «deseo simbólico», que diverge radicalmente de lo enunciado por Lacan.

En este sentido, y sostenido en la estructura del *no-yo* (es decir, lo que no se imagina riza), lo simbólico ya no se reduciría a una mera red de intercambio de objetos imaginarios, ni a una trama significante opuesta a lo real, sino, bien al contrario, sería lo que administra y conduce al sujeto hacia lo Otro. A diferencia de lo que sería un goce pulsional estricto, desencadenado y a la deriva, el deseo podría ser definido, entonces, como pulsión orientada en los cauces de la palabra.

Partiendo de la idea de que la subjetividad es algo que se construye por medio del texto simbólico, éste ha de ser considerado como *un instrumento de articulación de la pulsión*, o lo que es lo mismo, como un espacio de producción de deseo. El deseo, sostiene Requena resolviendo uno de los agujeros teóricos del lacanismo, nace en tanto que la pulsión es escrita y articulada, tutelada por el símbolo[60], cuya misión es sujetar y escandir la pulsión ciega procedente del interior.

La importancia de tal cuestión conduce a pensar que el espacio humano nace con la articulación y el manejo simbólico de la energía pulsional. La dialéctica humana consistiría, entonces, en la conversión de tal energía en deseo. Frente al mínimo poderío

---

Mas como leemos en la página 149 del texto, por oposición a la materialidad a la que antes aludía (la huella psíquica), del significante lingüístico dice Sausure que es, *en esencia, incorpóreo, constituido no por su sustancia material, sino únicamente por las diferencias que separan su imagen acústica de todas las demás. La lengua*, observa un poco más adelante, *es una forma y no una sustancia* (p. 153). Como recordaba Requena, el significante es lo metafísico puro, incorpóreo y sin forma: diferencia codificada. SAUSSURE, Ferdinand de: *Curso de lingüística general*, Ed. Alianza, Madrid, 1995.

[59] El significante se inserta en una trama relacional arbitraria, en una combinatoria sintáctica que no conoce el tiempo ni sabe del sexo. Sólo ordena y clasifica, y depende del contexto abstracto del código independientemente del sujeto. La palabra supone un corte radical en el sistema semiótico y abstracto del lenguaje formal; introduce la profundidad y la verticalidad en la horizontal de los signos. Si con el lenguaje nos referimos al mensaje y al conocimiento, con la palabra nos referimos al saber.

[60] El problema de la génesis del deseo y el sujeto ha sido desarrollado en «El texto: tres registros y una dimensión», y en el seminario *Imagen Audiovisual, Teoría del Texto, Psicoanálisis II* (1997-98). El sujeto es una herida interior suturada por la palabra simbólica. El sujeto es el que sabe del límite del entender, del tope en que tropiezan los signos y comienza lo real. La simbólica es la dimensión de la fundación del sujeto por la palabra y el texto, especialmente el relato edípico como matriz simbólica; el sentido y el sujeto de la enunciación en tanto sujeto del deseo inconsciente. Es la condición de posibilidad de que el sujeto pueda afrontar su travesía por lo real, y que pueda afrontar la interrogación radical surgida del vacío de objeto.

del signo, el símbolo es el lugar donde se introduce y pervive el deseo[61]. Si el signo es neutro, el símbolo está *cargado de deseo.*

Una de las funciones primordiales del símbolo es nombrar, poner una palabra sobre esa materia dura que es lo real. La densidad y la amplitud existencial del símbolo rebasa hasta límites insospechados la noción de significante o la noción de signo; supera también el uso del símbolo desplegado en el ámbito de la retórica (imagen elaborada cuya única finalidad sería designar por sustitución, ser signo-de).

Por otro lado, y abriendo una vía existencial de interrogación, la palabra nombra la ausencia de objeto y la inmersión del ser en el Fondo. El símbolo es la palabra que hace acto, y que introduce, al mismo tiempo, un determinado orden en lo real; es la palabra que llega en el momento justo[62]. La importancia del símbolo reside en la función que desempeña dentro de la lógica del texto o del relato. La palabra, expresión más pura de la dimensión simbólica, es aquello que permite tramar un relato sobre el origen y el fin, aquello que introduce la idea misma de causalidad y establece un marco humano para la violencia del mundo[63].

La cruz, por ejemplo, *es un símbolo tenso, dramático, trágico*: el símbolo de un sujeto *afrontando su acto supremo de enunciación ante la muerte*[64]. Funciona como palabra encarnada en lo real, como la marca que cifra el martirio y la penalidad simbólica del sujeto más allá de toda apariencia especular. La muerte de Jesucristo en la cruz, por ejemplo, fue un *acto de enunciación extrema* porque fue el último de su existencia y con él fijó la verdad de su palabra.

Dentro de los textos simbólicos primordiales podríamos citar la obra de José de Ribera, el Españoleto, techo de la pintura barroca y del arte occidental. En lienzos como el *Martirio de San Bartolomé*, *San Sebastián* o el *Martirio de San Andrés* (1628) se hace palpable la manifestación sensible de la palabra simbólica afirmándose en lo real. En medio de la dramática oscuridad que los envuelve, los mártires de Ribera prolongan el gesto de Cristo realizando su mismo acto sacrificial: mantener una palabra en el borde mismo de la muerte. Desgarrando los semblantes y los signos, el acto de enunciación del mártir es su entrega activa al tormento.

Recogiendo unas frases tomadas del Editorial que abre el número 4 de *Trama y Fondo*, podemos constatar que las mencionadas pinturas de Ribera ostentan la *fuerza inequívoca de la acción sostenida*. Los mártires, iluminados en profundo claroscuro por sus pinceles, hacen visible la firmeza de una *palabra verdaderamente asumida al precio del riesgo que comporta*. La maestría de Ribera al realizar tales «imágenes simbólicas»

---

[61] Cabe señalar, al respecto, que el falo simbólico teorizado por Requena no es un puro semblante, como en Lacan, sino el acuerdo entre la Palabra y la dureza del falo real: PHp (Phalo), donde «P» es la Palabra que procede del Fondo, «p» el poderío viril, y «H» la herida del paso por la castración.

[62] La enunciación simbólica es el tiempo del sujeto. Cuando el significante es pronunciado en su momento justo funciona como una palabra experiencial (12-I-96), como un símbolo que nos inserta en la dimensión de la verdad. La función del sujeto es sostener, llegado el momento, un símbolo en *la prueba de lo real.*

[63] REQUENA, Jesús González: «En el principio fue el Verbo. Palabra versus Signo», *Trama y Fondo,* nº 5, Madrid, diciembre 1998.

[64] «Pasión, Procesión, Símbolo».

no solo ha trasladado el miedo y la angustia experimentada por el santo al sujeto que se coloca ante el cuadro, sino que ha hecho revivir la dureza y la gloria de una palabra sostenida en el filo del terror: la dimensión del miedo como *uno de los umbrales de la verdad.*

1. 3. 4. Los límites de la Iconología

En el campo de la teoría del arte, el término *simbólico* aparece estrechamente vinculado a las líneas de reflexión abiertas por autores como Fritz Saxl, Edgard Wind o Ernst Gombrich, pero, sobre todo, el término aparece relacionado a la obra de un humanista como Erwin Panofsky. Formado con Aby Warbug, Panofsky introdujo la reacción a la línea de historización de las formas representada por Heinrich Wölfflin, atendiendo con maestría y erudición filosófica e histórica a toda un serie de fenómenos que se condensaban y se manifestaban en la obra de arte.

Este autor profundizó la conexión entre la imagen y el significado, superando la dicotomía entre forma y contenido, y afirmando que el significado sobrepasa lo puramente visual. Independientemente de su valía, las obras de arte, decía el autor, siempre poseen una significación estética. Panofsky sostenía que la Iconografía *es la rama de la Historia del Arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte, en cuanto algo distinto de su forma*[65] .

Su complejo método de análisis, en el que integraba diversos saberes, se desarrollaba escalonadamente. Como se puede ver en el cuadro sinóptico reproducido (cfr. *Estudios sobre Iconología*), la primera etapa se corresponde al Contenido temático Natural o Primario (lo que sería el análisis formal de tipo wölffliniano), en la que se procede a la identificación de las *formas* puras (colores), los *objetos* (elementos figurativos) y las relaciones entre formas y objetos constituyentes de *hechos*. Esta fase, que exige una cierta sensibilidad o empatía hacia la obra, exige la percepción de las cualidades expresivas, y se centra en el campo de los motivos artísticos o descripción pre-iconológica de la obra de arte, en la que se debe considerar el *significado fáctico* de los elementos, que es inmediato, fácil de entender y de naturaleza elemental, y el *significado expresivo*, donde se atiende a diversos matices psicológicos.

La segunda fase atiende al Contenido Secundario o Convencional, y apela no tanto a lo sensible como a lo inteligible. En esta etapa se discriminan las funciones de cada figura atendiendo a lo que nosotros denominaríamos el código de referencia, por el cual sería posible reconocer la representación de la Veracidad en una figura femenina con un melocotón en la mano, identificar como San Bartolomé a un hombre con un cuchillo o descubrir que la palma es símbolo del martirio. Se trata de relacionar los motivos y sus combinaciones con temas o conceptos para descubrir las «imágenes» que determinan esas *historias y alegorías* que los antiguos denominaban «invenzioni». Esta es la fase de la Iconografía, y exige un cierto grado de familiaridad en los temas y conceptos puestos en imágenes.

---

[65] PANOFSKY, Erwin: *Estudios sobre Iconología*, Ed. Alianza, Madrid, 1989, p. 13.

Por último, se trataría de localizar el Significado Intrínseco o Contenido expresado en función del trazado descubierto en los niveles anteriores, a partir de una intensa labor de matización semántica, teniendo en cuenta, además, las variaciones significativas de los símbolos según el contexto social y espacio-temporal en que se inserte la obra. Según sus propias palabras, el significado intrínseco se puede percibir:

> *indagando aquellos supuestos que revelan la actitud básica de una nación, un periodo, una clase, una creencia religiosa o filosófica —cualificados inconscientemente por una personalidad y condensados en una obra—.*

OBJETO DE INTERPRETACIÓN	ACTO DE INTERPRETACIÓN	BAGAJE PARA LA INTERPRETACIÓN	PRINCIPIO CONTROLADOR DE LA INTERPRETACIÓN
1. Contenido *temático primario* o *natural*. a) Fáctico b) Expresivo Constituyendo el mundo de los movimientos artísticos.	*Descripción pre-iconográfica* (análisis pseudo-formal).	*Experiencia práctica* (familiaridad con los *objetos* y las *acciones*).	Historia del *estilo* (percatación acerca de qué manera, bajo diferentes condiciones históricas, *objetos* o *acciones* han sido expresadas por *formas*).
2. Contenido *temático secundario o convencional*, constituyendo el mundo de las *imágenes, historias y alegorías*.	*Análisis iconográfico*, en el sentido más estrecho de la palabra.	*Familiaridad con las fuentes literarias* (familiaridad con los *temas* y *conceptos* específicos).	Historia de los *tipos* (percatación de la manera, en la cual bajo diferentes condiciones históricas, *temas* o *conceptos* específicos fueron expresados por *objetos* y *acciones*).
3. *Significado intrínseco* o *contenido*. Constituye el mundo de los «valores simbólicos».	*Interpretación iconográfica*, en un sentido más profundo (*Síntesis Iconográfica*).	*Intuición sintética* (Familiaridad con las *tendencias esenciales de la mente humana*) condicionados por la psicología personal y la «Weltanschauung».	Historia de los *síntomas culturales* o *símbolos* en general (percatación acerca de la manera, en la cual bajo condiciones históricas diferentes, *tendencias esenciales de la mente humana* fueron expresadas por *temas* y *conceptos* específicos.

En este procedimiento —que ha de ser concebido como un *proceso orgánico e indivisible* que tiene la pretensión de aunar y entablar relaciones entre filosofía, historia, teología, literatura y arte— no se debe despreciar la *intuición sintética* del propio analista. A través de esa intuición y del sólido bagaje cultural, el método seguido

conduciría a discernir los *valores simbólicos* de la obra, que, como apunta entre paréntesis, *son desconocidos por el artista mismo*, e incluso *pueden «diferir» marcadamente de lo que el artista intentaba expresar conscientemente* (pp. 18-23).

Como se puede comprobar al consultar los textos de referencia, lo simbólico en panofsky no parece distinguirse gran cosa de lo que la semiótica y la lingüística entienden como *signo*, en tanto significado expresado por un significante visual[66]. El escalonamiento que exige su estrategia tiene la finalidad de identificar las formas codificadas en un determinado contexto espacio temporal, fuera del cual, como bien señala, no significarían nada en absoluto[67].

Mas, por otro lado, su método analítico parece hacer espacio de manera latente a lo que el psicoanálisis ha calificado como sentido inconsciente del discurso o de la representación, revelando la necesidad de interrogar tanto aquello que aparece de manera explícita en la obra como lo que está presente de un modo velado. Dejaría abierta, entonces, la posibilidad de una incursión teórica de corte psicoanalítico.

Así por ejemplo, en la introducción de *Estudios sobre Iconología* firmada por Enrique Lafuente Ferrari se dice que *el «contenido» como opuesto a mero «asunto» es definido por Panofsky, siguiendo a Charles Peirce, como aquello que una obra delata, pero no exhibe*. Es decir, como aquello que se esconde con el pudor propio de lo que no quiere ser revelado demasiado pronto, como aquello que ejerce su influjo agazapado tras el telón del sentido metafórico.

Tras la lectura y el desciframiento de los asuntos y los motivos en que consiste la iconografía, es necesario pasar a un nivel más profundo de significación donde se trata de clarificar el significado intrínseco de la imagen; un significado presente en la iconografía[68] pero diferido y encubierto. O en otras palabras, hermético para una decodificación plana y superficial: *lo que delata, pero no exhibe*.

El significado intrínseco sería el campo de las realidades implícitas subyacentes, modeladas a través de una serie de elementos y relaciones que dan forma a los diversos cambios históricos y estéticos. Tales formas superiores, o nudo trabado entre motivos, imágenes y alegorías, tendrían el rango de elementos de *valor simbólico*, capaces de dejar la *huella* del cambio en el devenir de las artes. Los valores simbólicos desvelados por la iconología, allí donde la iconografía es rebasada, expresarían algo más que el asunto explícito mismo, *algo más*, sostenía Lafuente Ferrari, *de lo que el propio artista suele no ser consciente*.

---

[66] Lafuente Ferrari ilustra la diferencia entre iconografía e iconología aludiendo a la lingüística, y diciendo que la primera sería como la *lexicografía*, mientras que la segunda sería como la *semántica*.

[67] En nota, aclaraba Panofsky que la *personificación* o el *símbolo* es una imagen que transmite la idea no de personas y objetos concretos y aislados, sino de nociones abstractas y generales como la Fe o la Lujuria, mientras que las *alegorías* son combinaciones de personificaciones o símbolos, y que se pueden dar combinaciones intermedias. Todo parece apuntar que la extensión semántica del *símbolo* queda reducida así a un puro sustituto de significación codificada. Por otro lado, Panofsky confiesa que adopta el concepto del *símbolo o síntoma cultural* tal y como lo desarrolló Cassirer.

[68] *iconografía* significa grafos o escritura de la imagen. El pintor, por tanto, escribe imágenes; de ahí que podamos pensar el movimiento de su enunciación como una labor de escritura.

Luego, entonces, una parte de la Iconología panofskiana desempeñaría la misión de revelar el sentido inconsciente de la obra analizada, ese contenido que, en apariencia, representa una *Weltanschauung*. Realizando una reviviscencia de las fuentes del pasado, además de una intensa labor de investigación racional de documentos, cartas y obras, la tarea de Panofsky apunta a clarificar lo latente, pero sin relacionarlo, paradójicamente, con el campo del sujeto, del que se desentiende por completo.

Es decir, a pesar de manejar una difusa noción de contenido inconsciente, Panofsky no opera con nada parecido a las categorías del texto, de donde la borrosa concepción de lo simbólico parece quedar apresada en la red de un enfoque esencialmente semiótico del arte.

El erudito alemán no interroga la dialéctica experiencial del deseo y lo real; tampoco realiza una clara distinción entre *significado* y *sentido*, que aparecen presupuestos como idénticos en el campo de lo que él llama el Contenido. Pero lo que resulta más criticable, tratándose de un teórico del Arte y las formas visuales, es que no interroga el ser específico de la imagen, sólo la retórica estética e ideológica a la cual da forma.

¿Qué podrían ser, nos preguntamos, las *tendencias de la mente humana* a las que Panofsky apunta en la fase final de su proceso de interpretación, sino la expresión textual de los conflictos pulsionales y simbólicos, es decir, la expresión artística del problema del sujeto ante lo real, tal y como se inserta en una perspectiva social?

A pesar de su gran valía historiográfica y teórica para hacer transparente el significado oculto de las obras del pasado, su método humanista delata graves carencias que sólo lo hacen parcialmente apto para interrogar las cuestiones primordiales suscitadas por el arte contemporáneo. Lo que falta en la propuesta panofskiana es el intento de pensar su proceso escalonado de análisis iconográfico e iconológico desde el punto de vista del sujeto. Es decir, falta aquello que González Requena insiste en interrogar en el abordaje de una obra: la articulación textual de una experiencia de subjetividad que, en el fondo, toda obra de arte configura.

* * *

1. 4. EL REGISTRO DE LO IMAGINARIO

Tratando de dar sentido a la proposición metodológica elegida, intentaremos dar cuenta del sostén teórico en el que se apoyarán los análisis textuales realizados en la segunda parte de esta tesis. Lo que sigue a continuación, por tanto, concierne a la inteligencia de aquello que conforma el campo imaginario de las imágenes.

Conviene señalar que partimos de la idea de que, originalmente, la relación del *sujeto* con la *imagen* depende de la relación en espejo con el otro, lo cual implicaría la necesidad de pensar no sólo la configuración del yo narcisista, sino también el proceso de *identificación* presupuesto y la dialéctica de la *presencia* y la *ausencia*.

1. 4. 1. La imagen pictórica

En lo esencial, la imagen debe ser considerada dentro del campo de lo imaginario y vinculada a la relación originaria del espejo y la imagen del otro. Sin embargo, considerada como «texto», la pintura puede ser analizada como un espacio de escritura que integra los registros a los que hemos hecho referencia. Pone en escena lo que hemos calificado como una relación existencial capaz de trascender su sostén *imaginario*.

Y para seguir el hilo de lo argumentado por Requena al inicio del seminario *El análisis textual* (1998-99) añadiremos que la pintura sería una imagen elaborada sobre un determinado soporte que, con respecto a las imágenes perceptivas puras (de primer grado), siempre es secundaria.

Poniendo en juego una serie de oposiciones o pares conceptuales, Requena proponía establecer diferencias que permitieran, a pesar de su intrínseca dificultad, ceñir teóricamente lo propio de las imágenes para proceder a su posterior clasificación. De esta manera, distinguía entre dos pares conceptuales, estando el primero de ellos referido a la *imagen construida / no construida*:

Las imágenes no construidas serían ajenas a cualquier tipo de intencionalidad; serían imágenes que surgen de manera inmediata, y en ellas pueden incluirse las imágenes perceptivas puras, imágenes especulares como la producida por el reflejo de un estanque, las imágenes mnésicas o de la memoria (muy vinculadas a lo inconsciente[1]) y las imágenes alucinatorias[2]. Todas ellas imágenes producidas en un

[1] Anotemos que Freud dividía la elaboración onírica en tres niveles: 1º) *condensación*; 2º) *desplazamiento*; 3º) *transformación de las ideas en imágenes visuales*. De ellos indicó que, desde el punto de vista psicológico, el tercero era el más interesante, y añadía que las imágenes visuales *constituyen lo esencial de la formación de los sueños* (*Lecciones introductorias al psicoanálisis*, p. 2229). De acuerdo a lo apuntado por Freud en «Algunas observaciones sobre el concepto de lo inconsciente en el psicoanálisis» (en *Obras Completas*, Tomo V, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1972, p. 1697), podríamos decir que lo consciente es la imagen que se halla presente en nuestra conciencia siendo objeto de percepción, mientras que lo inconsciente sería la *representación latente*.

soporte interno al sujeto e independientemente de su voluntad. Por su parte, las imágenes-huella, como el pie dejado en la arena o el fósil milenario apresado sobre la roca, funcionarían como imagen o rastro de una presencia que fue.

Construidas		No construidas
Escenográficas	Representativas	Perceptivas
		Especulares
	Espectaculares	Mnésicas
Fotográficas		Huella
Cinematográficas		Alucinatorias

En cambio, las imágenes construidas son el resultado de una determinada intencionalidad e introducen algo nuevo en el mundo. Su existencia implica la voluntad (consciente o inconsciente) del hombre. Requena distinguía entre *escenográficas*, *fotográficas* y *cinematográficas*. Entre las primeras separaba entre las *espectaculares* o de *primer grado*, destinadas a presentar algo que sucede en el mismo instante de su ejecución, como la imagen circense; y las *representativas* o de *segundo grado*, como el teatro o la pintura, que re-presentan algo que sucedió o que podría suceder.

Por su parte, las imágenes fotográficas y cinematográficas serían imágenes elaboradas muy próximas, teóricamente, a la imagen-huella, puesto que resultan del rastro dejado por la quemadura de un haz luminoso al incidir sobre la placa fotográfica o el negativo.

Encuadrado en el campo de las *apariencias*, el segundo par conceptual atendía a la distinción entre *presencia / ausencia*: Este sistema de oposiciones ofrecería el soporte para diferenciar entre la imagen de un objeto, persona o situación presente en el momento de la percepción de su rememoración en la ausencia (*fort-da*). La imagen mostraría una *apariencia* de aquello que está o no está[3]. Del lado de la *presencia*

[2] En esencia, la imagen es algo que pertenece al orden de lo imaginario, pues es apariencia. De ahí que el concepto más puro de imagen, sostenía Requena, quizás se encuentre en lo que se denominamos *imagen delirante*, donde queda aislado en toda su pureza el concepto mismo de imagen. En un contexto teórico diferente, Ortega y Gasset llegó a formular algo similar: (...) *al prototipo de lo irreal llamamos «fantasma», esto es, imagen puramente visual, que tocada no ofrecería resistencia a nuestras manos.* ORTEGA Y GASSET, José: *Velázquez*, en *Obras Completas*, Tomo VIII, Revista de Occidente, 1962, Madrid, p. 477.

[3] Sostenía el filósofo Michel Foucault comentando la obra de Magritte que *uno de los principios que regía la pintura tradicional plantea la equivalencia entre el hecho de la semejanza y la afirmación de un lazo representativo* (FOUCAULT, Michel: *Esto no es una pipa*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1989, p. 49). La analogía certifica la proximidad contrastada entre el fenómeno dado y su reconstrucción textual.

quedarían las imágenes perceptivas puras, de primer grado, y las imágenes espectaculares.

Apariencia	
Presencia	Ausencia
Perceptivas	Especulares
Espectaculares	Mnésicas
	Huellas
	Representativas

Mientras que del lado de la *ausencia* tendríamos las imágenes especulares (*presencia desplazada*, *bisagra* entre la presencia y la ausencia, sostenía Requena), las imágenes de la memoria, la huella y la imagen representativa. Dentro de esta clasificación, y como si se tratara del pariente próximo de un antiguo *tableau vivant*, la pintura podría ser pensada como una imagen volcada sobre la representación de una ausencia, de una presencia que fue.

Como la fotografía, la imagen pictórica se inscribe en el campo del *fenómeno*, apareciendo ante los ojos sobre un *soporte estable* —la tela, el muro o la tabla. Se trata de una imagen construida a través de diversos medios plásticos[4]. Por eso, abordar el campo de la imagen pictórica exige pensar el problema de la representación, de la elaboración de la presencia —de ahí el prefijo «re».

En tanto espacio de representación visual, la pintura podría ser considerada como «imagen-ausencia»[5], en el sentido de que trabaja por volver a presentar o actualizar lo que un día fue imagen presente. La re-presentación nombraría una «vuelta activa» sobre la presencia[6]; una vuelta o retorno hacia aquello de lo que no construirá sino una imagen derivada o sustitutiva.

Sobre las huellas de la presencia huída solo será posible configurar ciertas imágenes, ya que, por definición, la representación siempre está implicada en un proceso de pérdida esencial: siempre queda un «resto» imposible de retener o evocar. La pintura quedaría así confrontada a la imposibilidad de retener la presencia toda —en

[4] Sobre algunos aspectos de la función del fantasma en el arte occidental véase: AGAMBEN, Giorgio: *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Ed. Pre-Textos, Valencia, 1995.

[5] Sobre la temática de la imagen y la representación: González Requena, seminario *El análisis textual* (1998-99), del que aquí retenemos las ideas principales.

[6] Freud, *Lecciones introductorias al psicoanálisis*, p. 2227. La visión anterior es esencial en el proceso de la elaboración artística, ya que, como constató Freud, *la fantasía creadora es incapaz de inventar nada y se contenta con reunir elementos de diversa naturaleza.* El hombre *sólo puede producir fantasías con material adquirido en alguna parte* («Historia de una neurosis infantil [Caso del "hombre de los lobos"]», en *Obras Completas*, Tomo VI, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1972, p. 1970).

la imagen representada siempre faltará algo de aquello que trata de capturar o evocar[7], un resto. El deseo sobre el que se elaboran este tipo de imágenes incluiría en su interior —y aquí prolongamos la hipótesis de Requena— el agujero de la ausencia como signo de lo real.

En este sentido, el par presencia / ausencia en el que colocamos las imágenes representativas, permitiría introducir la dimensión del «deseo» como una magnitud subjetiva implicada profundamente en su proceso de creación; un proceso que implica, por tanto, la mirada de un sujeto. Pero, como recordaba Requena en referencia a *Más allá del principio del placer*, el problema del deseo así planteado es complejo, ya que la experiencia demuestra que, en ocasiones lo que anhelamos ver es algo del orden de una *hendidura* que desgarra la imagen de la presencia[8]. De ahí que sea necesario introducir otra categoría estrechamente vinculada al tema del deseo y lo real: el goce.

En función de lo señalado, la pintura figurativa —uno de cuyos reinventores en este final de siglo ha sido, precisamente, David Salle— podría ser pensada como una imagen de segundo grado, construida y representativa, destinada a poner en juego la dialéctica de la presencia y la ausencia. Concebiremos así el ejercicio de la pintura como un proceso inmerso en una operación de escritura textual, teniendo presente que, como intuyó Freud, la escritura es *el lenguaje del ausente*[9].

Por tanto, y formulando una hipótesis provisional que nace de la observación de las diversas manifestaciones pictóricas, añadiremos que, ya sea en relación de simultaneidad o no, la pintura podría ser pensada en tres direcciones distintas vinculadas al concepto de *representación* y la dimensión temporal que presupone. Dejando de lado lo estrictamente ornamental, las diferentes manifestaciones pictóricas podrían ser inscritas en los tres ámbitos siguientes:

1º) Como elaboración de la experiencia visual en el cruce de la imagen, el significante y lo real; 2º) como proceso de escritura destinado a retener la memoria de un acto de marcada densidad existencial —en donde cabría incluir el registro mismo de la metáfora simbólica, de la Palabra—; 3º) como espacio sensible donde se inscribe el volumen de una ausencia.

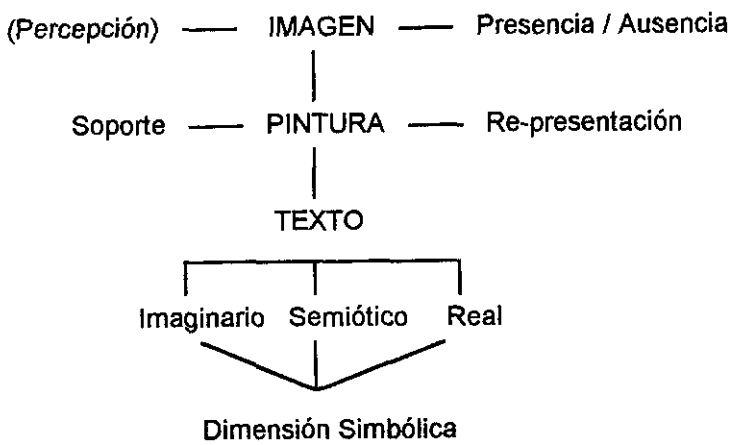
El esquema reproducido a continuación puede servir para sintetizar, de un modo muy resumido, lo dicho a propósito de la pintura en tanto imagen, así como para clarificar la naturaleza de su estructura textual.

---

[7] Se trata de una tendencia a hacer presente el objeto inaccesible de la satisfacción, a hacer presente un instante perdido en el pasado, pero teniendo en cuenta, como observó Leclaire en *Desenmascarar lo real* (pp. 44, 140) a propósito de las imágenes fantasmáticas, que siempre quedará algo *inasible*, y que la imagen de la presencia nunca será *del todo igual*. La ausencia, sostenía el mismo autor en la página 40 de *El objeto del psicoanálisis*, es ausencia del cuerpo amado. En la página 85 de *El erotismo* se refería Bataille a la muerte como el vacío dejado por el ausente. Ante la muerte, decía, el ser *se abre al vacío*.

[8] La imagen artística es mucho más que un soporte de comunicación visual, que decía Abraham Moles. La imagen artística se encuentra involucrada en un proceso donde interviene el deseo, es decir, la posibilidad misma de la destrucción de toda apariencia de comunicación. Con la ayuda del psicoanálisis advertimos que la imagen artística se inserta en la economía del goce y del placer.

[9] FREUD, Sigmund: *El malestar en la cultura*, Ed. Alianza, Madrid, 1994, p. 34.



1. 4. 2. El arte como respuesta ilusoria ante lo real

Hay fundados indicios para pensar que, tal y como ha sido desarrollado por Freud, el problema de la experiencia artística[10] podría depender de una dinámica imaginaria próxima al territorio de la perversión[11]. De hecho, el concepto de «sublimación», que resume la hipótesis freudiana de aquello que subyace en toda actividad artística, responde a un mecanismo de desviación de la pulsión de su propio fin y su posterior detención en una imagen.

El recorrido así definido guarda no pocas similitudes con la estructura defensiva del «fetichismo», que, desarrollada esencialmente en el campo escópico, supone una desviación de la contemplación directa del sexo femenino hacia determinada imagen destinada a encubrirlo[12].

De ahí que, sin ánimo de forzar su discurso con elementos ajenos al mismo, no sea errado declarar que la sublimación y el fetichismo aparezcan en su discurso como

---

[10] Freud ha confesado, no obstante, que *la esencia de la función artística nos es inaccesible psicoanalíticamente,* y que su finalidad es *la demostración del enlace existente entre los sucesos exteriores y las reacciones individuales por el camino de la actividad instintiva* («Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci», p. 1619).

[11] Se entiende por «perversión»: *a) las transgresiones anatómicas de los dominios corporales destinados a la unión sexual; o b) las detenciones en aquellas relaciones intermedias con el objeto sexual que normalmente deben ser rápidamente recorridas en el camino hacia el fin sexual definitivo.* FREUD, Sigmund: *Tres ensayos para una teoría sexual*, en *Obras Completas*, Tomo IV, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1987, p. 1181. Más adelante sostuvo que *no existe entre la sexualidad normal y la perversa otra diferencia que la de las tendencias parciales respectivamente dominantes* (*Lecciones introductorias al psicoanálisis*, p. 2324). El término perversión, nos informa Assoun, se utiliza como tal desde 1444, y significa *inversión* o *vuelco*, en el sentido de la connotación religiosa y moral (ASSOUN, Paul-Laurent: *El fetichismo*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1995).

[12] Freud, *Tres ensayos,* p. 1184. Pero conviene anotar que, a pesar de la semejanza estructural, Freud explica que deben darse una serie de condiciones necesarias para que tal proceso de contemplación se constituya y se fije en una perversión. También sería necesario indicar que, tal y como fue articulada por el propio Freud, la desviación propia del mecanismo sublimatorio no presupone la presencia de lo simbólico.

procesos singularmente análogos. Sobre la temática del fetichismo volveremos más adelante.

Estrechamente vinculado al deseo de saber y a la investigación sexual, la sublimación implica una desviación —sin represión— del movimiento pulsional hacia otra actividad y otros fines sancionados positivamente por la sociedad. No obstante, cabría añadir, esta operación de desviación podría mantenerse perfectamente en el territorio de las respuestas imaginarias; de ello tendríamos numerosos ejemplos en la historia del arte contemporáneo.

Mas para avanzar en el trazado de nuestros conocimientos teóricos podremos prolongar, superar o trascender el discurso freudiano aportando nuevos datos y perspectivas, pero sin olvidar, como lo exige un coherente abordaje de la cuestión, lo que el propio Freud declaró acerca de esa temática.

A pesar de su inherente complejidad, e incluso su falta de resolución efectiva, Freud sostenía que la esencia de la contemplación estética está ligada a la contemplación del sexo. La sublimación implicaría una respuesta determinada ante el descubrimiento del sexo del otro y el golpe de efecto ocasionado por lo que Freud denominaba la *impresión visual*. En *Tres ensayos para una teoría sexual* sostenía:

> *la impresión visual es el camino por el que más frecuentemente es despertada la excitación libidinosa, y con ella —si es permisible esta manera teleológica de considerar la cuestión— cuenta la selección dejando desarrollarse hasta la belleza al objeto sexual. La ocultación del cuerpo, exigida por la civilización, mantiene despierta la curiosidad sexual, que tiende a contemplar el objeto por descubrimiento de las partes ocultas, pero que puede derivarse hacia el arte (sublimación) cuando es posible arrancar su interés de los genitales y dirigirlo a la forma física y total*[13].

De esta declaración se desprendería un dato significativo: la satisfacción implícita en la contemplación artística procedería del efecto de una desviación, de una derivación de la mirada, que es obligada a dirigirse de las partes pudendas del otro a su forma física y total, a la imagen de la «belleza»[14].

---

[13] Freud, *Tres ensayos para una teoría sexual*, p. 1184.

[14] Subrayando esa estrecha relación entre belleza y pulsión, en la nota 646 de dicho texto Freud explicaba que le parecía *indudable* que el concepto de lo bello *arraiga en la excitación sexual*, y que está vinculado con los *encantos* que excitan sexualmente. Recordaba, además, que con ello está relacionado el hecho de que *no podemos encontrar nunca bellos los genitales, cuya contemplación hace surgir la máxima excitación sexual*. Aunque la fuente pulsional de la excitación se encuentre anudada a los rasgos de la belleza exterior, parece que la cuestión obligaría a pensar en una paradójica relación inversa que podría ser enunciada así: a más belleza menos sexo. O de otra manera: El sexo es tan real como tan imaginaria la belleza del rostro.

Desde la teoría de la imagen desarrollada por González Requena, diríamos que la *forma física y total* remite a la Figura Primordial, allí donde esta resume la buena forma gestáltica, la forma pregnante, aquella que posee los atributos de la buena forma y que reivindica la idea del todo contra el fragmento, aquella dominada por la cohesión y la integración frente a la inestabilidad, la forma cerrada y continua. Mas cabría decir que la belleza gestáltica sólo puede ser tal si ha tenido lugar, de un modo reiterado, una experiencia de placer vinculada al rostro de la madre, y en especial, a su mirada. Pues es el «círculo» del ojo el origen y

De manera que la *detención del fin sexual* en la contemplación sería posible gracias al mecanismo que permite *dirigir cierta cantidad de líbido*[15] *hacia fines artísticos más elevados.* La sublimación podría ser entendida, entonces, como una derivación de la *pulsión* (gracias a su peculiar plasticidad) que permite sustituir su finalidad por otra desprovista, aparentemente, de todo carácter sexual[16].

Concentrada en una imagen, la satisfacción de la curiosidad sexual, tendente al tocamiento y a la consiguiente posesión, sería sustituida por una «satisfacción escópica» destinada a velar —y aquí se introduciría la labor de la cultura y la prohibición— las causas originarias de su goce. El brillo fascinador de las imágenes[17], el poder cautivador del efecto estético, estaría en relación directa con la aprehensión visual del genital desplazado.

Si hemos subrayado el componente netamente imaginario que subyace en la teorización correspondiente a su primera tópica, quedarían por interrogar las intuiciones desarrolladas en *Más allá del principio del placer*; intuiciones que trascienden sus propios límites conceptuales pero irresueltas en su propio discurso.

Quedaría por interrogar la relación de la actividad artística y las imágenes con ese núcleo de dolor que Freud localiza en la *repetición* de un suceso traumático —esa repetición alrededor de la cual se ordenan, como él mismo observa, muchas re-presentaciones artísticas.

Y hablamos de intuiciones irresueltas porque, si bien lo apuntado en dicho texto de 1919 constituye un interesante punto de partida para una teorización mejor desarrollada del fenómeno estético en relación a lo real (el dolor, la pulsión de muerte), Freud retoma posteriormente a una concepción ilusoria del arte tal y como se puede advertir en *El porvenir de una ilusión* y en *El malestar de la cultura*, escritos de 1927 y 1930, respectivamente.

---

modelo de toda gestalt. Solo en relación a su ausencia podría experimentarse la angustia del cuerpo fragmentado de la que hablaba Lacan.

[15] La líbido es la energía psíquica del deseo. Freud la entendía como aquello que define en el campo del instinto y la exigencia sexual lo que la palabra *hambre* define en el campo del instinto y la exigencia de nutrición. El concepto de líbido se refiere a *una fuerza cuantitativamente variable, que nos permite medir los procesos y las transformaciones de la excitación sexual*, pero que también está sujeta a importantes variaciones cualitativas. *Tres ensayos para una teoría sexual*, pp. 1173, 1221.

[16] La relación entre la sublimación y la creación artística tal y como aparece planteada por Freud atañe a la problemática de la sexualidad de un modo análogo a como Friedrich Nietzsche lo intuyó. Este autor anticipa, a título de intuición no sistematizada, una comprensión del arte vinculada a la dimensión sexual del hombre que evoca, parcialmente, las teorías de Schopenhauer, quien había indicado que la belleza suponía una redención de ese foco de la voluntad que era la sexualidad. Así, en la página 130 de *La genealogía de la moral* declaraba Nietzsche que la sensualidad *no queda eliminada cuando aparece el estado extático, como creía Schopenhauer, sino que únicamente se transfigura y no penetra en la conciencia ya como estímulo sexual.*

[17] En relación a la noción de *brillo*, tal y como se inserta en la economía perversa de la teorización estética lacaniana, no podemos dejar de recordar lo señalado por Freud en «El fetichismo» (*Obras Completas*, Tomo VIII, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1972) acerca de un determinado brillo en la nariz que activa el resorte fetichista en el caso ahí estudiado; caso en el que también está implicado el juego metonímico de los significantes. Según Freud, el "brillo en la nariz" en el que un joven localizaba su fetiche procedía de una confusión de lenguas que mezclaba la palabra "brillo" en alemán, *glanz*, con la palabra "mirada" en inglés, *glance*. El objeto de la mirada, el brillo, funcionaría como una pantalla de cobertura de genital desplazado.

A pesar de reconocer la importancia del arte y de considerarse a sí mismo como un artista, Freud llegó a sostener que el arte está a la cabeza de las *satisfacciones imaginativas*. Tras considerarlo como un refugio para la fantasía y la evasión, como una acotación o puesta entre paréntesis de las continuas derrotas de la vida (al margen de cualquier productividad, diríamos con Requena, de rango simbólico), observó que *la ligera narcosis en que nos sumerge el arte sólo proporciona un refugio fugaz ante los azares de la existencia y carece de poderío suficiente como para hacernos olvidar la miseria real*[18].

Como sostenía en *El malestar en la cultura* —de donde recogimos la cita precedente—, en tanto tendencia coartada en su fin, *el goce de la belleza posee un particular carácter emocional, ligeramente embriagador.* Tan embriagador, podríamos añadir, como el brillo de un pulido fantasma que detiene la mirada encendida del sujeto ante lo real[19].

De lo afirmado en *El porvenir de la ilusión*[20] se deduce que, allí donde es discutido su papel para afrontar la dureza propia de la existencia, la concepción freudiana de la religión y el arte, campos estrechamente vinculados, se apoya en el eje del deseo imaginario donde se cimenta la ilusión.

---

[18] Freud, *El malestar en la cultura*, p. 24. En un intento de resolver los agujeros de la teorización freudiana, Lacan dejará sellada la cuestión de la sublimación como función imaginaria. Si Freud intentó distinguir, con ciertas ambigüedades, la idealización narcisista del mecanismo de la sublimación (*Introducción al narcisismo*, Ed. Alianza, Madrid, 1989, p. 29), Lacan clarifica la posición freudiana colocando a ambas bajo el signo del fantasma. En Lacan, el concepto de sublimación —que, en principio, entraña una satisfacción diferida del campo de los *Triebe* (pulsiones) gracias al cambio de meta por medio de un complejo sistema similar a los vasos comunicantes—, resumiría la fusión entre los registros de lo imaginario y lo simbólico: el «semblante».

No obstante, las oscilaciones de un registro a otro a lo largo de toda su obra son constantes. Si en «La agresividad en psicoanálisis» afirmaba que el Edipo es el resultado de una sublimación normativa conducente a una modificación identificatoria del sujeto que lo involucra en el *proceso de la subordinación cultural del hombre,* en *La ética del psicoanálisis* el padre es una sublimación esencial, y, por ello mismo, reducido a fantasma. Si en *La angustia* afirmaba que el amor, en tanto sublimación, es aquello que *permite al goce condescender al deseo*, su discípulo Miller dirá en la página 101 de *De mujeres y semblantes* que las sublimaciones, esos semblantes, nada son en comparación con lo real del goce que la mujer ofrece al hombre. Juicio que está en consonancia con lo dicho en *El malestar de la cultura*: las mujeres *representan los intereses de la familia y de la vida sexual; la obra cultural, en cambio, se convierte cada vez más en tarea masculina, imponiendo a los hombres dificultades crecientes y obligándoles a sublimar sus instintos, sublimación para la que las mujeres están escasamente dotadas* (p. 46).

En el marco de *El Seminario 7* Lacan plantea el problema de la sublimación en relación al concepto de la Cosa, afirmando que el *mecanismo de la sublimación* (capítulo «Las pulsiones y los señuelos») debe buscarse en una *función imaginaria*, en la función del *fantasma, que es la forma en la que se apoya el deseo del sujeto.* Momento que alude al matema del fantasma ($\$ \lozenge a$) con el que resume tal problemática, siendo el $\$$ el sujeto dividido por el significante, el $\lozenge$ la relación de conjunción-disyunción con el objeto, y el a el elemento imaginario del fantasma que engaña al sujeto, elemento cuya forma varía a lo largo de la historia cultural. Su grandilocuente y contradictoria hipótesis vendría a ser que la sublimación *eleva el objeto a la dignidad de la Cosa* (p. 138). Recordemos también lo dicho a propósito del caso Leonardo: *La forma en que determinada experiencia compone algo con este término último de la relación humana, cómo reintroduce en su interior toda la vida de los intercambios imaginarios, cómo desplaza la relación radical y última con una alteridad esencial para hacerla habitar por una relación de espejismo, esto es lo que se llama sublimación* (LACAN, Jacques: *El Seminario 4, La relación de objeto*, Ed. Paidós, Barcelona, 1994, p. 435).

[19] En el punto 87 de *El gay saber* Nietzsche hablaba de la historia del arte como *historia de los narcóticos.*

[20] FREUD, Sigmund: *El porvenir de una ilusión*, Ed. Alianza, Madrid, 1989.

Es decir, en una representación que pueda *hacer tolerable la indefensión humana* (p. 156) propia de la infancia. Tal es así que, en opinión de Freud, los hombres *creen no poder soportar la vida si no dan a estas representaciones todo el valor al que para ellas se aspira* (p. 158). Las ideas religiosas, como las producciones artísticas, son *ilusiones*, o sea, *realizaciones de los deseos más antiguos, intensos y apremiantes de la Humanidad. El secreto de su fuerza está en la fuerza de estos deseos* (p. 167).

El concepto de ilusión manejado en este texto tiene su *punto de partida en los deseos humanos, de los cuales se deriva*. O sea, el deseo en tanto imaginario, y que él llega a comparar a una *idea delirante*, no lejana de la que sostiene el deseo de transformar en oro cualquier metal:

> *Calificamos de ilusión una creencia cuando aparece engendrada por el impulso a la satisfacción de un deseo, prescindiendo de su relación con la realidad, del mismo modo que la ilusión prescinde de toda garantía real* (p. 169).

A pesar de reconocer los *grandes servicios* prestados por la religión a la civilización humana para dominar parcialmente los instintos asociales, unas páginas más adelante aporta un valioso juicio acerca de la religión —esa neurosis obsesiva infantil, decía— que se afirma en una lógica próxima al concepto de fantasma por él mismo desarrollado en otros contextos:

> *Advertimos ahora que el tesoro de las representaciones religiosas no encierra sólo realizaciones de deseos, sino también importantes reminiscencias históricas, resultando así una acción conjunta del pasado y el porvenir, que ha de prestar a la religión una incomparable plenitud de poder* (p. 180).

En tanto *sistema de ilusiones optativas contrarias a la realidad* que funcionan a modo de protección y de defensa, tanto la religión como el arte aparecen en relación de oposición a la realidad, como la cristalización de un deseo de naturaleza ilusoria[21]; dentro del territorio, por tanto, de las respuestas imaginarias.

---

[21] Tras explicar el proceso por el cual la masa puede asumir la tiranía del poder de unos pocos gracias a la ocasional *identificación* entre opresor y oprimido, observa que el *acervo de ideales* y la *producción artística* forman parte del *patrimonio* espiritual de una cultura. Pero, paradójicamente, concluye que *la satisfacción que el ideal procura a los partícipes de una civilización es de naturaleza narcisista y reposa en el orgullo del rendimiento obtenido* (...) *Como ya sabemos, el arte ofrece satisfacciones sustitutivas compensadoras de las primeras y más antiguas renuncias impuestas por la civilización al individuo —las más hondamente sentidas aún—, y de este modo es lo único reconciliable con sus sacrificios. Pero, además, las creaciones del arte intensifican los sentimientos de identificación, de los que tanto precisa todo sector civilizado, ofreciendo ocasiones de experimentar colectivamente sensaciones elevadas. Por último contribuyen también a la satisfacción narcisista cuando representan el rendimiento de una civilización especial y expresan en forma impresionante sus ideales* (*El porvenir de una ilusión*, pp. 150, ss.).

En *El porvenir de una ilusión* Freud compara el efecto de la religión al estado narcótico, de un modo análogo a como lo hará en *El malestar de la cultura*[22] refiriéndose al arte: *un hombre habituado a los narcóticos*, o sea, al recurso de los lenitivos, el consuelo y la ilusión, *no podrá ya dormir si le privamos de ellos* (p. 186).

El hombre ha de reconocer que ya no es *el centro de la creación* y ha de salir a la *dura vida enemiga* fuera del *hogar paterno en el cual se sentía seguro y dichoso*, aceptando el Destino inexorable y retirando sus esperanzas del más allá.

Pero volvamos a un texto anterior que puede contribuir a despejar algunas dudas sobre el argumento que venimos defendiendo. En las *Lecciones introductorias al psicoanálisis*, fechadas hacia 1916 (p. 2357), hablaba del arte como el camino de retorno del fantasma a la realidad.

Sin embargo, el modo en que articula su opinión no invita a pensar en la construcción de una vía —diríamos con Requena— para orientarse simbólicamente en lo real; bien al contrario, su declaración delata que, con dicho retorno, se trata de desplegar la fantasía en la realidad hasta el límite de lo posible[23].

En opinión de Freud el artista es aquél que:

> *Sabe dar a sus sueños diurnos una forma que los despoja de aquél carácter personal que pudiera desagradar a los extraños y los hace susceptibles de constituir una fuente de goce para los demás. Sabe embellecerlos hasta encubrir su equívoco origen y posee el misterioso poder de modelar los materiales dados hasta formar con ellos una fidelísima imagen de la representación existente en su imaginación enlazando de este modo a su fantasía inconsciente una suma de placer suficiente para disfrazar y permitir, por lo menos de un modo interino, las represiones. Cuando el artista consigue realizar todo esto, procura a los demás el medio de extraer nuevo consuelo y nuevas compensaciones de las fuentes de goce inconscientes, devenidas inaccesibles para ellos. De este modo logra atraerse el reconocimiento y la admiración de sus contemporáneos y acaba por conquistar, merced a su*

---

[22] En *El malestar en la cultura* el arte es comparado con una muleta o un lenitivo capaz de ofrecer consuelo, pero poco más: *Las satisfacciones sustitutivas tal y como nos las ofrece el arte son, frente a la realidad, ilusiones, pero no por ello menos eficaces psíquicamente, gracias al papel que la imaginación mantiene en la vida anímica* (p. 18). El disfrute del arte, que sólo es para unos pocos, genera una satisfacción imaginativa sustitutiva (atenuada y no sexual), posibilitada por los *desplazamientos de la líbido* (metonimia) y la encarnación de las fantasías. Las obras de arte son *ilusiones* en las que la realidad se relaja, en *discrepancia* con el mundo real. Así, el «terreno de la imaginación» *sustraído a las exigencias del juicio de realidad* es el lugar donde se satisfacen *deseos difícilmente efectuables* (p. 23). Freud no desestima el carácter consolador de esa actividad espiritual denominada arte, pero, en su perspectiva, la fugaz eficacia de la satisfacción que ocasiona es comparable a una *ligera narcosis*.

[23] En «Múltiple interés del psicoanálisis» (1913) observaba que el artista es aquél que presenta realizadas sus fantasías, pero en tanto sujetas a una *transformación que mitiga lo repulsivo de tales deseos* (*Obras Completas*, Tomo V, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1972, p. 1865). Lo que late en la obra de arte, a parte de lo estrictamente manifiesto que vendría a favorecer un goce visual, es mucho más activo y procede de fuentes ocultas relacionadas con la «liberación» de la pulsión. Señala que uno de los objetos de análisis más atractivos es la relación entre las impresiones infantiles y el modo en que en la obra se ha producido la reacción ante ellas. Observa que los *símbolos y los productos sustitutivos* pueden provocar *afectos reales*, y que el arte es un *dominio intermedio* entre la realidad opuesta a la realización del deseo y el fantasma que procura su satisfacción. El arte es un *dominio en el que conservan toda su energía las aspiraciones a la omnipotencia de la Humanidad primitiva*.

fantasía, aquello que antes no tenía sino una realidad imaginativa: honores, poder y amor de las mujeres.

El artista, por tanto, sería aquél capaz de hacer compartir o imponer su fantasía a aquellos que están en situación de proporcionarle los privilegios fundamentales a los que tiende el deseo: el poder y las mujeres, es decir, los objetos del fantasma.

1. 4. 3. La imagen especular

A través de la teoría del espejo, el registro de lo imaginario es la gran aportación de Jacques Lacan al universo del saber originado en la experiencia psicoanalítica, aquello que da mayor consistencia y envergadura a su propio campo. La Teoría del Texto recoge y revisa, en buena medida, el desarrollo de tal registro[24]. Asimismo, en la *Addenda* del artículo que abre el nº 1 de *Trama y Fondo* sostenía Requena:

Adoptamos la teoría lacaniana de la fase del espejo a partir de la cual lo imaginario es definido como el campo del deseo en tanto vinculado a la imagen conformadora del otro.

Incluyendo a la pintura, la fotografía, el cine y la publicidad en el ámbito de una investigación de lo que llama *imaginarización de la imagen*, planteaba la siguiente hipótesis:

existiría un específico de las imágenes: lo imaginario: lo que sólo existe en ellas: lo que es pura imagen, la imagen, la gestalt del objeto de deseo (para la que no hay equivalente empírico).

Luego, siguiendo su propuesta, lo que viene a continuación tiene la misión de revisar, con el punto de mira situado en la discusión acerca de la relación entre el fantasma y lo real, la hipótesis psicoanalítica allí donde afirma que el objeto (el otro) se introduce en la economía del deseo en términos de imagen especular.

Y no conviene olvidar que, bajo diversas perspectivas y enfoques, el concepto de «espejo» concentra algunas de las decisivas pasiones que definen lo específico del ser manierista. Así, Gustav René Hocke comenzó su ensayo afirmando que, esencial para

---

[24] *Reivindico la teoría del velo porque creo que es esencial para hacer una teoría de lo imaginario, pero no para una teoría de lo simbólico* (González Requena, 12-XII-97).

una comprensión de la estética manierista, la metáfora del espejo funcionaba como imagen de angustia, de la muerte y del tiempo[25].

En cierto sentido, el arte manierista puede ser concebido como el despliegue de la metáfora del espejo en sus más variadas formas y atributos: ya sea como testigo de las apariencias, como inagotable fuente de espejismos e intercambio de identidades, como lúdico instrumento deformante y anamórfico o como revelador del vacío de la existencia. Incluso llegaba a sostener Hocke que con el narcisismo especular alcanza el manierismo su *punto de congelación* (p. 374), ya que el espejo donde uno se contempla amorosamente a sí mismo provoca la desaparición de la relación entre el sujeto y el objeto, entre lo reflectante y lo reflejado.

Apoyados en la teorización de Requena, anticiparemos que lo específico de la experiencia de escritura manierista, de la que participan tanto David Salle como Jacques Lacan, se apoya en un considerable déficit de la dimensión simbólica. Implica, por tanto, un escoramiento hacia una posición de enunciación yoica y el vaciamiento del lugar del sujeto, es decir, de aquello vinculado al concepto de la Palabra en toda su extensión.

Tras la celebrada aparición, por parte de los surrealistas[26], de su tesis *De la psicosis paranoica y sus relaciones con la personalidad* (1932) apoyada en el análisis del caso Aimée, Lacan defiende su hipótesis del estadio del espejo como metáfora del proceso de identificación con el otro en términos de «imagen», partiendo, de modo encubierto, de los trabajos del psicólogo Henri Wallon[27].

Al tiempo que indica que la doctrina freudiana está en radical oposición a todas las filosofías implicadas en el cogito cartesiano y que permanece enfrentada a todo idealismo de la conciencia, afirma Lacan en *El estadio del espejo como formador de la función del Yo (Je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica*[28], que la fase del espejo supone la existencia de un estadio constitutivo esencial en el devenir del sujeto humano considerado desde el plano imaginario; que es la fase sobre la que se sostiene el armazón narcisista del sujeto considerado en función de esa *organización pasional* (*Escritos 1*, p. 106) denominada «yo». Por tanto, la fase del espejo vendría a proporcionar la clave que cifra y explica la esencia del narcisismo[29] yoico introducido por Freud[30].

---

[25] Hocke, *El mundo como laberinto*, p. 13. El espejo, capaz de mentir con sus reflejos, también es capaz de decir la verdad. Si el espejo, observaba Arnold Hauser, es la superficie del agua, basta un leve soplo para destruir la imagen, para convertirla en pura ilusión (*Origen de la literatura y el arte modernos*, capítulo «Amarse a sí y verse a sí» pp. 266, ss.). Idea que concentra, en buena medida, lo más propio del ser manierista, allí donde el tiempo es vivido con la angustia propia de toda presencia que apunta al fin, con el desgarro que acompaña el saber de lo efímero de las cosas.

[26] DALÍ, Salvador: «Nuevas consideraciones generales sobre el mecanismo del fenómeno paranoico desde el punto de vista surrealista», revista *Minotaure*, nº 1, 1933 (en *Si*, Ed. Ariel, Barcelona, 1977, pp. 31, ss.).

[27] Para el seguimiento de esta omisión pueden consultarse las sesiones de los días 26 de febrero y 5 de marzo de 1999, del seminario de González Requena *El análisis textual*.

[28] Lacan, *Escritos 1*, pp. 86, ss.

[29] OVIDIO NASÓN, Publio: *Las Metamorfosis*, Ed. Planeta, Madrid, 1990, pp. 96, ss.

[30] *La líbido sustraída al mundo exterior*, señala Freud, *ha sido aportada al yo, surgiendo así un estado al que podemos dar el nombre de narcisismo*. El enamoramiento consistiría en *una afluencia de la líbido del yo*

De su original lectura del fenómeno especular no sólo se desprenderán cuestiones relacionadas con lo patológico, sino también una interesante reflexión sobre el ser del hombre enmarcada en una perspectiva filosófica[31].

Como argumentaba el psiquiatra francés en su inicial interpretación de la locura, el estadio del espejo proporcionaría la *estructura ontológica del mundo humano que se inserta en nuestras reflexiones sobre el conocimiento paranoico*. Idea de la que parte, en cierto modo, el cuestionamiento sistemático al que Lacan someterá a diversos discursos filosóficos, como la metafísica platónica, el racionalismo cartesiano e incluso la ética cristiana del bien. Dicho cuestionamiento estaría apoyado en la supuesta sobredeterminación imaginaria que tales formas de pensamiento padecerían. Conocimiento paranoico del mundo exterior quiere decir aprehensión alienante e interpretativa a la medida del yo imaginario que tiene su centro en el sistema percepción-conciencia.

En este sentido, las filosofías tradicionales sólo habrían pensado la realidad del mundo a través de la conciencia, y, por tanto, tendrían una perspectiva falseada de sus objetos de reflexión, ya que el yo, en primer lugar, es una *función de desconocimiento*. Es en este sentido que, en lo que respecta a esa imagen de sí, foco primordial de las alienaciones, el sujeto

> *volverá a encontrarla constantemente como marco de sus categorías, de su aprehensión del mundo: como objeto, y esto, teniendo como intermediario al otro. Es en el otro siempre donde volverá a encontrar a su Yo ideal, a partir de allí se desarrolla la dialéctica de sus relaciones con el otro. Si el otro satura, colma esa imagen, se convierte en objeto de una carga narcisista (...) si el otro aparece frustrando al sujeto en su ideal y en su propia imagen, genera la tensión destructiva máxima. Por un pelo, la relación imaginaria con el otro vira en un sentido o en otro*[32].

---

al objeto (*Introducción al narcisismo*, pp. 9, 35). Freud entendía por narcisismo el proceso por el cual la líbido o energía psíquica del deseo sexual no es dirigida hacia un objeto externo, sino hacia el yo, produciéndose un *reflujo al yo de las cargas de líbido del objeto*. En dicho proceso la satisfacción sexual de tipo autoerótico está en relación directa con determinadas funciones destinadas a la conservación del propio individuo, de lo cual se deduce que el narcisismo es un mecanismo defensivo. Tiene lugar, entonces, y como en el fetichismo, una reconstrucción imaginaria de la falta que se cierra con una fantasía de totalidad.

En «El Yo y el Ello» Freud había señalado que el yo ha de ser considerado como aquello que representa la razón o la reflexión, por oposición al Ello, que representa a las pasiones. También había designado al yo como la *proyección de una superficie*, como una especie de proyección mental de la superficie del cuerpo, que es donde se originan las sensaciones provenientes del exterior. El yo, decía Lacan apoyándose en dicho texto, es el equivalente de la conciencia, de la que afirma que es una *superficie* capaz de producir una imagen (*El Seminario* 2, p. 81); es, por tanto, asimilable a la pantalla de un espejo, y por ello, transparente a sí misma. En lo que respecta a la suma de las desordenadas identificaciones que lo conforman de un modo contingente, el yo, decía Lacan, es como una *cebolla*, como una superposición de capas superficiales de protección. Sus peladuras representan cada una de las falsas representaciones ilusorias, cada una de las coberturas que caen en el encuentro con lo real.

[31] El problema de la imagen especular atañe directamente a cuestiones que van *desde los juegos sexuales hasta las ambigüedades morales* («Acerca de la causalidad psíquica», *Escritos 1*, p. 176).

[32] Lacan, *Los escritos técnicos de Freud*, p. 410.

El estadio del espejo parte de la constatación de una *prematuración* del niño al nacer, de una insuficiencia motriz y un inacabamiento anatómico que constituyen los rasgos que determinan la fetalización del niño al salir del seno materno, al mismo tiempo que lo fuerzan a depender completamente de algún *otro* externo a él, de un otro que, desde fuera, se constituya en modelo de imitación y que posibilite el inicio del establecimiento de la identidad yoica del niño.

Tal y como es interpretada y desarrollada por Lacan, la fase especular representa un verdadero *drama* que va de la insuficiencia a la anticipación; es decir, de la *miseria fisiológica propia de los primeros meses de la vida del hombre* (*Escritos 1*, p. 128) y la incompletitud orgánica a la posesión ilusoria por anticipado del cuerpo y sus límites. Dicho drama imaginario tiene lugar, en primer lugar, a causa de la desproporción extrema entre el prematuro dominio visual y el manejo del cuerpo real. La alienación resultante de ese falso dominio se sostendría en una *discordancia temporal* según la cual el niño retiene ilusoriamente la unidad que le falta a través de la imagen acabada del otro.

Gracias al espejo —en términos metafóricos— de la madre, que proporciona en el plano visual una ilusión de unidad y de autodominio sobre el propio cuerpo y, por extensión, sobre el resto de la realidad circundante, se produce la asunción jubilosa de la imagen de los movimientos de los otros y de todo el entorno que rodea al *infans* —el niño antes de la palabra—, incluidos los objetos. En torno a ella se desarrolla el concepto de «imago», concebido como ese *objeto del deseo* conformado a través de la pregnancia de la buena forma (Gestalt)[33] y la prevalencia, dentro del campo de la visión, de la figura aislada, autónoma y equilibrada.

El otro materno se erige, entonces, en modelo de identificación yoica. El yo, como organización libidinal, se conformaría sobre el modelo visual de esa *superficie sin accidentes*, sin mácula ni sombra, en torno a la cual se despliegan los delirios de perfección. La *imago* [en la que se localizaba una verdadera *amenaza para el hombre* (*Escritos 1*, p. 181)] determinaría la forma de identificación especular, y podría ser definida como el modelo *del sentido de la belleza como formativa y como erógena*[34].

La belleza, entonces, va a constituirse en un modelo conformador y, al mismo tiempo, en un punto privilegiado, por no decir exclusivo, de concentración libidinal: como el lugar hacia el que empuja la pulsión.

Siendo el originario *umbral del mundo visible*, la imagen del espejo viene a sostener, conformar y disparar las relaciones del individuo con el mundo de la realidad exterior en términos imaginarios, así como sus relaciones con los objetos que en ella habitan; entre ellos, el semejante —que se introduce en la economía del deseo como objeto-imagen.

---

[33] *El estadio del espejo tiene el interés de manifestar el dinamismo afectivo por el que el sujeto se identifica primordialmente con la Gestalt visual de su propio cuerpo* (*Escritos 1*, p. 105).

[34] En este sentido —pero aquí nos alejamos de la teoría lacaniana para acercarnos a la de Requena—, la *imago* podría ser definida como la representación de un objeto absoluto del deseo: la Figura Primordial sobre la que se vuelca la satisfacción pulsional del niño.

Pero, ¿quién es, entonces, el «otro»? Pregunta que sería contestada por Lacan con la siguiente respuesta:

> *el otro que es aquí el partenaire de una estrategia íntima no se encuentra forzosamente entre los individuos (...) El otro puede ser esa imagen más esencial para el deseo del vivo al que debe abrazar para sobrevivir por medio de la lucha o el amor*[35].

Es decir, una IMAGEN interpuesta entre el yo deseante y el otro; una imagen por medio de la cual es activado el desencadenamiento (pulsional) del acto: tanto para abrazarlo como para matarlo[36].

En *Los escritos técnicos de Freud* Lacan sostenía que, en relación al cuerpo, la estructura especular viene a ejercer la función de un *envoltorio imaginario* encargado de revestir al cuerpo real. Idea que más adelante desarrollará, bajo diversos ángulos, partiendo del matema i´(*a*)[37], que nombra la función de cobertura imaginaria tanto del cuerpo real como del agujero del goce que a través de él se desencadena.

En lo que respecta al comportamiento sexual, parece claro que

> *la imagen es el resorte concreto que determina la puesta en funcionamiento de la inmensa máquina sexual. El embrague mecánico del instinto sexual está cristalizado esencialmente, en base a una relación imaginaria*[38].

---

[35] Extracto que se prolonga con lo siguiente: *Pues la etología animal nos confirma el orden del engaño, por el cual procede la naturaleza para forzar a sus criaturas hacia sus vías. Que el fantoche, el símil o el espejo sustituyan fácilmente al fenotipo para hacer caer al deseo en la trampa de su vacío es cosa bastante reveladora sobre la función que puede tomar en el hombre ese otro genérico, si se sabe por otra parte que es subordinando a él sus tendencias como el hombre aprende lo que llama ser amo de estas* («El psicoanálisis y su enseñanza», *Escritos 1*, p. 433).

[36] La relación con el otro padece una estructura alienante que conduce al yo a afirmar que es otro (Rimbaud). Ese otro especular que soy yo no sería sino el efecto de una integración del reflejo narcisista que rebota de objeto en objeto eludiendo lo simbólico del pacto. Y es que en la relación yoica existe un componente mortífero latiendo en la imagen especular: la imagen aparece como cobertura del movimiento tanatógeno. La situación imaginaria se sostiene en una radical disyunción: o tú o yo.

Afirmaba Lacan: *cada vez que el sujeto se aprehende como forma y como yo (...) su consecuencia es la imposibilidad de toda coexistencia humana* (...) *La estructura más fundamental del ser humano en el plano imaginario: destruir a quien es la sede de la alienación* (...) *El sujeto se embriaga con una sensación de dominio absoluto de la realidad, totalmente ilusoria* (*El Seminario 1*, pp. 254, 256, 271). *La relación imaginaria se fundamenta en una estricta negación del otro* (*El Seminario 2*, p. 256).

[37] En la escolástica lacaniana, la anotación i´(*a*) se diferenciaría sutilmente de i (*a*), ya que si esta designa *la imagen real* aquélla localiza *la imagen imaginaria* como tal.

[38] Lacan, *El Seminario 1*, p. 188. Parece un hecho demostrado que la imagen dispara los mecanismos que preparan el contacto sexual y la reproducción. Así lo explicó en «Acerca de la causalidad psíquica» citando el ejemplo de las palomas (*la mera visión por el animal de su propia imagen en el espejo basta para desencadenar la ovulación al cabo de dos meses y medio*) y del saltamontes peregrino.

La imagen, centro del impulso sexual, sería aquello que padece de una *sobrecarga libidinal*, es decir, aquello por lo cual se convierte en algo absolutamente deseable.

Para Lacan —y aquí podrían surgir algunas controversias—, lo deseable sería aquello que se confunde con la imagen que llevamos en nosotros, la imagen del otro en tanto yo. Lo que vendría a equivaler, por alusión al origen del primer vínculo entrambos, a la imagen de la Madre: ese *primer gran todo que es la imagen fantasmática del cuerpo de la madre, el imperio total de la primera realidad infantil*[39].

El psicoanálisis permite entender que la imagen posee una configuración especular que determina la puesta en marcha de la pulsión a través del *deseo imaginario*. Siguiendo la formulación desarrollada hasta aquí, estamos en condiciones de aseverar que, apoyadas en la prevalencia de lo visual, las metáforas y metamorfosis del objeto de deseo tienen como modelo central la noción psicoanalítica de *imago*, definida como imagen modélica de la concentración libidinal.

Anticipando alguna de las conclusiones del análisis realizado en la segunda parte de la tesis, afirmaremos que la tensión imaginaria sobre la que se apoyan muchas obras de arte vendría a potenciar un dualismo textual caracterizado por una relación mortífera de conjunción/disyunción. La causa de dicho dualismo sería la ausencia de una estructuración simbólica del espacio textual.

1. 4. 4. La escena del fantasma

Como advirtió Requena al referirse a las grandes escenas sexuales, más o menos metafóricas, que constituyen el *punto de ignición* de muchos textos cinematográficos —desde *Octubre* a *Centauros del desierto*, pasando por *El hombre elefante* o *Un perro andaluz*—, la escena puede ser considerada como un *dispositivo textual que ciñe un abismo perceptivo*, es decir, como el encuentro con una visión donde se corta el hilo imaginario que mantiene unido al sujeto con sus imágenes de placer.

El golpe del descubrimiento sorpresivo de un acto provoca una hendidura en la superficie defensiva del yo, una hendidura en el plano de la mirada. En consecuencia, el espacio de la escena donde se desarrolla el acto ha de ser pensado como el lugar de un encuentro impactante con lo real.

---

[39] Lacan, *El Seminario 1*, p. 132. ¿Consistiría, entonces, el enigma de la belleza en recuperar, en sus diversas manifestaciones, el halo siempre conmovedor de la imagen de la Madre, de esa madre que, como sostenía Freud en *Introducción al narcisismo*, es el prototipo de las relaciones amorosas ulteriores? ¿Y qué relación guardaría la obtención de goce con la posibilidad de «profanación simbólica» de ese rostro modélico de la Madre? A tal respecto, señalaba O. Masotta que *el hombre debe darse sus objetos sexuales sobre el modelo del objeto primordial, la madre, pero para eso debe poder transgredir lo que encuentre del modelo en la mujer* (*Lecciones de introducción al psicoanálisis*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1991, p. 101).

Dos explicaciones a esto último: primera, transgredir el modelo de la madre significa trascender a la madre, buscar otro objeto, para lo cual es necesaria la introducción del sujeto en un complejo sistema simbólico; segunda, transgredir las coordenadas del placer, de la filiación amorosa con la madre; es decir, estar a la altura necesaria para desencadenar el goce (cfr. Requena) en la mujer.

Pero revisemos, a continuación, los orígenes psicoanalíticos de los conceptos de «escena» y «fantasma», pues ellos guiarán el entendimiento de algunos aspectos fundamentales de la pintura y las fotografías de David Salle.

Tal y como es introducida por Sigmund Freud, la noción psicoanalítica de fantasma alude, principalmente, a dos cuestiones diferentes aunque entrelazadas. En primer lugar, a las denominadas *fantasías diurnas* que tienen lugar en los estados de vigilia. Y en segundo lugar a los *fantasmas inconscientes* que, en un primer momento de su teorización, eran considerados como *antepórticos psíquicos erigidos para bloquear el acceso a los recuerdos* vinculados a la escena primaria[40].

Si en el llamado *Manuscrito M* (1987) Freud distingue entre fantasías *directamente accesibles* y otras fantasías *superpuestas* de difícil acceso, el fantasma inconsciente es considerado como el producto de una *combinación* entre lo vivenciado y lo visto u oído, que implicaba una deformación y *falsificación de la memoria por un proceso de fragmentación* en relación a un supuesto trauma experimentado y la consiguiente *significación a él atribuida.*

No obstante, el uso más aceptado y extendido del concepto alude a una *escenificación imaginaria* de la *realización de un deseo* prohibido, así como a una formación ilusoria que rechaza o desplaza la presencia —e introducimos aquí la terminología lacaniana— de lo real.

Dentro del territorio del fantasma juega un papel crucial el «recuerdo encubridor», definido por Freud[41] como aquél recuerdo que *no debe su valor mnémico al propio contenido, sino a la relación del mismo con otro contenido reprimido.* Se trataría de recuerdos que adquieren un valor por representar en la memoria impresiones y pensamientos de épocas diversas cuyos contenidos se enlazan gracias a una *relación simbólica.*

Los *recuerdos encubridores* constituirían una amalgama de imágenes o escenas nacidas de dos fuentes heterogéneas: los sucesos reales y los sucesos fantaseados. Responderían a la necesidad de ocultar, de encubrir, por diversas circunstancias, un contenido real experimentado como inasimilable.

Entre la escena real y la escena fantaseada se produciría una suerte de *efecto de transacción* o *desplazamiento asociativo* entre elementos, que favorece la omisión de motivos relevantes. Dicho desplazamiento permitiría que el individuo no recuerde algo desagradable sino otra cosa de apariencia banal que lo enmascara; una representación vinculada al contenido encubierto por contigüidad o sustitución.

El ejemplo expuesto por Freud resulta bien ilustrativo, y contribuye a desvelar el trasfondo sexual de la gran mayoría de los fantasmas. Se trata de un recuerdo en el que

---

[40] FREUD, Sigmund: *Manuscrito L*, en *Obras Completas*, Tomo IX, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1975, p. 3566.

[41] FREUD, Sigmund: «Los recuerdos encubridores», en *Obras Completas*, Tomo I, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1996.

un acto banal como quitar flores a una niña no opera sino como representación del deseo de realizar un acto sexual: arrebatar flores → desflorar → agresión sexual.

Como observaron Laplanche y Pontalis, el fantasma sería la expresión imaginaria de un enmascaramiento de la realidad de la *dinámica pulsional*. En tanto formación desiderativa, el fantasma aparece estrechamente vinculado al recuerdo de la satisfacción originaria que el sujeto trata de revivir por vía de la alucinación.

En lo fundamental, su carácter es estrictamente *visual*, y constituye un *asiento de operaciones defensivas* para resolver problemáticas relacionadas con cuestiones relativas a la castración, a la seducción o al enigma de los orígenes y la *escena primaria*, cuyo valor real, como indicó Freud, no queda nada claro (*non liquet*)[42].

Las fantasías primarias, leemos en «Un caso de paranoia contraria a la teoría psicoanalítica» (1915, p. 2014), serían esos *productos de la fantasía referentes a sorprender el acto sexual de los padres, a la seducción, a la castración, etc.*, en donde jugaría un importante papel la función del espionaje.

En este sentido, el fantasma se halla estrechamente vinculado a elementos de orden sexual que desembocan en alusiones directas o desviadas tanto a una problemática teórica como al desencadenamiento mismo del acto. En este sentido, la representación onírica o la fabulación diurna serían la única posibilidad de visualizar el empuje de la pulsión, con la que ambas vías mantienen una paradójica relación de ocultamiento y revelación.

Análogo al sueño, el fantasma ofrecería la posibilidad de prolongar, sustituyéndolos, los juegos infantiles. De un modo aseverativo, y afirmando que sólo hay dos tipos de deseos —eróticos o de poder (condenados a cruzarse en *frecuentes coincidencias*)—, Freud observa que *el hombre feliz no fantasea jamás*, que sólo fantasea el *insatisfecho*[43]. De lo que se deduce que la insatisfacción es la causa de tal formación imaginaria; de ella partiría la necesidad de *satisfacer* el deseo y *rectificar* la realidad. En relación a la exigencia del deseo Freud observaba que el hombre no puede renunciar a él, que sólo puede sustituir.

Poniendo como ejemplo lo que hizo Göthe en su *Werther*, o lo afirmado por Shakespeare cuando vinculó poesía y locura (*sublime frenesí*), en el *Manuscrito N* sostenía Freud que el mecanismo de la creación literaria es el mismo que el de las fantasías histéricas. En lo tocante al arte, afirmaba Freud que la gracia creativa del poeta residía en la capacidad de hacernos superar, mediante determinadas técnicas, la *repugnancia* causada por nuestros propios deseos, recreándolos y adornándolos.

Las fantasías, podemos leer en el *Manuscrito L*, servirían a la tendencia de *refinar los recuerdos*, es decir, *de sublimarlos*. A través de diversos procedimientos, tales fantasías serían capaces de *modificar, ocultar y mitigar*, el componente repulsivo e intolerable del deseo, sobornando al espectador con el placer obtenido. Es decir,

---

[42] Freud, «Historia de una neurosis infantil (Caso del "hombre de los lobos")», p. 1958.

[43] El fantasma nacería de ese «resto» de un deseo no satisfecho.

sobornando con un *placer preliminar* o *prima de atracción*, que permitiría una satisfactoria «descarga» ulterior de las tensiones anímicas.

Dicha satisfacción sería resultado del adecuado manejo, por parte del artista, de ese hilo del deseo capaz de sortear toda clase de obstáculos y barreras[44], condensando en un solo instante, y en una imagen fulgurante, los tres momentos del tiempo. De este modo, la estructura del fantasma conjugaría las tres dimensiones temporales en un instante único, en el que presente, pasado y futuro aparecerían *como engarzados en el hilo del deseo que pasa a través de ellos*. En relación a esta original idea, Freud constataba que la función del deseo fantasmático sería utilizar *una ocasión del presente para proyectar, conforme al modelo del pasado, una imagen del porvenir*[45].

Tratando de aclarar la naturaleza psicológica de los fantasmas, observaba en «Lo inconsciente»[46] que las diversas instancias psíquicas mantenían una dinámica y constante relación de *cooperación* entre sí, y que, en lo que respecta a los sistemas Inc. y Prec. no hay *separación esquemáticamente precisa*, sino que están como *entretejidos*.

De esa manera, habría una serie de ramificaciones que los mantendrían estrechamente interconectados y sometidos a un tira y afloja entre la carga de los impulsos inconscientes (incapaces de conciencia) y su rechazo frontal por parte del sistema consciente. Esto justificaría el carácter combinatorio y fragmentario que presentan las formaciones fantasmáticas:

---

[44] Interesante y esencial bajo múltiples aspectos, el análisis propuesto por Freud del relato *Gradiva* de W. Jensen pone en relación, de modo ejemplar, el proceso de construcción de un fantasma delirante con la elaboración artística. Como la borrosa imagen de una sensual mujer que Félicien Rops hace surgir en la cruz que simboliza la represión sexual, el fantasma parece ser una transacción dinámica entre un elemento de contenido sexual enterrado que, al mismo tiempo, empuja por salir, una manera paradójica de avivar algo que no está muerto del todo. El fantasma erótico es el resultado de una intensa lucha entre la exigencia pulsional y la fuerza represora. Como transacción entre dos fuerzas anímicas cada una de ellas pierde algo que le es propio: la fuerza represora pierde su capacidad de neutralizar por completo el deseo, mientras que la exigencia libidinal pierde su capacidad para hacerse ver tal cual es. De este modo, Freud vincula el fantasma al proceso primario, es decir, al proceso donde operan la condensación y el desplazamiento, la *metáfora y la metonimia. Detrás de la sustitución y la desfiguración se encontraría lo que Freud denomina*, en cierto sentido, lo *repulsivo*. Mas en apoyo del carácter fabulador y poético de la fantasía afirma Freud que *con el triunfo del erotismo reconocemos y damos su justo valor a lo que en el delirio era bello y digno de estimación*. FREUD, Sigmund: «El delirio y los sueños en la "Gradiva" de W. Jensen», en *Obras Completas*, Tomo IV, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1987, p. 1304.

A diferencia de los fantasmas habituales que toda persona experimenta cotidianamente, hablaríamos de delirio cuando la fuerza del fantasma es tal que termina por dominar al sujeto e influir sobre sus actos. A diferencia del hombre normal, el loco se toma en serio sus pensamientos interiores, experimentando que la alucinación es el soporte de su realidad (*Las psicosis*, pp. 178, 204). Un loco como Schreber, sostenía Lacan en la página 114 de *Las psicosis*, es escritor, pero no poeta, puesto que *no nos introduce a una nueva dimensión de la experiencia*. En poesía se trata de la *autenticidad* experiencial, de algo que tiene que ver con la presencia simbólica del ser, con la *creación de un sujeto que asume un nuevo orden de relación simbólica con el mundo*.

[45] FREUD, Sigmund: «El poeta y los sueños diurnos», en *Obras Completas*, Tomo IV, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1987, pp. 1343-1348. Idea que ya estaba presente en la página final de *La interpretación de los sueños* (p. 720): *Este porvenir que el soñador toma como presente está formado por el deseo indestructible conforme al modelo de dicho pasado.*

[46] FREUD, Sigmund: «Lo inconsciente» (1915), en *Obras Completas*, Tomo VI, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1972.

Podemos compararlas con personas mestizas, semejantes en general a los individuos de la raza blanca, pero que delatan su origen mixto por diversos rasgos visibles, y por la cual son así excluidos de la sociedad y del goce de las prerrogativas de los blancos. De esta naturaleza son las fantasías de los normales y los neuróticos, que reconocimos como fases preliminares de la formación de sueños y de síntomas.

En otro plano diferente al de la normalidad y la neurosis tenemos el *fantasma psicótico*, del que Lacan describió oportunamente su fenomenología. Habiendo cristalizado en un delirio causado por una *invasión imaginaria*, el fantasma psicótico puede ser considerado como la *pieza agregada*[47] con la que el loco intenta establecer una significación a su relación con el mundo. Se trata de un esfuerzo realizado para reconstruir un universo despedazado, allí donde comenzaba a abrirse un agujero existencial por el que todo se precipitaba.

El delirio, sostenía Lacan, es algo que habla en la realidad, y que es signo de un profundo desgarro interior. En el fantasma psicótico la estructuración simbólica ha sido sustituida —*Verwerfung* o rechazo de un significante primordial[48]— por el sistema delirante, que puede adquirir las más diversas formas, aunque casi siempre aparece vinculado a la problemática de los sexos, la relación con el padre y la castración.

Así por ejemplo, e introduciendo una pregunta referida a la posición sexual, el presidente Schreber expresaba justo antes de sufrir en lo imaginario la violación de un Dios feroz que *sería algo hermoso ser una mujer sufriendo el acoplamiento*, o que todos sus semejantes se habían transformado en *sombras de hombres hechos a la ligera*.

1. 4. 5. La imagen-pantalla

En *La relación de objeto* Jacques Lacan desarrolla una interesante teoría sobre la función del velo que no sólo permite entender algunos aspectos esenciales de la temática del fetichismo y el registro de lo imaginario, sino que también anticipa, en buena medida, la dinámica fantasmática que en años posteriores guiará su definición del fenómeno estético.

Todo lo que argumenta a propósito del tema del velo estaría concentrado en lo señalado en su capítulo de introducción: en el ámbito del deseo *el sujeto se hace objeto para el otro*[49].

El fetiche —que, ante todo, funciona como una *imagen*— permanece estrechamente vinculado a la noción de fantasma, en tanto que éste *fija, reduce al*

[47] LACAN, Jacques: *El Seminario 3, Las psicosis*, Ed. Paidós, Barcelona, 1991, p. 71.

[48] Sobre la temática de la psicosis véase el capítulo: *Lo siniestro y la escisión psicótica.*

[49] LACAN, Jacques: *El Seminario 4, La relación de objeto* (1956-57), Ed. Paidós, Barcelona, 1994, p. 14.

estado de lo instantáneo el curso de la memoria, detenido así en aquel punto llamado recuerdo-pantalla[50].

En relación a lo antes indicado a propósito de la conjunción temporal que tiene lugar en el fantasma, el recuerdo-pantalla sería el efecto de la detención en un punto determinado de un trayecto, de una secuencia. No obstante, la pantalla no sólo fija un punto del recorrido pulsional, sino que, además, indica *la continuación de su movimiento más allá del velo*[51].

En la página 122 de *El Seminario 4*, el psicoanalista utiliza un interesante ejemplo para retener la significación propia del fantasma tomando prestada una imagen del ámbito cinematográfico:

> *Piensen en un movimiento cinematográfico que se desarrolla rápidamente y se detiene de pronto en un punto, inmovilizando a todos los personajes. Esa instantaneidad es característica de la reducción de la escena plena, significante, articulada entre sujeto y sujeto, a lo que se inmoviliza en el fantasma, quedando éste cargado con todos los valores eróticos incluidos en lo que esa escena había expresado —ahora es su testimonio y su soporte, el último soporte que queda. Aquí es palpable cómo se forma lo que podemos llamar el molde de la perversión, o sea la valorización de la imagen (...) la dimensión imaginaria se muestra pues predominante siempre que se trata de una perversión. Esta relación está a medio camino de lo que se produce entre el sujeto y el Otro, o más exactamente, algo del sujeto que aún no se ha situado en el Otro, por estar, precisamente, reprimido.*

Lo importante de la escenificación fantasmática resulta ser, por tanto, aquello que aparece detenido en un instante concreto de la secuencia visual. Se trataría, por tanto, de un momento aislado, fijado en el devenir del tiempo y dotado de una plena significación sexual. Nos encontraríamos así ante la reducción imaginaria de un fragmento visual que se encuentra en relación directa, aunque velada, con la dinámica pulsional. En este sentido, la escena del fantasma podría ser pensada como una configuración imaginaria detenida ante el umbral del acto.

Por otro lado, y como el mismo Lacan ha afirmado, el fantasma perverso se desarrolla en el registro de lo imaginario. La perversión se encuentra regida por un insistente desplazamiento metonímico, por un juego de alusiones, atribuciones laterales y deslizamientos. Tal es así que llegaba a afirmar el psicoanalista: *Si no captan ustedes en toda su generalidad esta noción fundamental de la metonimia, es inconcebible que lleguen a tener alguna noción de lo que puede significar la perversión en lo imaginario*[52].

---

[50] Lacan, *La relación de objeto*, p. 121.

[51] Lacan, *La relación de objeto*, p. 159. Susceptible, posiblemente, de evocar, aunque sea por vía del repudio, el desencadenamiento del acto.

[52] Lacan, *La relación de objeto*, p. 147. Lacan sostenía que la esencia del deseo *es la organización de su huida metonímica* (*El deseo y su interpretación*). El objeto de deseo se desplaza de un modo análogo a como se desliza el significante por la cadena del lenguaje. De ahí que, en la página 350 de *La ética del psicoanálisis*, Lacan observara que el deseo es la *metonimia del discurso de la demanda*, y que en el deseo

El desplazamiento metonímico, que aporta el rasgo específico a la dinámica de la perversión, haría posible eludir (al menos en términos ilusorios) los estragos de la castración y las restricciones de la ley.

En relación a esto, podemos recordar que el «objeto de deseo» ha sido definido como un *punto de fijación imaginario que brinda satisfacción a la pulsión*[53]. Según el autor, en el deseo siempre se trata de un objeto metonímico, o sea, desplazado del objeto incestuoso primordial. La cadena de desplazamientos del proceso primario permitirían que el sujeto pueda mantener relación no con tal objeto primordial, sino con otros objetos —sus representantes— que reproduzcan sus coordenadas de placer. Que el objeto sea una metonimia significa que siempre se trata de otro objeto y que, en tanto tal, se encuentra ligado a formas imaginarias huidizas y móviles, a formas errantes.

En el marco de la constelación perversa, el objeto funcionaría como una «imagen interpuesta» entre el sujeto y la falta, como una imagen que, ofreciendo soporte al deseo imaginario, vendría a neutralizar el abismo angustioso de la castración.

Como hemos visto, el fantasma que construye la escena de la realización del deseo aparece insertado en el registro imaginario. Pero, a su vez, el fantasma se encuentra marcado por la tensión que procede del movimiento pulsional, esto es, lo real del goce.

1. 4. 6. Desvío de la sujeción simbólica

El denominado *Esquema L* fue empleado por Lacan para mostrar cómo se resuelven las relaciones de lugar en la constitución del Sujeto del Inconsciente. Define una estructura cuatripartita que recuerda a los esquemas empleados por Lévi-Strauss en *Antropología estructural* o en *Las formas elementales del parentesco.*

Lo que más nos interesa subrayar del esquema aquí reproducido es que, en el desarrollo imaginario de la perversión, tiene lugar una interrupción, una detención del trayecto del sujeto hacia el ES, es decir, hacia el lugar de su constitución simbólica. Dato que nos aporta una pista esencial para pensar lo específico de algunos textos que han ayudado a configurar el paisaje artístico de nuestro presente.

Según lo ilustrado por dicho esquema, la perversión y el fantasma son el resultado de un proceso de desviación, por el cual algo no ha llegado a su lugar inconsciente (ES), y ha quedado enredado en la zona central del esquema: en el punto de detención imaginaria ($a \leftarrow a'$)[54]. El estancamiento en ese lugar intermedio definiría la condición

---

se trata del *cambio* como tal de un objeto por otro: *la metonimia de los significantes del deseo es el cambio del objeto en sí mismo.*

[53] Lacan, *La ética del psicoanálisis*, p. 140. Freud indicaba en *Tres ensayos para una teoría sexual* que el *objeto* es el partenaire de la exigencia sexual.

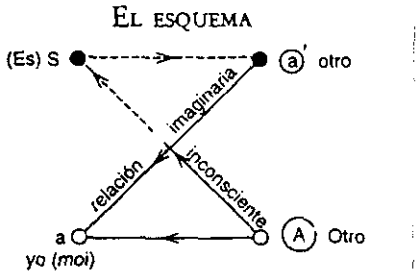
[54] En este esquema se ponen en relación las siguientes correspondencias:

(a') (autre): el otro especular. El objeto de deseo como imagen yoica, el alter-ego.

(a): imagen del yo (moi) a partir de (a'), que le otorga su espejismo de totalidad y unidad, imagen integradora de la inicial fragmentación del pequeño yo.

La línea ($a \leftarrow a'$) pone en relación especular al Yo (a) con el otro imaginario (a'). Es el eje de la alienación narcisista con el semejante en relación de simetría. A partir de la frase *yo es otro* (Rimbaud) que

propia de la perversión fetichista, a medio camino del trayecto hacia la constitución simbólica que va a permitir —desde Requena— afrontar el roce con lo real.



De ello se deduce que, si no se produce la entrada en el orden simbólico que sostiene lo inconsciente, no puede haber sujeto del inconsciente como tal. Y atendamos a la decisiva declaración de Lacan sobre este punto: *En el fantasma perverso (...) los significantes en estado puro se mantienen sin la relación intersubjetiva vaciados de su sujeto*[55].

Estructurada metonímicamente, la perversión se pone en juego por la vía del desplazamiento, y supone, por tanto, una paralización del acceso o de la estructuración

---

define su lógica, podemos decir que abarca el mundo de la homogeneidad entre el *ego* y los diversos *otros* que habitan en el espacio del sujeto. Es el eje de las identificaciones narcisistas según la idea de que *el objeto de deseo es el objeto de deseo del otro*.

El punto donde las dos líneas chocan, justo en el centro, indica la interrupción del curso de la palabra por el eje imaginario. Ahí el espejo funciona como imagen de interposición que desplaza la función del símbolo en favor de la relación dual con el otro. Aquí cristaliza el eje yo ↔ tú, donde la figura de la Tercera Persona queda excluida.

(A): es el Otro (Autre) con mayúscula, el *lugar de la palabra* (*La relación de objeto*, p. 82), allí donde se aloja lo inconsciente y el Sujeto (S), que aparece puesto en relación directa con ese Otro del que depende. Es un *lugar determinante para la articulación de la subjetividad*.

El (A) hace aquí, en este momento inicial de la enseñanza lacaniana, de garante de la verdad del sujeto, esa función que luego será puesta en suspenso con la introducción del matema S (A), es decir, el significante de la falta en el Otro. (A) se encuentra al otro lado del *muro del lenguaje*, y es inalcanzable por el yo. Se trata de un Otro en tanto lugar de *código*, de aquella posición desde la cual llega una sentencia igualmente *capaz de convencer y mentir* (*Las psicosis*, p. 95). Como lugar de la Otra Escena, se encuentra más allá del espejo y del otro: es el tesoro de los significantes, el *Otro absoluto reconocido pero no conocido* (*Las psicosis*, p. 59). En relación a lo inconsciente, la locura supondría una adhesión frontal a ese lugar (a) de lo imaginario sin mediación de (A).

(ES): lo inconsciente.

(S): sujeto, no en su totalidad, sino en su abertura. Para Lacan no hay sujeto total preformado, sino que emerge con la introducción del significante. La realización del sujeto es la relación subyacente, inconsciente, tal y como se concreta en la línea intermitente (S ← A), cuyos términos están en relación de interdependencia. En ese eje se establece lo que Lacan denominaba la *significación simbólica* (*La relación de objeto*, p. 123). La constitución del sujeto como tal ha de pasar por una fase de desconocimiento y alienación en lo imaginario; para llegar a su destino, a ese lugar del ES, ha de pasar por las vías ilusorias del yo, atravesar la nebulosa del espejo: A, m, a, S. *La relación entre el A y el S siempre pasará por la intermediación de esos sustratos imaginarios que son el yo y el otro y que constituyen los cimientos imaginarios del objeto* (*El Seminario 2*, p. 476). Para una aclaración de los fundamentos topológicos de este esquema: EIDELZSTEIN, Alfredo: *Modelos, esquemas y grafos en la enseñanza de Lacan*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1992.

[55] Lacan, *La relación de objeto*, p. 121. Si, como indica, en la perversión fetichista se produce un vaciamiento del sujeto, será necesario dotar a esta afirmación de todas sus consecuencias: para que haya sujeto será necesario otra cosa más fuerte que un fantasma perverso con el que Lacan acabará resumiendo la posición del sujeto ante la realidad.

del individuo en el orden simbólico. De ahí que el texto perverso —si es que podemos llamarlo así— se mantenga en una posición lateral con respecto a tal anclaje, desplazado por fuera de las instancias de sujeción.

1. 4. 7. El arte considerado como aquello que representa la relación del sujeto con el deseo

La lectura lacaniana radicaliza, desde posiciones vanguardistas, la teorización freudiana del arte decantándose por circunscribirlo en el ámbito de lo imaginario. En «De nuestros antecedentes» (*Escritos 1*), Lacan explicaba *desde dónde* hizo su entrada al psicoanálisis. Según nos cuenta, la teoría del conocimiento paranoico de la realidad y su trabajo clínico se mezclaban con las influencias de las amistades surrealistas que frecuentó en la década de los treinta y la toma de contacto con los textos aparecidos en revistas como *Littérature*, *Minotaure* o *El Surrealismo al Servicio de la Revolución*.

En la fascinación de Lacan por el surrealismo[56] no sólo influyó un interés paralelo por la problemática de la locura y la sinrazón, sino también una determinada concepción del deseo tal y como los propios surrealistas lo recogieron de la doctrina freudiana[57]. Por ello, Lacan compartía con los surrealistas una idea de libertad vinculada al despliegue subversivo del deseo en el desprecio y el rechazo de todas las barreras impuestas por la autoridad, a costa, incluso, de los lazos familiares y paternos[58].

Desde tal posición era fácil pensar que el hilo del deseo difícilmente se introduciría en el nudo de una armonización social. Y esa es, precisamente, una de las fuertes tensiones que atraviesan, de parte a parte, el texto lacaniano: la tensión de la difícil relación entre una práctica y un discurso teórico psicoanalítico y el deseo de rebelión propio de la actitud vanguardista.

La cuestión del deseo, por tanto, ocupa un lugar central en el contexto de la enseñanza acromática de Lacan. En este sentido, tal como aseguraba el 8 de mayo de 1963 en el marco del seminario sobre la angustia, las obras de arte constituyen una vía que representa la relación del sujeto con el deseo. De igual modo, también llegó a afirmar que es necesario *interrogar a los poetas para saber algo acerca del deseo. En efecto, el poeta da testimonio de una relación profunda del deseo con el lenguaje*[59].

---

[56] La génesis de una buena parte de su pensamiento hay que situarla en la fascinación, compartida por muchos artistas de la época, por la poética involuntaria y el automatismo mental tal y como se revelaba en los fenómenos desgarrantes de la locura, en las experiencias psicopáticas que están en la raíz del nacimiento de una nueva sensibilidad artística promovida por la vanguardia dadaísta y surrealista. En la perspectiva de autores como André Bretón, Salvador Dalí o René Crevel la locura era entendida como un medio escandaloso de liberar la expresión, como una forma de rebelión del hombre frente a una realidad aburguesada y caduca.

[57] BRETON, André: *Manifiestos del Surrealismo*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1969.

[58] Sobre este tema: ROUDINESCO, Elisabeth: *Jacques Lacan*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1995.

[59] LACAN, Jacques: *Las formaciones del inconsciente*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1970, p. 128. Del mismo modo, en su análisis del drama shakespereano sostenía (4-III-1959): *Yo afirmo, sin ambages —y al hacerlo creo estar en la línea de Freud— que las creaciones poéticas, más que reflejar las creaciones psicológicas, las engendran* («Hamlet», en *Freudiana*, nº 6, 1992, Barcelona, pp. 9-35). Igualmente, en «La cosa freudiana» leíamos: *Que las resonancias, atestiguadas o no en la memoria, de la literatura y de las*

Recordemos que Freud concebía el deseo como un movimiento o impulso tendente a reconstituir la experiencia y situación de la primera satisfacción. El deseo freudiano —al menos hasta *Más allá del principio del placer*— es correlativo del concepto de *placer*, entendido como la finalidad propia del sistema psíquico, esto es, como la tendencia a la estabilidad y la anulación de tensión, como el mantenimiento del principio de constancia y de homeostasis; o lo que es lo mismo, como el proceso de re-equilibración del organismo encaminado a evitar el *displacer* que acompaña cualquier aumento de la tensión pulsional[60].

La realización del deseo que define el sentido del sueño consistiría, por tanto, en la reaparición de la percepción (p. 689) de esa primera satisfacción. De donde resulta fácilmente deducible que, bajo esta concepción imaginaria, el deseo sea *deseo de soñar*, esto es, recogimiento sobre anhelos interiores que desplazan la presencia inadmisible de lo real.

Mas para localizar el sentido de su proposición teórica y poder vincularla con la reflexión freudiana resulta necesario preguntar: ¿Qué amplitud teórica y experiencial otorgaba Jacques Lacan a la noción de deseo?[61] Para realizar tal clarificación hemos creído necesario aislar tres momentos conceptuales diferentes en su discurso.

---

significaciones implicadas en las obras de arte, sean necesarias para la inteligencia del texto de nuestra experiencia, es un hecho del que Freud, por haber tomado él mismo allí su inspiración, sus procedimientos de pensamiento, y sus armas técnicas, da testimonio (*Escritos 1*, p. 417).

[60] En términos energéticos, placer y displacer serían traducciones cualitativas de las diferencias cuantitativas de la presión interior.

[61] Explicando las enseñanzas lacanianas, Oscar Masotta definía el deseo como *insatisfacción*, en tanto *resto* que queda *después del colmamiento de la necesidad*. La diferencia entre necesidad y deseo se percibe con el siguiente ejemplo: se puede tener ganas de comer para saciar una necesidad nutritiva, pero no se desea comer cualquier cosa, sino algo verdaderamente apetecible (*Lecciones de introducción al psicoanálisis*, p. 84). La frase *¡Quiero algo de algo!* —poética expresión escuchada por nosotros en boca de una niña de corta edad que traducía en palabras la insistencia de la demanda— define con exactitud el carácter insaciable y desgarrante del deseo, allí donde revela no aguantar el estado de la carencia.

Como lo ilustra la fábula de Aristófanes en *El Banquete*, siempre andamos, después de la sajadura que nos separó en dos, a la búsqueda de nuestra otra parte, de nuestro otro. Parece que sólo sabemos del deseo cuando la falta se hace presente, cuando la carencia se manifiesta. De ahí que el deseo fenezca al satisfacerse y que la garantía de su existencia sea la insatisfacción. Como constatan los poetas, siempre es preferible un cierto grado de displacer correlativo a la ausencia del objeto deseado que la indiferencia de la ataraxia donde el deseo muere.

En lo que respecta a la profunda insatisfacción que define al deseo, nos informa el Diccionario Crítico Etimológico que «deseo» no sólo procede del latino *desidium*, que puede ser entendido como *deseo erótico*, como la forma neutra correspondiente a la femenina *desidia*, *indolencia* o *pereza*, y que ya en la antigüedad tomó el significado de *libertinaje* y *voluptuosidad*, conforme a la doctrina moral que señalaba que la ociosidad es el incentivo de la lujuria. También procede de *desiderare*, que significa *echar de menos*, y de *dessidium*, que es *discordia*.

Ahondando en el carácter discordante del deseo, pero en un registro diferente del propiamente psicoanalítico, el filósofo José Gaos apelaba a la antigua idea del hombre como *bestia cupidissima rerum novarum*, esto es, como un monstruo insaciable ávido de cosas nuevas, como una bestia para la que incluso la felicidad se vuelve hastío (*Historia de nuestra idea del mundo*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1973, p. 139). Como declaraba Georges Bataille en «La felicidad, el erotismo y la literatura» a propósito de la insatisfacción de ser, el carácter desgarrante del deseo se resume en que *el ser no sale de sí mismo sino a condición de no ser sino deseo, como posibilidad de una trascendencia imposible* (*La literatura como lujo*, Ed. Versal, Madrid, 1993, p. 143).

1. 4. 8. Teoría del deseo imaginario

1º. Al principio, Lacan retiene el que dice ser *el tema hegeliano fundamental: el deseo del hombre es el deseo del otro*[62], trasladándolo y reelaborándolo en el marco de la lógica especular narcisista.

Tal aforismo anunciaría el problema de la *captación imaginaria* y la dialéctica del yo y el otro. Lo que dice es que hay una correlación entre el deseo del otro y el deseo del yo; que el yo reconoce su deseo de un modo fragmentario y descompuesto a través de la imagen del otro, momento en que comienza a tomar conciencia de sí. Este deseo, realizado en la dimensión de la *envidia* y la competencia imaginaria con el otro, carece de *mediación* simbólica y no tiene otra salida que la interdestrucción. De ahí que Lacan haya calificado este tipo de relaciones de objeto como paranoicas.

La relación con el objeto, sostenía en la lección XIV de *El Seminario 2*, se mantiene en las coordenadas de un especial dualismo: si el objeto exterior a través del cual el sujeto *se percibe a sí mismo como deseo* goza de la unidad y de la buena forma que lo sobrevaloriza, el hombre se coloca en una posición desgarrante, ya que percibe su deseo como fundamentalmente insatisfecho; y al contrario, si el sujeto aprehende su propia unidad yoica es el mundo exterior el que aparece discordante y desgarrado. Este es el drama de lo que Lacan denomina la *oscilación imaginaria* propia de un deseo nacido de la posición del yo.

Debido al carácter siempre fluctuante que en su doctrina tienen lo simbólico y lo imaginario, Lacan habla de una cierta vinculación del deseo con la cuestión del ser, observando al mismo tiempo que el deseo es correlativo de la falta. El deseo, dice, *es una relación de ser a falta*, falta que es la *falta de ser* (*El Seminario 2*, p. 334) por la cual el ser existe.

Y sostiene a continuación: *Esta falta está más allá de todo lo que puede presentarla. Sólo es presentada como reflejo sobre un velo*, o lo que es lo mismo, añadiríamos, como objeto, pues sabemos que en la economía del deseo imaginario velo y objeto son equivalentes. Aquí, creemos nosotros, Lacan parece poner la cuestión del ser en la misma secuencia imaginaria de la relación con la falta del objeto de deseo.

Por otro lado, con la expresión *manque à être* (carencia en ser), que nombra uno de los aspectos del sujeto tachado (*$*), Lacan indica que, con respecto a su deseo, el hombre es algo descompuesto y que la mala forma, la inadecuación a su objeto de deseo, es lo prevalente en él. La falta vendría a ser lo que anima toda relación de deseo.

En este sentido, el deseo sexual aparece conjugado como un campo de fuerzas organizado alrededor de una *hiancia*[63] primordial: aquella que nace de la imposibilidad

---

[62] Lacan, *Los escritos técnicos de Freud*, p. 222. *El deseo de reconocimiento es el deseo de un deseo.* Ese deseo de hacer reconocer su deseo que hace al hombre ser tal, decía Kojève, no aumenta el bienestar del hombre, pero satisface su orgullo a través del riesgo que acompaña el desafío de afrontar la muerte. KOJEVE, Alexandre: *La idea de la muerte en Hegel*, Ed. Leviatán, Buenos Aires, p. 102.

[63] La hiancia del deseo humano supone que el ser humano está adherido y separado, a un tiempo, del deseo del otro. Tal y como se dice en *El Seminario 1*, la perversión es aquello por lo cual el hombre está

de satisfacción plena en un objeto que siempre está en fuga metonímica. Lo que en la vivencia del anhelo se experimenta es la división entre el deseo y la satisfacción, y que siempre hay una falta en el centro de la relación con el otro destinada a marcar con su especial color el movimiento desgarrante del deseo.

2º. Con el tiempo, se produce una ligera modificación del aforismo retomado de Hegel mediante el cual era resumida la relación imaginaria. La nueva formulación se inscribe en el estudio de la lógica significante que, en opinión de Lacan, sostiene al inconsciente: *El deseo es el deseo del Otro* apela al deseo inconsciente del sujeto tal y como se manifiesta en los sueños y en los fenómenos negativos del lenguaje (lapsus, olvido, chiste); un deseo que, respecto al discurso del sujeto que habla, se revela parcialmente oculto: *entre líneas*.

El Otro, punto (A) del *Esquema L*, a pesar de todas las ambivalencias que rodean su significación, comparece en este momento como el lugar del Código que sostiene al lenguaje, como el lugar del pacto y la controversia con respecto a él, la referencia tercera por la que cualquier diálogo ha de pasar: el *tesoro del significante* que gobierna esa Otra Escena inaccesible para el yo, el lugar desde donde se revela el deseo inconsciente del sujeto[64].

En la escolástica estructuralista lacaniana la frase *el deseo es el deseo del Otro* presupone la original hipótesis de partida: *el inconsciente está estructurado como un lenguaje*. Si con el axioma hegeliano se trataba de un deseo que estructuraba lo imaginario, ahora se trata de un deseo en el que prevalece la dimensión de lo simbólico, o sea, la estructura significante del lenguaje, lo semiótico, que diríamos con Requena.

3º. Pero la declaración esencial del discurso lacaniano acerca del deseo, tal y como aparece enunciado con rotundidad hasta el final de su enseñanza, afirma que el deseo tiene la «estructura del fantasma», matematizada con la fórmula ($\$ \lozenge a$), que se lee como $\$$ deseo de a. Dicho matema pone en juego la relación del sujeto barrado, es decir, subordinado al significante, con el objeto de deseo, designado con la primera letra de *autre* (el otro) en posición de objeto a. La barra que, escindiéndolo, corta al sujeto introduce la marca de la ley que lo separa de un objeto con el que entabla una relación ($\lozenge$) de conjunción ($\wedge$) y disyunción ($\vee$)[65].

El significante introduciría la tachadura que está en el lugar del objeto buscado[66]. Como sostenía en *El deseo y su interpretación* (p. 138) el fantasma es un intento de

---

abierto a esa división consigo mismo que estructura lo imaginario ($\$$). En *El Seminario 11* sostendrá que la perversión es el modo en que el sujeto se coloca en la pulsión, un modo de canalizar la pulsión.

[64] En *Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano* afirmaba que es en cuanto Otro, en tanto lugar del significante, que el sujeto desea (*Escritos 2*, Ed. Siglo XXI, Madrid, 1985, p. 794).

[65] (...) *el rombo que coloco en el centro de toda relación del inconsciente entre la realidad y el sujeto* (*El Seminario 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Ed. Paidós, Barcelona, 1992, p. 188). Es decir, la relación fantasmática.

[66] Lacan aborda la cuestión del sujeto tachado desde varios puntos de vista a la vez. El sujeto no sería más que el efecto del significante que lo tacha, la metáfora de la división entre significante y significado. La división, resultante del hecho de que el sujeto dice más de lo que cree decir, también alude a la existencia de una división intrapsíquica en las tres instancias freudianas: inconsciente, preconsciente y conciencia. Al final de su enseñanza el sujeto no llegará a ser más que el semblante aferrado a un fantasma con el que

medir la distancia del sujeto con la falta. Según observaba en *La Transferencia*, el deseo del sujeto se compondría del enganche entre la *marca del significante* (Rasgo Unario) y la *pasión del objeto parcial*. O lo que en sus propios términos correspondería al anudamiento de lo simbólico y lo imaginario —anudamiento donde ya late la noción de «semblante».

En el campo de la imagen, el deseo alzaría el umbral especular más allá del cual habita lo real, cobrando de este modo la función de un *borde*, la función de *límite ilusorio de la escena* (*El Seminario 10*, 16-I-1963). En este sentido, el deseo estaría vinculado al el principio del placer, mientras que el goce lo estaría con la tensión que perturba y desestabiliza su homeostasis.

Y ¿qué relación se trabaría entre el deseo y el registro de lo real? En tanto que *soporte del fantasma* (*El Seminario 11*, p. 192) la función del deseo sería mantener a raya, proteger al sujeto de lo indecible del goce. De igual manera, la ley vendría a imponer una barrera a lo real de un goce indeseable. El deseo, por tanto, sería el punto límite con el que el sujeto se protege del acto.

El deseo erótico, insistía el psicoanalista, no es el orgasmo, sino el camino hacia él, hacia la opacidad de ese núcleo que llamamos goce sexual. Pero el deseo cae cuando se desencadena el acto, ya que éste anula toda imagen y todo significante. El acto, ya sea sexual o testamentario, aparece definido en *La angustia* (25-VI-1963) como una *acción en la que se manifiesta el deseo mismo que había estado destinado a inhibirla.* De donde el deseo confesaría su particular operación de retroceso con respecto a lo real: concebido según la economía del fantasma, el deseo revela ser antinómico del goce y del dolor, contra cuya violencia se protege[67].

---

trata de repeler la acción intransigente de lo real. Así lo expresó, por ejemplo, en «Del psicoanálisis en sus relaciones con la realidad» (1967), donde afirmó que es en el fantasma donde el sujeto realiza su división misma (*Intervenciones y Textos*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1988, p. 53).

En otros momentos (*Los nombres del padre*) la barra también ha designado la marca de la circuncisión, en la que Lacan ve, en una interpretación particular del capítulo 24 del *Génesis,* el paso del encadenamiento biológico a la genealogía simbólica, la *línea divisoria* entre el goce salvaje propio de la horda y el deseo civilizado, siendo el Falo (Φ) aquello que domestica y regula el goce. El cuerpo sería el lugar donde se inscribe la marca de la barra, su huella, su corte, tal y como dicen las palabras de Yavhé: *Y estará mi pacto señalado en vuestra carne para denotar la alianza eterna que hago con vosotros* (Gn. 17, 13). El S sin tachar se correspondería con el sujeto mítico del goce, mientras que el *$*, que designaría la unión imposible con el objeto incestuoso, sería el sujeto del deseo. La dimensión del corte es esencial en la estructuración del deseo (15 mayo 1963), ya que introduce la separación de un objeto y sostiene al *$*. La frase de Freud *La anatomía es el destino* («La disolución del complejo de Edipo») era interpretada por Lacan en sentido literal: *ana-tomía*, que, etimológicamente, remite a la función del corte.

Por otro lado, la escisión del sujeto recubre la problemática de la perversión, tal y como Miller lo ilustró en *Dos dimensiones clínicas: síntoma y fantasma* (Ed. Navarín, París, 1983) con el ejemplo de la feminista con inclinaciones masoquistas o el humanista atormentado por sus tendencias sádicas, lo que remitiría al ejemplo expuesto por Freud en «Fantasías histéricas y su relación con la bisexualidad» (1908), en el que, según la lógica contradictoria del rasgo histérico, una mujer fantasea una agresión sexual tratando, al mismo tiempo, de cubrir y descubrir su cuerpo.

Sobre los diversos aspectos del concepto de sujeto en Lacan pueden consultarse las siguientes obras: ALEMÁN, Jorge, LARRIERA, Sergio: *Lacan: Heidegger. Un decir menos tonto*, Ed. CTP., Madrid, 1989. MASOTTA, Oscar: *Ensayos lacanianos*, Ed Anagrama, Barcelona, 1976. DOR, Joël: *Introducción a la lectura de Lacan* (2 Tomos), Ed. Gedisa, Barcelona, 1994. MILLER, Jacques-Alain: *Lógicas de la vida amorosa*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1991.

[67] El paso al acto con que es atravesado el fantasma aparece asociado al errático concepto de *deseo puro*; un deseo purificado en las vías de la pulsión de muerte. Tal es el deseo considerado en la perspectiva de lo

El fantasma, caracterizado esencialmente por la puesta en suspenso del acto, tiene una significación clausurada e inamovible, encerrada sobre sí misma[68]. Es lo que proporciona, en una clara alusión daliniana, la *muleta* con la que el sujeto sostiene su deseo. Pero el fantasma, como el sueño, no abole con su fabulación la presencia efectiva de lo real, sino que lo designa en él con una singular intensidad y dinamismo: con la movilidad del vaivén que permite a la pantalla tornar visible lo velado que hay detrás.

Con respecto a la pulsión, la función del fantasma sería la de *traducir* su impacto en una *representación*. El fantasma, por tanto, mantiene una relación constante con lo real, repudiándolo o haciéndolo visible bajo una máscara siempre a punto de vacilar:

> *Nuestra experiencia nos plantea entonces un problema, y es que, en el seno mismo de los procesos primarios, se conserva la insistencia del trauma en no dejarse olvidar por nosotros. El trauma reaparece en ellos, en efecto, y muchas veces a cara descubierta. ¿Cómo puede el sueño, portador del deseo del sujeto, producir lo que hace surgir repetidamente al trauma —si no su propio rostro, al menos la pantalla que nos indica que todavía está detrás?*
>
> *Concluyamos que el sistema de la realidad, por más que se desarrolle, deja presa en las redes del principio del placer una parte esencial de lo que, a pesar de todo, es sin ambages real*[69].

En lo que respecta a la formulación última de Lacan, el fantasma aparece específicamente nombrado como *semblante*, es decir, como el enlace entre lo simbólico y lo imaginario por oposición a lo real; el velo del deseo tras el cual sólo queda un agujero imposible de suturar.

1. 4. 9. Figura y Fondo

Interrogar la naturaleza específica de la representación artística en la perspectiva del deseo requiere cuestionar la dialéctica de la «figura» y el «Fondo», tal y como ha sido

---

real y llevado hasta el final, es decir, hacia ese punto de horror que indica su único y *terrible centro de aspiración* (*El Seminario 7*, capítulo XIX).

[68] Dentro de la teoría lacaniana, el fantasma funciona a la manera de un comodín que puede instalarse en los tres registros simultáneamente: 1- Imaginario: marca la relación entre el otro y el yo a través del espejo y sus imágenes alienantes. 2- Simbólico: considerado desde la lógica formal, es un axioma o principio inamovible que ostenta una significación absoluta cerrada sobre sí misma. 3- Real: en tanto inmodificable responde al axioma fundamental: lo imposible es lo real (Miller, *Dos dimensiones clínicas*, p. 30). Como principio inamovible, el fantasma fundamental no puede ser disuelto; la cura del fantasma consistiría, según Miller, en un cambio de posición con respecto a él, es decir, en un desplazamiento (metonímico) hacia otra posición para verlo en una perspectiva diferente.

[69] Lacan, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, p. 63. Aquí declaraba que en torno al golpe del despertar, el sujeto se sostiene entre dos representaciones que guardan una relación de *simetría* en torno al agujero de lo real: la representación inconsciente y la conciencia.

planteada por González Requena[70], trascendiendo el campo de la fenomenología gestáltica[71], de las teorías cognitivas y de la semiótica visual.

El campo psicoanalítico que nutre a la Teoría del Texto permite observar que todo acto perceptivo siempre va acompañado de *cargas de deseo*, que allí donde fijamos nuestra atención y ponemos el ojo algo ha puesto en movimiento nuestro deseo. En lo esencial, lo visual escapa del campo de la significación propia del registro semiótico, ya que es del orden de la deseabilidad.

Correlativo del objeto de deseo, el problema de la figura ha de ser teorizado en relación a la cuestión del Fondo, en tanto espacio donde aquella desaparece: lugar de goce, lugar de muerte.

En la sesión que abría el seminario *Imagen Audiovisual, Teoría del Texto, Psicoanálisis II*, Requena apostaba por formular una *ontogénesis de la mirada* que diera cuenta del proceso de sujeción del individuo a través de papel desempeñado por la *mirada*, en tanto diferente de la pura *alucinación imaginaria*. La ontogénesis indagaría los pasos de la experiencia de sujeción del individuo, o lo que es lo mismo, la sujeción simbólica en la imagen[72].

Así, proponía concebir la mirada como la *articulación de la pulsión en el campo escópico*, destacando la importancia de los factores que la posibilitan: 1º) La existencia de la relación placentera con oTO, en tanto Figura Primordial u otro-Todo-Objeto. 2º) La *distancia* introducida por el Tercero, por el padre, al realizar el corte con oTO. Una operación que posibilitaría la existencia del *objeto*, al tiempo que sujeta la imagen por vía simbólica. La mirada aparecería a través de la figura que representa a oTO, pero sólo es posible en referencia al tercero que la posibilita.

La función del tercero en ese proceso sería permitir *ligar* las imágenes, introducir distancia y abrir la perspectiva del *deseo*. La imagen simbólica sería la imagen sujeta a la palabra, más allá de la conformación estrictamente imaginaria realizada a través de la identificación especular.

En la génesis del proceso de la mirada —a través de la cual se organiza el vínculo entre el sujeto y el objeto de deseo— sería imprescindible abordar el problema de la relación del niño con la madre, porque entre ellos se materializa el enlace que va a fundar todo modelo ulterior de deseabilidad. Son los ojos del rostro especular de la madre, podemos decir, los que concentran libidinalmente la mirada del que todavía no es sujeto de la palabra: la fascinación del círculo anudada al brillo de una mirada

---

[70] REQUENA, Jesús González: «El paisaje: entre la figura y el Fondo», *Eutopías*, vol. 91, Universidad de Valencia, 1995.

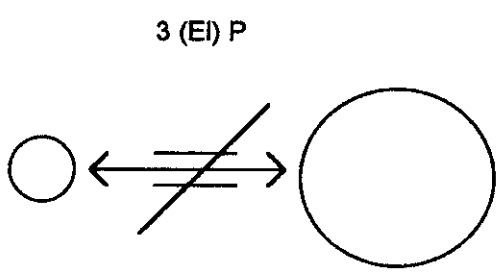
[71] Requeriría dejar atrás planteamientos según los cuales la figura vendría a ser, en tanto integridad conformadora, lo que se destaca, recortándose, del fondo; mientras que éste sería la figura en negativo.

[72] Debemos recordar que, como sostenía González Requena, cualquier teoría de la imagen que pretenda ser sensata debería comenzar por analizar la conformación de la subjetividad en el campo visual. Partiendo de la idea de que todos los textos se hacen con imágenes, una Teoría de la Imagen que quiera ser tal no puede prescindir del sujeto (5-XII-1997). La Teoría de la Imagen ha de tratar de la conformación del sujeto en el campo visual. La imagen era definida por Requena como una configuración o una huella producida en un proceso de enunciación del sujeto en la perspectiva del deseo que lo habita.

asociada a determinadas experiencias de placer. La primera gran figura que es la madre aparece, desde el punto de vista del infante, como un objeto definido, discriminado, separado del caos inicial en que todas las cosas se insertan. Con ella establece una relación de presencia o ausencia en los términos que Freud expuso en *Más allá del principio del placer*: o está o no está, o me mira o no me mira. Con dicha figura, que podría ser identificada como un proto-objeto, se entabla una relación dual en las coordenadas del placer o de la angustia[73], y en la que comienza a ser introducida la perspectiva del *tiempo*: hay un tiempo de la presencia y hay un tiempo de la ausencia; y en medio de esos puntos extremos la figura va y viene.

En un primer momento, el mundo exterior del infante es un espacio fundamentalmente caótico que va, poco a poco, poblándose de esos primeros objetos desprendidos de la *Figura Primordial*, modelo inalcanzable de lo Imaginario (I) con el cual el niño entabla una relación de rígida dependencia. Tales objetos desprendidos conservan en ellos mismos el halo siempre apaciguador de la figura. El paisaje visual irá construyéndose, entonces, a través de: 1º) La constelación imaginaria configurada en torno a la Figura Primordial y el resto de objetos a ella vinculados por medio de la relación presencia / ausencia. 2º) El tejido semiótico básico: relación de la presencia / ausencia a través de la estructura del significante (+ ó -).

Aunque el esquema triangular abajo reproducido ha sido explicado en numerosas ocasiones, nosotros lo retomamos de la sesión del 17 de febrero de 1997 (seminario *Imagen Audiovisual, Teoría del Texto, Psicoanálisis*)[74]. En él se da cuenta de la relación de absoluta igualdad establecida entre el yo y el otro, en tanto Figura Primordial que anula la angustia del niño y satisface plenamente su demanda, que garantiza su supervivencia y obtura, en la medida de lo posible, la presencia insoportable de lo real. Sobre la nítida imagen de oTO se recortará el modelo de la figura imaginaria del deseo: el objeto exterior al que se orienta la pulsión indómita del infans[75].



[73] En *Inhibición, síntoma y angustia*, Freud reducía el afecto de la angustia a la *falta de la persona amada*.

[74] Para una lectura detenida del proceso sintetizado en el esquema acúdase a «El texto: tres registros y una dimensión», *Trama y Fondo*, nº 1, Madrid, noviembre 1996.

[75] En el campo del deseo resulta esencial la existencia de un oTO sin fisuras. De él se desprenderán el resto de objetos de deseo, ya no tan plenos pero sí cortados de su patrón. La dialéctica entre el sujeto y el objeto se instaura, de este modo, en la tensión propia de la plenitud y la carencia.

Sólo con la presencia de un tercero, del Padre que dice ¡No! y encarna la prohibición, puede realizarse el «corte» que interrumpe el vínculo fusional entre yo y oTO sostenido sobre el eje ciego de la pulsión[76]. La misión del padre, agente de lo simbólico, es realizar el corte, impedir la identidad especular (=) establecida. También acompañarlo con la palabra encargada de suturar la herida del desgarro y cicatrizarla, es decir, tratando de impedir que se desencadene una experiencia de desintegración.

Aquí es donde podríamos anticipar una hipótesis de análisis que contribuya a clarificar el sentido de la obra de David Salle: es posible que la extrema fragmentación que define su texto se deba a la ausencia de símbolos que permitan surturar la hendidura que acompaña la caída de I.

En rigor, seguiremos diciendo, el otro solo puede aparecer como tal, es decir, como objeto de deseo[77] en falta, a través del corte operado por el representante de lo simbóloico. Del mismo modo, el 1 y el 2 solo pueden aparecer como tales con la presencia del 3, ya que, hasta ese momento decisivo, no hubo más que el Uno de la fusión imaginaria. Tal y como demuestra el esquema, el lugar de oTO aparece representado por el círculo, la gestalt perfecta que dibuja el globo de la ilusión para el niño[78]. «F», Figura Primordial, aparece así como un círculo. Por tanto, el esquema no solo propone una sucinta explicación del registro imaginario en su conformación originaria, sino también el nacimiento del objeto de deseo que se encuentra en la base de toda la relación erótica ulterior.

1. 4. 10. La mariposa y el círculo

Es a partir de estas consideraciones como puede ser pensado el problema del deseo y la belleza —tanto de las figuras como del mundo. Con el apoyo psicoanalítico que determina este planteamiento, podemos constatar que el paradigma de la belleza ha sido configurado psíquicamente a partir de ese primer rostro de la primera figura materna. Toda posterior experiencia de la belleza será posible en función de la existencia de los rasgos imaginarios desprendidos y asociados a la Figura Primordial, a esa figura plena que eclipsa la hostilidad del Fondo con su hermosura. Ese y no otro sería el secreto original de la deseabilidad a la que remite la belleza de la mujer, emblema de todo objeto exterior con el que se mantienen relaciones de amor y odio.

---

[76] Aquí puede observarse el montaje producido entre el registro imaginario y el registro real, ya que el eje que une a yo con oTO es un eje especular al tiempo que pulsional. Por otro lado, el vínculo narcisista por el que el niño atribuye a oTO la omnipotencia que garantiza su placer está destinado a caer: en cierto momento lo real quiebra la Figura Primordial, y como la caída del *rayo* que trae la *angustia de la desmembración*, el niño descubre la hendidura de la mala forma que horada su Imagen. Es el comienzo de la diferencia, el momento donde el símbolo debe jugar su importante papel.

[77] Tampoco puede hablarse aquí de sujeto, ya que éste *se constituye a partir de la carencia del objeto, mientras que el narcisismo primario excluye toda carencia* (Requena, «El texto: tres registros y una dimensión», p. 20).

[78] Es interesante resaltar que, según cuenta Cesare Ripa en su *Iconología*, la Belleza ha sido representada tradicionalmente en la pintura y las demás artes con la imagen del círculo en tanto forma perfecta (en *Idea*, Ed. Cátedra, Madrid, 1977, p. 87): *La figura que personifica a la Belleza debe llevar en una mano una azucena y en la otra esfera y círculo, porque toda Belleza (considerada desde el punto de vista fenoménico) consiste en misure e proporzioni.* Idea que se disolverá con la emergencia de las vanguardias históricas.

El 16 enero de 1998 Requena ilustraba conceptualmente lo imaginario de la figura a través de la metáfora de la *mariposa*. Desde el punto de vista humano, lo propio del comportamiento de la mariposa es la *levedad* con que se posa sobre las cosas, como si fuera inmune a la ley de la gravedad. A esa levedad hay que añadir la velocidad con que aparece y desaparece del campo de visión del sujeto.

Como se ha señalado, el modelo de deseabilidad que dota a la experiencia humana del esplendor de la fascinación sólo puede provenir de oTO, figura paradigmática del modelo de equilibrio y armonía. Como la mariposa que revolotea entre las flores silvestres, la Figura del hogar retiene alguna de sus características esenciales: resulta *igualmente fascinante, aparece y desaparece, llena el mundo con sus destellos y deja*, cuando se ausenta, un espacio vacío y apagado.

La levedad de la mariposa sólo puede deberse, proponía Requena, a la insuperable gravedad que clava al niño en la superficie que lo retiene y que va a determinar poderosamente su punto de vista en relación a oTO. Si el niño —llamémosle, de manera impropia todavía, sujeto de la mirada— permanece fijado, clavado en su punto de sujeción, *la madre planea sobre él* como si se desentendiera de toda sombra de gravedad.

El deseo de cazar a esa mariposa con ojos que es la Figura Primordial encontrará su complemento perfecto, seguía argumentando Requena, en otra actividad complementaria: la del *cazador de mariposas*. Se trataría de detener su vuelo y, como en un *ajuste de cuentas*, clavarla sobre una superficie atravesando su cuerpo con un alfiler. En esta perspectiva captamos que el deseo tiende a lo real, que no se detiene en la barrera imaginaria sino que va más allá del placer, hacia el lugar del goce.

Podemos asegurar entonces que, dejando de lado la hendidura propia del cuerpo sexuado (la fealdad), *la especificidad de lo imaginario es aislable* como *imagen destinada a capturar la mirada con su levedad.* oTO centra la mirada en el campo visual y organiza el mundo en torno a su centro. La belleza sería el halo fascinante de su presencia; halo que puede vestir a los más diversos objetos.

El espacio que habitamos vendría determinado por nuestra relación con los objetos y su desaparición, es decir, con las figuras y el Fondo. Toda construcción del espacio viene a reproducir, para el sujeto, escenarios en los que se entabla una tensa relación entre la presencia de figuras y su ausencia radical. Relación que determina la angustia de nuestra posición escénica ante al mundo.

El paisaje, decía Requena, procede de la figura femenina, que, en sí misma, ya podría funcionar como una metáfora del paisaje (cfr. *La interpretación de los sueños*). El paisaje estaría conformado por toda una serie de connotaciones que emergen del conjunto de las figuras, o que reproducen sus coordenadas específicas en función de cierta cadencia que a ellas remiten. En consecuencia, el placer de la presencia o la inquietud de la ausencia son los términos conjugados en la escenificación del mundo. Es en este sentido como constatamos que *el paisaje es antropomórfico*: acogedor o inhóspito, ya que siempre remite a aquella experiencia nuclear de la visión, la experiencia de la relación con la Figura.

El Fondo, en cambio, sería el cese del paisaje: el paisaje sin figura, anulado como metáfora de la figura que lo ha posibilitado. El plano vaciado irrumpe y se prolonga en el

tiempo cuando la figura lo abandona, convirtiendo en real la inquietante emergencia del Fondo, que no es paisaje, sino ausencia de Figura. El Fondo es el reverso de toda imagen, aquello que comienza allí donde la figura cesa, el foco opaco de la angustia.

El Fondo, sostiene Requena, es *ontológicamente superior a la figura*, ya que no hay figura sin Fondo, pero sí Fondo sin figura. Todo campo visual está polarizado por él y participa de esa tensa dialéctica a la que está vinculada el paisaje mismo: entre la figura, donde cristaliza la plenitud de deseo imaginario, y el Fondo, abismo desde donde, paradójicamente, lo real reclama, moviliza y magnetiza al deseo. De este modo, Requena ha constatado que el Fondo, lo real, es el *punto nuclear de todo texto artístico*. Como la *pura mancha de luz o de sombra*, es el Fondo lo que *magnetiza la mirada del que lo contempla*.

La dialéctica entre figura y Fondo es equivalente a la del objeto de deseo y el goce. Como afirmaba Requena (26-XI-1996), el objeto de deseo en el campo escópico es la figura que está ahí delante para la mirada. En ese terreno, la pulsión escópica no empuja hacia el objeto, sino hacia lo real; reclama ver el Fondo, lo que hay más allá de la figura: atravesar el objeto hasta lo real. Lo que el deseo interroga es lo real; lo real que aguarda en el cuerpo fascinante de la mujer.

* * *

1. 5. El REGISTRO DE LO REAL

1. 5. 1. Unas palabras previas sobre el dualismo nietzscheano

En la *Addenda* de «El texto: tres registros y una dimensión» Requena evocaba los puntos de referencia para pensar el concepto de lo real y difería de la propuesta lacaniana afirmando que lo real sí puede ser aislado como un operador textual, en tanto aquello que opone resistencia a la conformación visual y a la estructura significante. Localizable como lo singular y lo azaroso, como lo asignificante y lo ininteligible, lo real se experimenta, esencialmente, como un espacio de violencia. Constituye, por tanto, la fuerza viva de la experiencia estética que el artista buscó ceñir.

Por otra parte, es necesario indicar que afrontar una teorización del concepto de lo real en el contexto discursivo que prolongamos exigiría tomar nota de aquellas fuentes de las que Lacan bebió para establecer su propuesta: en lo esencial Nietzsche, Bataille y Freud[1]. Tres autores que coinciden en situar el problema de la sexualidad en el centro de la actividad artística.

Como ya especificamos, tras realizar una detallada lectura de los textos de Bataille (*La parte maldita*, *El culpable*, *Madame Edwarda*), la convergencia de las dos caras del dualismo pulsional freudiano aparece desarrollada en el discurso de Lacan bajo el nombre del «goce». Pero, además, y como puede constatarse revisando *La ética del psicoanálisis*, otra de las fuentes que Lacan vela es la del texto nietzscheano —origen, también, de las reflexiones de Bataille. Al igual que hizo Freud con Tánatos, Nietzsche tematizó lo real sirviéndose de la figura de Dioniso: dos nombres míticos para dar significación a aquello que se define por no tenerla.

Por tanto, y sin olvidar que el concepto de lo real puede ser revisado a través de otras muchas lecturas, este trabajo toma como referencia principal[2] los escritos de Friedrich Nietzsche —sobre todo *El nacimiento de la tragedia*, *El ocaso de los ídolos* y *La genealogía de la moral*.

No obstante, por razones de economía textual sólo recordaremos que lo esencial de la estética nietzscheana parte de la siguiente premisa: la obra de arte es el resultado del combate entre el velo apariencial y su violento trasfondo dionisíaco. Relación que Nietzsche ilustra de un modo muy significativo en el punto uno de *El nacimiento de la*

---

[1] Quedaría por evocar otra referencia esencial para la temática de lo real a la que no haremos más que unas leves referencias: Alphonse François Donatien de Sade.

[2] Véase nuestro artículo: «Apolo contra Dioniso. El saber de Nietzsche sobre lo real», *Trama y Fondo*, nº 4, Madrid, mayo 1998, pp. 45-59. Sobre las diversas justificaciones de la proposición nietzscheana: *Las palabras y las cosas*, de Michel Foucault (Ed. Siglo XXI, Madrid, 1997), «Nietzsche, el politeísmo y la parodia», en *Tan funesto deseo*, (Ed. Taurus, Madrid, 1980) de Pierre Klossowsky, y el comentario de Martin Heidegger «La frase de Nietzsche "Dios ha Muerto"» incluida en *Caminos de bosque* (Ed. Alianza, Madrid, 1995). También: CAMUS, Albert: *El mito de Sísifo*, Ed. Alianza, Madrid, 1988; ROSSET, Clément: *El principio de crueldad*, Ed. Pre-Textos, Valencia, 1994, *Lógica de lo peor*, Ed. Barral, Barcelona 1976, *Lo real y su doble*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1993. Sobre la trascendencia de la formulación deicida de Nietzsche, consúltese la última entrevista concedida por Bataille a Madeleine Chapsal en Marzo de 1961 (*Homenaje a Georges Bataille*, VV. AA., Centro Cultural Conde Duque, Madrid, 1992).

tragedia al establecer un símil del encuentro entre Apolo y Dioniso con el apareamiento, con el ayuntamiento de los amantes, vinculando, de esta manera, la esencia del arte con el ámbito de la sexualidad en la perspectiva del goce y el dolor[3].

Sobre ese *punto de ignición* inaugural se van a desarrollar muchas de las cuestiones principales de su propuesta; un *punto de ignición* vinculado a la problemática de la escena primordial, es decir, del acto sexual.

Otro de los puntos cruciales que determinan la singularidad de los argumentos nietzscheanos —retomados luego por la deconstrucción— se refiere a lo siguiente: la labor de la cultura occidental habría sido tapar ese trasfondo dionisíaco —que es su modo de nombrar la fusión entre el sexo y la violencia: lo real— mediante una cobertura fantasmática, es decir, mediante el socorro de las formas y los argumentos de la «representación».

De manera que la deconstrucción ha hecho suyo el propio deseo de Nietzsche, tal y como se formuló en la página 51 de *El nacimiento de la tragedia*: el deseo de *desmontar piedra a piedra el primoroso edificio de la cultura apolínea* para sacar a la luz la verdad dionisíaca y repugnante escondida tras el velo de la representación.

En la obsesiva tarea de desacreditación de todos los valores esenciales de la cultura, Nietzsche afirmó en *La genealogía de la moral* que el «sentido» no es sino una «interpretación» que viene a tapar lo absurdo y el sufrimiento, el *factum brutum*, decía, del hecho real tal cual es; un mecanismo de recorte y omisión, de reajuste y falseamiento. En una palabra: un fantasma.

Así, al pretender despertar a Europa de ese letargo narcótico para desenmascarar la fea verdad, Nietzsche trató de borrar las huellas de algunos textos fundamentales que le precedieron, abriendo con su deriva un agujero, una hendidura en la historia de los textos occidentales que, hasta el momento, todavía no ha encontrado sutura. Ese es el drama, el desgarro que habita, horadándolo, el interior de su discurso.

Anotemos, desde otro punto de vista, que la contradicción que persiste a lo largo de su texto podría ser enunciada de la siguiente manera: Nietzsche ha tenido la osadía de concebir el arte como aquello que podría salvar al hombre en su encuentro con lo real, pero, al mismo, tiempo no ha dejado de considerarlo como un puro velo apariencial. Con lo cual, dicha salvación no tendría lugar sino a través de la seducción causada por una fenomenal mascarada.

De hecho, en numerosos pasajes de su primer libro[4], la imagen apolínea aparece vinculada a la *irrealidad fantasmal* en la que todo queda cubierto por una pantalla seductora. También a la esfera superior de la belleza en la que los griegos veían sus imágenes reflejadas como en un *espejo* para protegerse del sufrimiento. La forma fascinante recortada del fondo dionisíaco sería la protectora *imagen especular de la belleza* (p. 55); imagen especular que revela y oculta, a un tiempo, eso que Nietzsche denomina la imagen primordial de trasfondo misterioso (p. 186)

---

[3] NIETZSCHE, Friedrich: *El nacimiento de la tragedia*, Ed. Alianza, Madrid, 1993, p. 40.

[4] Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, pp. 42, 45, 55, 86.

Nietzsche concibe las formas artísticas como un velo diurno que tamiza la oscuridad de la noche, como el lugar del *engaño* (p. 171). El universo del arte sería ese *mundo intermedio visible intercalado* (p. 185) que permite al hombre no quedar *engullido completamente* por la borrachera dionisíaca (p. 245) que late tras la apariencia —el *desencadenamiento de los instintos inferiores*[5].

O para expresarlo en otros términos, un dispositivo sensible interpuesto, a la manera de una pantalla, entre el sujeto y lo real: *lo apolíneo de la máscara es necesario para una mirada que penetra en lo íntimo y horroroso de la naturaleza* (p. 89). Las imágenes apolíneas encarnarían así la estrategia de *encubrimiento de la verdad* (p. 242).

Desde semejante perspectiva, las imágenes artísticas jugarían el papel de contener las presiones interiores, pero de un modo incompleto, ya que, como en el movimiento ondeante de una bandera, al velo *no le es lícito encubrir del todo las formas básicas de lo real* (p. 231), sino que las deja brillar como en la intermitencia de un parpadeo, como entre los pliegues de una tela barroca que a un tiempo concentra luz y oscuridad.

Para Nietzsche, lo dionisíaco —el goce, la violencia, incluso el horror— *siempre dice la verdad* (p. 59). Por eso, una vez desalojadas las ilusiones metafísicas, esas tapaderas interpretativas destinadas a contradecir y repeler lo Otro en sus aspectos más repugnantes, la «verdad nietzscheana» sería aquella que se coloca del lado de lo real, pero, y conviene destacarlo con claridad, por fuera de todo marco simbólico.

Mas no para desvirtuar su experiencia propia, sino para avanzar en la comprensión adecuada de proposiciones por él formuladas o sugeridas desde el rigor de un nuevo enfoque, conviene decir que Nietzsche abole la referencia tercera, anula la específica productividad de aquello que González Requena ha teorizado con el nombre de *dimensión simbólica*, instalándose, a causa de ello, en una posición de vaivén entre lo imaginario y lo real. En ese ámbito de referencias, la representación acabará siendo aquello que el alemán calificaba como la *ilusión del ser*, es decir, una fantasía con la que mantener a raya, vanamente, el poderío insobornable de lo real.

1. 5. 2. La región heterogénea

Siguiendo el fino hilo del bordado nietzscheano, Georges Bataille abrió una vía para repensar toda una serie de experiencias vinculadas al campo de la violencia: el éxtasis místico, el deseo sexual y el arte.

Como él mismo declaró en numerosos textos, la suya puede ser clasificada como una reflexión acerca de lo «imposible», considerado no en su carácter restrictivo ni en su límite lógico, sino en el sentido de una vivencia de lo que él denominaba el *punto*

---

[5] *El nacimiento de la tragedia*, p. 233. Posiblemente determinado por la lectura batailleana (en el momento del goce *la personalidad está muerta*, *El erotismo*, p. 148) de Nietzsche, allí donde decía que, en el momento del goce dionisíaco el individuo (*principium individuationis*) desaparece, el lacanismo ha llegado a una formulación semejante: *El sujeto está excluido del goce* (NASIO, Juan David: *Cinco lecciones sobre la teoría de Jacques Lacan*, Ed. Gedisa, 1993, p. 168); de donde resulta que en la experiencia de lo real el sujeto queda abolido.

extremo de lo posible. Afrontado sin temor en sus aspectos más ásperos, Bataille introdujo una novedosa y fecunda reflexión acerca del *erotismo*, al que definía —apoyándose en Malcolm de Chazal[6]— como la ratificación de la vida hasta en la muerte.

Su proposición se centró en torno a lo que denominaba la «Heterología», considerada como la ciencia de aquello que se resiste a una asimilación o reducción racional, manifestando una particular preferencia o inclinación, en el plano existencial, por esos acontecimientos donde los opuestos se encuentran. Como las experiencias de la angustia y el orgasmo, el ejercicio del arte estaría vinculado al desarrollo lujoso[7] y a la expresión sensible de pasiones ilógicas y absurdas relacionadas con el enigma de la muerte y el sexo.

Obsesionado por esa temática y dejando constancia de que el hombre está sometido a una serie de necesidades incompatibles como el durar y el finalizar, la realización del deseo o la ley, su propuesta conduce a desvelar que *desnudar* es una *equivalencia del acto de matar*, y que *en todo hombre hay un matarife posible*.

Alternado las divagaciones poéticas[8] con los estudios teóricos acerca de los comportamientos pasionales, Bataille prolongó desde nuevas perspectivas el dualismo nietzscheano[9], tratando de hallar no sólo el núcleo de su propia vivencia, sino también la estructura en la que se basan las relaciones sociales y personales.

Diremos que la teoría de lo real que se desprende de sus textos se encuentra más próxima al discurso sadiano[10] que, por ejemplo, al de los místicos. De ahí que, sin atender a lo propio de la experiencia mística, es decir, la palabra en su encuentro con el

---

[6] BATAILLE, Georges: «La felicidad, el erotismo y la literatura», en *La literatura como lujo*, Ed. Versal, Madrid, 1993.

[7] La idea del arte como lujo erótico ya aparece desarrollada con una especial intensidad en Sade: véase *Juliette 2*, Ed. Fundamentos, Madrid, 1986, pp. 230, ss.

[8] BATAILLE, GEORGES: *Lo imposible*, Ed. Villalar, Madrid, 1978. *Lo Arcangélico y otros poemas*, Ed. Visor, Madrid, 1982. *El Aleluya y otros textos*, Ed. Alianza, Madrid, 1981. *El ojo pineal*, precedido de *El ano solar*, Ed. Pre-Textos, Valencia, 1996.

[9] Bataille, que hablaba de la escritura como un medio para neutralizar la locura (*Sobre Nietzsche. Voluntad de suerte*, Ed. Taurus, Madrid, 1989, p. 11), reconoció la importancia de la experiencia nietzscheana, y de ella trató de sacar sus enseñanzas más productivas («Dyonisos Redivivus», en *La literatura como lujo*, Ed. Versal, Madrid, 1993).

[10] Fuera de toda economía simbólica, el texto de Sade permite leer una exacta concepción de lo real, que, por trascender en mucho el cometido de esta tesis, trabajaremos en otro tiempo y lugar. Diremos, únicamente, que en el texto sadiano lo real puede ser aislado como la fuerza de la Naturaleza, cuya voz es Una, como la pulsión [*la naturaleza es una mujer a quien sólo se logra mediante tormentos* (...) *el principio de vida no es otro que el principio de muerte* (*Juliette 2*, pp. 138, 410)]. Como una amalgama de potencias físicas y químicas, el goce que hermana al hombre con la Naturaleza consiste en *conmover la masa de nuestros nervios mediante el choque más violento posible*. Dentro de la perspectiva racionalista que orienta su discurso, el asesinato, obra cumbre de la violencia ejercida sobre el otro, ocupa el centro del sistema de la Naturaleza, no siendo más que una variación en la forma, un desequilibrio en la composición de los átomos ahora desatados: *un poco de materia desorganizada, algunos cambios en las combinaciones, algunas moléculas rotas y sumergidas de nuevo en el abismo de la naturaleza, que algún día las devolverá a la tierra bajo otra forma* (*Juliette 2*, p. 13). En el proceso circular de la vida y de la muerte no hay más que diferencias de potencial. Definido con cirujana exactitud, lo real es puro movimiento, ese proceso en el que nada vuelve a su mismo lugar: acción y reacción de la materia, contracción y expansión. A ese orden sin orden pretendía Sade asimilar el ser del hombre.

Fondo, sus textos coloquen lo real bajo el signo de lo inmundo y el horror —nociones cuyo desarrollo será culminado por Lacan dentro del marco psicoanalítico.

Para justificar esta afirmación basta acudir a textos como *El culpable*, donde se dice explícitamente que lo *imposible* es lo *inacabado*, pura hendidura que rompe con la ilusión de las formas perfectas tal y como ha sido delineada por algunos discursos teológicos. No obstante, el sorprendente salto (surrealista) dado por Bataille le permite pasar de una reflexión nietzscheana al campo del erotismo, sin escatimar en tal pasaje ninguna rugosidad. Así confirma la idea de que tras el vestido de la mujer, imagen ilusoria de lo acabado, encontramos la *herida del inacabamiento*; la *herida jamás cerrada* (la *obscenidad* del cuerpo desnudo) a través de la cual los seres abiertos se comunican. Lo real aparece entonces conjugado, en todas sus posibilidades expresivas, bajo la forma de la ruptura, de la falla, como el *defecto de conjunto*[11].

En la experiencia interior transcrita bajo el título de *El aleluya* las vías del deseo aparecen orientadas hacia el vacío —hermano de lo inmundo y la muerte. La basura, dice literalmente en la página 101, es *signo del vacío.* La entrada al goce aparece entonces tematizada como inmersión en el vacío, como el *encuentro*, incluso, *de lo peor* (p. 107). Introduciendo el goce como *pérdida de la unidad*, Bataille afirmaba que es necesario desear lo imposible para que el deseo no muera, es decir, que no puede haber paz con deseo.

Vemos así surgir términos, vagas nociones, que constituirán los propios *puntos de ignición* del discurso psicoanalítico de Lacan, retomados, eso sí, en la perspectiva racionalista que determina su enseñanza. La opacidad de ese goce inmundo evocado por Bataille será marcada en el interior de la estructura bajo la impronta de la letra *a*.

En el contexto más reflexivo de *El estado y el problema del fascismo*[12] Bataille expuso una original teoría acerca del modo en que las dimensiones de lo «homogéneo» y lo «heterogéneo» regulaban la existencia de las sociedades. Así, en la dimensión homogénea incluía la relación de identidad entre las personas de acuerdo a reglas fijas en las que son negados los vínculos pasionales. En este ámbito, tanto las acciones como las relaciones estarían regidas por el principio de «utilidad», la no-violencia y la voluntad de durar, siendo trazadas según un modelo de conmensurabilidad de los diversos elementos entre sí. Esta sería la región donde impera la lógica de la producción y la ganancia: el dinero.

En relación directa con tal dualismo, nos hablaba Bataille en *La noción de gasto*[13] de la insuficiencia del clásico principio de la «utilidad» que rige la sociedad capitalista occidental, así como de la extrema dificultad para definir lo que es útil para un hombre en su particularidad. Según lo que él denomina una *concepción miserable* burguesa, la producción y la conservación son las necesidades que reclaman toda la actividad

---

[11] En nuestra opinión, Salle pone en juego estas ideas a través de una relectura manierista del arte. De ahí su aproximación implícita al discurso lacaniano.

[12] BATAILLE, Georges: *El estado y el problema del fascismo*, Ed. Pre-Textos, Valencia, 1993.

[13] BATAILLE, Georges: *La parte maldita* precedida de *La noción de gasto*, Ed. Icaria, Barcelona, 1987.

particular del hombre destinadas a sostener una idea miope del concepto de utilidad y de placer.

El problema del *gasto*, observa, es injustificable desde la perspectiva de la utilidad, ya que en ocasiones concretas conduce, tanto a nivel personal como social, a *abatimientos profundos*, a *ataques de angustia* y a *estados orgiásticos* que no pueden ser aprovechados por el sistema de producción, sino que están destinados a la pérdida. El gasto, la pérdida, conduciría a eso que podemos aislar con la palabra «goce»; y ese es el problema que ha de afrontar toda sociedad: cómo gestionar el goce, cómo articular la violencia que implica.

Para este autor, el gasto[14] improductivo viene definido por la gloria tanto como por la ruina[15]. Y así declara que el arte sería un *gasto simbólico*, la representación de una pérdida: *creación por medio de la pérdida* (p. 30) cuyo sentido es equivalente al sacrificio y al poltlatch. El artista sería aquél que arriesga su vida incluso aislándose de la sociedad *como lo están los excrementos de la vida apariencial*; aquél que se consagra, como un sacerdote o una prostituta antigua, a la violencia del mundo.

La región heterogénea estaría habitada por lo que Bataille denominaba las *fuerzas inasimilables*, los movimientos imposibles de digerir por la estructura homogénea de la utilidad. Lo heterogéneo sería *lo enteramente otro*, la *diferencia no explicable* del gasto improductivo y las reacciones afectivas de atracción y repulsión.

El ámbito de la fuerza heterogénea es el de la *violencia* que pone en cuestión el orden social, la presión ejercida sobre la estructura de la discontinuidad. Todo aquello que forma parte de lo sagrado y las religiones no burocratizadas; también del lujo y la soberanía, la sexualidad y el arte, espacios donde lo puro y lo impuro se entrelazan y se confunden.

En ese marco de consideraciones, la materia aparece como lo absolutamente otro respecto de cualquier intento de control y asimilación. De ahí que no pueda *ser definida más que por la diferencia no lógica, que representa con relación a la economía del universo lo que el crimen con relación a la ley* (p. 43). Como viene a constatar en la nota 5 del capítulo primero de *La parte maldita*, la materia trasciende al pensamiento; es trascendente a toda posibilidad de límite, ya que, cuando desaparecen las preocupaciones morales por el mañana, lo único que satisface es el consumo inútil, esa vía *por donde se comunican los seres separados* (p. 95).

El oscuro objeto de nuestra *búsqueda febril*, afirma, es la *descongestión* (p. 60); sortear las barreras y los diversos factores que han obturado los canales por los que la

---

[14] Bataille divide el fenómeno de la consumición en dos: 1- Gasto discontinuo sujeto al mínimo necesario para conservar la vida y para la continuación de la vida productiva. 2- Gasto improductivo, en el que debemos considerar el lujo, los duelos, las guerras, los monumentos suntuarios, los espectáculos, las artes o la actividad sexual perversa (desviada de la actividad genital): actividades todas que tienen un fin en sí mismas. Dichas actividades ponen el énfasis en *la pérdida, la cual debe ser lo más grande posible para que adquiera su verdadero sentido* (p. 28).

[15] Las joyas, por ejemplo, son la imagen perfecta del sacrificio de una fortuna que pone en escena, al mismo tiempo, el carácter fascinante y emocionalmente violento del objeto: la dimensión de la pérdida.

energía interior encontraba una vía libre para salir. Tal es la función de la manifestación festiva e incluso del arte:

> *El contenido del arte, de la literatura, de la poesía está relacionado, en principio, con lo que yo trato de estudiar, el movimiento de la energía excedente, que se manifiesta en la efervescencia vital* (p. 48).

La acumulación propia del proceso productivo *no es más que una tregua, una demora frente al cumplimiento de un plazo inevitable, en el cual la riqueza acumulada no tiene valor más que en el instante*[16]. Es necesario *perder sin beneficio* aquella energía excedente que ya no sirve para el crecimiento de un sistema[17], *disipar en humo una parte importante de la energía producida*, aunque esto suponga ir en contra de ciertos prejuicios morales y racionales —incluso en contra de la supervivencia de uno mismo. La liberalización de esa *presión* interior *compleja* e *inasible* (p. 67) estaría vinculada, constata Bataille, al *sentimiento*, a lo sensible y al universo de los afectos.

Como la realidad del sexo, la extensión y el crecimiento vienen determinados por la desigualdad de las presiones. La historia de la vida sobre la tierra es principalmente *el efecto de una loca exuberancia* (p. 69). Lo curioso, asevera en la página 73 de su ensayo, es que el sentido último del instante, el sentido del punto culminante de la exuberancia aparece velado para nuestra conciencia; aparece desplazado e interpretado por algún tipo de justificación: aparecería piadosamente representado.

En la cuarta parte del libro, dedicada a la Reforma protestante, afirma Bataille que si la sociedad cristiana medieval gastaba el excedente en catedrales, abadías y monasterios, el capitalismo resultante de la moralidad calvinista prefirió construir fábricas y edificios para oficinas, reinvirtiendo su ganancia en el circuito de la producción discontinua sin dejar posibilidad alguna para que se perdiera gloriosamente. Calvino reconoció la moralidad del comercio y el ahorro, de la utilidad del trabajo en relación al espíritu, a la vez que renunciaba al esplendor de lo santo y a la exuberancia sexual. En este sentido, su reforma contribuyó a desacralizar la vida humana, negando el gasto inútil que acompañó siempre a las prácticas sagradas de la religión. Así, una vez destruido el mundo sagrado, el mundo se hizo tristemente burgués.

---

[16] Bataille, *La parte maldita*, p. 49. Comentando la obra de Norman O. Brown *Life against Death*, apelaba Octavio Paz al carácter irrepresible de lo real, aunque con otra terminología: *El camino de la acumulación de sublimaciones es también el camino de la acumulación de la agresión. El resultado es la explosión.* En esta obra hablaba del *accidente* como lo *probable inminente* que amenazaba toda la existencia y que la ciencia nombra como agujero negro. La ausencia de explicaciones míticas para lo excepcional abisma a la inteligencia del hombre en el seno de la probabilidad y la indeterminación. Hoy, viene a decir Paz, ya no hay mitos, sólo accidentes y casualidades, sólo catástrofes banales e irrisorias. PAZ, Octavio: *Conjunciones y Disyunciones*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1991, pp. 146, ss. Stephen Hawking señalaba que los agujeros negros son una *singularidad física*, una excepción o *accidente*, regidos por el principio de indeterminación y en los que cesa toda ley física (Octavio Paz, *La llama doble*, p. 164).

[17] *La parte maldita*, p. 56. La entropía podría ser definida como la medida de la energía perdida. El goce, como el excedente energético, es inapropiable, no se puede guardar.

En Bataille, el sentido religioso del arte se alía con la noción de gasto improductivo para oponer resistencia a cualquier idea de utilidad y ratificar su carácter pasional[18] y absurdo, o sea, su carácter real: *Desde el punto de vista del beneficio, la pirámide es un monumento equivocado, como cavar un inmenso agujero y luego rellenarlo y apisonar la tierra* (p. 151).

1. 5. 2. 1. Esquema del erotismo: violencia y pasión poética

A continuación, e interrogándolo en la perspectiva de lo real, proponemos una lectura del concepto del erotismo tal y como ha sido desarrollado por Bataille atendiendo a una consideración de los elementos más esenciales puestos en juego. Por eso, y sin ánimo de pretender cubrir toda la problemática encerrada en tan sugerente y amplio tema, le hemos dado el título de «esquema».

La reflexión de Bataille se centró en una interrogación acerca del lazo existente entre la vivencia erótica y el encuentro con la muerte, es decir, dos campos de experiencia ligados a lo real. En tanto que abre para la especulación y el saber lo que podríamos denominar el campo de la pasión, estamos en condiciones de afirmar que su interés se localizó en subrayar la unidad de las pasiones, en buscar el vínculo entre experiencias tan aparentemente contrarias como la religión y el erotismo, en teorizar la conjunción y coordinación entre afectos y experiencias opuestas, en indagar acerca de la *posibilidad de convergencia*[19] de elementos extraños entre sí.

Al tratar de integrar las pasiones humanas situando la muerte y la sexualidad en el centro de su investigación, Bataille constata que el erotismo *no puede ser considerado más que si, al considerarlo, es el hombre el que es considerado*, por lo que, al tiempo, *no puede ser considerado independientemente de la historia de las religiones* (*El erotismo*, p. 16), en tanto éstas, como las artes, responden al deseo del hombre de encontrarse a sí mismo y recuperar la «intimidad» perdida. La meta es la misma; lo que cambia es la vía para adentrarse en ella. El arte, entonces, sería una vía privilegiada.

Es entonces cuando deduce que el único objeto de la pasión humana no es sino la «violencia» implícita tanto en el universo del erotismo como en el de la religión: la violencia presupuesta en las pasiones de la intimidad humana. Si, por un lado, el trabajo humaniza obligando a salir de la esfera animal, por otro lado, es el ámbito del trabajo el que hace del hombre una cosa, que sólo puede ser liberada entregándose a un exceso donde se revela la parte maldita: *la animalidad es entonces lo que conserva en nosotros el valor de una existencia del sujeto para sí mismo* (p. 218). El erotismo puede ser definido, entonces, como la vía para adentrarse en la experiencia singular e intransferible del «para sí»: la experiencia del *adentro* (p. 138).

---

[18] Tomás Llorens, conservador de la colección Thyssen-Bornemisza señalaba en una declaración a TVE (Informe Semanal, 25 abril 1998) que la razón de la existencia de dicha colección, su sentido último, no era sino satisfacer una pasión.

[19] Bataille, *El erotismo*, p. 15.

En la perspectiva de Bataille, el gran problema del hombre es restituir la mayor *continuidad* posible en el seno de la *discontinuidad*, o lo que es lo mismo, hacer espacio al goce dentro del marco limitado de la homogeneidad. De hecho, al comentar el *Miroir de la Tauromaquie* de Michel Leiris, apunta Bataille que *el erotismo es considerado como una experiencia ligada a la de la vida, no como un objeto de una ciencia, sino de la pasión, más profundamente, de una contemplación poética* (*El erotismo*, p. 18).

El erotismo, entonces, aparece como el campo de una experiencia encontrada y atravesada con el mundo del arte. Arte, religión y erotismo: espacios de lo trascendente y lo trascendido.

El arte y la religión afrontan el problema del cuerpo como algo poético y como algo divino, como una experiencia subjetiva cuyo sentido escapa o se resiste a una reducción racional científica. Siguiendo esta idea, Bataille ha sido bien explícito a la hora de poner en suspenso un enfoque científico del problema. En su crítica a los informes de Kinsey sobre la sexualidad constata que el erotismo no puede ser apreciado desde fuera como si fuera una cosa, un objeto, sino que ha de ser apreciado en relación a una experiencia interior —en relación, valdría decir, al deseo que lo determina.

El ámbito de la experiencia erótica, sostenía, no puede ser enteramente asimilado por un discurso de corte científico sometido a una encadenamiento causal y deductivo[20]. Cuando la ciencia encara el problema de la sexualidad, observa, está condenada a encontrarse o con un objeto inerte o con un ser humano rebajado a la condición de la bestia.

La ciencia sólo afronta el hecho sexual desde la inocencia de los datos y las estadísticas. Abole, por tanto, toda referencia a la violencia que lo constituye: *clarifica la conciencia, pero al precio de una ceguera*[21]. El enfoque científico «repudia», desplaza la opacidad inherente al hecho sexual. El erotismo, en cambio, es el campo de la turbulencia, de la angustia y el silencio; el ámbito del goce y la posibilidad de muerte, allí donde cesa todo argumento y toda justificación.

Reclamando partir de una experiencia vivencial, en el capítulo titulado «La experiencia como única autoridad y único valor» de *La experiencia interior*, Bataille recusaba el concepto mismo de autoridad:

> *La expresión de la experiencia interior debe responder a su movimiento; no puede ser una seca traducción verbal, ejecutable ordenadamente (...) Llamo experiencia a un viaje hasta el límite de lo posible para el hombre (...) esto supone negadas las autoridades y los valores existentes, que limitan lo posible.*

---

[20] El erotismo es marginal respecto del *espíritu de rigor*. El científico, como el historiador de la religión, es aquél que desplaza su experiencia (su deseo) de su propio campo de trabajo; su resultado será tanto mejor cuanto *menos entre en juego su experiencia* (p. 51).

[21] *El erotismo*, p. 225. *¿Qué significa la reflexión del ser humano sobre sí mismo y sobre el ser en general, si permanece ajena a los estados de emoción más intensos?* (p. 349).

Toda experiencia, eso de lo que el individuo sale transformado, es experiencia de lo imposible, en el amplio sentido que Bataille otorga a dicha palabra: experiencia del punto extremo de lo posible.

El erotismo, constata en la conclusión que cierra su ensayo, *es el problema de los problemas* para el hombre. Del mismo modo que, como observaba en la página 50 de *La parte maldita, no es la necesidad, sino su contrario, el lujo, lo que plantea a la materia viviente y al hombre sus problemas fundamentales*, el erotismo —ese problema tan personal como universal— es *la parte problemática* (*El erotismo*, p. 374) cuya resolución y respuesta no apela a la inteligencia, sino a la sensibilidad.

1. 5. 2. 2. El erotismo es la vía más potente para entrar en el instante

Partiendo de una cierta lectura del concepto marxista de alienación, Bataille ha observado que «somos seres separados» del mundo real y de los semejantes, que a diferencia del animal —que nada en lo real como un pez en el agua— somos seres aislados, escindidos y angustiados por la idea de la caducidad. Solo el vuelco que introduce el acto sexual nos devuelve a la continuidad perdida.

La continuidad, sostenía, es el «instante» del *paso* (*El erotismo*, p. 26) de un ser a otro, el instante que posibilita y realiza el vínculo entre dos cuerpos. En este sentido, la continuidad viene a ser una de las formas con que Bataille nombra la experiencia del punto de fusión, la experiencia del goce que se nos da en forma pasiva (p. 37). Llamémoslo, con González Requena, el punto de roce con lo real, eso hacia lo que los textos artísticos señalan.

De esta manera, afirmamos con Bataille que el erotismo *es la vía más potente para entrar en el instante*, para entrar en el *continuum*[22], en la pura *opacidad* del goce desencadenado con el acto sexual.

En la vivencia del erotismo intenta el hombre poseer algo que sólo puede ser rozado por un momento: ese goce imposible de retener más allá del instante. La fugacidad del acto (el presente más presente[23]) lo hace innombrable, por lo que es posible que quizás el acto esté al margen del tiempo ya que no se puede contar; sólo se puede experimentar.

---

[22] VV. AA.: *Homenaje a Bataille*, Centro Cultural Conde Duque, Madrid, 1992, pp. 99, ss. Recordemos que en *El Banquete* Diótima ya hablaba de lo *inmortal del ayuntamiento*, y que, con cierta resonancia erótica, Nicolás de Cusa se refería a lo infinito como el punto de coincidencia entre los opuestos, mientras que, en su profunda especulación teológica acerca de Dios y el Tiempo, Agustín de Hipona subrayaba la relación entre el acto temporal del instante y la eternidad, de lo inmutable del Verbo con respecto a la fugacidad (real) del tiempo: *el único tiempo que se puede llamar presente es un instante* (*Confesiones*, Libro XI, Ed. Altaya, Barcelona, 1993, p. 329). María Zambrano hablaba del instante del *despertar*, de ese instante *que puede pasar inasiblemente dejando, eso sí, la huella; una huella inextingible, mas que no se sabe descifrar, pues que no ha habido conocimiento* (*Claros del bosque*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1993, p. 21).

[23] En este sentido, diremos evocando la reflexión de Borges que algunas doctrinas filosóficas han llegado, incluso, a negar el presente por considerarlo *inasible*: «Historia de la eternidad», en *Obras Completas*, Emecé Editores, Barcelona, 1989, p. 354.

Según los argumentos de Bataille, el instante del goce es la vivencia en la que toda belleza zozobra, en la que toda imagen se abisma en el vacío. Ese instante que revela la fugacidad y la vanidad de las cosas, que rasga los semblantes y desvela la bufonada del placer que los objetos sostienen.

Así es como resulta una paradoja: la paradoja relativa a la relación entre el bienestar necesario para el mañana y la potencia lujosa del gasto presente al que tiende el erotismo, cuyo empuje rompe las previsiones temporales y el orden discontinuo que nos garantiza la duración. Es por eso que Bataille teoriza la noción del instante como una experiencia demoníaca, ya que la duración discontinua y regulada *ya no importa en el valor del instante*[24].

Llevado por un lirismo exacerbado, declaraba que el tiempo del amor es la *percepción instantánea de todos los tiempos en uno solo, de todas las vidas en un instante*[25]. Lo convocado en el sacrificio que acompaña todo acto es el tránsito entre la vida y la muerte, la aprehensión de un instante del movimiento —el punto que localiza la emergencia de lo real.

La especulación de Bataille acerca del instante surge, principalmente, del subrayado de la analogía entre el momento del impacto orgásmico y la retirada de las aguas que, como un vaciamiento físico, metaforiza la irrupción de la muerte. Por la quiebra de los puntos límite que tiene lugar en ambas experiencias, ha llegado a sostener que aquél que capta un instante el valor del erotismo *se da cuenta en seguida de que este valor es el de la muerte*. Apreciación donde conjugará arte y erotismo:

> *La poesía conduce al mismo punto que cada forma del erotismo, a la indistinción, a la confusión de los objetos distintos. Nos conduce a la eternidad, nos conduce a la muerte, y por la muerte, a la continuidad: la poesía es la eternidad*[26].

Y la poesía, afirma evocando a Rimbaud, *es la mar ida con el sol.*

---

[24] Bataille, *La literatura como lujo*, p. 120. En «Marcel Proust y la madre profanada» leíamos: *Un continuo conflicto opone abiertamente el dominio del instante —de la estética, de la seducción inmediata— al dominio del día siguiente, de la ética y de las reglas de la acción* (p. 57).

[25] Bataille observó que el místico es asocial y que siente indiferencia ante la propagación de la vida. En el estado teopático el místico está *absorbido en el instante que se eterniza, sin apego al porvenir o al pasado.* El místico *es en el instante, y el instante, por sí mismo, es la eternidad* (*El erotismo*, pp. 220, 343).

[26] *El erotismo*, pp. 360, 40. En este punto es interesante recordar que un autor como José Bergamín sostenía que la naturaleza poético-histórica del fenómeno artístico es *la posibilidad constante de convertir un momento histórico en un instante eterno*, y que el pensamiento tiene la estructura del arte, en tanto que intenta convertir un momento histórico en algo eterno (citado por Fernando Castro Flórez en «La estética española en el siglo XX», *Historia de la estética*, de Sergio Givone, Ed. Tecnos, Madrid, 1990, p. 253).

1. 5. 2. 3. Movimiento de sístole y diástole

Correlato dialéctico del interdicto que trata de mantener a raya la violencia de lo real, la «transgresión» ha sido localizada por Bataille como la finalidad propia y el mecanismo específico de la dimensión erótica. El dualismo en el que inscribe su propuesta atiende a la oposición entre el interdicto, que es la instancia de contención, y la transgresión, que es el resorte desencadenador de la violencia.

La relación complementaria y necesaria entre interdicto y transgresión queda nombrada a través de la metáfora del movimiento del corazón, es decir, de aquello que, con sus latidos, da vida al sistema al que pertenece: *un movimiento de diástole completa a otro de sístole, o como una explosión es provocada por una compresión que la precede* (p. 92).

Si en la división que retoma de Marcel Mauss a través de Roger Callois el tiempo humano está repartido entre lo profano y lo sagrado, el arte, como la fiesta, ha de pertenecer al ámbito de lo sagrado[27], es decir, al tiempo de la transgresión de los interdictos. La fiesta, decía, *es el tiempo de la licencia sexual* (p. 353).

La verdad y el resorte secreto de la transgresión reside en ese paradójico movimiento por el que *levanta el interdicto sin suprimirlo* (p. 53). La transgresión deja paso al desenfreno sin abolir la ley que lo prohibe, excede sin destruir el mundo profano, abre al exceso más allá del límite, pero preservándolo (p. 95).

El campo del erotismo, siempre avivado por el fondo de violencia que le es propio, es un terreno regido por el deseo sexual; el *campo,* incluso, *de la violación* (p. 30). No obstante, el erotismo, observa en la página 42, no es aniquilación, sino *puesta en cuestión.* Sinónimo del exceso, es el campo donde la vida es *desordenada al máximo.* En este sentido, la ley siempre otorgará al acto sexual el valor de una *fechoría* (p. 153).

1. 5. 2. 4. La belleza y el objeto de deseo

La aportación de Bataille acerca del problema de la belleza podría estar concentrada en la brillante sentencia que abre la décima historieta de la Novena Jornada de *El Decamerón*, de Giovanni Boccaccio, en donde se describe, en términos metafóricos, la irrupción en la belleza de la mancha que la complementa: *Creo, hermosas damas, que entre una bandada de blancas palomas es mucho más hermoso el efecto que produce un negro cuervo que un blanquísimo cisne.*

---

[27] Como observa en el capítulo «Mística y sensualidad» de *El erotismo, la sexualidad humana es, de entrada, significativa de lo sagrado.* La reducción del cristianismo fue descartar lo impuro de la esfera de lo sagrado, haciendo de ella el campo exclusivo del bien. Lo sagrado, dice Bataille, también podía ser, para el pagano, *lo inmundo.* Es la continuidad revelada con la muerte (p. 36). Acerca de la fotografía de un sacrificante vudú afirmaba que lo sagrado es la *realidad excesiva. La realidad de la muerte, de la brusca llegada de la muerte*, que puede llegar a poseer *un sentido mayor que la vida* (*Las lágrimas de Eros*, p. 233).

La original comprensión de la relación siempre tensa entre deseo, belleza y goce, ha llevado a Bataille a sostener que la belleza *importa en primer lugar porque la fealdad no puede ser mancillada y porque la esencia del erotismo es la mancha*[28]. Así, la cuestión de la belleza no puede desligarse del sentido profundo del erotismo, allí donde éste encuentra su finalidad en el borramiento de los rasgos singulares y fascinantes del objeto para abrirse a la fealdad del acto sexual. Lo real es aquello que le otorga su propio espesor.

El problema de este modo delineado —extensible a una consideración general del fenómeno estético— vendría a poner en escena una relación entre dos polos opuestos: la imagen de la belleza y la fealdad. Vinculada a valores ideales[29] que siempre han separado el rostro de la mujer —paradigma específico de la belleza— de su parte animal, la belleza es apasionadamente deseada, sostenía Bataille en la página 201 de *El erotismo*, porque la posesión introduce la mancha animal que la degrada: es deseada para ensuciarla, *no en sí misma, sino por la alegría saboreada en la certeza de profanarla*. La función de la belleza propia del objeto es hacer sensible el deseo, incitar a la violencia de la transgresión.

Retomando un fragmento de Leonardo da Vinci en donde critica la fealdad de los órganos sexuales por contraposición a la belleza del rostro y del adorno, observa Bataille que lo importante de la relación entre ambos polos es el hecho de que el atractivo de la cara interviene en la medida en que anuncia *lo que el vestido disimula* (p. 202). *De lo que se trata*, anuncia taxativamente, *es de profanar ese rostro, su belleza*, con la presencia real o alusiva de las partes horrendas y monstruosas.

Así, según dicha proposición, la belleza guardaría una relación esencial en términos de oposición con la fealdad bestial de los genitales, tal y como ya lo había advertido Freud tras hablar del arte como vana ilusión[30]: la belleza solo encuentra su lugar adhiriéndose a los caracteres secundarios que proporcionan los *encantos del señuelo*, del que Lacan haría depender más tarde la estructura de toda imagen y belleza

---

[28] *El erotismo*, p. 202. Acerca del problema de la belleza y la fealdad remitimos al lector, además, a los siguientes textos de Bataille: «El lenguaje de las flores», en *Documentos*, Monte Avila Editores C. A., Venezuela, 1969, y *El Aleluya y otros textos*, Ed. Alianza, Madrid, 1988, *La literatura como lujo*, Ed. Versal, Madrid, 1993, y *La literatura y el mal*, Ed. Taurus, Madrid, 1987. La noción de mancha tal y como es utilizada por Bataille aparece en numerosos pasajes del texto sadiano, por ejemplo en la página 283 de *Juliette 3*: *vamos a mancharnos con el libertinaje*. Y es que la estética de los contrastes debida al surrealismo a través de Lautreamont —encuentro de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección—, ya fue desarrollada por Sade: *¡Oh justo cielo!, ¡qué contraste! No es posible imaginarse ese bonito, interesante y dulce rostro, besado suciamente por el rostro del hombre más repelente y más terrible que sin duda haya en el mundo, mancillando con sus rudos bigotes los lirios y las rosas de la tez más hermosa* (p. 311).

[29] La reflexión de Bataille viene a romper con una tradición idealista que se remonta a las doctrinas platónicas, en las que la Belleza, como esplendor de lo verdadero, está estrechamente vinculada a la idea del Bien. Más afín al Romanticismo, Bataille avanza en sentido contrario vinculando la belleza al Mal. De ahí que apele al rasgo diabólico de la belleza que, como sostenían los ascetas, es la trampa del diablo. El trastorno provocado por la belleza es tal por anunciar la posibilidad de la mancha y el pecado. Siempre se trata de idas y venidas, *de la compresión a la explosión*, de la belleza fascinante al punto de la caída más atroz, ya que la posesión *introduce la mancha animal* allí donde antes solo había pureza y distancia. (Acerca de la mancha en relación al mal: RICOEUR, Paul: *Culpabilidad y finitud*, Ed. Taurus, Madrid).

[30] Freud, *El malestar en la cultura*, p. 27.

especular. El señuelo es lo que llama a la violencia del goce[31] con los destellos imaginarios de su brillante voz.

En el ámbito del erotismo, la potencia de una imagen procede de los deslizamientos entre la belleza y la fealdad; deslizamientos análogos a los producidos entre el placer y el dolor. En este sentido, podemos decir que la tensión sexual que genera la belleza exige la descarga de goce que la destruye, de un goce que tiende a lo real.

1. 5. 3. Freud en Bataille

Si mérito de Georges Bataille es haber interrogado el lazo de unión entre erotismo y religión, tanto por la vía del análisis antropológico como por la vía de la violencia poética, mérito de Sigmund Freud es haber puesto de manifiesto, antes que Bataille, el vínculo entre muerte y sexualidad a través del dualismo de la pulsión de vida, Eros, y la pulsión de muerte, Tánatos. Concepción de la que, por otro lado, el propio Freud reveló en numerosas ocasiones su insuficiencia (*Compendio del psicoanálisis*, p. 3413).

Encontramos así en el psicoanálisis un campo teórico privilegiado para pensar de manera racional y articulada lo que en el campo del arte desarrolló Bataille de un modo intuitivo: la relación del hombre con ese núcleo de violencia donde se anudan la sexualidad y la muerte: lo real.

En *Tres ensayos para una teoría sexual* Freud ya menciona la paradoja del vínculo entre el placer y el dolor a través de la imagen de la *tensión* que anticipa el acto, y que posee un fuerte *carácter displaciente* capaz de modificar una determinada situación psicológica; ese punto que, según dice, es *uno de los puntos más sensibles de la Psicología moderna.*

Para Freud, la pulsión (*Trieb*)[32] sería una *fuerza constante*, un *concepto límite entre lo anímico y lo somático*[33] procedente del *interior* del cuerpo y que exige *satisfacción* de un modo *apremiante*. La pulsión debe ser pensada como un movimiento dotado de una gran *plasticidad* que está más allá de lo biológico, ya que su empuje nunca descansa[34].

Así como la significación última de las sensaciones de placer y displacer —*el sector más oscuro e impenetrable de la vida anímica*, leíamos en *Más allá del principio del*

---

[31] Con la mancha, sostenía Lacan (*El Seminario 10, La angustia*, 5-VI-63), *aparece, se prepara la posibilidad de resurgencia, en el campo del deseo, de lo oculto que hay detrás.*

[32] Freud, «Los instintos y sus destinos», pp. 2039-2052.

[33] El carácter cultural de la pulsión radica, por ejemplo, y dentro del ámbito oral, en que no se satisface sólo con comer, sino con comer determinadas cosas y de un modo particular.

[34] El problema de la pulsión es que no toda transformación es posible; es decir, que cierta cantidad de energía pulsional debe ser gastada y consumida por la vía de una satisfacción directa. Retener la energía, *contener la agresión*, dice Freud, *es malsano y conduce a la enfermedad (a la mortificación).* Así, constata Freud al referirse a la pulsión, *el individuo muere por sus conflictos internos, mientras que la especie perece en su lucha estéril contra el mundo exterior* (*Compendio del psicoanálisis*, p. 3383).

placer— es refractaria a todo juicio final, podemos concebir la pulsión como un vector de energía cuyas causas últimas están cegadas para nuestra conciencia[35].

La topología freudiana sitúa en la instancia psíquica denominada *Ello* lo innato, lo que llamaríamos lo instintivo, pero también lo pulsional y lo inconsciente reprimido: ese *tenebroso fondo* del psiquismo que no puede ser explicado por completo, el *oculto enigma de lo psíquico* (*Compendio del psicoanálisis* p. 3391). Lo que el Ello exige, decía dos páginas más adelante, es *descargar sus magnitudes de excitación*, es decir, encontrar satisfacción, llegar hasta el punto del goce[36].

Siguiendo la tesis que glosa en el *Compendio*, afirma Freud que los instintos se combinan entre sí, como en el acto de comer, en el que la vida depende de la destrucción del objeto comestible para su posterior incorporación. Y observa a continuación: el *acto sexual* entraña una *agresión*, cuyo propósito sería alcanzar *la más íntima unión* (p. 3382). Es lo que llama *interacción sinérgica y antagónica* entre ambas pulsiones, y que él relaciona, aludiendo en nota a las teorías de Empédocles, el presocrático, con la *polaridad antinómica de atracción y repulsión que rige en el mundo inorgánico*.

Eros y pulsión de muerte parecen ser los dos principios fundamentales en el hombre con los que ya Empédocles[37] resumía los principios de la vida del Universo y de la mente: el amor y la lucha. De hecho, y a pesar de su fantasía cósmica, Freud mismo lo nombra como original creador de su teoría dualista de los instintos. Uno de ellos tendente a la combinación y el otro a la disgregación y la disolución de dichas combinaciones, a *destruir las estructuras a las que han dado lugar*[38].

La pulsión, no obstante, exige un orden de satisfacción que está más allá de una simple exigencia instintiva. Así, por ejemplo, en el ámbito oral la tendencia pulsional es alcanzar el goce independientemente de la satisfacción aportada por la nutrición de la

---

[35] Semejante opacidad conduce a Freud a decir que *nada sabemos de la naturaleza del proceso de excitación de los elementos de los sistemas psíquicos*, y que no se siente autorizado para arriesgar hipótesis ninguna sobre tal materia: *De este modo operamos siempre con una x, que entra obligatoriamente en cada nueva fórmula* (*Más allá del principio del placer*, Ed. Alianza, Madrid, 1989, p. 106). La pulsión era definida por Lacan como un *vector acéfalo* que destruye la homeostasis a la que tiende el sistema del placer y que anula su resistencia. La explicación lacaniana apuntó, ocasionalmente, a formular la identidad entre Eros y Tánatos: *Así explico la afinidad esencial de toda pulsión con la zona de la muerte, y concilio las dos caras de la pulsión —la pulsión que, a un tiempo, presentifica la sexualidad en el inconsciente y representa, en su esencia, a la muerte* (*El Seminario 11*, pp. 188, 207). La pulsión de muerte, sostenía en *El Sinthôma* (16-III-1976), es lo real; por tanto, algo que no puede ser pensado en términos lógicos.

[36] El poder del Ello, leemos en el capítulo II del *Compendio del psicoanálisis*, *expresa el verdadero propósito vital del organismo individual: satisfacer sus necesidades innatas* (p. 3381). La pulsión exige satisfacción al margen, incluso, de la seguridad del propio individuo. Lo que implica que su ansia de satisfacción aparece entrelazada de un modo directo con la muerte; que la satisfacción interna aparece del mismo lado que la destrucción. La perversión sadomasoquista mostraría esa imbricación del goce sexual con la muerte.

[37] FREUD, Sigmund: «Análisis terminable e interminable», en *Obras Completas*, Tomo IX, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1975, p. 3360.

[38] La pulsión de muerte y la pulsión de vida *se mezclan formando una amalgama de proporciones muy variables* (FREUD, Sigmund: «El problema económico del masoquismo», en *Obras Completas*, Tomo VII, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1974, p. 2755), lo que le conduce a declarar que la pulsión nunca se manifiesta como algo puro, sino mezclado en distintas combinaciones.

que depende la autoconservación. El «factor sexual» se deduciría de ese *añadido* a la satisfacción, de ese añadido de goce que está más allá de la necesidad y en el que se encuentran fisiología y psicología.

Si la boca es la zona erógena sobre la que está concentrada toda la actividad psíquica del primer periodo de la infancia (*Compendio*, p. 3385), la exigencia oral de satisfacción puede llegar a adquirir el sentido de una inclinación sexual, allí donde se autonomiza de su función nutritiva. De este modo, puede aseverarse que lo sexual es un concepto más amplio que lo genital y que abarca experiencias que no tienen por qué estar conectadas con la estimulación propiamente genital.

1. 5. 3. 1. Pulsión de muerte

Es en *Más allá del principio del placer* donde el problema de la relación entre la sexualidad y la muerte adquiere su mayor espesor y complejidad. Ahí cuestiona Freud los hallazgos de su primera tópica en lo referente al sentido de determinados sueños de angustia, así como en relación al funcionamiento del proceso psíquico en general. Cuestiona el sentido del sueño y el deseo resueltos en términos exclusivos de principio del placer, que, como se sabe, actuaba como un resorte encargado de poner en marcha la *tendencia a la estabilidad* (homeostasis) e incluso de reducir la tensión vital a cero.

En ciertos aspectos, la líbido freudiana coincidiría con el Eros de poetas (mito de Aristófanes) y filósofos, en tanto que parece estar destinada, en principio, a mantener unido y vinculado lo animado. Elevar la excitación del sistema supondría la irrupción del displacer, la distorsión del *principio de la constancia* y del estado de homeostasis.

Mas con la introducción del concepto de *repetición* Freud se refiere al modo en que la psyque elabora una situación traumática externa[39]. La repetición de lo desagradable, observa, entraña un placer de otro tipo, más *directo* que el placer hallado en la repetición de la parte agradable del juego. Aquí encontramos una alusión directa a ese goce que se encuentra en la experiencia del displacer.

En la vida psíquica la obsesión de repetición avanza más allá del principio del placer. La repetición sería lo que va a permitir el establecimiento, la fijación de determinadas *huellas* duraderas, los instantes eternos que fundamentarán la memoria a través de los *restos mnémicos*.

Siguiendo su argumentación, observa Freud que algo en el hombre le exige salir de los límites de la vida, aunque sea trazando cierta curva, cierto rodeo llevado a cargo de la pulsión de vida. En función de la opacidad de los procesos de la vida y la muerte, parece que sólo a través del *rodeo* y la *desviación* llega la vida a su destino mortal.

[39] Con el juego del «fort-da» (fuera-aquí), Freud observa que el niño goza poniendo en escena la desaparición (afuera) de su objeto de deseo; que goza más haciendo desaparecer dicho objeto que haciéndolo retornar. Esta experiencia podría remitir a una cierta tendencia manifestada en la expresión artística (el *juego* de los *adultos*), como Freud señala al referirse a las impresiones dolorosas que las tragedias procuran, o sea, a la puesta en escena de lo real.

Rodeo que pasa por esa propagación sexual que favorece la continuación de la vida y que constituiría *el cuadro de los fenómenos vitales*. Como decía en la página 114:

> *el organismo no quiere sino morir a su manera. De este modo surge la paradoja de que el organismo viviente se rebela enérgicamente contra actuaciones (peligros) que podían ayudarle a alcanzar por un corto camino (por corto circuito, pudiéramos decir) su fin vital.*

La paradoja reside en el hecho de que la vida es el camino hacia la muerte por la vía de un rodeo. Y es en esa desviación donde harían acto de presencia las pulsiones sexuales, los verdaderos instintos de vida, que implican una especie de retardo contra una consecución demasiado rápida de la muerte: un tira y afloja, movimiento de sístole y diástole entre Eros y destrucción.

Apoyado en las especulaciones de Weismann —según el cual el soma es mortal mientras que el plasma germinativo destinado a la conservación de la especie es inmortal— y en las de Schopenhauer —para quien la muerte era el verdadero objeto de la vida, mientras que el instinto sexual encarnaría la voluntad de vivir—, Freud se afirma en su teoría dualista no sin resaltar determinados problemas.

La paradoja central de la antítesis entre Eros y Tánatos toma cuerpo cuando Freud menciona el vínculo entre el amor y el odio, entre la ternura y la agresión, tal y como se manifiesta en el erotismo, poniendo de relieve la existencia del componente sádico del instinto sexual, que sería la encarnación propia de la pulsión de muerte: *Donde el sadismo primitivo no experimenta una mitigación y una fusión, queda establecida la conocida ambivalencia amor-odio de la vida erótica.*

La insistencia en plantear la proximidad e incluso la fusión de ambos instintos, conduce a Freud a decir que *si no se quiere abandonar la hipótesis de los instintos de muerte, no hay más remedio que unir a ellos desde un principio, los instintos de vida*. De este modo, la pulsión de muerte desempeñaría su trabajo bajo la cobertura, bajo la máscara de las fuerzas conservadoras de la vida. Eros vendría a elevar, a avivar la tensión, aportando *diferencias vitales* que exigen ser agotadas en la existencia.

Pero si el placer extremo (goce) resulta de la *instantánea extinción de una elevadísima excitación*, entonces debemos aseverar, como insistió Bataille, que hay un punto de máximo espesor en el que Tánatos somete a Eros bajo su poder, y que el goce sexual está del lado de la pulsión de muerte. En consecuencia, sería mucho más lógico teorizar, como propone González Requena (cfr. mas adelante) una sola pulsión: la pulsión de muerte.

1. 5. 4. Lo real en la lectura de Jacques Lacan

En *El Seminario 11* Lacan desveló lo que el enjuiciaba como el verdadero sentido del análisis freudiano explicando que, *más que ninguna otra praxis, está orientado hacia lo que, en la experiencia, es el hueso de lo real*, es decir, aquello que queda más allá del fantasma de la representación.

No obstante, en la progresiva matematización de su discurso, Lacan trató de definir lo real a partir de la topología, los nudos y el límite del significante. De ahí que, por oposición al círculo cerrado (emblema de lo imaginario), llegara a designar lo real con la metáfora de la línea recta infinita que rompía con la imagen del todo[40] —punto final de un proyecto lógico que intentó definirlo, en términos wittgensteinianos, como lo *imposible de demostrar*[41].

Pero antes de entregarse a los juegos de lógica, introdujo Lacan lo real desde otra perspectiva. Atendamos a lo explicado por su biógrafa Elisabeth Roudinesco:

> *Lo real introducía lo que Freud había llamado realidad psíquica, es decir, el deseo inconsciente y sus fantasías conexas. Según Freud, esa irrealidad presenta una coherencia comparable a la realidad material y, de hecho, toma el valor de una realidad tan constituyente como la realidad exterior, hasta el punto por lo demás de tomar su lugar. En el concepto lacaniano de real intervenía esa definición freudiana de la realidad psíquica, pero se añadía una idea de morbidez, de resto o de parte maldita, tomada sin decirlo de la ciencia heterológica de Bataille. De donde una formidable torsión. Allí donde Freud construía una realidad subjetiva fundada en el fantasma, Lacan pensaba una realidad deseante excluida de toda simbolización e inaccesible a todo pensamiento subjetivo: sombra negra o espectro que escapa a la razón* (p. 319).

Tratemos ahora de desglosar en la enrevesada madeja de su enseñanza aquellas nociones o conceptos a través de los cuales ha definido el registro de lo real.

En *Los escritos técnicos de Freud*, Lacan trataba de definir lo real en función del trauma, en función del *nódulo patógeno* que, según Freud, es aquello que se resiste con fuerza en el proceso de la cura, lo rechazado del discurso, ese centro que los neuróticos recubren con el fantasma y los psicóticos con el delirio. En la página 110 lo real es definido como *aquello que se resiste como tal a la simbolización*, el fallo de simbolización —concebida en términos de significante.

Lo real sería *lo indiferenciado*, el *mundo no humano*, la realidad deficiente, aquello que no se amolda a nuestras expectativas y que es refractario al yo narcisista. El sentido de lo real es expresado por el psicoanalista con una bella metáfora tomada en préstamo de Péguy y saturada de resonancias sexuales: cuando los tornillos no entran en los agujeritos (p. 166), donde pone de relieve la función del fracaso, del malogro con el que resumirá, posteriormente, toda la relación del sujeto con lo real del sexo.

---

[40] *Conferencia de Caracas* (agosto, 1980). MILLER, Jacques-Alain: *Escisión-Excomunión-Disolución*, Ed. Manantial, Buenos Aires, p. 266.

[41] El concepto de lo real en Lacan procede no sólo del concepto batailleano de «resto», sino también del ser-para-la-muerte heideggeriano y de una asimilación de la filosofía de Hegel a través de la enseñanza de Alexander Kojève: centrada en la dialéctica del ser y lo real, el movimiento del Espíritu parte del desgarramiento introducido por la muerte y del esfuerzo por contemplar cara a cara esa Negatividad absoluta que es la finitud del ser. La operación histórica del discurso que revela el Ser sería correlativa de la idea de la muerte que está en su centro. KOJEVE, Alexander: *La idea de la muerte en Hegel*, Ed. Leviatán, Buenos Aires, y *La dialéctica de lo real y la idea de la muerte en Hegel*, Ed. La Pléyade, Buenos Aires.

En *El Seminario 2* nos explicaba, desde la perspectiva analítica del síntoma, que lo real es aquello que siempre vuelve, aquello que se manifiesta como displacer y sufrimiento, lo que siempre está ahí listo para emerger en cualquier momento. Lo real, afirmaba en la página 64 con cierto tono parmenideano, *es lo que es.*

En este contexto, lo real aparece convocado como aquello que no puede ser asimilado por esquema alguno, como lo informe de la naturaleza o como la asimetría en el orden geométrico. En ese año Lacan lo pensaba en términos energéticos, como *entropía* o medida del desorden de un sistema; medida de incertidumbre o desconocimiento, la parte no utilizable del conjunto energético en marcha, la pérdida: *la E mayúscula absolutamente indispensable para nuestro pensamiento* (p. 129).

Lo real comparece como aquello que está al margen de cualquier nombre y al margen de cualquier discriminación; por eso afirma que la diferencia entre lo interior y lo exterior como el arriba y el abajo carecen de sentido alguno en lo real, y que solo con la introducción del símbolo podemos aprehender algo denominado real y proceder, dentro de nuestras posibilidades, a aislarlo para manejarlo.

Lo real, sostenía en la página 151, carece de fisura, ya que sólo podemos hablar de fisura, como de agujero, en la perspectiva de lo simbólico. En lo real no hay ausencia (p. 461) ni falta nada: todo está perfectamente en su lugar. Desde una restringida lógica neurótica, lo real sería aquello que siempre volvemos a encontrar en el mismo lugar (p. 439), como algo, en suma, que se repite[42].

Aún así, el concepto más fuerte de lo real está apuntado desde el principio de su enseñanza por algo que no teorizará más que de pasada en el seminario sobre la angustia: lo *siniestro*. A ello se referirá en términos de horror[43]: ya sea en alusión a la descomposición de Valdemar (E. A. Poe) o al fondo de la boca de Irma (sueño de Freud), imagen que remite al fondo de las cosas, al revés de la cara, a la carne informe que jamás se ve; la imagen terrorífica innombrable, la descomposición espectral del yo, la boca por la que todo es engullido.

Lo real aparece aquí concebido como lo impenetrable, la opacidad extrema al margen de mediación alguna, el lugar donde todo termina: *el objeto de angustia por excelencia* (p. 249), la experiencia del desgarramiento del mundo, aquello que espera detrás de lo que puede ser nombrado; la miseria de la condición humana. Lo real, como la angustia o el goce, dirá Lacan a la altura del décimo seminario, es *lo que no engaña*, es decir, aquello que dice siempre una verdad intolerable.

En *La relación de objeto* afirmará que lo real, aquello que de nada carece, se encuentra en los márgenes de nuestra existencia: lo que está antes y lo que está después.

---

[42] En el punto 341 de *El gay saber* («La carga más pesada») Nietzsche hablaba de lo real como «repetición».

[43] Resulta llamativa la respuesta que da a Pontalis cuando éste le reprocha el uso negativista que hace del concepto de lo real: *Nada surge de lo real que sea eficaz en el campo del sujeto* (*El Seminario* 2, p. 328).

Así, al analizar el caso Juanito evoca una idea que concentra el enigmático sentido de la relación entre la imagen y su revés: (...) *eso negro que flota delante de la boca del caballo es la hiancia que siempre se oculta tras el velo y el espejo, destacada siempre sobre el fondo como una mancha*[44]. En ese contexto —que es el contexto donde desarrolla su teoría de la falta y el fetichismo—, lo real aparece convocado como la viva imagen de la «castración», como aquello que surge más allá de la pantalla objetal tal y como lo encontraremos en las obras de Salle.

En *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* lo real aparecía vinculado, de un modo harto confuso, al concepto freudiano de «repetición», en tanto algo *decepcionante*[45]. Partiendo de la idea, ya pronunciada en *El Seminario 2* y repetida en la página 87 de *La ética del psicoanálisis*, de que lo real es aquello que *siempre vuelve al mismo lugar*[46], Lacan aseguró que la incidencia de lo real —ese *cómplice de la pulsión*— en el campo del análisis se presenta como el *tropiezo*, como *algo que llega siempre en mal momento* (p. 77).

En dicho curso lo real es nombrado, en relación a la *tyche* aristotélica, como un *accidente*, como un encuentro sorpresivo que surge en relación de oposición a la red de los significantes, a la insistencia del signo y su retorno (*automaton*). Lo real, señala en la página 68 refiriéndose al sueño relatado por Freud (Padre, ¿acaso no ves que estoy ardiendo?), *hay que buscarlo más allá del sueño —en lo que el sueño ha recubierto, envuelto, escondido, tras la falta de representación, de la cual sólo hay en él lo que hace sus veces, un lugarteniente.* El fuego del sueño nombraría lo real de la representación más allá de la pantalla que el sueño tiende.

En ese contexto, lo real también hace acto de presencia como lo opuesto a lo posible, es decir, como lo *imposible*[47]; y, sobre todo, como algo que va a pesar mucho a lo largo de toda su enseñanza: el *mal encuentro central a nivel de lo sexual.*

En *El Seminario 11*, por tanto, lo real queda del lado del *despertar* —del despertar de las ilusiones de la representación. Tras el golpe que conlleva su encuentro todo se reorganiza al ponerse en pie la representación, es decir, el principio de realidad que Lacan hace depender del fantasma [◊] —lo poco de realidad, afirmaba citando a Breton, a la que tiene acceso el sujeto.

---

[44] Lacan, *La relación de objeto*, p. 297. Esa mancha negra se introduce en el fantasma de Juanito como una metáfora del sexo femenino, es decir, como la ausencia de falo.

[45] LACAN, Jacques: *El Seminario 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (1964), Ed. Paidós, Barcelona, 1992, p. 47.

[46] Lacan, *El Seminario 11*, p. 57. Este tipo de teorizaciones revelarían ciertos lazos con algunos postulados presocráticos. Sostuvo Ricardo Saiegh en la conferencia «Presocráticos y Postlacanianos» (*Cultura y creación en el tiempo del psicoanálisis*, Círculo de BB. AA., Madrid, 21-IV-1998) que el punto de conexión entre el pensamiento de los presocráticos y el psicoanálisis lacaniano reside en el *encuentro fallido* con lo real, y que lo real, como una paradoja de la existencia que se muestra impredecible, siempre vuelve como siendo lo mismo pero diferente. Consúltese: *Los filósofos presocráticos*, Vol. I, Ed. Biblioteca Clásica Gredos, Madrid, 1994.

[47] Lo real tiene en Lacan un componente negativo: *¿No les parece notable que, en el origen de la experiencia analítica, lo real se haya presentado bajo la forma de lo que tiene de inasimilable —bajo lo real del trauma, que determina todo lo que sigue, y le impone un origen al parecer accidental?* (p. 63).

En lo que respecta a la última fase de su enseñanza, lo que mueve a Lacan es el deseo de *despertar* a lo real —definido como aquello que anda mal, como aquello que se repite para estorbar el camino que recorremos, aquello que se pone en cruz para impedir que las cosas anden. Lo real, sostenía en la «Conferencia de prensa» que abría el Séptimo Congreso de la Escuela Freudiana de París (Roma, 1974), es algo que no se imagina, siendo el psicoanálisis ese saber ocupado *de lo que no anda bien*, es decir, lo real tal y como se manifiesta a través de un determinado signo: el síntoma[48].

1. 5. 4. 1. La cosa

Al mismo tiempo que introduce la *hiancia* que ya no puede ser colocada bajo la garantía del Padre (*El Seminario 7*, p. 124), la formulación psicoanalítica del concepto de la «cosa» resulta ser, en opinión de Lacan, *totalmente esencial en lo tocante al pensamiento freudiano* (p. 126).

No obstante, el enrevesado paisaje conceptual en que Lacan lo inserta desplaza la potencia de la noción kantiana. Así, la cosa se refiere en un mismo contexto a ideas tan contradictorias entre sí como el objeto de deseo vinculado a una cierta idea de la madre y lo Otro en tanto real.

Lacan, que escamotea una teorización concreta de lo real realizando filigranas destinadas a ocultar sus referencias teóricas, sitúa a *das Ding* (La Cosa) en una *posición enigmática*, colocándolo en el *núcleo* del *destino* del hombre (p. 120) e incluso vinculándolo al problema del mal (p. 121). Así pues, para aclarar su posición con respecto a la cosa, es necesario atender a sus diversas acepciones intentando desglosar de su entretejido discurso dos líneas conceptuales diferentes:

1- Como objeto imaginario:

En *La ética del psicoanálisis* (p. 68) alude a la Cosa como *objeto* y como *Otro absoluto del sujeto*. En la página 62 *das Ding* resulta ser el *mundo exterior*, tal como parece concebirlo Freud, en tanto *extranjero*: *el Ding como Fremde, extranjero e incluso hostil a veces, en todo caso como el primer exterior, es aquello en torno a lo cual se organiza todo el andar del sujeto* (p. 68) vinculado al mundo de los deseos. Es decir, como la referencia materna del primer narcisismo.

En el capítulo «De la ley moral» nos dice que, en tanto *Otro prehistórico imposible de olvidar*, o sea, la madre, *das Ding* está en el centro como excluido, que es lo *entfremdet, ajeno a mí estando empero en mi núcleo*. De donde el concepto de «extimidad» aludiría a ese lugar central considerado como exterioridad íntima, como un

---

[48] *La diferencia entre lo que anda y lo que no anda, es que lo primero es el mundo, el mundo va, gira en redondo, es su función de mundo; para darnos cuenta de que no hay mundo, es decir, de que hay cosas que solamente los imbéciles creen que están en el mundo, basta con observar que existen cosas que hacen que el mundo sea inmundo, si me permiten expresarme así; de eso se ocupan los analistas; de manera que, contrariamente a lo que se cree, enfrentan lo real mucho más que los científicos; no se ocupan más que de eso. Y como lo real es lo que no anda, además están obligados a soportarlo, es decir, obligados continuamente a poner el hombro. Para ello, es necesario que estén terriblemente acorazados contra la angustia.*

centro lejano al que todo deseo apunta. Si en la página 69 *das Ding* era el objeto que vendría a garantizar la reproducción de una satisfacción originaria, en la 74 aparece como un movimiento, como la *tendencia a volver a encontrar que funda la orientación del sujeto humano hacia el objeto*.

Al analizar la esencia del amor cortesano, erótica palaciega del medievo que Lacan presenta como una anamorfosis del narcisismo, asevera que la sublimación propia del Amor Cortés —esa sublimación fantasmática— da al *objeto* el *valor de representación de la Cosa* (p. 156). Cuestión que ilustraría el esquema fundamental de la relación del sujeto con el objeto de deseo que, al estar inmerso en una relación especular, es *intercambiable con el amor que tiene el sujeto por su propia imagen* (p. 121).

2- Como lo real:

En la página 70 Lacan se refiere a la Cosa como un *fuera-de-significado*, como lo extranjero alrededor de lo que gira el campo de las *Vorstellung*, es decir, de las representaciones y sus fantasmas correlativos.

Desde el objeto que la representa el hombre se engaña acerca de ella, colonizando *con sus formaciones imaginarias el campo de das Ding* (p. 123). Si, por un lado, la Cosa resulta ser aquello que de lo real *padece del significante*, al mismo tiempo se presenta como *unidad velada* (p. 146) que exige el rodeo para llegar a ella.

Problema central de la operación de sublimación (que en última instancia apela a la relación con la madre) la Cosa estaría siempre representada por un *vacío* (p. 160). De ahí que todo arte esté caracterizado por ser un cierto modo de organización alrededor de un vacío central, como parece evidente en el caso de la arquitectura.

En «De la creación ex nihilo», y en referencia a un caso patológico comentado, la Cosa es evocada por medio del espacio vacío dejado por un cuadro en la pared que exige ser llenado. Con esta idea plena de resonancias sexuales, Lacan vincula en términos estructurales una cierta dimensión de las imágenes pictóricas al cuerpo femenino; y más en concreto, a la imagen agujereada de la mujer. En la página 205 vincula, ya directamente, el genital femenino al vacío del vaso tal y como lo recoge de la lectura heideggeriana. Vacío, abertura, agujero que se encuentra en el centro de numerosas metáforas, y que remite al elemento central alrededor del cual se pone en marcha el mecanismo de la sublimación —esta vez en referencia al cuerpo materno y la relación originaria que el niño mantienen con él.

En su comentario crítico a la teoría de la sublimación de Bernfeld, y haciendo alusión a un poema escatológico del trovador Arnaud Daniel y al mito griego de la construcción de la flauta de Pan, afirma Lacan que, a lo que el arte apunta es a ese *vacío central alrededor del cual se sublima el deseo*: el vacío de objeto, el no-objeto que es el sexo de la mujer, es decir, allí donde no hay nada.

Según su argumento, el mito de Siringe expondría la idea de que la creación, como la música surgida de la flauta del dios griego, está necesitada de un vacío central. La Cosa sería, entonces, el vacío[49] central dejado por la desaparición del objeto primordial

[49] Heidegger aborda la cuestión de la cosa, en tanto *cosidad* o *esencia* de lo que es, partiendo de una especulación sobre la esencia de la jarra modelada por el alfarero. *La cosidad de la jarra descansa en el*

alrededor del cual se articula y sublima el deseo (p. 199). Representable sólo mediante un objeto (p. 148), la relación del sujeto con la Cosa sería una parábola del proceso esencial de la creación, allí donde la obra trataría de dar forma a lo imposible de imaginar y presentificar[50].

Siguiendo estos planteamientos, el fantasma erótico de la poesía amorosa ($ ◊ *a*) transformaría la ausencia en la imagen de un *partenaire inhumano*: el *objeto enloquecedor* (p. 185). La mujer, en tanto Dama (domine), es instalada por Lacan en la posición del Otro y del objeto al mismo tiempo. *Cruel vacío*, la Cosa es lo revelado al juglar enamorado con una *potencia insistente y cruel* (p. 199), para finalizar siendo posicionada más allá del principio del placer como *Cosa innombrable* (p. 227) donde se descubre lo real, el *terrible centro de aspiración del deseo* (capítulo XIX) tras el desenmascaramiento de lo atroz vuelto visible.

Comprobamos así el sinfín de alusiones que confunden el sentido específico de la cosa tal y como aparece en la enseñanza de Lacan. En nuestra opinión, y una vez anotadas las contradicciones y metonimias que emborronan la claridad y exactitud teóricas, lo más interesante de ese campo de *das Ding* estaría del lado de aquello que aparece como *fuera-de-significado*, en tanto que localizaría una determinada relación con el más allá del objeto de deseo[51] y el campo de las representaciones, es decir, algo que podemos ubicar como el espacio de lo real.

1. 5. 4. 2. La cosa-en-sí en la proposición original del Kant

En «El fundamento de la distinción de todos los objetos en general en fenómenos y números», correspondiente a la «Doctrina trascendental del juicio (o analítica de los principios)» de la *Crítica de la razón pura*[52], teorizaba Immanuel Kant acerca de los límites propios de la razón y el entendimiento.

El entendimiento atañe, según sus principios «a priori», a un uso empírico de la experiencia posible no trascendental, siendo lo empírico aquello que acoge los denominados objetos, entes o *fenómenos* sensibles limitados. Pero hay otros «objetos» que, aún participando de una especial intuición, no son sensibles: los *números*.

---

hecho de que ella es como recipiente: el vacío es lo que la jarra es como recipiente que acoge. El alfarero trabaja con la noción misma de agujero, en donde aprehende *lo inasible del vacío*. HEIDEGGER, Martin: *Conferencias y artículos*, Ed. Serbal, Barcelona, 1994. Para seguir el uso lacaniano de esta cuestión: JURANVILLE, Alain: *Lacan y la filosofía*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1992, pp. 174-179.

[50] Según esto, el arte sería interpretado como un mecanismo de suplencia de la falta, como la resolución fantasmática del vacío dejado por la fuga del objeto.

[51] En referencia a lo que el psicoanalista desarrolla en *La ética del psicoanálisis* y sintetiza en «Kant con Sade», pensamos que el fantasma cumpliría la función de revestir lo que denominaríamos la cosa-en-sí del goce, puesto que el objeto aparece como aquello que *confina con lo impensable de la cosa-en-sí*.

[52] KANT, Immanuel: *Crítica de la razón pura*, Ed. Alfaguara, Madrid, 1988, pp. 259, ss. La verdad, dice mediante una imagen poética, es como una isla rodeada por el océano de la ilusión, la apariencia y el engaño. A pesar de las continuas *rectificaciones humillantes* que nos impone su búsqueda, la aventura de su conquista no puede concluir jamás.

La división entre unos y otros, observa Kant, entraña ya una cierta correspondencia entre ambas clases de objetos, pues *el concepto de los fenómenos acotado en la estética trascendental nos ofrece por sí solo la realidad objetiva de los números.* La pregunta de la filosofía, como toda interrogación sensible, responde a la necesidad de un conocimiento gracias al cual los objetos puedan ofrecérsenos *tal como son*, y no sólo *tal como se manifiestan.* Es decir, la pregunta de la filosofía obedece a la imperiosa necesidad de que, más allá de los fenómenos que la representan, la escurridiza verdad se haga presente en lo real mismo. Mas la debilidad de nuestro entendimiento sólo permite que refiramos las representaciones a algún objeto:

> *Como los fenómenos no son más que representaciones, el entendimiento los refiere a un algo como objeto de la intuición sensible. Pero, en este sentido, ese algo es solo el objeto trascendental. Este, a su vez, significa algo = x de lo que nada sabemos ni podemos (dada la disposición de nuestro entendimiento) saber. Sólo puede servir, como correlato de la unidad de apercepción, para la unidad de lo diverso en la intuición sensible, unidad mediante la cual el entendimiento unifica esa diversidad en el concepto de un objeto. No se puede separar ese objeto trascendental de los datos sensibles, ya que entonces no queda nada por medio de lo cual sea pensado.*

Según esto, sería en función de las peculiaridades de nuestra limitada constitución subjetiva[53] que solemos dar a lo imposible —en términos de entendimiento— la imagen de un objeto, vinculándolo a algún tipo de formación posible.

Es entonces cuando estamos en condiciones de afirmar que, a pesar de sus negativas, esa paradójica noción de objeto *a* (véase más adelante) derivada por Lacan de la parte maldita, y considerada como refractaria a toda estructura de pensamiento e imaginación, tiene un más que evidente punto de referencia en el número kantiano[54]. Si el pequeño *a* nombra a la vez el objeto y el no-objeto en el campo del deseo, no cabe duda que nombra el mismo tipo de relación que mantienen el *fenómeno* y el *número* en el campo filosófico según la proposición kantiana, en tanto uno se refiere y remite, necesariamente, al otro.

Del mismo modo, el argumento de Kant también resultaría válido para concretar el sentido de lo dicho por Bataille a propósito de los *signos anunciadores* con los que se evoca la presencia de lo real en el ámbito del erotismo, en tanto que representarían, en el mismo movimiento, un objeto que delata en sí mismo su más allá, lo Otro en donde es negado como tal:

> *En los límites humanos, esos signos anunciadores tienen un valor erótico intenso. Una joven hermosa desnuda es a veces la imagen del erotismo. El objeto del deseo es diferente del erotismo, no es el erotismo entero, sino el erotismo de paso por él* (...) *Estamos ante esa*

---

[53] *La realidad siempre seguirá siendo incognoscible* (Freud, *Compendio del psicoanálisis*, p. 3412).

[54] En la «Conferencia de prensa» rehusaba del calificativo kantiano en el uso que hacía de lo real. A su real, añadía, sólo se llega a través de ecuaciones complejas.

paradoja: ante un objeto significativo de la negación de los límites de todo objeto, ante un objeto erótico (*El erotismo*, p. 180).

Juicio que se corresponde con la idea de que sólo podemos concebir las cosas dentro de los límites de nuestra vida y entendimiento, más allá de los cuales las cosas se oscurecen y comienza lo inconcebible, ese punto que, como la luz para el mosquito o como la abeja reina que decreta la sentencia de muerte para el zángano, magnetiza inexorablemente la existencia del hombre, ese punto de conjunción sexual que materializa para el hombre el encuentro contradictorio entre el deseo de durar y el deseo de terminar[55].

El sentido de lo argumentado por el filósofo ilustrado es que, dentro de sus propios límites, el *fenómeno* podría funcionar como la traducción sensible del *númeno*, como la manifestación fenoménica de algo que no es *fenómeno*. El *númeno*, que está más allá del objeto, aun siendo apuntado en el *fenómeno*, es, por tanto, un concepto «negativo» que impone límites a lo sensible: concepto *problemático* que, al *poner coto a las pretensiones de la sensibilidad*, nos sirve para nombrar la *cosa-en-sí*, para poner un nombre a los límites mismos del lenguaje. *Lo que está fuera del campo de los fenómenos* —es decir, fuera del campo de la representación— *es (para nosotros) vacío*[56].

1. 5. 5. La pulsión y lo real según la Teoría del Texto

Como ya se ha sugerido con anterioridad, el *punto de ignición* moviliza la pulsión en el espacio textual. Es necesario anotar que en la teorización propuesta por González Requena, la pulsión se diferencia nítidamente de la formulación freudiana[57]. La pulsión

---

[55] Tras ahondar en el vínculo entre la fascinación de los objetos de deseo y la continuidad que prometen, observaba Bataille que *a la ruptura de los límites, le concedemos, si resulta necesario, la forma de un objeto* (*El erotismo*, p. 195).

[56] Una lectura de la cosa-en-sí concebida como un siniestro centro excéntrico, puede hallarse en: TRÍAS, Eugenio: *Lógica del límite*, Ed. Destino, Barcelona, 1991.

[57] En los días 10 y 17 de marzo de 1997 (*Imagen Audiovisual, Teoría del Texto, Psicoanálisis I*) advirtió Requena la contradicción que resulta de formular la pulsión de vida, Eros, en términos de placer, ya que, en realidad, el sexo que Eros metaforiza es *el colmo del displacer*. La hipótesis de Requena podría condensarse en lo siguiente: considerando que el problema verdadero del hombre es la gestión y articulación del dolor o de la presión pulsional, el inconsciente sería la instancia capaz de ligar y proteger al individuo de su propia energía interior, la instancia capaz de amortiguar y elaborar su pulsión. No se trata de *las* pulsiones, ya que la propia teorización freudiana hace evidente que sólo se trata de *Una Pulsión*: pulsión de muerte. Si, tal y como afirma en «Los instintos y sus destinos», todas las pulsiones son cualitativamente iguales (p. 2042), habrá que deducir que las pulsiones son idénticas entre sí, o sea, que en lo esencial, sólo hay Una Pulsión.

La alusión a la identidad entre Eros y Tánatos fue anunciada por el mismo Freud en momentos diversos. En la página 3405 del *Compendio del psicoanálisis* señala que *la mayoría de los impulsos de la vida sexual no son de naturaleza puramente erótica, sino productos de fusiones de elementos eróticos con componentes del instinto de destrucción* (...) *el núcleo de nuestra esencia está formado por el oscuro Ello, en el que actúan los instintos orgánicos, formados a su vez por la fusión en proporción variable de dos fuerzas primordiales (Eros y destrucción), y diferenciados entre sí por sus respectivas relaciones con órganos y sistemas orgánicos. La única tendencia de estos instintos es la de alcanzar su satisfacción* (pp. 3405, 3412). En consecuencia, sería necesario cuestionar la propia naturaleza de la noción de deseo, tal y como fue definido en *La interpretación de los sueños*, esto es, como una *tendencia a reconstituir la situación*

sería la energía procedente del interior del cuerpo, la *presión de lo real sobre la conciencia*. Como tal, es indiferenciada y caótica, ya que en ella se encuentran confundidos la violencia y el goce sexual. De ahí que no haya dos tipos de pulsiones como formulaba Freud en una interpretación mítica del problema, sino solo una: «pulsión de muerte».

La tarea del proceso de simbolización, es decir del proceso de conformación y estructuración de la realidad del sujeto en relación a lo real, tendría la finalidad de canalizar la violencia que anega al individuo desde el interior para que no se manifieste de un modo letal. El símbolo, y todo aquello que puede ser incluido en su estela, desempeñaría la función de sujetar, controlar y dirigir la masa energética que en el individuo clama por gozar, convirtiéndola en un movimiento de «deseo» hacia lo real.

En este sentido, no es difícil observar que sólo escandiendo, diferenciando y encuadrando la corriente eléctrica de la pulsión puede ser introducido el deseo sexual, como también cualquier posibilidad de discurso y significación. La proposición original de Requena en lo tocante a esta problemática nos dice que el deseo es la *escansión*, la *escritura de la pulsión* (28-XI-1997) que hace posible que el sujeto pueda vivir con la violencia que en él habita. El problema que atraviesa de parte a parte la existencia del hombre con respecto a la violencia pulsional es poder simbolizarla y escribirla: transformarla en deseo.

A diferencia del animal, que nada en ello como un pez en el agua, la posición del hombre ante lo real es mucho más complicada, puesto que la omnipresencia de la instancia yoica que rige numerosos comportamientos del individuo se obstina en no querer saber nada de su existencia. Podríamos decir que el yo es la función encargada de encubrir con los fantasmas de la ilusión el fluir perpetuo de lo real, la instancia que se resiste a saber de una pérdida de la que nada quisiera saber.

En el trazado teórico delineado por Requena lo real podría ser definido como aquello que se deduce del hecho de que el mundo no está hecho para nosotros, como lo Otro absoluto para toda imagen antropomórfica. En esta perspectiva, lo real es algo que se manifiesta como una herida narcisista y que llega con el relámpago de la desmembración, con el corte de las cuerdas que mantenían al yo atado a sus objetos y a sus signos de placer.

En la experiencia humana lo real es ese instante donde el sujeto verifica la posibilidad efectiva de su propio fin[58], la intersección trazada entre los diagramas de la vida y la muerte. El goce pulsional, por tanto, se manifiesta como una grieta en la superficie cerrada del yo, como algo que, en esencia, evoca la posibilidad del fin. De ahí que Requena optara por definir el goce sexual como el *roce con lo real*, como *un cierto saber sobre la muerte* (13-III-95). Como lo real, el goce es aquello que no se entiende,

---

de la primera satisfacción (p. 689). Si Eros aparece vinculado sistemáticamente a Tánatos, no cabe duda de que, en el deseo, se trata de otra cosa. Y ese fue el camino recorrido por Bataille: el trayecto del deseo revelado como una experiencia cuyo horizonte es la muerte.

[58] El 5 de diciembre de 1997 Requena mencionaba la idea de que el estímulo pulsional que nos habita no es excitante, sino más bien *aniquilador*. Y añadía: *Cuanto más progresan la física y la astrofísica más nos devuelven una visión de lo real absolutamente inhumana. Y no es necesario buscar argumentos hiperlogicistas como hace Lacan para saber qué es lo real.*

aquello que queda más allá de la imagen y de la estructura de los signos con los que construimos discursos.

Como el goce, lo real no se puede guardar ni retener: siempre está en permanente fuga y agitación. El goce sexual revela que en lo real cesa toda imagen y toda figura. Si el objeto siempre resulta ser algo para-mí, ese motor interior del goce que es la pulsión aparece del lado de la cosa-en-sí, es decir, algo para lo que no hay coordenadas objetales ni puntos de referencia especulares.

Lo real, diríamos evocando a Heráclito, es irrepetible[59], movimiento perpetuo, puro devenir. Singular, azaroso y mutable, lo real es aquello que *nunca está donde se lo espera, sino que aparece siempre por casualidad* (9-I-98), aquello que delata la caducidad de las cosas humanas y que se presenta como lo inevitable. Lo real es lo que es, un axioma cerrado sobre sí mismo. Siendo contingencia pura, lo real escapa a todo juicio de razón y abole la idea de lo necesario. Para la limitada conciencia del ser hablante se manifiesta bajo la forma de lo no-calculado y por eso desborda cualquier previsión o juicio *a priori*.

A pesar de su dureza intrínseca, afirmaba Requena, la experiencia de lo real sólo puede ser confrontada sin que aniquile en las vías de lo simbólico, tal y como se representa, por ejemplo, en los ritos de la Semana Santa, en donde, abrochada a la Palabra, la pulsión de muerte se escenifica vivencialmente hasta el límite de lo soportable.

Así pues, podríamos sintetizar su propuesta señalando que lo real es: 1º) Lo deducido al constatar que el mundo no está hecho para nosotros; 2º) el Fondo más allá de la figura; 3º) lo que se resiste al orden semiótico y al orden imaginario; 4º) La violencia del goce más allá del principio del placer; 5º) lo absolutamente posible, lo que no se repite.

A *propósito del 5º punto señalaremos que, contra una definición de lo real como lo* imposible, señalaba Requena que lo real se presenta como lo absolutamente posible, es decir, como aquello donde cabe cualquier cosa. Aunque no pueda ser entendido ni expresado, de lo imposible se sabe, se saborea; y es su sabor lo que delata su posibilidad misma.

Definir lo real como imposible, decía, es una proposición tan productiva como contradictoria, asumible en el campo de la lógica wittgensteiniana, allí donde nombra aquello que escapa a todo discurso lógico[60]. Pero *en la escala de la experiencia*

---

[59] El 18 de noviembre de 1996 constataba Requena que la experiencia es un instante singular, y que, como algo real, es irrepetible. Un instante que, como sostenía Agustín de Hipona, posee la estructura del infinito, en tanto que puede ser vivido como eterno.

[60] En el discurso de Wittgenstein lo imposible resulta de lo contradictorio, de una falta de relación y proporción lógica. Como señala en la proposición 4. 466, la «contradicción», lo imposible, es la disolución de la conexión sígnica del lenguaje y sus enunciados (WITTGENSTEIN, Ludwig: *Tractatus Logico-Philosophicus*, Ed. Altaya, Barcelona, 1994). La simbólica lacaniana se nutre, en buena medida, de lo que el *Tractatus* desarrolla (*El reverso del psicoanálisis*, p. 186) partiendo de un concepto lógico de la "verdad", y en donde todas las proposiciones valen lo mismo (6. 4). *Lo que no puede decirse se define pues como un resto, y en ese resto Wittgenstein incluye el sentido ético y extático designado bajo la categoría de lo inefable o de lo indecible. Dos terrenos son incompatibles: lo que se dice por un lado, lo que se muestra por*

humana no es imposible, ya que lo real siempre está ahí enfrente de uno: para encontrarse con lo real *basta con que cualquier cosa se atraviese en nuestro camino*.

Recordemos que, para Georges Bataille, lo imposible era la *oposición angustiosa de lo que somos*, aquello que nos *falta* para restablecer la totalidad e incluso lo inacabado, la pérdida de unidad y la obscenidad[61], aquello que la estructura homogénea no digiere ni asimila. Lacan observaba en la página 175 de *El Seminario 11* que lo real se distinguía por *su separación del campo del principio del placer, por su desexualización, por el hecho de que su economía, en consecuencia, admite algo nuevo que es, justamente, lo imposible*[62]. En *El Seminario 20*, y con el punto de mira puesto en la inexistencia de relación sexual, definía lo imposible como aquello que *no cesa de no escribirse*[63].

En un contexto diferente, señalaba González Requena que no hay escritura posible de I ni de R, es decir, que no es posible escribir los umbrales de la experiencia de lo imaginario ni de lo real[64], luego, como tal, es «imposible» escribirlo. Cabría entonces señalar —sin olvidar que, en tanto operador textual de primera magnitud, lo real se manifiesta, ante todo, como una herida para el yo, como aquello que horada toda imagen de placer— que, en el territorio del texto artístico, la escritura se afirma como una tensión entre lo posible[65] y lo imposible de representar.

* * *

el otro. Con esa incompatibilidad, la filosofía logra reconocer la obligación de silencio y de una especie de no-todo que escapa al todo de la formalización (Roudinesco, *Jacques Lacan*, p. 503).

[61] *La experiencia interior*, Ed. Taurus, Madrid, 1973; *Lo imposible*, Ed. Villalar, Madrid, 1978; «Rene Char y la fuerza de la poesía», en *La literatura como lujo*, p. 174. Albert Camus pensó lo absurdo como un sinónimo de lo imposible, como *el espesor y la extrañeza del mundo*. Es absurdo, decía, *quiere decir es imposible, y también es contradictorio (...) lo absurdo nace de una comparación entre un estado de hecho y cierta realidad, entre una acción y el mundo que la supera. Lo absurdo es esencialmente un divorcio* (*El mito de Sísifo*, pp. 29, 46, ss.).

[62] Juan David Nasio sostenía la necesidad de lo "imposible" para el sujeto explicando que sólo a través de la *falta* podría nacer el sujeto. La falta (-), el obstáculo de lo imposible en un hipotético planeta *infinitamente pleno, donde todo es posible*, daría lugar al nacimiento de un *ser positivo*. El sujeto, indica, sólo aparece como el *correlato de un agujero abierto en lo infinitamente pleno* (*Cinco lecciones sobre la teoría de Jacques Lacan*, p. 102). Podríamos prolongar este argumento preguntándonos: ¿Para qué serían necesarios el Inconsciente y la Palabra si todo fuera posible?

[63] Por su parte, en la página 31 de *El placer del texto* hablaba Barthes de lo real como de *aquello que no se escribirá jamás*. En la página 128 añadía: *Lo real no es representable. Los hombres no se resignan a esa falta de paralelismo entre lo real y el lenguaje, y es este rechazo el que produce, en una agitación incesante, la literatura (...) negar o asumir lo que siempre es un delirio, a saber, la inadecuación fundamental del lenguaje y de lo real.*

[64] Requena, *El análisis textual* (7-V-99).

[65] A pesar de las jugadas del lenguaje, si decimos "todo es posible" caemos en el riesgo de imaginarizar lo real. El *resto*, aquello imposible de asumir por un conjunto cerrado, por un Todo, es lo real. En términos experienciales, lo real se manifestaría en la imposibilidad de: 1º) retener las figuras del deseo; 2º) conservar la vivencia del instante; 3º) fijar el devenir temporal; 4º) anular y escribir la muerte. En términos poéticos constatamos, incluso, que la expresión «desear lo imposible» tiene más fuerza que «desear lo posible».

Lo argumentado hasta aquí ha valido para justificar, de un modo esquemático, la procedencia legítima de los conceptos nucleares que orientan nuestro discurso; un discurso que parte de la enseñanza desarrollada por González Requena en ese espacio denominado Academia del Texto.

A modo de recapitulación observaremos que la teoría que nos sirve de apoyo potencia la noción de «texto» como el espacio sensible donde se escribe la experiencia del sujeto.

Dicho espacio es susceptible de un desglose en diversos planos o registros que, partiendo de una reformulación de los "tres" lacanianos, enumeramos como lo semiótico (*territorio de los signos, estructura de los significantes*), *lo imaginario* (el *campo de las* analogías antropomórficas y las imágenes deseables) y lo real (la resistencia a toda imagen de placer y a toda articulación sígnica, la violencia de lo que hiere, el sexo y la muerte), además de la dimensión simbólica que los anuda forjando y constituyendo la *noción misma de sujeto —en tanto ser sujetado a una palabra*.

El texto artístico, por tanto, sería el ámbito donde se escriben las interrogaciones, que no las preguntas, del sujeto confrontado a lo real de su experiencia. La lectura analítica estaría encaminada a poner de relieve el modo de construcción del texto[66] a través de la articulación de sus registros en torno a ese núcleo de incandescencia que denominamos *punto de ignición*.

Así pues, el artista trabaja con imágenes[67]; con imágenes que funcionan como un texto donde operan dichas categorías. Lejos de pensarla como mensaje o estímulo *perceptivo, nosotros concebimos la imagen como un fenómeno de escritura que moviliza* deseo y experiencia. De modo que la intensidad propia del texto podría ser experimentada como un saber de contacto, como el punto exacto en que dos líneas divergentes llegan a atravesarse: la línea de la escritura y la línea de lo real.

En tanto imagen construida artesanalmente, la pintura pondría en juego la *dimensión de la ausencia y la presencia a través de la elaboración escenográfica* y la representación, articulando la experiencia visual entre esos dos umbrales que localizamos como el placer y su disolución.

---

[66] *Sus "enlaces" y "relaciones", diríamos con Freud, atendiendo incluso a rasgos poco estimados o* inobservados, a los "residuos" de la observación («El Moisés de Miguel Angel», p. 1883).

[67] Sería necesario, no obstante, establecer aquí diferencias cualitativas entre varios conceptos derivados de la noción de «imagen»: el «espejo real» devuelve imágenes reales, desordenadas e insoportables, refractarias a toda pregnancia narcisista. La imagen del «espejo imaginario» sirve como metáfora de la *identificación yoica a través del otro. Muy próxima a la estructura del velo, la* «pantalla» aparece estrechamente vinculada a la dimensión fantasmática de la imagen; ejerce, pues, la función de encubrimiento de lo real. La «pintura», cuyo marco introduce un recorte espacial, es susceptible de funcionar como pantalla allí donde desplaza toda posible estructuración simbólica de la sexualidad. Así es como la vemos funcionar en el universo salleano.

La puesta en juego de todos estos conceptos nos servirá para hacer más nítido el perfil específico del texto salleano. Como tendremos oportunidad de ver, Salle integra en escenografías fantasmáticas el movimiento de la pulsión, concepto de origen psicoanalítico que nombra el volumen de la presión interior tendente a perderse como goce sexual.

El goce, eso que para Borges *nadie logrará jamás encerrar en una urdimbre de arte*[68], aparece así cifrado, en la mediación representativa, como un *operador textual de primera magnitud*, que diremos con Requena.

La obra de un artista como David Salle, que prolonga la actitud vanguardista promoviendo toda clase de relaciones imposibles en sus pinturas, revela una estructura de enunciación manierista que lo aproxima al universo de autores como Jacques Lacan, allí donde, bajo la encubierta inspiración nietzscheana, concebía el arte como intersección entre lo imaginario y lo real[69].

En nuestra opinión, las obras de Salle pueden ser mejor asimiladas a partir del concepto psicoanalítico de «fantasma», entendido como representación imaginaria que da respuesta al choque con lo real. Si el fantasma y el texto simbólico comparten los mismos mecanismos de creación (condensación y desplazamiento), el fantasma se limita a desarrollar una economía perversa que sobrevaloriza la función de la imagen, cuestionando y vaciando su universo de las instancias simbólicas de sujeción.

* * *

[68] BORGES, Jorge Luis: *Casa Elena. Textos recobrados* (1919-1929), Emecé Editores, Barcelona, 1997, p. 113. Bataille observó en «La felicidad, el erotismo y la literatura» que el *movimiento de la voluptuosidad*, es decir, el goce, *permanece fuera del campo de las representaciones de la conciencia*.

[69] La función de lo bello sería, para Lacan, indicarnos a través de un deslumbramiento el lugar de la relación del hombre con su propio fin (*La ética del psicoanálisis*, capítulo XXII), de donde la imagen funcionaría como un eslabón entre la existencia y la muerte. Resuelto en términos fantasmáticos, el arte sería un *espacio libre* donde *yace la conjunción entre los juegos del dolor y el fenómeno de la belleza* (p. 313). Análogo a la estructura de la perversión, el arte comparece como litoral de la Cosa, como aquello que "rodea" un punto vacío de representación.

2- ANÁLISIS TEXTUAL DE LAS IMÁGENES

2. 1. David Salle: artista posmoderno

Con distinto grado de rigor conceptual, los críticos[1] están de acuerdo en afirmar que, dentro del contexto de la escena artística de los años 80, David Salle es un autor emblemático de la posmodernidad[2]. A continuación, realizaremos un repaso de las declaraciones que mejor han definido dicha posición.

Declarando que la posmodernidad se caracteriza por haber dado muerte al concepto tradicional de «representación» (*tomb of representation*), Rossetta Brooks[3] observó, apoyándose en declaraciones del propio artista (*My work is about no world in painting*) que en los lienzos de Salle no hay lugar para la construcción de un «mundo». Además, en opinión de Brooks, este rasgo determinaría la idea de que Salle se descuelga de los eslabones espacio-temporales concretos, que libera su pintura de los encadenamientos de la Historia. De esta manera, sus pinturas no designarían ni una vuelta a un pasado simbólico ni una proyección utópica hacia el futuro: *Cut off from its symbolic past, the image has no future either.*

Con la expresión *nostalgia del presente*, Salle viene a evocar, la no-presencia plena, sino la angustia del presente perdido. Rossetta Brooks recordaba que lo único que resta en esa perspectiva de «pérdida» esencial en su pintura, es una «fascinación» seductora por las imágenes y el encuentro pavoroso con el «vacío» que la configuración de las imágenes vela (*dreadful confrontation with the void within the image*).

La entrada en crisis de la narratividad y el relato, es decir, del universo de la representación, fue subrayado por Craig Owens[4] a propósito de las pinturas de Salle.

---

[1] AFRICA VIDAL, Mª Carmen: *¿Qué es el posmodernismo?*, Universidad de Alicante, 1989. BOWMAN, Russell: *New Figuration in America*, Milwaukee Art Museum, 1982. BOZAL, Valeriano: *Modernos y posmodernos*, Historia del Arte 50, Historia 16, Madrid, 1993. CRONE, Rainer: «Impositions of Meaning: the Difference in Painting», en *David Salle*, Ed. Bischofberger, Switzerland, 1986. DIACONO, Mario: «Ellipsis and Conflation: Salle´s Imploded Vision of Art Hystory», Boston, 1990. DIMITRIJEVIC, Nena: «Alice in Culturescapes», *Flash Art*, Summer 1986, pp. 50-54. OWENS, Craig: «Back to the Studio», *Art in America*, New York, January 1982, pp. 99-107. RATTCLIFF, Carter: «David Salle and the New York School», Schilderijen / Paintings, Ed. by Wim Bereen and Talitha Schoon, Rotterdam, Museum Boysmans-Van Benningen, 1983. RIMANELLI, David: «David Salle. Gagosian Gallery», *Artforum*, New York, Summer 1991, pp. 109-110. SCHJELDAHL, Peter: «The Real Salle», *Art in America*, New York, September 1984, pp. 180-187.

[2] Para una toma de contacto, a un nivel meramente informativo, de la escena artística de los años setenta y ochenta: MARCHAN FIZ, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna.* Ed. Akal, Madrid, 1990. Para un seguimiento del concepto de lo moderno y lo posmoderno en relación a la vanguardia, lo decadente y el kistch: CALINESCU, Matei: *Cinco caras de la modernidad*, Ed. Tecnos, Madrid, 1991.

[3] BROOKS, Rossetta: «From the Night of Consumerism to the Dawn of Simulation», *Artforum*, New York, February 1985, pp. 76-81.

[4] Owens, «Back to the Studio», *Art in America*, pp. 99-107.

Afirmaba que cuando Salle sostenía que los cuadros estaban muertos se refería a esa alienación de una cultura que había institucionalizado las formas de expresión, vaciando de contenido las representaciones: *impossibility of passion in a culture that has institucionalized self-expression.*

En opinión de Owens, Salle deconstruía la retórica de la imagen relanzando el «fragmento» como lugar de una potencial reinscripción subjetiva: *views the burloined image as the site of a potential subjetive reinscription.* Sin embargo, como bien constata, la imagen aparece como algo vaciado de significado; de ahí que en sus obras localice una cierta sensación de pánico resultante de tal vaciamiento, así como de la suspensión de los referentes. Como Salle mismo decía, las imágenes revelan una distancia entre lo que se desea y lo que se puede pintar, distancia que remite a algo siempre perdido. Este rasgo manifestaría la idea o el hecho de que el ejercicio artístico en un proceso de experiencia que concierne a la pérdida y al anhelo, mucho más que a cualquier ejercicio de completitud:

> *I make a painting and it's about all the paintings I won't make or can't make or couldn't possibly see my way clear to make. The image is held in a nexus of won'ts and can'ts, like something always held away from you, successively distanced, and that inversion of intention makes sense if you see the aesthetic as something which is really about loss and longing, rather than completion.*

Para compensar esa pérdida, señala Owens, Salle habla de intentar que la imagen se involucre en un proceso de «reinvestimiento del significado» (*meaning reinvestment*) en relación a la fantasía y la emoción (*fantasy and emotion*). A diferencia de las direcciones estéticas marcadas por Cal Arts —la academia experimental donde el artista estudió—, Salle traslada las imágenes que recoge de las más variadas fuentes al reino de su propia subjetividad (*in order to reclaim them for subjetivity*). De hecho, uno de sus cuadros de esa época se denomina *My Subjetivity.*

Janet Kardon[5] observó que en sus obras hay una considerable resistencia a la significación y que generan múltiples lecturas alternativas, que la posibilidad de la narración —he aquí un notable rasgo posmoderno— está indicada pero que no se cumple, que no se desarrolla como tal: *the possibility of narrative is indicated but not fulfilled.*

En el mismo libro que Janet Kardon, pero en diferente artículo («His Equivocal Touch in the Vicinity of History») Lisa Phillips observó que, más que ningún otro artista de su generación, Salle es un pintor de la vida posmoderna que apela a la alienación del hombre en las ficciones, las representaciones y las simulaciones que la gente necesita. Sus obras ofrecerían el testimonio de que, al igual que el concepto de Historia, los valores se han convertido en puros simulacros.

---

[5] KARDON, Janet: «David Salle: The Old, The New and The Different», ICA, Pennsilvania, Oct-Nov., 1986.

Citando y desarrollando una afortunada expresión de Lisa Liebmann, allí donde señalaba que Salle tiene una *sensación de vacío en el corazón del ser*, Kevin Power observó[6]:

> *No hay duda de que Salle tiene un agudo sentido del vacío que nos amenaza, de la insignificancia del hombre y de nuestros vanos esfuerzos por imponer un orden en el mundo. Ser consciente de esto le duele, turba su sensibilidad, y, a veces, le deja el mismo tipo de cortes y cicatrices en la piel que los frecuentemente asociados a la obra de Still —un pintor al que Salle admira profundamente y que también intenta destrozarnos los nervios y desgarrarnos las entrañas.*

En opinión de este crítico —uno de los que mejor ha leído su pintura—, las obras de Salle guardan una cierta relación con los espacios vacíos y áridos del medio-oeste norteamericano de donde el artista procede. Un universo desértico que sólo puede generar sensaciones radicales de entereza o frustración. Power cree que el paisaje de la gran llanura central no es para el pintor un lugar de armonía ni pacificación, sino el espacio de un *vacío resonante y discorde*, de un lugar central del que todos escapan hacia los límites: o hacia el este y la costa europeizada de Nueva York, o hacia el oeste (*Go West!*) donde nació la fábrica de los sueños cercana a Los Angeles. Nos encontramos, por tanto, con una bella metáfora del vacío central —típica de lo manierista— encarnada en la geografía norteamericana; un desierto del que todos parecen huir a toda velocidad.

Para dar la clave con la que Salle responde a ese agujero en el corazón del ser, Power alude a una frase de C. Tatham contenida en el libro *Performance in Postmodern Culture* (1977): deslizarse de representación en representación, jugando nuevos papeles en una serie eterna:

> *si todo parece incierto, si llegamos a reflexionar sobre el vacío externo e interno —no me desespero: siempre se puede crear un papel nuevo, empezar una nueva representación, dirigir una renovada transformación, inmersos en una serie eterna*[7].

Por otro lado, Power afirmaba que el *uso que hace de las imágenes es típico del discurso posmoderno, en la medida en que revela cómo construimos nuestras versiones de la realidad.* En opinión de este crítico, lo cuestionado con agudeza por Salle *son las asunciones de cómo creamos el significado, de cómo lo ensamblamos.*

---

[6] POWER, Kevin: «David Salle: interpretándolo a mi modo», Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988.

[7] Power termina aquí remitiéndose a Nietzsche: *Salle nos demuestra que sabe cómo orquestar esas sombras, haciéndonos recordar esa frase de Nietzsche: "Quizá la verdad es una mujer que tiene razones para no dejarnos ver sus razones". La verdad, para Salle, significa organizar lo que está pasando.*

También sostenía que la suspensión de la «Historia» y del concepto mismo de «referencia», tal y como se han utilizado en los últimos tiempos, ayuda a pensar el modo complejo en que Salle utiliza la cita: las imágenes prestadas *no están degradadas, pero quedan suspensas en el vacío, sin asideros*: o sea vaciadas no tanto de la significación como de un orden que las dote de sentido. Decía así:

> *Se podría decir que Salle es un posmoderno clásico. Es clásico en cuanto a su pasión por el orden, y posmoderno porque pone en duda los sistemas centralizados, totalizadores, jerárquicos, cerrados. Los pone en duda pero no los destruye, puesto que su obra trata al fin y al cabo de la selección y la interferencia. Escucha, observa y registra el mundo excéntricamente, sin centro, fuera de tono. Reconoce la imperiosa necesidad del ser humano de crear orden, señalando al mismo tiempo que los órdenes que creamos son sólo eso: constructos humanos, no entidades naturales o dadas.*

En su opinión, Salle presenta *el espectáculo de un mundo que está realmente perturbado y en el que lo verdadero es un instante de lo falso*. Apoyándose en Debord, Power concibe lo espectacular como una marca del *vacío artificial e hinchado en el que vivimos*. De ahí que insista en localizar un acentuado *pesimismo* en las obras y los gestos de escritura de Salle, de quien afirmó que se encuentra *intensamente atraído hacia un mundo privado oscuro, subterráneo y solipsista*. En opinión del crítico, Salle es consciente de que nada pueden prometer ya las *fábulas americanas de redención*, puras quimeras de otro tiempo, nostálgicas, que no ofrecen *consuelo psíquico*. Su obra

> *incita, frustra, instruye y sorprende a la conciencia en constante búsqueda, y, sin embargo, anuncia una y otra vez que no es más que una obra, una ficción, ofreciéndonos un conocimiento que queda siempre inconcluso.*

En un texto posterior[8], Power aseguraba que Salle da cuenta del *temperamento nervioso de nuestra época* y que sus textos no seguían líneas argumentales, sino que, bien al contrario, estaban construidos por medio de pinceladas esquivas, como si se tratara de una *red de impulsos o briznas de sensaciones*. Como artista, Salle *trata de encontrar un medio de representar apropiadamente la manera en la que el hombre actual filtra y organiza la experiencia*; una manera, cabría añadir, atropellada, sincopada y fragmentaria. Es el crítico quien ratifica la presencia de una gramática de la dispersión:

> *Salle se desliza con inmensa fluidez y estilo por entre este mundo de significados destrozados y fragmentados, agrupando y montando, rompiéndolos y reagrupándolos como fragmentos brillantes y pulidos de múltiples acontecimientos sin relación (...) No hay manera de agrupar estos elementos en un conjunto narrativo, aunque, inevitablemente, nosotros intentamos, de forma desesperada, imponer uno. Se resisten, e insisten en su peculiar autonomía (...) La*

[8] POWER, Kevin: «David Salle: danzando sobre la oscuridad», Soledad Lorenzo, Madrid, 1992.

obra se resiste a ser explicada, y tenazmente insiste en la prioridad de la presencia plástica. Salle no tiene mensaje monológico coherente, y cualquier intento de «describir» su obra desemboca en el fracaso.

Por otra parte —y aquí localizamos un rasgo común con uno de los temas recurrentes del pensamiento de la deconstrucción—, Power afirma que, a diferencia de la actitud mantenida por los artistas del Expresionismo Abstracto que tanto le interesaban, Salle busca alejarse de la *autor-idad ilusoria*, y que su escritura delata que *no hay ningún otro lugar al que recurrir más allá del cuadro.* Power ve en Salle lo que la deconstrucción *trató de desvelar con insistencia: que no hay metalenguaje ni sostén metafísico exterior.*

Pero en el contexto de esta opresiva desilusión existencial, Power va a hacer visible una retirada imaginaria que, para nosotros, cifra parte de la experiencia fetichista que determina el texto posmoderno: *Cultivamos una superficialidad protectora, un cierto distanciamiento cínico.* Y es entonces cuando se pregunta:

¿Hasta qué punto es Salle víctima de esta cultura del narcisismo? ¿Es cómplice o crítico? Yo creo que, en realidad, se trata de un analista de nuestra «actuación privada», que su obra cultiva, efectivamente, una especie de auto-atención trascendental, y que él mantiene sujetos y unidos esos fragmentos pobres de un modo nuevo y sorprendente. ¡Bien podría ser el narcisismo la mejor manera de tratar las tensiones y zozobras de la vida contemporánea!

Declarando que sus pinturas desvelaban *la mentira de toda afirmación absoluta*, otra articulista como Carla Schulz-Hoffmann afirmó que

las disonancias típicas de las obras de Salle, la combinación de elementos estilísticos totalmente distintos entre sí, revelan una actitud de desconfianza hacia toda verdad «absoluta» (...) La ensambladura de citas se resiste a ser interpretada como una narrativa continua (...) Lo único claro y característico de estos cuadros es la ejecución técnica, la lucidez conceptual o el gesto artístico[9].

Parece, por tanto, que hay un común acuerdo a la hora de ceñir lo específicamente posmoderno del texto salleano: suspensión espacio-temporal, imposibilidad de construcción de sintagmas narrativos, cancelación de la representación[10] y del

[9] SCHULZ-HOFFMANN, Carla: «David Salle: El triunfo de lo artificial, la sorpresa de lo cotidiano», Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988.

[10] En la entrevista realizada por Pincus-Witten se dice que no hay narración en sus pinturas en absoluto, y que le preocupan los «mecanismos» de la comedia y de la pornografía tal y como funcionan en la cultura popular. PINCUS-WITTEN, Robert: «Interview with David Salle», *Flash Art*, Summer 1985.

significado[11], fragmentación visual y experiencia del vacío como punto nuclear de su propuesta.

No obstante, una vez sintetizado lo más relevante de aquello que los críticos han expresado sobre dicha temática, creemos necesario conceptualizar con mayor rigor el concepto de lo «posmoderno» tal y como se desprende de las obras de algunos autores decisivos del periodo que la pintura salleana encarna. Se trata, por tanto, de intentar dar un mayor alcance teórico a las cuestiones así suscitadas.

Lo primero, entonces, será interrogar, esquemáticamente, el sentido de lo «moderno» tal y como lo hemos encontrado desarrollado por un escritor de sobrada autoridad que, además de extraer sus reflexiones de la lectura de determinados textos artísticos, ha influido directamente en la obra de Salle: Octavio Paz.

2. 1. 1. Idea de lo «moderno»

En su ensayo *Los hijos del limo*[12] declara Octavio Paz que la historia de la modernidad es la historia de la escisión entre el racionalismo y la analogía poética. Una analogía, señala, *roída por la ironía*, y, en la época de las vanguardias, por el *humor*. Desgarro donde podríamos localizar el *punto de ignición* sobre el que se levanta buena parte de la historia de la Modernidad.

Desde un punto de vista estético, define Paz la esencia de lo moderno con una fórmula paradójica: la *tradición de las rupturas*, queriendo con esto explicar que lo propio del movimiento moderno se manifiesta como una constante huida hacia adelante que procede mediante sucesivas negaciones del presente. Si la tradición pertenece al pasado, lo que queda atrás, lo moderno es aquello que pertenece al futuro, aquello que siempre está por hacerse. De ahí que, como afirma en la página 18, la modernidad, tradición de lo heterogéneo, nunca sea ella misma, sino *otra*. Lo moderno desplegaría, entonces, todos sus recursos para negar el pasado y afirmar lo nuevo.

Por otro lado, la época moderna se define por afirmarse como una *pasión crítica*, expresión paradójica cuyos términos parecen negarse mutuamente: pasión por la crítica y crítica de la pasión. En este sentido, llega a afirmar Paz que, culminando en una negación de sí misma, la modernidad desembocaría en una especie de *destrucción creadora*[13].

---

[11] Catherine Millet, que calificaba sus cuadros como locas galaxias, obras abiertas que no se puede cerrar, sostenía que *the gaps that persist between each image painted by Salle have the same function as punctuation in a sentence by Proust: they indefinitely delay the apprehension of meaning, and the falling of desire*. Es decir, que los agujeros entre las imágenes y la asociaciones de Salle tienen la misma función que la puntuación en las frases de Proust: diferir o dilatar la aprehensión del significado y la caída del deseo. MILLET, Catherine: «David Salle», *Flash Art*, Summer 1985, pp. 30-34.

[12] PAZ, Octavio: *Los hijos del limo*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1993.

[13] Por eso decía en otro ensayo que *la forma extrema de la modernidad en arte es la destrucción del objeto* (*Conjunciones y Disyunciones*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1991, p. 174). Walter Benjamin también señaló en «La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica» (*Discursos interrumpidos I*, Ed. Taurus, Madrid, 1990, p. 57)» que la *autoalienación* de la humanidad en el siglo XX *ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden*.

Esa pasión crítica se manifestaría a través de dos vías distintas —pero muchas veces atravesadas— de intervenir sobre la realidad: la creación poética y la acción revolucionaria. La historia de las vanguardias, desde el romanticismo, es la historia del desgarro entre esas dos posturas enfrentadas. La pugna entre la razón crítica de los primeros ilustrados y la pasión romántica desembocaría con el tiempo en la tentación poético-religiosa y la tentación político-revolucionaria.

No obstante, el centro del debate moderno estaría ocupado por una temática fundamental, la pesadilla de una terrible orfandad: la muerte de Dios. Ese sería el verdadero desgarro romántico que atraviesa todo el XIX y que será recogido y relanzado de un modo definitivo por Nietzsche. La angustia, el humor y la ironía serían tres formas de responder a la agonía experimentada tras su defunción. Como señalaba Paz en la página 73, el romántico se encuentra ante la angustia de una existencia vacía, descubre que *la vida es muerte* y que *el cielo es un desierto*. El mito, decía, *está vacío*; *no hay realmente nadie en el altar*[14].

Además de hacer visible la conciencia de las contradicciones (p. 67) entre objetividad y subjetividad, entre razón y pasión, Paz constata que la ironía, invento romántico, surge como una defensa del yo ante el mundo[15]. Pero, como bien advierte, se trata de un arma de doble filo, ya que el humor y la ironía también destruyen al que las utiliza (p. 147).

En lo relativo a la experiencia del Tiempo, esencial para contrastar los cambios de perspectiva histórica, observa el autor que la modernidad es inconcebible fuera de la tradición cristiana inaugurada por San Agustín. El tiempo moderno, sostenía, es como una línea que avanza siempre hacia delante, hacia la región de lo inesperado, sin que haya posibilidad alguna de retorno. Frente a los sistemas simbólicos de otras culturas, marcados muchas veces por el concepto de retorno, la teología cristiana introdujo la idea del tiempo como sucesión de acontecimientos irreversibles y singulares[16], mientras que la circularidad, recordaba Paz citando a Llull y a Dante, aparecía como algo asociado a lo demoníaco.

Pero, además, la aceleración del tiempo histórico tal y como tiene lugar en la época moderna rompe con la arquetípica noción cristiana de «eternidad». *La modernidad*, constata el mexicano, *exalta el cambio y lo convierte en su fundamento*. Por eso, el concepto sobre el que convergen las pasiones teóricas, poéticas y revolucionarias de la

---

[14] Paz, *Los hijos del limo*, p. 79. En la página 162 de *Conjunciones y Disyunciones* sostenía: *Los artistas y poetas de la edad moderna coincidieron con los revolucionarios en la empresa de destrucción de las viejas imágenes de la religión y la monarquía pero no podían acompañarlos en la sustitución de esos símbolos por meras abstracciones ideológicas.*

[15] El autor concebía lo moderno como *una estética en la que la desesperación se alía al narcisismo y la forma a la muerte. Lo bizarro es una de las encarnaciones de la ironía romántica* (*Los hijos del limo*, p. 131).

[16] *Cristo vino a la tierra sólo una vez. Cada acontecimiento de la historia sagrada de los cristianos es único y no se repetirá. Si alguien dice: «Dios ha muerto», anuncia un hecho irrepetible: Dios ha muerto para siempre jamás. Dentro de la concepción del tiempo como sucesión lineal irreversible, la muerte de Dios se vuelve un acontecimiento impensable. La muerte de Dios abre las puertas de la contingencia y la sinrazón. La respuesta es doble: la ironía, el humor, la paradoja intelectual; también la angustia, la paradoja poética, la imagen (...) la estética de los contrastes, la alianza entre risa y llanto: angustia e ironía* (*Los hijos del limo*, p. 74).

modernidad es el concepto de «futuro»: *el tiempo que todavía no es y que siempre está a punto de ser*. Leemos en la página 46:

> *la época moderna comienza en ese momento en que el hombre se atreve a realizar un acto que habría hecho temblar y reír al mismo tiempo a Dante y a Farinata degli Uberti: abrir las puertas del futuro*[17].

Aunque materializada de muy diversas maneras, la estética moderna podría ser considerada, por tanto, como la tradición de la ruptura y la negación, la tradición de lo nuevo. Las vanguardias artísticas del primer tercio del siglo encarnarían y acelerarían el cambio incesante para cerrar y rematar dicha tradición (p. 148).

Para Octavio Paz, el periodo abierto después de las vanguardias, es decir, tras la segunda guerra mundial, se caracteriza por la pérdida del poder estético de la negación, de ahí que considere que no es que vivamos el fin del arte, sino, bien al contrario, *el fin de la idea de arte moderno* (p. 211). El fin de la modernidad implicaría el *ocaso* mismo de la noción de futuro (p. 221), la transformación de la idea de *cambio* en la idea, más profiláctica, de *conservación:*

> *los hombres empiezan a ver con terror el porvenir y lo que apenas ayer parecían las maravillas del progreso hoy son sus desastres. El futuro ya no es el depositario de la perfección, sino del horror*[18].

2. 1. 2. El concepto de lo «posmoderno» según Lyotard

Teorizando en el plano filosófico algunas de las cuestiones estéticas que hemos visto ya apuntadas en Octavio Paz, Jean-François Lyotard definió la posmodernidad como la entrada en crisis de los ideales y sistemas de pensamiento propios de la modernidad. En lo esencial, se refirió a la crisis del ideal de emancipación del hombre por vía del conocimiento racional y la declinación de la promesa del horizonte de libertad para la humanidad, tal y como se forjó desde René Descartes, los ilustrados del XVIII e incluso

[17] La modernidad, sigue diciendo, se afirma además en el seno de una *escisión*, de un desgarro que parte del origen mismo del cristianismo allí donde trataba de sintetizar la herencia hebrea y la tradición filosófica helena: la contradicción entre *razón* y *revelación*. De ahí que llegue incluso a afirmar que el sistema del último gran pensador de la tradición moderna, Hegel, oscilara *entre el delirio especulativo y la razón crítica*. El sistema hegeliano sería *un pensamiento que se constituye como sistema sólo para desgarrarse. Cura de la escisión por la escisión*. Tal y como perfila el espíritu de la modernidad, el futuro se sostiene en una desgarrada paradoja: siempre es un tiempo inalcanzable, *un tiempo que no es*.

[18] Paz, *Los hijos del limo*, p. 213. Para pensar ciertos aspectos de la problemática de la modernidad y el arte actual: Trías, *Lógica del límite*. El autor comenta en esta obra que nuestro tiempo celebra el deterioro global del sentido y de todo lo que en su día fue Mayúsculo, que nuestro presente parece estar condenado a *vivir un mundo que celebra las exequias de esa desaparición de todo horizonte* (p. 269). En otro contexto señaló Miller que *nosotros ahora estamos en el período del malestar en la cultura y quizás un poco más adelante en la época del horror de la cultura* (*Lógicas de la vida amorosa*, p. 112).

los filósofos del XIX. El tiempo de la posmodernidad se caracterizaría por plantear una toma de conciencia de la decadencia de los proyectos utópicos de la modernidad.

Si en el plano social este proceso afectaba a la supresión de la noción de progreso por vía del trabajo, la industria y la técnica, en el plano religioso implicaba la caída de la fe en la redención cristiana del hombre a través de un mensaje de amor fraterno. La posmodernidad consistiría, por tanto, en la emergencia de un progresivo estado de descreimiento relativo a: 1º) los grandes sistemas filosóficos occidentales y la ontología metafísica; 2º) los metarrelatos, concebidos como las *narraciones que tienen función legitimante o legitimatoria, es decir, aquello que afecta al problema de la legitimidad, al* sostén lícito y verdadero, las instancias tutelares de lo social.

En las epístolas que componen su libro *La posmodernidad*[19] Lyotard explicaba que lo posmoderno introduce un cuestionamiento de la posición del hombre en el mundo y una revisión de todos los paradigmas y las formas de pensar. Para este autor, los grandes metarrelatos modernos tenían como finalidad legitimar la pervivencia de las instituciones de poder y las maneras de reflexionar y ser. Más que por afianzar la permanencia de un origen mítico, lo moderno se caracterizaría por orientarse hacia un futuro determinado de acuerdo a un plan —es lo que vimos en Paz—, a un proyecto universal: *la Idea a realizar.*

Según el autor, las utopías de la modernidad (esa perfección última cuyo rostro nunca llegamos a ver, y que se sintetizaba en la idea de un «será») han sido suspendidas. En su lugar queda, pues, un vacío: el vacío de horizonte de ideal y la perspectiva de un futuro mejor. La barbarie nazi, señala Lyotard, fue la que en mayor medida ayudó a liquidar las utopías modernas. En su opinión, fueron los crímenes de Auswitzch los que comenzaron a abrir la conciencia de la posmodernidad para la historia.

En consecuencia, los relatos de legitimación de las formas de pensar que habían modelado la realidad hasta ese momento ya no podían seguir siendo fiables. Su decadencia, por tanto, abre paso a una infinidad de otras pequeñas historias que siguen tramando el tejido de la realidad, a una infinidad de relatos a pequeña escala, tan locales como marginales y refractarios a cualquier idea de globalización universal o de ideal de emancipación real.

En lo relativo al campo del arte, Lyotard comentaba evocando las doctrinas kantianas que en la estética de lo sublime encuentra el arte moderno su fuente, y la lógica de las vanguardias sus axiomas. Frente a esto, lo posmoderno sería aquello que

> *alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma: aquello que se niega a la consolación de las formas bellas, al consenso de un gusto que permitiría experimentar en común la nostalgia de lo imposible; aquello que indaga por presentaciones nuevas, no para gozar de ellas sino para hacer sentir mejor que hay algo que es impresentable*[20].

---

[19] LYOTARD, Jean-François: *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1992. También: *La condición postmoderna*, Ed. Cátedra, Madrid, 1987.

[20] Lyotard, *La posmodernidad...pp.* 20, 25.

De modo que, acentuando ese resto, diríamos nosotros, imposible de presentar (lo real), Lyotard apostaba por realizar una *guerra al todo* para oponerse a cualquier sombra de *relajamiento* y *apaciguamiento* y tratar de dar testimonio de lo impresentable activando las diferencias.

Al desgarro surgido en la modernidad y acelerado por la vanguardia hasta su extinción, sucede lo que denominaríamos la conciencia posmoderna, es decir, la conciencia de que no hay Verdad Absoluta y que todo discurso legítimo se sostiene en algún tipo de artimaña en relación al poder. Es la conciencia de la falsedad interesada de todo sostén lo que quiebra la noción misma de legitimidad.

Pero, cabría añadir, lo que así se nombra es una pérdida de perspectiva, una pérdida de creencia en la dimensión de aquello que constituye el soporte más sólido de la experiencia humana: la Palabra —ese arado que, para decirlo con una metáfora del primer Lacan, permite abrir un surco en lo real.

Mas no olvidemos que, con el tiempo, fue el propio Lacan quien alentó desde sus posiciones la deriva deconstructivista, es decir, la anulación del valor mismo de la palabra por él reivindicada desde el Discurso de Roma (1953). También fue en Roma, pero veinte años después (Congreso de 1974), donde afirmó que el drama humano

> *no comienza más que cuando se ha metido el Verbo, cuando el Verbo, como dice la religión —la verdadera—, cuando el Verbo se encarna. Es cuando el Verbo se encarna que todo comienza a andar desastrosamente mal. Ya no es feliz en absoluto, ya no se parece para nada a un perrito que mueve la cola ni a un buen mono que se masturba. Ya no se parece a nada en absoluto. Está devastado por el Verbo.*

Desconfiando de la filosofía como de la peste y comparando la «fe» con la «feria», Lacan indicaba que sería necesario averiguar si la verdadera religión, la cristiana[21], *será capaz de segregar sentido de manera que nos ahoguemos bien en él. Y no cabe duda de que lo logrará, porque tiene recursos.* La religión, entonces, sería esa construcción ilusoria para que la Humanidad no se dé cuenta de lo que no anda: lo real.

En *El objeto del psicoanálisis* (5-I-1966) afirmaba que *hasta una época reciente la bóveda celeste, el firmamentum, era lo que había de más firme.* Si San Jerónimo la tradujo por «cielo», la palabra *firmamentum* alude, literalmente, a la noción de apoyo, de sostén. Podríamos afirmar, entonces —y aquí nos salimos del contexto lacaniano de donde hemos recogido la cita—, que lo que falta en los textos posmodernos es el firmamento de la palabra; el firmamento que pueda ofrecer sostén a la experiencia del sujeto. Si el término «abismo» puede ser considerado como ausencia de fundamento,

[21] Sin entrar en materia religiosa, pero a ella aludiendo, Lyotard observó que el cuestionamiento de la legitimidad ya comenzada en la era moderna y que afectaba, incluso, a las figuras sagradas: *¿Quién puede decir*, se preguntaba, *si Cristo es el hijo de Dios o un impostor?*

como ausencia de firme, es muy posible que la posmodernidad cumpla y despliegue la experiencia del tiempo del abismo.

2. 1. 3. La hipótesis de la Teoría del Texto

En lo esencial, las líneas que vienen a continuación resumen el contenido de dos artículos principales de González Requena publicados en *Trama y Fondo*: «Occidente. Lo transparente y lo siniestro» y «Emergencia de lo siniestro», así como de algunas de las sesiones de sus seminarios.

Este autor ha entrado en el debate de la escisión moderna realizando un análisis textual de los procesos históricos, teóricos y artísticos que dibujan el contorno de la época. Ha tratado de pensar la ausencia fundamental que determina la escisión: la carencia de un puente simbólico entre dos posiciones extremas: el objetivismo científico (cruce entre lo semiótico y lo real) y la pasión artística (cruce entre lo imaginario y lo real).

En opinión de Requena, el decaimiento de la filosofía —de ese que fue durante siglos el *saber del sujeto*, el campo de la *interrogación*— es paralelo el auge de las ciencias modernas a partir de R. Descartes. La ciencia, que nace del olvido de la misma interrogación que la funda, trata de afianzarse en el terreno exclusivo de la Objetividad, desalojando, por tanto, todo rastro de esa Subjetividad que, a pesar de todo, la sostiene. La ciencia, cuyo campo de acción definitivo es el significante más depurado, el número y la lógica, nace como un método de exclusión sistemática del sujeto, de su evacuación. En esa operación, observa Requena, late un pánico, muchas veces de sesgo psicótico, a afrontar todo lo relativo a las pasiones y la carencia, es decir, lo real. Tratar de afirmarse en una objetividad plena sería una forma de responder a aquello que, paradójicamente, el significante nunca puede asimilar ni pacificar; de ahí el constante retorno de lo Otro bajo las formas más inquietantes e inesperadas.

En el seminario del 12 de mayo de 1997, Requena afirmó que con el racionalismo cartesiano surgió un nuevo orden epistemológico determinado por el uso riguroso del significante, el análisis deductivo y la taxonomía, es decir, del código científico, cuyo ideal sería borrar todo enigma procedente de lo real, hacerlo inteligible y controlable.

Sin embargo, el drama de Descartes —que es el drama específico de la ciencia moderna—, ese que anuncia el umbral de su propia entrada en la psicosis (cfr. *Meditaciones metafísicas*), es el drama nacido de las pesadillas que van a conmover sus propios cimientos existenciales y sus propios fundamentos teóricos: la rebelión de las fuerzas diabólicas procedentes de lo real, la amenaza de disolución de todo el sistema tal y como se manifiesta en la imposibilidad de distinguir entre sueño y realidad, en la aparición de un Genio Maligno que engaña y en la experiencia de la caída en un pozo. Al Otro lado de la razón cartesiana, persiste, sin embargo, lo real del sueño: la pesadilla.

Siempre desplazada, pero nunca anulada, la pesadilla real de la modernidad sería la sombra que acecha desde su reverso, una pesadilla similar a la que Francisco de Goya sintetizó en enigmática sentencia: *el sueño de la razón produce monstruos*.

De manera que, habiendo heredado el dualismo de la modernidad, el presente se hallaría configurado por dos tipos de discursos fundamentales:

1º) El Discurso Cibernético, aquél que resumiría la absoluta eficacia del racionalismo a través de una radicalización del modelo semiótico, que quiere todo prefigurado, inmune al azar y la experiencia —que *no tolera muescas*—, y que tiene a la *Transparencia* como *divisa suprema* de su episteme[22].

2º) El Discurso Artístico, aquél que aloja la subjetividad excluida de la razón, aquél que se vuelca en la escritura de la experiencia singular, que apunta hacia aquella opacidad que el discurso cibernético intenta escotomizar: el Tiempo, el Sujeto y el Deseo. Pues, como señalaba Requena, *el París de Hausmann poseía también buhardillas para la bohemia.*

En ese contexto, todas las vanguardias históricas —que heredan el proyecto moderno y lo conducen a su disolución— surgen como respuesta a los desgarros de la experiencia y como un rechazo a las representaciones artísticas de la burguesía. Si bien todas las tendencias manifiestan un rechazo común ante una idea canónica de *verosimilitud*, podría hablarse de dos posturas nítidamente diferenciadas que retoman, en el terreno del arte, la escisión en el campo del pensamiento: racionalidad versus pasión. Nos encontraríamos, entonces, con dos vías que comparten, además, el mismo tipo de enunciación yoica, pero en dos marcos diferenciados:

a) Un movimiento analítico que interroga las posibilidades de construcción / deconstrucción del discurso y la naturaleza de las formas visuales.

b) Un movimiento, de origen romántico, orientado a la conquista del campo de las pasiones, el erotismo y los sectores más oscuros de la experiencia, pero que, como lo delatan las obras del Expresionismo y el Surrealismo, desarrollan un *acto de escritura abocado a lo siniestro.*

Como afirmaba Requena, la vanguardia se identifica por el repudio de los discursos convencionales, allí donde son vividos como *vaciados de autenticidad.* Es por eso que la rebelión de artistas como Tzara, Ernst, Crevel o Marinetti, *plantea con radicalidad y vehemencia la cuestión del sentido del arte; es decir, de la experiencia artística como ámbito donde se formula una interrogación sobre la verdad. Sobre la posibilidad de sustentar una palabra —un signo, un gesto, una huella— verdadera.*

No obstante, el desgarro que marca con su específica densidad los proyectos de la vanguardia —e incluso su fracaso en el plano de lo social— nacería no de sus inestimables descubrimientos puramente formales, sino de aquello que Requena —y aquí nos trasladamos a un plano existencial— ha calificado como *déficit de simbolización*:

[22] *El Discurso Cibernético manifiesta así ejemplarmente la episteme que anima el proyecto de la ciencia moderna desde la Enciclopedia al Neopositivismo. Proyecto —y episteme— cuyo precio histórico fue una ruptura con la Filosofía —la renuncia a toda interrogación por el saber del sujeto— que, a lo largo del proceso, recibirá diversos nombres: materialismo, empirismo, positivismo.* REQUENA, Jesús González: «Occidente. Lo transparente y lo siniestro», *Trama y Fondo*, nº 4, Madrid, mayo 1998, p. 13.

La dramática de su escritura nace de la conciencia de la incapacidad de hacer emerger una palabra verdadera, de la imposibilidad de acceder al encuentro con el símbolo (...) El yo enunciador no consigue depositar su enunciado, clausurarlo para así separarse de él. Y el discurso, a la vez que descoyuntado, tiende a hacerse interminable, a prolongarse en esa desestructuración que es la contrapartida de su incapacidad de clausura (pp. 19, ss.).

El desgarro de la escritura es lo que define la «autenticidad» de la experiencia del artista de vanguardia, pero, al mismo tiempo, falta el *símbolo* que suture el desgarrante encuentro con lo real[23]. Es decir, aquello que introduzca la distancia y equilibrio necesarios entre el significante, la imagen y lo real. De ahí que, en función del espeso desequilibrio puesto en escena por muchos textos de vanguardia, afirmara Requena que *en los discursos de la vanguardia emergen inesperadas concomitancias con el discurso del loco* (p. 21).

Podría acotarse así lo que desde la Teoría del Texto se define como posmoderno:

1º) La posmodernidad (sin "t") no sería lo que sucede a la modernidad, sino, como Hyde con respecto a Jeckyll, su sombra, su Otra cara: la que Sade y Goya encarnan.

2º) La posmodernidad vendría especificada por una fractura o carencia constitucional: la dimensión de la palabra (que no del significante), del símbolo que suture la herida del encuentro con lo real —destinado así a emerger y retornar bajo la forma de lo siniestro. La posmodernidad, cuyo campo de acción teórico ha sido establecido por los textos de la deconstrucción, se define por haber vaciado el lugar mítico del Padre (Dios) y de todo aquello que permanece en su estela.

3º) Momento caracterizado por un modelo de enunciación yoico que delata una acentuada disociación entre los registros del texto. En consecuencia, no quedaría lugar alguno para una construcción textual de estructura narrativa, no quedaría lugar para el «relato».

* * *

Ofreciendo testimonio de su talante posmoderno, en una entrevista con Peter Schjeldahl[24] Salle aseguró que lo que más le interesaba de su trabajo era *the overall feeling of extreme cancellation*, es decir, ese sentimiento preponderante de cancelación o rescisión del significado y la narración. No era extraño, pues, que manifestara un especial interés hacia la filmografía de Jean-Luc Godard, uno de los cineastas emblemáticos del movimiento deconstructor.

---

[23] En la estela lacaniana, Julia Kristeva definió el objetivo del arte contemporáneo en relación al concepto de lo «vreal»: *el cuestionamiento analítico de las psicosis, las nuevas experiencias del arte moderno —teatro, pintura, literatura—, encontrando lenguajes para lo innombrable, las zambullidas espectaculares de las masas en el terror y el terrorismo, son índices de que lo verdadero ha abandonado masivamente el terreno de seguridad lógica y ontológica donde se lo ha podido mantener por mucho tiempo, y que se enuncia como vreal* (KRISTEVA, Julia: *Loca verdad*, Ed. Fundamentos, Madrid, 1985, p. 16).

[24] SIEGEL, Jeanne: *Art Talk: The Early 80's*, Da Capo Press, New York, 1988.

En nuestra opinión, la pintura posmoderna de David Salle constituye un eslabón o anudamiento entre la reflexión analítica acerca de las formas del discurso (el problema ya evocado de la representación) con un tratamiento expresionista de la experiencia que tiende a presentificar o designar lo real bajo la forma de lo siniestro.

Sin plantear ningún tipo de intervención estética sobre lo social —de ahí su extremo individualismo—, los textos de Salle mantienen un constante diálogo con las formas artísticas del pasado y el presente; diálogo que, en razón de su propia lógica de escritura, tiende a borrar o suspender la noción misma de Tiempo (la línea), jugando a la confusión de identidades, épocas y temáticas. La desorientación, el eclecticismo[25] y el laberinto son términos que definen bien el perfil propio de sus textos. Sus obras son significativas de lo que Requena ha especificado como operaciones textuales típicamente posmodernas, a saber:

- Imposibilidad de una estructuración narrativa, *hipertrofia* de los sistemas de la representación y *descoyuntamiento* generalizado de las formas expresivas.

- Economía textual cortada del patrón pornográfico (asentada en la lógica del plano detalle, el inserto, el fragmento y lo azaroso). Proliferación de *puntos de ignición* y prevalencia de lo literal sobre la configuración metafórica.

- Desestructuración enunciativa, disociación textual y vaciamiento de toda dimensión simbólica. Aproximación a los discursos de la locura.

2. 1. 4. La crítica frente al tema de la sexualidad

Pero hagamos, ahora, un breve repaso de aquello que los críticos han dicho acerca del modo en que la sexualidad hace acto de presencia en la obra de David Salle, un factor esencial que preside la economía textual de su pintura.

Con mayor o menor grado de alcance teórico, muchos autores se han referido al carácter fantasmático de sus escenografías. En términos muy genéricos, Craig Owens[26] indicó que sus pinturas trataban del melancólico sentimiento de la *pérdida* y el *deseo*, (*loss and longing*)[27], que enfatizaban conflictos privados y que, como en la pintura de su colega Eric Fischl[28], sus obras no sólo designaban fantasías de onanismo y escoptofilia,

---

[25] El eclecticismo, sostenía Lyotard, es el *grado cero de la cultura general contemporánea* (*La posmodernidad*, p. 17).

[26] Owens, «Back to the Studio», *Art in America*, pp. 99-107.

[27] Creyendo localizar en sus motivos e imágenes los distintivos del deseo (*tokens of desire*), Thomas Lawson («Toward Another Laocoon or the Snake Pit», *Artforum*, New York, March 1986, p. 103) mencionó la idea de que la pintura de Salle estaba referida a la caída de la ilusión (*empty shells of an illusion*), tanto en el plano social como personal, y que sus telas testimoniaban de la exigencia de una constante realimentación visual del deseo. En ese registro de la pérdida, también aludió al hecho de que, como otros posmodernos, en sus obras la genialidad era desvelada como una burla (*unmasked as a hoax*). Nancy Grimes también se refirió a la frustración del deseo y a la insatisfacción de la lectura como componentes esenciales de sus pinturas («Teasing Images, Hip Strangement», *Artnews*, April 1987, p. 173).

[28] Eleanor Heartney afirmó que en las pinturas de Fischl el sexo jugaba el papel de la mítica serpiente maligna introducida en el Jardín; el habitante extraño que viene a perturbar las relaciones familiares.

sino que, además, expresaban el carácter traumático del encuentro con la mujer, siempre a medio camino entre lo fascinante y lo tenebroso.

Autores como Mario Diacono[29] detectaron la presencia de un fuerte componente angustioso en sus imágenes; en alusión al texto de Salle *The Paintings are Dead* (Los cuadros están muertos), Diacono afirmó que muchos de los elementos que integraban sus pinturas funcionaban a modo de fantasmas del pasado prestos a resucitar. También observó que Salle no sólo pretende deconstruir significados, ni apropiarse de otras imágenes sin más, sino que intenta traducir las palabras de los muertos en un lenguaje para los vivos.

En referencia a las pinturas de la serie *Professor Canfield Hatfield*, donde, entre delicados vasos (emblemas de la feminidad) dispuestos sobre neutros fondos negros, las mujeres juegan con figuras de maniquíes, Diacono apuntó la idea de que Salle relanzaba desde nuevas perspectivas el tema decimonónico de la mujer y el pelele, en donde cabría incluir la presencia del temor masculino a la castración y el dominio creciente de la mujer. Idea esta que habrá de ser tenida muy en cuenta en el análisis.

Janet Kardon[30] recordó que la crítica había destacado que sus obras tenían la finalidad de suspender el contenido, el significado, pero que se olvidó del poderoso impacto emocional (*emotional impact*) de sus trabajos. En el modo en que estaban realizados los desnudos salleanos —integrados en un universo que ella calificaba como a *bizarre conjunctions of images*— creyó ver una estrategia de inclusión o integración del espectador en la escena conducente a hacerle participar de lo que allí sucedía.

Encontrando en sus pinturas una mezcla de *pánico* y *lujuria*, Peter Schjeldahl[31] apeló al vínculo angustioso entre sus escenografías fantasmáticas y el deseo. Por su parte, Michael Kohn advirtió en sus efigies femeninas presencias intocables que representaban, en posible referencia a Georges Bataille, lo incomprensible de lo radicalmente Otro.

Con motivo de una exposición realizada por Salle en la galería Templon de París a principios de los 90, Jean-Yves Jouannais[32] observó que, no sólo por su juego de veladuras y transparencias, sino también por sus visiones e inclinaciones temáticas, el *motivo cardinal* de sus lienzos giraba en torno a una sexualidad fantasmática. Destacando la importancia de motivos como telas o sábanas en su trabajo, Jouannais se refirió a la naturaleza fantasmática de sus visiones. Sus imágenes, compuestas con particular frialdad, muestran figuras femeninas disimuladas, cubiertas de *veladuras espectrales*, como las mujeres marroquíes, señala, envueltas en sus *haik*, tal y como fueron fotografiadas por el psiquiatra Gaëtan Gatian de Clérambault entre 1915 y 1920.

---

[29] DIACONO, Mario: «Ellipsis and Conflation: Salle's Imploded Vision of Art History», Boston, 1990.

[30] KARDON, Janet: *David Salle*, «The Old, the New, and the Different», ICA, Pennsilvania, Oct-Nov. 1986.

[31] SCHJELDAHL, Peter: «The Real Salle», *Art in America*, New York, September 1984, pp. 180-187. Schjeldahl también observó que si la nota general del arte europeo se define por la *satisfacción*, el norteamericano se define por el *apetito*. El público norteamericano, indicaba este crítico y poeta, consume con tal ansiedad que amplifica la queja en ese estómago que es el centro hueco de América. A América, decía, le suenan las tripas por el vacío que tiene en el interior («Contemporary American Art», Sara Hilden Art Museum, Finland, 1988).

[32] JOUANNAIS, Jean-Yves: «David Salle. Galerie Templon», *Art Press* nº 171, Paris, 1992, p. 84.

El erotismo evocado en sus pinturas, constataba el autor, se afirma al modo de un incesante *rodeo perverso* en el que las imágenes resbalan, se deslizan y desplazan de un punto de referencia a otro.

Catherine Millet[33] afirmó que sus figuras femeninas en grisalla poseían la tonalidad de los espectros (*ghostlike*), y que habían perdido consistencia carnal (*all bodies lose their consistency*); lo cual invitaría a pensar que en las pinturas salleanas prevalece la dimensión pura de la imagen, en tanto algo diferente de la materialidad corpórea. Sería, podríamos decir, como el envoltorio imaginario del cuerpo, su vestidura.

Constataba Millet que, en el contexto de esa atmósfera desencarnada, los objetos que pueblan las telas de Salle parecen estar en levitación, y que, como en Allen Jones, sus cuerpos tienden a convertirse en instrumentos. Muchos elementos que inicialmente no son eróticos surgen, incluso, con una inesperada fuerza obscena —como, por ejemplo, el pato de *B.A.M.F.V.* De esta manera, Millet cree ver en sus imágenes un erotismo atravesado por la indiferencia; ni idealizado, ni provocativo, ni voyeurista. El contemplador de estas pinturas, sigue diciendo, sería un espectador caído, puesto ante las puertas de su propio infierno (*at the gates of a hell that is inside him*); pero de un infierno, podríamos añadir, congelado e inanimado.

Ahondando en su talante posmoderno y deconstructor, observa Millet que las pinturas de Salle se sostienen en lo imposible del significado, por lo que no dejaría lugar para una lectura confortante del texto ni para su interpretación. El *poder de seducción* de sus imágenes —tomemos nota del rasgo fantasmático que así se define—, siempre fragmentarias y carentes de cohesión interna, sería lo que soporta su falta de sentido.

Y siguiendo ese punto de vista, cita Millet la conclusión ofrecida por Bataille al final de *El erotismo* para evocar la idea de que el lenguaje no puede dar cuenta de la profunda experiencia de la sexualidad, de que no es posible expresar discursivamente la experiencia de la intimidad[34]. En opinión de la autora, los cuadros de Salle pondrían en imágenes esa imposibilidad.

Laura Cottingham[35] afirmó que, por encima de las grandilocuentes resonancias y referencias literarias apuntadas en algunos títulos (*Wellington Reference to Byron*) sus imágenes guardaban más relación con la estética de Helmut Newton y los desnudos que publicaba en revistas como Vogue. De la serie de cuadros expuestos en Mary Boone en primavera de 1988 observó que va más lejos que en otras ocasiones en su mundano interés por la parafernalia y los adornos sadomasoquistas, y que, estableciendo un diálogo heterosexual con la pintura y las imágenes, Salle insiste en subrayar un punto de vista masculino en el que la mujer siempre aparece fetichizada.

En esa misma línea, Lisa Phillips[36] observó que, por encima de los diversos elementos que Salle conjuga, uno de ellos sobresale con especial intensidad e

---

[33] MILLET, Catherine: «David Salle», *Flash Art*, Summer 1985, pp. 30-34.

[34] *Isn't this contradiction somewhat similar in nature to that described by Georges Bataille when he noted the impotence of language in accounting for the erotic experience?*

[35] COTTINGHAM, Laura: «David Salle», *Flash Art*, New York, May-June 1988, p. 104.

[36] PHILLIPS, Lisa: «His Equivocal Touch in the Vicinity of History», ICA, Pensilvannia, Oct-Nov. 1986.

insistencia: la figura de la mujer. En opinión de esta autora, el ejercicio de pintar a la mujer se ha convertido en el *paradigma de la representación*, idea expresada después por Diacono cuando afirmaba que, siendo el rasgo identificatorio de la obra salleana, el claroscuro marca un nuevo comienzo para la pintura, un renacimiento a partir del grado cero de la forma y el color, y que la Pintura y la Mujer aparecen asociadas como metáforas del deseo.

En opinión de Phillips, en el campo del deseo investigado por Salle la mujer aparecería retratada como un emblema convencional del deseo masculino: *Women are not presented as themselves but as objectifications of a presumedly shared male subjetivity*. La mujer, incluso, aparecería como el objeto de la fascinación voyeurística, como metáfora del placer de mirar (escoptofilia). En el contexto de este tipo de imposiciones o condenas sociales, ella se ve a sí misma siendo mirada, movimiento a través del cual encontraría su propia identidad. De manera que —indica la autora—, como los internos del Panópticon de Jeremy Bentham, la mujer es mirada, pero no puede mirar. Asume la posición de dominio ejercida por el mirón, es decir, el hombre; y ante él se sitúa en posiciones difíciles de mantener, forzadas posiciones acrobáticas destinadas a provocar el efecto de un shock visual. Enfatizando la fealdad de sus rasgos, la mujer de Salle no muestra los genitales, sino los elementos secundarios de la sexualidad, como la piel, el pelo o la parafernalia erótica a ella unida.

Phillips mencionaba así los diferentes tipos de mujeres que encuentra en las pinturas de Salle: catatónica, muda, bailarina burlesca, soñadora, melancólica y modelo de academia. Pero las más reseñables y memorables imágenes salleanas de la mujer serían las pseudopornográficas, aquellas que se colocan en una posición *vulnerable* y *comprometida*; aquella donde es *humillada* por medio de la caricatura, las vestimentas y los disfraces bizarros. Sus posturas parecerían exigir una voz de mando y dirección que las ordenara; serían el resultado de una innegable manipulación.

Por otra parte, con un punto de vista que creemos errado, y olvidando el componente de goce que ahí se escribe, Phillips asevera que, como Manet o De Kooning, Salle revela la hipocresía de dichas posiciones adoptadas por la mujer. Sí podríamos estar de acuerdo, en cambio, con alguno de los aspectos que destaca a propósito del giro histórico en lo relativo a la representación del desnudo. Antiguamente, dice, el desnudo formaba parte de un drama de rango mitológico que expresaba conflictos de poder, propiedad y placer sexual, mientras que a partir del siglo XIX el desnudo se degrada cómo género hasta llegar a la *Olympia* de Manet, donde la mujer comparece directamente como prostituta que interpela directamente al espectador.

Como se puede comprobar, esto sólo es parcialmente cierto, ya que como lo demuestran, por ejemplo, las escenas de las villas romanas o los grandes retratos renacentistas, el arte siempre ha tenido muy presente, con mayor o menor grado de sacralización, la representación de la mujer en relación al tema de la prostitución. En nuestra opinión —y podríamos evocar aquí lo argumentado por Bataille en *Las Lágrimas de Eros*— la *Olympia* de Manet no hace sino prolongar la tradición de Tiziano, Tintoretto o Veronese, que llevaron la representación femenina —centrada, muchas veces, en torno a la figura de la cortesana— a su punto álgido de erotización. Lo que sí cambia en el universo salleano es el contexto donde es ubicada la figura de la mujer; un contexto muy vinculado, aunque con cierta distancia, al obsceno espectáculo del peep-show.

Sin percatarse de ello, Phillips propone una idea que creemos importante en lo relativo a la relación fantasmática dibujada en las escenografías salleanas. Tomando nota de que, a diferencia del porno, donde la expresión facial cobra un máximo protagonismo, en los cuadros de Salle el rostro femenino casi siempre aparece oscurecido, señala que el artista nos impide el acceso a la propia emotividad interior de la mujer: *we are never fully permitted to enter the model's space.*

En efecto, si la presencia masiva de los genitales y la expresión dislocada preside el género pornográfico dando cuenta de lo radical fotográfico, en las imaginerías de Salle esos dos elementos son borrados en favor de una representación en claroscuro que favorece la recreación de la distancia fantasmática. En Salle casi nunca encontraremos la presencia de lo radical pornográfico, pero sí toda clase de piruetas eróticas tendentes a favorecer el vínculo fantasmático con la figura.

Avanzando sobre la temática de la angustia de castración, Phillips ha sugerido que, como si se tratara del producto de una fantasía vengativa, las pinturas salleanas hacen visible una señal de hostilidad. La obsesiva repetición de los cuerpos podría hacer visible la tendencia a controlar dicha angustia. Dicha obsesión podría estar en relación directa con un intento de resolver posibles conflictos irresueltos vinculados al deseo.

Observando que Salle fue criticado tanto desde posiciones feministas como desde la crítica conservadora y la de izquierdas, Gerald Marzorati[37] retuvo unas declaraciones de Salle en las que no sólo confesaba amar determinado tipo de pornografía (*I have always love pornography. Not all pornography —one developes a certain taste*)[38], sino también que el ámbito en que desarrollaba su trabajo siempre había mantenido un rígido aire hermético, como si se tratara de una extensión de su bunker mental: *I realize every studio I have had have been oppressingly closed. Something about a bunker mentality.* En efecto, la opresión espacial, el claroscuro, la fragmentación discursiva y la invasión sexual son rasgos que definen una experiencia textual fundamentalmente obsesiva, que expresan una determinada tensión con respecto al problema del deseo y lo real.

Eleanor Heartney[39] indicó que el cuerpo es el centro del movimiento creativo de su pintura, y que los cuerpos representados por Salle evocan algo así como una artificiosa especie protegida que no participa en el devenir fluido de la vida, sino que funcionan como un eco del vacío, como un eco de su propia vacuidad. Heartney se ampara en algunas declaraciones del propio autor para aseverar que sus desnudos no hacen del espectador un voyeur, puesto que no hay referencia alguna al espionaje, sino que están ahí conscientemente para ser vistos; que sus desnudos, paradójicamente, tienen más que ver con la coreografía y la danza.

Mas, por otro lado, ha indicado que *all the elements in his paintings become sexualized*, es decir, que todos los elementos y objetos que participan en sus obras —como en *Melancholy* (1983) o *The Cold Child* (1985)— se invisten de un evidente

[37] MARZORATI, Gerald: «The Artful Dodger», *Artnews*, Summer 1984, pp. 47-55.

[38] Contradiciendo esta declaración, Power señaló que Salle no tenía especial interés por la pornografía, y que la usa como *murmullo de acompañamiento que canta junto con todo lo demás.* Pero Power afirma, justo después, que no hay duda de que *sería igualmente ridículo decir que estas imágenes de jovencitas bien proporcionadas, con las piernas abiertas, las nalgas levantadas o las bragas medio bajadas, no son eróticas.*

[39] HEARTNEY, Eleanor: «David Salle: Impersonal Effects», *Art in America*, New York, June 1988.

carácter sexual[40]. Cabría añadir que, incluso elementos neutros como sillas o lámparas, se antropomorfizan sexualmente. Evocando una analogía muy conocida, Heartney cree que la mujer de Salle comparece como algo intocable (*untouchable*), y que, como los nativos o ídolos africanos de la fertilidad que aparecen ocasionalmente en sus obras, nombra lo enteramente Otro (*radically Other*). Relacionada a través de las yuxtaposiciones con el carácter mistérico y violento de lo africano, la mujer aparecería como el oscuro continente que habrá de ser colonizado pero que nunca podrá ser comprendido.

Como Michael Kohn y Eleanor Heartney, Brooks Adams[41] vio también en sus fotografías de mujeres desnudas[42] algo del orden de lo profundamente Otro (*deeply Other*). Afirmaba, por otro lado, que, congelados y retóricos, sus desnudos tenían la apariencia del maniquí, que siempre están depiladas y es muy raro que dejen ver sus partes pilosas. En opinión de este autor, las vestimentas de arlequín y otros disfraces que algunas de sus mujeres lucen tratando de evocar a Watteau y la Comedia del Arte convertirían la fotografía artística de desnudo en una parodia.

Amparado en la idea freudiana según la cual la pasión se vincula a los objetos que aportan satisfacción, Donald Kuspit[43] sostuvo que las pinturas de Salle apelan a la dificultad del «vínculo» entre los objetos parciales y la satisfacción buscada —vale decir, entonces, a la imposibilidad de satisfacción. La suya sería una estética de la desilusión y el descontento, que se revela a través del «método de la contradicción». Como toda una gran tradición artística la ha retratado, la mujer de Salle, mitad prostituta mitad diosa, es percibida como un combinado de frialdad y la seducción.

Lisa Liebmann[44], que había indicado que la pintura de Salle podía ser pensada en función de las nociones de «campo» y «pantalla» (la quintaesencia del Pop, sostenía, es la pantalla), llegó a comparar la fraseología visual salleana con un libro como *Historia de O*, de Pauline Reage. La comparación se apoyaba, según su opinión, en la manera de tratar el espacio y el tiempo. Liebmann observa que el *paralelismo* entre la pintura de Salle y la mentada obra reside en que en ambas se procede a matar el tiempo de un modo reiterado, y que las escenas son puestas en marcha mediante largos procesos de descripción detallada (*heavily motivated detailed descriptions*) de la parafernalia, los muebles, la ropa y, en general, de toda la puesta en escena.

De igual modo, la acción en los cuadros de Salle se encuentra detenida, y cabría decir: condensada y suspendida. Dice así: *Within Salle's paintings, however, there is*

---

[40] Heartney señala que los cuerpos aparecen fragmentados, como cuerpos parciales, de un modo similar a como aparecen en la pornografía, y que son vistos como objetos, al igual que otros elementos pintados.

[41] ADAMS, Brooks: «Lee Friedlander and David Salle: Truth or Dare?», *Art in America*, New York, January 1992, p. 67.

[42] Brooks recuerda que muchas de sus imágenes fotográficas están inspiradas en las fotos del arquitecto italiano de los años 50 y 60 Carlo Mollino, que el propio Salle tenía, y cuyos diseños de sillas también aparecen en sus fotografías. La actitud sexista de Salle, observa, se sitúa en una línea muy tradicional, como si quisieran dar forma a fervientes obsesiones que delatan la prohibición y la represión.

[43] KUSPIT, Donald: «David Salle. Mary Boone Gallery», *Artforum*, New York, November 1995, pp. 103-104.

[44] LIEBMANN, Lisa: «Harlequinade for an Empty Room: on David Salle», *Artforum*, New York, February 1987, pp. 94-99.

really no action, but, as though each one were some redicted Salomé, a continuous veil dance of suggestion. Donde el símil de la mortífera figura bíblica que pidió la cabeza del Bautista quedaría plenamente justificado, ya que el juego de pantallas sobre el que se sostiene la pintura de Salle incorpora, no pocas veces, imágenes de cabezas cortadas. Como el velo de Salomé, las pantallas de Salle desempeñarían una función lasciva.

Liebmann añadía que en el universo salleano todo se encuentra reducido a una especie de presente libidinal (*belong to an acutely libidinal present*), y que, como otros autores indicaron, sus figuras femeninas se caracterizan por una extrema incorporeidad, lo cual no las hace disponibles para contacto carnal alguno. De ahí que afirme que, comparados a los de Courbet o Lucien Freud, los desnudos de Salle son de una limpieza inviolable.

En opinión de Liebmann, la atmósfera de tensión erótica que así se traza estaría más cercana de las escenas de ballet de Degas que del clima obsceno del burdel. Por eso cree que el erotismo de sus mujeres no tiene nada que ver ni con la espontaneidad ni con el dolor y el placer, sino con la retórica efectista del erotismo. Es decir, de un control calculado de las pasiones, los movimientos corporales y el gesto; un control tan rígido como el que preside el universo de la danza, al que Salle no ha dejado de hacer referencia.

En opinión de Liebmann, cuadros como *Tennyson*, *My Subjetivity*, *We'll Shake the Bag* o *Melancholy*, apelarían a la *caída del deseo* tras el encuentro sexual[45]. De ahí que viera en sus imágenes —recordemos la cita de Power— la búsqueda de un acceso al pequeño vacío del corazón (*to the little emptiness at the core*). Y en donde cabría añadir: el vacío central de la «pérdida».

Contra lo que dijera Eleanor Heartney, y certificando la idea de que la *figura desnuda* es el *tema principal de toda la obra de Salle*, Carla Schulz-Hoffmann[46] *sí* creyó ver en las escenografías de Salle la construcción de un punto de vista voyeurístico o de peep-show. Pero, sin embargo, sus desnudos, dice, *quedan totalmente desprovistos de erotismo*, y se convierten en *formas pictóricas abstractas* o *fríos objetos de prueba* que acaban siendo reducidos a algo puramente *artificial*, a *citas abstractas que únicamente retienen la huella difusa de su resplandor erótico*.

El factor decisivo, sigue diciendo, *es el papel que juegan las figuras como elementos pictóricos abstractos: sugieren que son portadoras de significado, pero, al final, sólo nos ofrecen vacuidad*. De ahí que tanto el desnudo académico como la perspectiva o la puesta en escena, acaben tomándose algo tan *frígido* como *manierista*.

Por otro lado, Schulz-Hoffmann localiza un inquietante punto de tensión que constituye, a nuestro juicio, una de las aportaciones de Salle al universo de la experiencia estética. Ese punto de turbadora opacidad se afirma a través del contraste establecido entre dos ámbitos plásticos heterogéneos: la pureza de los colores vivos y las sombras del claroscuro tenebrista.

[45] Como suele decirse: *omne animal post coitum triste*. Esta idea estaría implícita en las imágenes de mujeres desnudas fumando. Pero Liebmann va más lejos y la relaciona con la música de jazz, los films de la Nouvelle Vague que apasionaban a Salle y el post-existencialismo.

[46] Schulz-Hoffmann, «David Salle: El triunfo de lo artificial, la sorpresa de lo cotidiano», 1988.

En referencia a la yuxtaposición de elementos de diseño, el mobiliario y el color plastificado de los años 50, con esas otras claustrofóbicas imaginerías, observa Schulz-Hoffmann que

> *el ideal de la clase media americana de "bonito y limpio", la forma impecable, las superficies perfectas, todas se impregnan de algo monstruoso y opresivo en las obras de Salle. Los deseos más recónditos, los anhelos secretos, las obsesiones sexuales, pierden su intimidad, se los saca a la luz y se los amplía en un formato de muchas dimensiones, hasta el punto de convertirse en objetos de exposición pública.*

En esta declaración aparece retratado con exactitud el universo de Lynch tal y como se articula en películas como *Corazón Salvaje*, *Twin Peaks* o *Carretera Perdida*[47]. En efecto, se trata de la mortífera corrupción que late bajo las capas pulidas del deseo, las apariencias y las convenciones sociales. En Salle, podemos decir, el estilo y la fría distancia esteticista está cargado de una violencia soterrada que amenaza con disolver el plano de la representación. Es la pulsión, a través de múltiples ramificaciones, lo que empuja desde dentro para amenazar el edificio de las ficciones. Lo monstruoso hace acto de presencia como el reverso del glamour y la seducción.

Sin olvidar que la pornografía aparece como un elemento de superficie, anota la autora, detrás de sus gigantescas y violentas imágenes se encuentran la desesperación y el vacío. Schulz-Hofmann indicaba que las escenografías de Salle generan lejanía, que se encuentran bañadas en una *atmósfera de melancolía y desesperación que oprime al espectador.* Así, a propósito de una artificiosa obra como *The Tulip Mania of Holland* (1985), hablaba de que todo *se torna hueco, falso, conchas vacías sin vida*, y que *la imitación de la realidad ha ocupado el lugar de la vida real.* Ese contexto haría manifiesta, incluso, la *incapacidad de alcanzar una sensualidad sana y vital —tanto en las creaciones del arte como, en general, en la sexualidad.*

Recordaremos, para finalizar este capítulo de reseñas, que, tras destacar su inclinación a representar las *condiciones fetichistas del goce masculino*, Agnès Aflalo[48] indicó que Salle pretendía subvertir la realidad fotográfica de los hechos registrados elevándola al rango de la pura ficción (*fait ou fiction?*), y que sus obras se evaden de la realidad transformándose en pantallas fantasmáticas: *il s'éloigne de la réalité pour s'approcher de l'image de l'écran du fantasme.*

Tras observar que su pintura está *impregnada de un artificio culto y perverso* que lo acerca al manierismo, Aflalo señaló que tras Goya, Ingres, Manet, Picasso o De Kooning, Salle ha dado un nuevo rostro a la imagen corporal de la mujer, y que su erotismo empuja hacia la provocación destacando, además, la *significación siempre*

[47] Kevin Power recuerda que Peter Schjeldahl había visto en el cuadro *Fooling with your Hair* (1985) una especie de declaración personal en el que el propio Salle aparecería retratado bajo la forma del pilluelo limpiabotas de Watteau. En consonancia con lo señalado por Carla Schulz-Hoffmann, este autor señalaba que *las lámparas hiper-artificiales y los tenebrosos Giacomettis abrazan un universo orgiástico de variaciones sobre el tema del erotismo y la forma visual*, y que el espectador *invitado a un despiadado carnaval.*

[48] AFLALO, Agnes: «David Salle», *La Cause Freudienne*, Revue de Psychanalyse, Paris, 1994.

sexual del lenguaje; significación cuyo límite vendría ilustrado, en ocasiones, por la presencia de indescifrables objetos heterogéneos en el centro de la tela. Objetos (el *a*, en terminología lacaniana) que, a veces, representan a la muerte.

Como se ha podido ver, bajo diferentes puntos de vista, e incluso de un modo contradictorio, los críticos han subrayado la omnipresencia de la sexualidad en las imágenes de Salle. Algunos de ellos destacaron el perfil fantasmático de sus representaciones, especificando que el artista escenificaba la dimensión de la pérdida, la angustia y la obsesión.

Y no olvidemos que, según lo afirmado por autores como Sergio Leclaire[49], el rasgo obsesivo sobre el que se vierte la construcción fantasmática implica *fijar alrededor de una representación de muerte el problema del punto en que la palabra falta*. Ahí es donde podríamos localizar la emergencia de lo real, en tanto aquello que *resiste, insiste, existe irreductiblemente y se da, sustrayéndose como goce, angustia, muerte o castración*.

2. 1. 5. Intertextualidad

Abordamos a continuación uno de los rasgos que mejor definen la estructura de configuración de las obras sallenas: la intertextualidad y la enunciación fragmentaria.

En las pinturas de David Salle podemos ver cómo fotogramas de un film anónimo han sido desencadenados de su narración para servir de fondo a cuadros como *We'll Shake the Bag* o *Run a Grocery Store or Buy an Airplane*; o cómo la cabeza de un borracho velazqueño se ha evadido de su contexto para incorporarse parcialmente a las imágenes ferroviarias de *Footmen*; o cómo el semblante doblemente reproducido sobre el trasero de las mujeres de *Muscular Paper* es, en realidad, una distorsión socarrona de *El niño cojo* pintado por Ribera en 1642.

Incluso los propios títulos de muchas de sus obras delatan el gusto por la cita de un modo bien explícito: *Sturges Superpuestos*, *La Referencia de Byron a Wellington*, *Hombreras para Walt Kuhn*, *Dean Martin in "Some Came Running"*, *El Cuento del Molinero* o *La Mente de Hamlet*. Igualmente, las alusiones a Richard Dieberkorn, a Gutiérrez Solana, Magritte, las dianas de Jasper Johns y Kenneth Noland o las líneas de Barnett Newman, se suceden en diversas pinturas superponiéndose a imágenes heterogéneas. Podríamos preguntarnos entonces: ¿Quién es el autor de la imagen?

David Salle podría pertenecer a ese grupo de artistas que Santos Torroella calificó con humor, a propósito de la obra de George Condo, como la *internacional citacionista*. En efecto, el pintor de Oklahoma dialoga con todas las formas expresivas que tiene a su alcance —al menos aquellas de las que puede obtener determinado rendimiento expresivo—, y no muestra reparos en evidenciar sus apropiaciones o sus préstamos[50].

[49] LECLAIRE, Serge: *Desenmascarar lo real*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1991, pp. 9, ss.

[50] La autorreferencialidad revela, además, una escritura vuelta no sobre las cosas externas de la naturaleza, sino sobre el arte mismo, sobre su posibilidad, su historia y su contingencia: sobre el campo de la representación.

En relación a esto cabe recordar que, abriendo horizontes de escritura hacia confines insospechados, la fotografía y el libro propiciaron la ocasión para que los artistas establecieran nuevas relaciones con el mundo de las imágenes[51]. En este sentido, el la intertextualidad estaría relacionada con lo dicho por Michel Foucault a propósito del famoso cuadro de Brueghel que inspiró *La tentación de San Antonio*, de Flaubert; una pintura que, a modo de *archivo*, aparece vinculada con *el inmenso campo de lo impreso, una obra que se extiende sobre el espacio de los libros existentes*, en el que cada cuadro *pertenece ya a la gran superficie cuadriculada de la pintura.*

La intertextualidad, es decir, la cohabitación en un único espacio de escritura de textos heterogéneos, contribuye a relevar la noción de autor por la de textualidad y a favorecer el efecto de una extrema «fragmentación». Por eso encontramos en las pinturas salleanas toda una serie de frases, proposiciones y figuras sin finalizar, propuestas explícitamente como no-acabadas y carentes de unidad formal.

Los cuadros de Salle demuestran que el texto es pura intertextualidad, escritura de un texto sobre el texto. Como si hablara por boca de otros traduciendo y expandiendo sus enigmas pictóricos —tanto asumiendo como mancillando el sentido original—, la cita también podría ser considerada como un medio-decir que afirma con insistencia el carácter fragmentario[52] de lo expuesto y la imposibilidad de cerrar el movimiento de enunciación, la imposibilidad de la clausura.

A continuación, plantearemos una serie de cuestiones capitales conducentes a pensar lo que define esta temática recurrente de la intertextualidad tal y como se manifiesta en la obra salleana.

1º) La intertextualidad certificaría la idea de que es imposible inventar nada que no haya sido visto antes. Así lo afirmó Freud en diversas ocasiones: *la fantasía «creadora»*, sostenía, *es incapaz de inventar nada y se contenta con reunir elementos de diversa naturaleza*[53]. El acto creativo dependerá, por tanto, de un proceso de «combinación» y de una elaboración mediada por lo ya existente fuera del individuo, una voz y una mirada ajena. Esta limitación —que en modo alguno debe desvirtuar la propia creación—, constituiría lo que denominaremos un proceso de «enunciación asistida».

2º) La cita puede funcionar en el contexto de la filiación —como recuperación del testigo testamentario— o como transgresión de un nombre[54] y ultraje de la unidad textual originaria. Además de manifestar la participación en el universo intersubjetivo de la significación y de toda una serie de referencias culturales compartidas, la

[51] La biblioteca, que garantiza la pervivencia de imágenes del pasado, constituye un auténtico filón para el creador; un filón babélico: *Quizá me engañen la vejez y el temor, pero sospecho que la especie humana —la única— está por extinguirse y que la Biblioteca perdurará: iluminada, solitaria, infinita, perfectamente inmóvil, armada de volúmenes preciosos, inútil, incorruptible, secreta.* BORGES, Jorge Luis: *La biblioteca de Babel*, en *Obras Completas*, Tomo I, Emecé Editores, Barcelona, 1989, p. 471.

[52] Tal y como informa Omar Calabresse, la palabra «fragmento» deriva etimológicamente de *frangere*, que significa *romper*. De ella también proceden *fracción* y *fractura* (CALABRESSE, Omar: *Neobarroco*, Ed. Cátedra, Madrid, 1989, p. 88).

[53] Freud, *Lecciones introductorias al psicoanálisis*, p. 2227.

[54] *El texto deshace la nominación, y esta defección lo acerca al goce* (BARTHES, Roland: *El placer del texto y Lección inaugural*, Ed. Siglo XXI, 1995, p. 73).

intertextualidad convierte la obra en un espacio de connotaciones, colaborando así tanto a prolongar como a deformar y trastornar los estilos y códigos artísticos[55].

Pero, por el contexto y la manera en el que se desenvuelven, creemos que, más que homenajear y prolongar, las citas de Salle proceden a perforar y forzar la cadena histórica del discurso del arte. Alterando la puntuación que determinaba enlaces y significados, la cita puede modificar el sentido original del texto en el que se inspira. De manera que hace factible volver el texto referencial del revés, introduciendo, a modo de inquietantes espolones, relecturas semánticas y aperturas formales. La cita permite introducir alusiones oblicuas y distorsionar. No sólo es capaz de decolorar las pinturas de referencia, sino también de dejar restos perdidos de significación.

En nuestra opinión, la intertextualidad y la fragmentación de las pinturas de Salle permiten desplegar un uso perverso[56] de la sinécdoque, por medio del cual concede mayor protagonismo y valor a la parte que al todo. Además, la sinécdoque se va a constituir en un tropo de suma importancia en lo relativo a la sexualidad fetichista que preside sus obras. En esta línea, constatamos que la pintura de Salle desarrolla una enunciación de estructura metonímica que procede mediante desplazamientos argumentales y grandes saltos visuales; rasgo de escritura que no sólo viene favorecido por la fragmentación, sino también por la secuencialidad y la alternancia.

La cita podría tachar[57] la estructura lineal del tiempo y su escalonamiento ordenado en presente, pasado y futuro, suspendiendo a su vez la localización geográfica de las referencias. De ahí que en la estrategia de escritura salleana advirtamos un sutil ataque —en sentido derridiano— a las nociones de *línea* y *Libro*, así como a los espacios simbólicos del origen y el fin. Contra el enciclopédico Libro del Arte la escritura posmoderna introduciría un cierto grado de ruptura textual: la diseminación.

Como es sabido, Derrida insistió en la poderosa *fuerza de ruptura* de la escritura y en su capacidad para quebrar la comunicación de la presencia y el *horizonte del sentido*:

> *A causa de su iterabilidad esencial, siempre podemos tomar un sintagma escrito fuera del encadenamiento en el que está tomado o dado, sin hacerle perder toda posibilidad de funcionamiento, si no toda posibilidad de comunicación precisamente. Podemos, llegado el caso, reconocerle otras inscribiéndolo o injertándolo en otras cadenas. Ningún contexto puede cerrarse sobre él. Ni ningún código, siendo aquí el código a la vez la posibilidad y la imposibilidad de la escritura, de su iterabilidad esencial (repetición/alteridad)*[58].

---

[55] Salle demostraría que la invención está en la retórica, en el artificio diestramente sostenido y en la recombinación de fragmentos. Si Power califica la estrategia salleana como retórica, también constataba que nada tiene que ver con una amanerada *retórica floral*.

[56] Power mencionó la idea de que a Salle le intriga el *perverso intercambio de identidades entre lo auténtico y lo distorsionado*, y que su obra *incita, frustra, instruye y sorprende a la conciencia en constante búsqueda, y, sin embargo, anuncia una y otra vez que no es más que una obra, una ficción, ofreciéndonos un conocimiento que queda siempre inconcluso* («David Salle: interpretándolo a mi modo»).

[57] Como afirmaba Derrida en la página 32 de *La gramatología* (Ed. Siglo XXI, Madrid, 1971) la *tachadura* sería la *última escritura de una época* bajo cuyos trazos se borra, quedando todavía legible, la presencia del antiguo significado y el soporte de antiguas relaciones textuales.

A propósito del comentario de una frase de Nietzsche ("He olvidado mi paraguas") hallada en un escrito póstumo, Derrida introdujo el expresivo concepto de *injerto errático*[59], que no sólo nombraría el vacilante juego del significante, sino que serviría también para definir lo que constituiría el mecanismo radical de la creatividad: la combinación.

En opinión de Derrida, el injerto constituye la estructura misma de la *escritura* en su acepción más amplia. Por definición, el injerto introduce, automáticamente, nociones correlativas a la *errancia*[60] y la diseminación, la polisemia y la descontextualización, puesto que siempre se encuentra disponible para desbarrar su lugar de origen y acoplarse a un nuevo espacio textual. La capacidad asociativa es, en este sentido, virtualmente infinita. De manera que, como indicaba el autor francés, no hay *medio infalible de saber dónde ha tenido lugar la detracción*, ni tampoco *sobre qué hubiera prendido el injerto*. Por tanto, esta operación de intertextualidad radical pondría en graves aprietos cualquier tipo de hermenéutica unívoca[61] y de clausura.

Si es admisible el símil, algunas imágenes funcionan en el texto de Salle como significantes que se deslizan por la cadena interminable del discurso del Arte, como elementos capaces de generar significación dependiendo de la posición que ocupen dentro de una trama. Al mismo tiempo, las imágenes tratan de constituirse como referencias sin-referencia, puesto que se eliden y se oscurecen —en su pintura siempre habrá motivos, trazos ilocalizables.

Muchas veces, no sabemos de dónde proceden ni hacia qué horizonte de sentido apuntan, sólo que están ahí, enigmáticas, clamando, acaso, por una operación de lectura. De ahí que no haya seguro para la interpretación, sólo probabilidad. Así, los *fragmentos decomisados deambulan por la superficie del texto como piezas de un* caligrama de difícil resolución. Por vía del juego y la vacilación, la imagen-significante abriría la red de las significaciones abismándose en un espacio pluridimensional, en una retícula infinita de alusiones y sugerencias siempre recosidas una con otra *sucesivamente*.

---

[58] DERRIDA, Jacques: «Firma, acontecimiento, contexto», en *Márgenes de la filosofía*, Ed. Cátedra, Madrid, 1994, p. 358. En este texto, la estratagema de Derrida se propone como un modelo de escritura sostenido en: una ruptura radical con el horizonte de la comunicación, en tanto que ésta se piensa según una especie de simetría; una *sustracción* o desalojo del horizonte semántico, en tanto que hermenéutica; y una descalificación y puesta en cuestión de los límites fijados del contexto en que nace la escritura.

[59] DERRIDA, Jacques: *Espolones. Los estilos de Nietzsche*, Ed. Pretextos, Valencia, 1981.

[60] La fragmentación y la deriva no son, simplemente, rasgos de composición plástica. Son, sobre todo, rasgos que han definido una determinada posición filosófica. Así, por ejemplo, en el punto 124 de *El gay saber* (Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1986), Nietzsche abogaba por navegar hacia el océano ilimitado abandonando los vínculos con el pasado, consciente de que *ya no hay tierra firme*. En el punto 287 reclamaba el placer del camino desconocido y el misterio del futuro, mientras que en el punto 27 afirmaba que ya no hay senda, y que alrededor ya no hay más que abismo, peligro y silencio sepulcral. En semejante perspectiva —que ha delineado el perfil de toda una época—, el hombre aparece concebido como *fragmento*, como un enigma para sí mismo y horrorífico azar; un *volatinero* suspendido en la cuerda floja que hace del peligro su oficio y su destino (*Así hablaba Zarathustra*, Ed. Edaf, 1989, p. 42).

[61] *Leer, relacionarse con una escritura, es perforar ese horizonte o ese velo hermenéutico, deconducir todos los Schleiermacher, todos los hacedores del velo* (Derrida, *Espolones*, p. 87).

Por otro lado, y reafirmando con insistencia obsesiva cualquier gesto que desplace las nociones de deuda, identificación e inscripción (simbólica) en el devenir del Tiempo y de la Historia[62], Derrida pensó la «repetición» como primera escritura, como pura singularidad, ya que tanto la repetición como la Presencia Absoluta no existen.

Entre la inscripción primera del signo y su repetición siempre habría un agujero insalvable; el mismo agujero que habría entre el original y el doble, el Libro del Padre y la escritura bastarda y parricida del hijo. Diferir, entonces, implicaría no reproducir marcas, sino permanecer en perpetua oscilación y deriva. De ahí que llegara a afirmar con cierto goce en su lectura sobre Edmond Jàbes que *la pura repetición, aunque no cambie ni una cosa ni un signo, contiene una potencia ilimitada de perversión y de subversión*, puesto que siempre habrá desplazamiento y diferencia.

Y es que, apelando a nuevas formas de escritura, la deconstrucción se ha entregado con gusto a una constante apología de las más diversas formas de perversión estética. Muy próximo a Derrida, Roland Barthes apeló a la perversidad textual como una manera de abolir (cfr. Nietzsche, Bataille) cualquier tipo de «finalidad» y «justificación». La subversión sólo sería posible como efecto de la fragmentación, la pluralización y la pulverización. La deriva, sostenía, es aquello que *adviene cada vez que no respeto el todo*, movimiento que mece *al capricho de las ilusiones, seducciones e intimidaciones de lenguaje como un corcho sobre una ola.*

El concepto de deriva[63] implicaría aquí la resistencia frente a la impostura externa del significado: *no respeto el todo*, es decir, no suscribo el orden de lectura ni escritura sancionados por los brazos del poder cultural y las coacciones que me impone. El significado sería entonces sustituido por un concepto que Barthes recoge de Julia Kristeva: la *significancia*, entendida como la emergencia de un sentido producido sensualmente, el lugar de goce[64].

No obstante, en esta proposición, la deriva parece limitarse a promover el gesto de un deseo imposible de cumplir, puesto que realizarlo por completo entrañaría la muerte: *Por eso otro nombre de la deriva sería lo Intratable —o incluso la Necedad. Sin embargo, si se la alcanzara, decir la deriva sería hoy un discurso suicida*[65].

---

[62] Tal y como lo advirtió Requena, la ambigüedad derridiana anula la noción misma de «diferencia», ya que si todo es diferimiento no puede haber diferencia en sí, puesto que abole aquello que le da su razón de ser, es decir, esos puntos de amarre respecto de los cuales nace la diferencia misma. En la perspectiva derridiana, el doble no sería sino el original, o mejor dicho, la *referencia sin referente*, sin unidad primera o última. En opinión de Requena, esta intención negadora delataría un anhelo de esquivar la posición simbólica, delataría el deseo de quebrar conscientemente toda participación en una cadena simbólica.

[63] *Desplazarse puede significar entonces colocarse allí donde no se los espera o todavía y más radicalmente, abjurar de lo que se ha escrito cuando el poder gregario lo utiliza y lo serviliza (...) anarquía del lenguaje, allí donde la lengua intenta escapar a su propio poder, a su propio servilismo (...) Instituir, en el seno mismo de la lengua servil, una verdadera heteronimia de las cosas* (*El placer del texto*, pp. 132, ss.).

[64] Barthes, *El placer del texto*, pp. 100, ss.

[65] Barthes, *El placer del texto*, p. 32. El autor hace bandera de un deseo perverso que no reconstruya *finalidades subalternas* sino que se realice sin posibilidad de vuelta. Un discurso, como él mismo señala, suicida, pero del que se defiende revelando su inviabilidad. Derrida habría dicho: *soñar con eso*; soñar el sueño de la subversión para acabar con el fetichismo de la Verdad, soñar con la liberación de las ataduras del lenguaje metafísico que ahoga a Occidente: (...) *Hay pues que liberarse de este lenguaje. No intentar*

La única respuesta posible no es ni el enfrentamiento ni la destrucción, sino únicamente el vuelo: fragmentar el texto antiguo de la cultura, de la ciencia, de la literatura, y diseminar sus rasgos de acuerdo con fórmulas irreconocibles, de la misma forma que se desfigura una mercancía robada (...) Este exceso tiene un nombre: escritura[66] .

3º) Estrechamente vinculada al problema de la representación, la intertextualidad descubre una interrogación velada: la posibilidad del engendramiento y la creación. Como tal, el carácter acentuadamente manierista de este rasgo de escritura concierne tanto a la problemática del ser, de la identidad y la diferencia, como a la dialéctica entre lo verdadero y la falsedad. Al modo en que el ser (el sujeto de la enunciación) se inscribe en el texto.

Pone en juego, de esta manera, lo que Claude-Gilbert Dubois denominaba la problemática de la *imitación diferencial* y el *principio de fidelidad subversiva*[67], contradictorio dualismo revela una compleja posición respecto a la tradición del arte, siempre a medio camino entre la burla y el homenaje, la agresión y la fascinación. Y es que las estrategias de la simulación y la parodia podrían participar del juego de la identificación especular y, desde cierto ángulo, de la problemática de la falta-en-ser.

En lo que atañe a la cuestión de la filiación, el emblema del manierismo y la deconstrucción ya no sería la figura del hijo pródigo —que, según observaba Dubois en la página 41 de *El manierismo*, metaforizaba la reconciliación clásica y barroca—, sino la del hijo que no retorna, la de aquél que, tal y como lo evocó Derrida, sale del hogar paterno y disemina, como un hijo que gasta, un *fuera-de-la-ley*.

2. 1. 6. Cuestionamiento de la autoría

La extrema «fragmentación» que determina la lógica textual de las pinturas de Salle viene acompañada por un acentuado proceso de «despersonalización» estilística que, en primer lugar, parece orientado a cuestionar los conceptos tradicionales de autoría y originalidad. Este rasgo, o marca paradójica de su propio estilo, contribuye a hacer de su obra un espacio heterogéneo donde prevalece el movimiento de la escritura ante el seguro, muchas veces imaginario, de la firma y la identificación.

De hecho, en una entrevista realizada por Brooks Adams para el nº 200 de *Art News*, Salle confesaba que no tuvo sensación de que su trabajo era identificable como tal hasta 1985. Como sostuvo en dicha entrevista, *the work from the late '70s to '85 was*

---

liberarse de él, ya que eso es imposible sin olvidar nuestra historia. Sino soñar con eso (DERRIDA, Jacques: «Fuerza y significación», en *La escritura y la diferencia*, Ed. Antropos, Barcelona, 1989, pp. 42-43).

[66] BARTHES, Roland: *Sade, Fourier, Loyola*, Ed. Cátedra, Madrid, 1997, p. 17.

[67] Para Dubois, la *actitud complexual* que define al manierista tendría una doble consecuencia: *impotencia* o *fertilidad inventiva* en el dominio formal —*hipertrofia de la función reproductora diseminada en la multiplicidad de los objetos* (p. 42).

largely experimental, lo cual permitía el ocultamiento de la mano y el estilo bajo el influjo de una intensa y fecunda experimentación, que retornará de un modo constante y en diferentes grados hasta hoy en día.

Aunque las tendencias latentes de su propia escritura se repliegan y despliegan de manera periódica, 1985 constituye un punto de referencia a partir del cual podríamos distinguir, siempre en términos relativos, dos periodos, planos o dimensiones diferentes en su pintura. Conforme se apuntó en la introducción, la obra de Salle puede ser considerada como un nudo entre la deconstrucción y el manierismo. Por tanto, podría ser concebida como una prolongación, en términos de reflexión posmoderna, de la interrogación vanguardista sobre el problema de la representación.

En términos positivos, cabría decir que las vanguardias ensancharon el campo de la exploración textual hasta límites insospechados, multiplicando los objetos de reflexión estética y los puntos de vista para abordarlos. La vanguardia forzó el campo de lo visible entablando un nuevo orden de relaciones con el mundo a partir de experiencias de escritura cuya autenticidad era medida por el extremismo y la singularidad.

Los artistas de principios de siglo renovaron la interrogación que da vida al arte, una interrogación que había caído en el estancamiento y el descrédito, si bien es cierto que, como especificamos en su momento, la imposibilidad de articulación simbólica condujo a que tal exploración se convirtiera en la manifestación sensible de un fenomenal desgarro.

Germen del surrealismo bretoniano y de la escritura automática, el dadaísmo introdujo un viraje radical en la historia de las imágenes construidas; una torsión destinada a fracturar los sistemas heredados de la representación, tal y como se percibe, incluso, en artistas ajenos al tumulto dadaísta, desde Picasso a Mondrian, Malevitch o Miró.

En este sentido, las estrategias del robo, del recorte y la despersonalización, constituyen algunos de los principales resortes de la creación dadaísta. Con ellos, los artistas trataban de anular o desplazar toda adhesión a una posición ideológica y metafísica, denunciando el personalismo y la originalidad como signos de una cultura burguesa que había ayudado a forjar una sociedad regida por dogmas tiránicos y alienantes. Procedían, de este modo, a difuminar y despedazar la mano ideal de la autor-idad.

En un primer abordaje visual comprobamos que, una vez integrado como algo propio la estructura de configuración dadaísta, el texto de David Salle se caracteriza por desplegar, hasta el límite de sus posibilidades, toda clase de disonancias formales y temáticas. La fragmentación de los elementos y la desestructuración compositiva constituyen dos constantes dentro de su pintura.

Así, las claves originalmente vanguardistas reaparecen involucrándose en una trama de necesidades y propuestas diferentes, pero sin perder el punto de referencia esencial. Por tanto, la radical heterogeneidad de pinturas como *B.A.M.F.V.*, *How to Use Words as Powerful Aphrodisiacs* o *Nadar's Grey* —que parecen estar realizadas en simultaneidad por varias manos distintas—, introduce una reflexión conceptual sobre las nociones de identidad y diferencia, de texto y autor, que concuerda con lo argumentado por los diversos autores de la deconstrucción.

En un breve artículo de 1968 titulado «La muerte del autor»[68], sostenía Roland Barthes que la escritura entraña la *destrucción de toda voz y todo origen*, y que es el *lugar neutro* y *oblicuo* donde queda abolida la identidad, puesto que la escritura trasciende —como también afirmaba Jacques Derrida— al sujeto que la crea en un instante determinado y va más allá de su tiempo y de su espacio[69].

Para estos pensadores, la noción de autor —como la de individuo o persona humana— es un concepto moderno paralelo al surgimiento de la economía e ideología capitalistas, el empirismo inglés, las luces del racionalismo francés y la fe personal de la Reforma luterana. Lo que así denuncian es una idea de autor omnisciente que, como el psicoanálisis nos ayudaría a comprender, se encontraría sometida al influjo de la instancia yoica —reducida, por tanto, al campo de lo imaginario.

Tras indicar que el inicio de la destrucción de esa idea de *autor clásico* comienza con Mallarmé, Barthes observa que la antigua concepción de la autoría se apoyaba en el error vicioso de intentar justificar una obra no por el texto mismo en su concreta materialidad, sino por las contingencias en que estuvo involucrado el autor en tanto individuo identificado por un determinado nombre: su vida, sus pasiones, sus defectos, etc. Según la lectura barthesiana, esos datos encubrirían lo fundamental del texto en tanto obra de arte.

Como ya se ha constatado, el desalojo de la función del autor es correlativa de la promoción de los conceptos de texto y escritura. La deconstrucción decía que el texto comparte la estructura de la carta en donde se pierde el sentido lineal de la frase: ni el espacio ni el tiempo son ya los del emisor-autor. Sólo hay «intertextualidad»: texto que remite a otro texto, y así sucesivamente, sin detención posible. Un escrito volante que divaga sin detenerse ante un sólo destino, una carta rasgada de cuyo original no quedan sino fragmentos libres para derivar y ser recompuestos en nuevas unidades fracturadas.

La novedad del modo de teorizar esta operación —que pretende definir la estructura misma de la escritura— residiría en anular cualquier fijación del sentido:

> *El texto está constituido por un espacio de múltiples dimensiones en las que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura* (...) *La escritura instaura sentido sin cesar, pero siempre acaba por evaporarlo: procede a una exención sistemática del sentido. Por eso mismo la literatura —escritura—, al rehusar la asignación al texto (y al mundo como texto) de un secreto, es decir, un sentido último, se entrega a una actividad que se podría llamar contra-teológica, revolucionaria en sentido propio, pues rehusar la detención del sentido, es, en definitiva, rechazar a Dios y a sus hipóstasis, la razón, la ciencia, la ley (...) El nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor* (pp. 69-70).

[68] BARTHES, Roland: *El susurro del lenguaje*, Ed. Paidós, Barcelona, 1987, pp. 65, ss.

[69] A propósito de la inevitable escisión entre el nombre del autor y su texto observaba Derrida en *Espolones*: *La signatura y el texto caen uno fuera del otro, se segregan, se separan y se excretan, se forman a partir del mismo corte que los decapita, los transforma en tronco sin cabeza desde el instante de su iterabilidad.*

Desde este ángulo, la deconstrucción ha querido ver el texto como un espacio huérfano, separado tanto de su padre como de una determinada concepción de Dios[70] —palabras aferradas al universo coercitivo del sentido.

El texto se convertiría, entonces, en un espacio promiscuo liberado de todo encadenamiento suprasensible que oferte garantías imaginarias; sería un ámbito dinámico, esencialmente móvil y exento de sujeto —de sujeto concebido como un agente de la trascendencia teológica, vinculado a una *sustancia*, sostenía Derrida, y a una *presencia* de ella surgida.

> *El sujeto de la escritura no existe si por ello se entiende tal soledad soberana del escritor. El sujeto de la escritura es un sistema de relaciones (...) la simplicidad puntual del sujeto clásico es inencontrable*[71] .

* * *

[70] En lo que respecta a la relación de la escritura con el padre véase *La diseminación* de Jacques Derrida; y en lo que respecta a la muerte del autor soberano remitirse a la página 311 de *La escritura y la diferencia*.

[71] DERRIDA, Jacques: «Freud y la escena de la escritura», en *La escritura y la diferencia*, p. 311. En «Firma, acontecimiento, contexto» (*Márgenes de la filosofía*, p. 357) señalaba Derrida que la escritura *es producir una marca que constituirá una especie de máquina productora a su vez, que mi futura desaparición no impedirá que siga funcionando y dando, dándose a leer y a escribir*.

Sin desestimar el papel que juegan la sensibilidad y el pensar intuitivo en el análisis de una obra de arte, trataremos de establecer un discurso razonado a partir de la lectura literal de aquello que el artista nos ofrece en su obra. Un discurso cuyo punto de mira está situado en el desvelamiento de las relaciones establecidas entre los registros del texto y la experiencia de escritura desarrollada[1].

Atendiendo a la idea de que forma y contenido no son dos universos autónomos, tendremos que detectar la lógica interna del texto y poner de manifiesto el modo en que se articulan las diversas partes. La estrategia de lectura que seguimos intenta que el texto se exprese, que hable por sí mismo, porque el sentido del análisis es dar con la clave, con el horizonte de sentido del texto a través de una lectura sistemática.

La configuración textual de las obras de David Salle suele organizarse sobre una pantalla de fondo sobre la que se implantan toda clase de signos e imágenes destinadas a potenciar y expandir la chispa poética de las relaciones.

Desde los primeros pasos que el artista da en el mundo de la creación podemos percibir cómo se va gestando lo que más adelante cobrará una forma definitiva, una forma lograda de escritura que tematiza el problema del «deseo» y el problema de la «representación» artística como tal. Constataremos así que la interrogación que Salle formula recorre el sendero de la fragmentación corporal y el fraccionamiento de las formas expresivas o discursivas que la acompañan. Dos rasgos de escritura estrechamente vinculados a la experiencia de una caída del sentido.

De manera que podríamos hablar de la aparición de toda una serie de fantasmas superpuestos que tratan de ceñir lo mismo bajo diferentes abordajes y perspectivas. La hipótesis que planteamos es que uno de los nudos principales sobre los que se concentra la interrogación salleana está referida al desmoronamiento de las figuras imaginarias. O lo que es lo mismo, a la experiencia de un determinado roce con lo real manifestado a través de la fragmentación y el descoyuntamiento. Por consiguiente, podríamos anticipar la hipótesis de que tal y como se pone en escena, la desarticulación textual sería correlativa de la experiencia de dicha fractura imaginaria.

Como todo trabajo creativo, las primeras obras de Salle se hacen y avanzan mediante titubeos y tanteos. Poseen el tono de una excursión por los senderos de un paisaje de múltiples posibilidades. El artista parece realizar una apología de la contingencia expresiva donde los puntos de sujeción entre las imágenes están suprimidos y la elaboración pictórica se encuentra reducida a su grado mínimo de expresión.Así lo vemos en las obras sin título de finales de los años 70: espacios casi vacíos donde comienzan a hacer acto de presencia diversos trazos y pequeñas figuras pintadas en acrílico y carboncillo. En cuadros como *Ice Starts to Fly*, *I Can even Personify* y *Always Render Explicit*, todas ellas de 1979, y en dípticos como *Baby Madhouse* (1980) o *Unexpectedly I Missed Cousin Jasper* (1980) observamos la

[1] El artista: aquél que *desencadena una experiencia de escritura*. REQUENA, Jesús González: *Eisestein. Lo que solicita ser escrito*, Ed. Cátedra, Madrid, 1992, p. 15.

aparición esbozada de varias figuras desnudas[2], más o menos obscenos, aviones, teléfonos, el uso de fuertes colores contrastados, las primeras pantallas veladas en colores planos y numerosos dibujos de mujeres fumando. Las secuencias de este tipo de motivos yuxtapuestos y /o superpuestos, parecen apelar a temáticas de explícito contenido sexual. El avión, por ejemplo, podría designar un deseo de volar que, en términos psicoanalíticos, podríamos interpretar como un anhelo de mantener contacto carnal[3].

Estos cuadros iniciales, donde, en un marco de intencionada ingenuidad representativa, prevalecen la fealdad[4] y la fragmentación, podrían ser, de acuerdo a lo sugerido por algunos autores (Schulz-Hoffmann, Liebmann, Owens) la expresión pictórica del instante de una quiebra en el campo del deseo.

2. 2. Hurdle (1)

Salle no pinta texturas corporales, pinta imágenes de cuerpos: veladuras y pantallas imaginarias sobre las que se esbozan los perfiles de la ausencia. De ahí que, como puede constatarse al contemplar obras como *Hurdle*, *Zeitgeist Painting*, *Leg* o *The Burning Bush*, sus pinturas cobren la consistencia de lo imaginario.

Como vemos, *Hurdle* (zarzo, valla, cañizo) es una pintura muy sintética habitada por una presencia intangible, por una figura que se disipa. La roja veladura que cubre toda la superficie del plano pictórico hace que el cuerpo abocetado en grisalla aparezca desdibujado, sostenido en el umbral de su propia desaparición.

Desde las primeras obras, el artista insiste en desplegar tratamientos visuales como el degradado y el esfumato, pero, sobre todo, el uso de la «veladura», técnica consistente en bañar las imágenes previamente realizadas con capas de pigmentos muy diluidos, tanto para el óleo como para las pinturas acrílicas. El efecto visual así logrado es, precisamente, el de mostrar el objeto representado bajo la pantalla de un invisible velo. En este caso concreto, la veladura roja que cubre la grisalla inferior ayuda a encender la pregnancia escópica del lienzo con total inmediatez. Tal y como ha sido utilizado en *La Zarza Ardiente* (cfr. más adelante), la intensidad del rojo captura la atención del espectador, involucrándolo en una escenificación de carácter atmosférico y envolvente. Y es que, como sabemos, la relación imaginaria se caracteriza por la *instantaneidad*[5] y el eclipse de toda instancia de mediación; todo se juega en la relación entre el yo y el plano pregnante de la representación.

Así pues, la figura desnuda[6] aparece abocetada sobre un fondo neutro, vaciado de cualquier referencia espacial empírica. Las referencias externas sirven aquí para

[2] Estas figuras esquemáticas están esbozadas en términos puramente sígnicos. El signo es aquí el trazo analógico que ocupa el lugar de una ausencia.

[3] Freud, «Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci», p. 1613.

[4] A diferencia de Rosenquist, la gestalt ya no aparece en este tipo de cuadros como forma reguladora de la identificación, como unidad visual deseable.

[5] Lacan, *El Seminario 2, El yo en la teoría de Freud y en al técnica psicoanalítica*, p. 257.

contribuir a modelar el espacio o la escenografía de una visión interior. Más que designar una ubicación inverosímil de tipo surrealista, esta construcción espacial acentúa el tono fantasmagórico y desrealizado (cfr. más adelante) de la imagen. En este caso, la apariencia de la cosa pintada expresa la evidente verdad de su condición: su rango fantasmático, su pura visualidad superficial. Y es que en los textos de Salle asistimos a una singular identificación entre el aspecto superficial de las pantallas de color y su propia esencia imaginaria. En este punto, su realidad aparente no es engañosa, sino ciertamente explícita y reveladora.

Sin desestimar las constantes alusiones conceptuales —siempre apresadas en el universo de las intenciones y las dobles lecturas—, en la obra salleana podemos percibir una incansable voluntad de reconstrucción analógica del cuerpo. Sin embargo, las formas que modelan su contorno nunca están apuradas. El artista no pule, no muestra interés en el acabado de las figuras y los motivos que representa, sino que los deja flotar en un estadio intermedio, suspendidas en el proceso de su hacerse, de su elaboración, de su aparición e incompleta epifanía.

Al tiempo que enfatiza el sensualismo de los motivos y el color, el artista eleva el apunte pictórico, la descripción fragmentaria de lo visible, al rango de concepto emocional. A través del modo en que aparecen las figuras, Salle interroga el proceso de la representación y, a su vez, disfraza lo concreto con el aire de un vago recuerdo, de una reminiscencia fugaz.

A derecha e izquierda de la gran figura ofrecida de espaldas, hallamos dos pequeños dibujos realizados a línea que parecen reproducir una especie de vasos o recipientes. Siendo de distinto tamaño, ambos flotan en la superficie de la tela como si pretendieran establecer, acaso, un juego de profundidades en el espacio continuo en el cual se insertan.

Pero quizás lo más llamativo de la pintura sea la relación establecida entre el desnudo velado en rojo y la serie de arrebatados trazos que se superponen al cuerpo. Dichos trazos son de una tonalidad anaranjada que establece una hermosa variación cromática con el color de fondo. En este tipo de conjugaciones se puede ver la destreza que el artista tiene en el manejo del color, cómo es capaz de desarrollar no sólo las disonancias visuales más atrevidas, sino también las más sutiles armonías. Salle hace visible así un palimpsesto pictórico que introduce una mínima relación de profundidad sobre las pantallas y que favorece la diferencias de representación.

Como las veladuras, esos trazos, o signos reducidos a su mínima expresión, también ejercen la función de velar el cuerpo. Y no olvidemos que, desde otro punto de vista, fue un teórico de la deconstrucción como Barthes quien invitó a *jugar con el signo como con un velo pintado*.

En relación al modo en que hacen acto de presencia los garabatos, podría hablarse de una suerte de *tachismo* —término acuñado por el crítico francés Michel Tapie en 1952— consistente en la superposición de pinceladas o toques de color irregulares o

[6] Carter Ratcliff observó que en las obras de Salle el desnudo demanda ocupar de nuevo su lugar en el arte, y que en su pintura se hace palpable el escalonamiento de la figuración hasta 1985, que es cuando la rotundidad visual del cuerpo afirma enfáticamente su valor: «David Salle and the New York School», *Schilderijen / Paintings*, 1983.

plasmados de manera aparentemente azarosa. En nuestra opinión, el gesto de tachar el cuerpo desnudo podría estar vinculado a dos pasiones sutilmente anudadas: la pasión por la «escritura» y la pasión por la «figura». A través de la escritura sobre una vaga imagen del cuerpo, el artista evoca la dinámica de la re-presentación, en el sentido de vuelta o retorno sobre una presencia que fue, de traer a la presencia la imagen borrosa de un cuerpo[7] que parece perderse en un segundo plano; pero también en el sentido de movimiento de aprendizaje de la escritura sobre un fondo de ausencia —recordemos aquí lo enunciado por Freud.

Salle desvela así la encendida relación con el cuerpo, ubicado como objeto para la mirada del creador, y el ejercicio de la realización pictórica manifestado a través del modelado en grisalla y el trazado de garabatos superpuestos. De este modo, hace de la imagen corporal el soporte de la escritura. Y es que, más que ninguna otra cosa, la imagen del cuerpo es la materia prima de su pintura; sobre ella se organizarán el resto de las relaciones expresivas.

Lo rudimentario de la puesta en escena —y con este término nos referimos tanto a la selección de los motivos como la composición, la resolución pictórica y la atmósfera general del cuadro— no expresaría un grado cero, sino más bien un primer gesto o movimiento de representación. El movimiento de un hacerse primario; el vértigo, también, de la aventura creativa en sus tempranos pasos. Por medio de esta configuración, el artista exterioriza la voluntad de involucrarse en el movimiento de la creación a través de los elementos más rudimentarios de escritura.

Los trazos nombran lo pictórico en su concreta autonomía, evocan el gesto de la pincelada ejercitándose en libertad, desencadenada de la rigidez académica y de las servidumbres figurativas. Presentifican, a su vez, el propio gesto de la mano y su confusa relación con el trabajo de la representación y su motivo central: el cuerpo recortado como imagen parcial. Al mismo tiempo, anulan la escritura como estilo, forma o sintaxis codificable. Suscita así una cierta interrogación nacida de la relación entre las expectativas culturales del espectador y aquello que se manifiesta como irreconocible. Y es que la interrogación textual sólo puede surgir de una relación, de una confrontación conflictiva de datos, fenómenos y emociones.

Encontramos así dos planos bien diferenciados de escritura compartiendo el mismo espacio textual: lo calculado del modelado anatómico y lo intencionadamente azaroso o improvisado de los garabatos; la pacífica distancia exigida a la mirada escolar que aprende y el ciego automatismo del trazo de un artista libre.

La maraña de trazos superpuestos nos dice que, por irreconocible que sea, la pintura también forma parte del reinado sensitivo de la inscripción. A su vez, y como si se tratara de un *graffiti* callejero trasladado al contexto serio del Arte, los garabatos introducen un suplemento de significación que podría estar vinculado, además de lo ya indicado, a la «marca» con la que se intenta acuñar y dominar un cuerpo. Y hablamos de dominar en el doble sentido que cabe atribuirle al término: modelar, dar forma, y

[7] La emergencia de la figura aparece dotada de un carácter casi mistérico. Su distancia es acentuada, además, por el sabio empleo de la veladura. *Hurdle* nos ofrece una muestra de cómo la escritura se superpone sobre la pantalla imaginaria del otro.

ejercitar el poder[8]. De este modo, el trazo vendría a participar de la dimensión de la marca en la que adivinamos la presencia de un cierto disfrute.

En el intento así llevado a cabo de apresar la imagen del cuerpo podríamos localizar, también, la presencia de un sutil fantasma de flagelación[9]. Dicho fantasma podría responder no tanto al desahogo de un anhelo sádico, sino más bien al deseo de ver marcado el cuerpo, es decir, delimitado como materia potencial de goce en sus dos vertientes: goce estético y goce sexual. Es lo que, en el contexto lacaniano, evocaría la idea de una singular mortificación, en el sentido de cuerpo signado: *mort-ificado* —una de cuyas formas más antiguas sería el tatuaje e incluso el corte de la circuncisión hebrea[10].

En las grafías así dispuestas en relación al cuerpo advertiríamos la presencia de un movimiento ambivalente: por un lado, la inscripción de un deseo de posesión, y, por otro lado, su tachadura, es decir, el deseo de desplazar la presencia inquietante del cuerpo. Doble operación que responde a un juego de conjunción / disyunción en relación al objeto representado, ese objeto corporal que en Salle siempre comparece como parcial.

2. 3. *Was my Husband a Doctor or a Patient* (2)

Esta pintura tiene la doble estructura del díptico; una estructura que evoca toda una serie de desdoblamientos manieristas sobre los que volveremos más adelante. Como tal, el díptico hace visible la cópula disyuntiva entre dos planos heterogéneos. En este caso, queda bien patente la absoluta falta de coordinación y subordinación entre ambas secciones; entre ellas sólo parece haber una relación de aleatoria yuxtaposición que nombra la aparente falta de vínculo causal entre las imágenes. Siguiendo una estrategia dadaísta, Salle desprende así su creación de la cadena del orden y la verosimilitud.

La mitad inferior se encuentra bañada por una atmosférica veladura verde sobre la que se han insertado diversos elementos, y la mitad superior, prácticamente en blanco, está inundada por una maraña de dibujos lineales y pinceladas entrecruzadas. En la zona superior del díptico, los motivos geométricos y los no-figurativos aparecen confundidos con otros muy figurativos y realizados con especial cuidado. Entre ellos *distinguimos un frutero, las amables siluetas de dos adolescentes y algún que otro imán.* Como podemos ver, el acto de escritura, la gestualidad, se impone en ciertas partes de sus representaciones.

---

[8] De la marca decía Barthes que es un acto de identificación, un indicio de propiedad y un gesto fetichista que divide al cuerpo. *La marca es el acto fundamental del sentido* (Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, p. 166). Por su parte, afirmaba Baudrillard que el cuerpo se transforma en objeto de intercambio por la marca, según el modelo del fetichismo fálico. Para Baudrillard la marca adquiere su valor en el momento mismo en que, por medio de una imposición, toma fuerza de signo. La marca, decía, es *una línea de demarcación que simboliza la castración, que parodia la castración como articulación simbólica de la carencia* (BAUDRILLARD, Jean: *El intercambio simbólico y la muerte*, Monte Ávila Editores, Caracas, p. 117).

[9] El tipo de trazo superpuesto a la imagen del cuerpo desnudo nos invita a considerar la existencia un posible disfrute en su ejecución.

[10] *El cuerpo*, sostenía el psicoanalista en *La lógica del fantasma* (10-V-67), *como lo indica la Biblia, en tanto que lugar de las cicatrices, está hecho para inscribir algo que se llama la marca.*

Este tipo de dibujos recuerdan a las transparencias picabianas de obras como *Sukkot* (1928): auténtica jungla de signos y siluetas antropomórficas entrelazadas. Aquí, Salle trastoca la pregnancia analógica de las formas reconocibles mediante trazados móviles e irregulares y mediante toda clase de inversiones espaciales, de manera que las imágenes representadas parecen perderse en el tumulto de un laberinto visual recorrido sin dirección. De este modo, Salle escenifica una particular forma de «ruido visual», consistente en distorsionar la identidad de los objetos así como la carga semántica a ellos atribuida. Esta estrategia da pie a borrar toda posibilidad de discriminación figurativa, a tergiversar la noción misma de «motivo» y a promover una confusión espacio-temporal entre escenas.

Las que encontramos en la parte inferior del díptico son imágenes imaginarias al estilo de *Hurdle* o *Tight as Houses*, imágenes carentes del espesor que encontraremos en cuadros posteriores. Dichas imágenes podrían funcionar como briznas de impresiones visuales entre las que es casi imposible percibir relación alguna: medio cuerpo en grisalla, brochazos expresionistas como los que aparecen en *The Burning Bush*, dos círculos negros que podrían evocar las composiciones constructivistas y un rostro masculino realizado en fuertes amarillos y rojos. Todos estos elementos aparecen flotando a la deriva en el espacio inexistente del lienzo; aparecen, podría decirse, desrelacionados, como si ninguna pieza encontrara su debido lugar de ubicación.

El título, incluso, no haría sino evocar la presencia de un contenido que no hay. El enunciado *¿Era mi marido un paciente o un doctor?* se introduce en el contexto de la obra como una frase errante, atrapada al vuelo, quizás, de entre el conjunto infinito de las palabras y las oraciones sinsentido que el individuo es capaz de escuchar. De acuerdo con Barthes, diríamos que el título juega aquí el papel de *señuelo de la significación*[11].

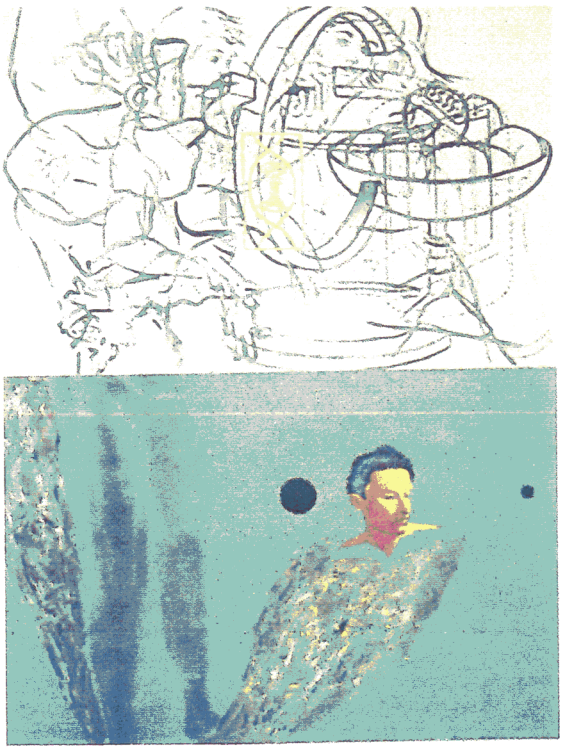
Como en la mayoría de este tipo de cuadros, hay una brecha insondable entre el plano poético del título y la configuración visual de sus escenas. El título ya no orienta, como antaño, lo mostrado en imágenes, ya no las narrativiza ni las orienta. En consecuencia, somos testigos de una división o fractura entre el plano del discurso y el plano de la imagen[12]. Recordemos, por ejemplo, títulos de Salle como *La desaparición de la voz resonante* (1984), *¿Cuál es la razón de tu visita a Alemania?* (1984) o *La capacidad sentimental de Cleopatra* (1987). En todos ellos parece darse un singular

[11] BARTHES, Roland: «Sabiduría del arte», en *Lo obvio y lo obtuso*, Ed. Paidós, Barcelona, 1995, p. 187.

[12] Salle deja que sea el lector quien complete, si puede, los agujeros entre un plano y otro. Esta autonomía del título con respecto a la imagen participa de la crítica dadaísta que Derrida hizo en *La diseminación* de los conceptos de «título», «encabezamiento» y «prefacio» (*præfatio*, *pre-fari*, adelanto del habla, palabra inicial que abre un discurso, palabra que guía). El descentramiento así celebrado procedía de un deseo de hacer perder la cabeza, en el sentido de eliminar todo en(cabeza)miento y anular las supuestas jerarquías ideológicas. En la perspectiva derridiana, el texto no se define por la anticipación ni la recapitulación, sólo por la diseminación. El título, sostenía, es una impostura. Apoyándose en Mallarmé, Derrida afirmaba en «La doble sesión» que el encabezamiento es el «centro eminente» del texto, su comienzo, su arconte, su líder, su orden. Descentrar sería así una operación destinada a suspender cualquier coerción semántica. DERRIDA, Jacques: *La diseminación*, Ed. Fundamentos, Madrid, 1975.

En la página 33 de *La diseminación* afirmaba: *Si hoy en día resulta irrisorio intentar un prefacio que lo sea es porque sabemos que es imposible la saturación semántica, y porque la precipitación significante introduce un desborde (parte del forro que sobresale del paño) ingobernable.* Y aquí no sólo debemos entender el concepto de precipitación significante como una mera aceleración, un derribo, la realización arrebatada o la cristalización, sino también como una dispersión errante que siempre se evade de los encadenamientos teológicos.

1- *Hurdle*, 1980, acrílico sobre lienzo, 210 x 150 cm.



2- *Was my Husband a Doctor or Patient*, 1982,
acrílico y óleo sobre lienzo, 396 x 297 cm.

divorcio entre el contenido expreso de la frase y las imágenes a las que dan título[13]. Los registros del texto aparecen dislocados y escindidos; entre ellos no hay correlación, sino disyunción.

En este tipo de textos la narración queda suspendida, puesto que la fractura entre las formas y los registros impiden la articulación y la clausura. Las frases no están terminadas; de ahí su constante deriva poética. Como en las experiencias extremas de la vanguardia, este tipo de representaciones tienden a bordear —al menos en su configuración textual— las provincias de la esquizofrenia, pues, como observó Jacques Lacan, en la experiencia psicótica *el significante y el significado se presentan en forma completamente dividida*[14]. Y eso es, precisamente, lo que hallamos en cuadros como el analizado, donde el corte de los eslabones entre los diferentes planos acelera la pérdida de relación que caracteriza a la esquizofrenia: la impotencia de articular las imágenes y las palabras en una trama de sentido.

Por eso sería necesario cuestionar el lugar en el que Charles Jencks[15] ubicaba la pintura de David Salle dentro del arriesgado esquema que propone (ver cuadro), es decir, dentro del conjunto de la narrativa clásica, entre medias de lo que él denomina *Erotic Classical* y *Subversive Classical*.

En nuestra opinión, aunque apuntada, la estructura narrativa de los textos de Salle aparece vaciada de la dimensión simbólica del relato[16], que es donde se cumple, precisamente, la propia esencia de la narración. Lo absurdo de sus enunciados y de sus relaciones visuales indican esa ruptura, más que desplazamiento, de las condiciones de organización narrativa que Jencks prescinde de analizar.

Y es que el arte contemporáneo ha quebrado la idea de narratividad considerada como cadena argumental determinada por relaciones causales. Por eso, este tipo de obras carecen de exergo y de coda, de principio y fin. Tampoco parece haber una voluntad de visualizar un contenido concreto. Las líricas imágenes que Salle nos ofrece son como hilos deshilachados que no han formado trama, que se resisten a tejer el tapiz articulado del significado.

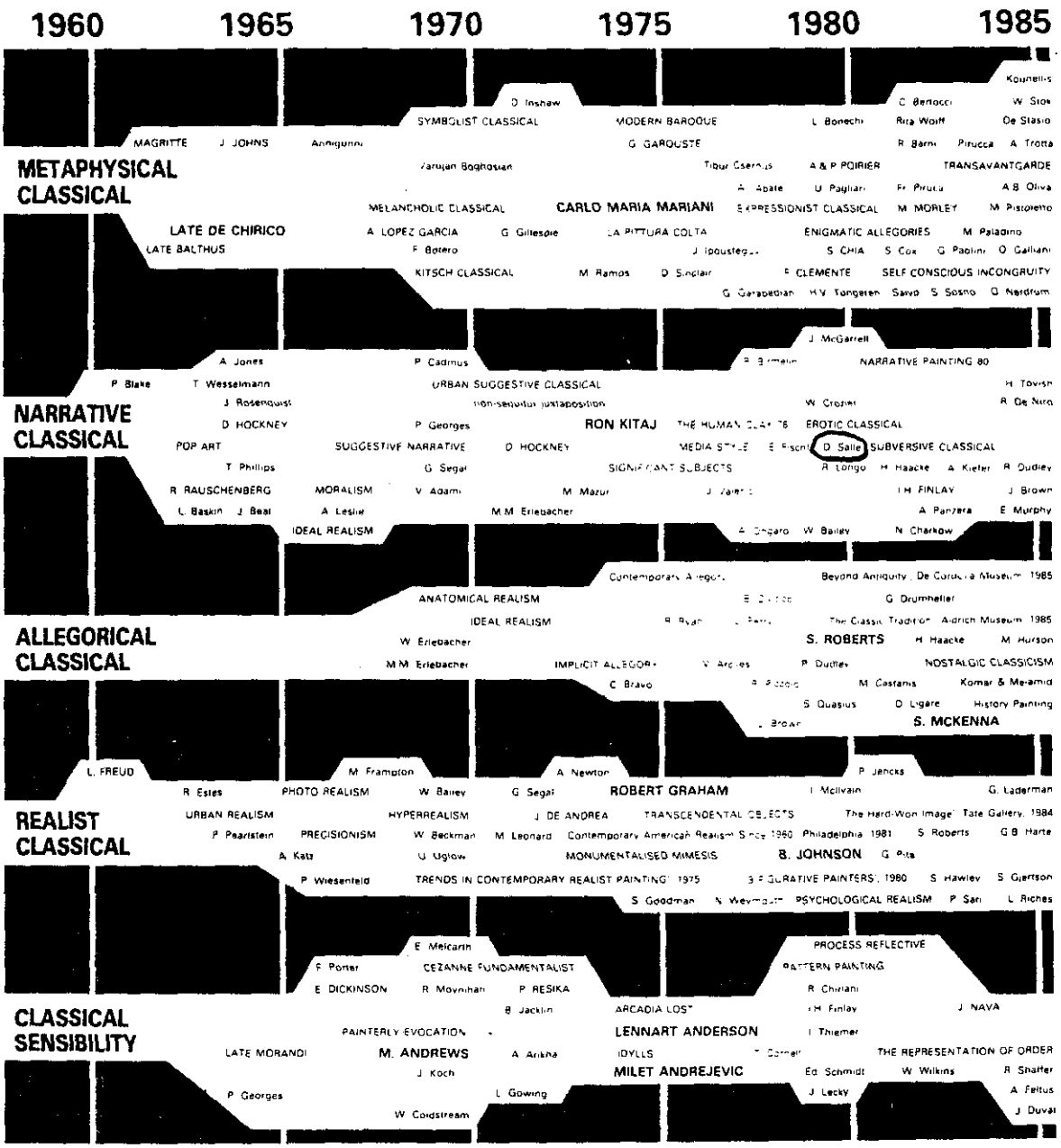
---

[13] Esta estrategia de descontextualización también se afirma como una división extrema entre el significante y el significado. El juego del significante irrumpiendo en el plano del enunciado se encuentra presente, por ejemplo, en obras como *Hat(e)*, realizada en 1982 y cuyo título juega con el deslizamiento del significado a través del suplemento significante: el odio (*Hate*) y el sombrero (*Hat*).

[14] LACAN, Jacques: *El Seminario 3, Las psicosis*, Ed. Paidós, Barcelona, 1991, p. 383.

[15] JENCKS, Charles: *Post-Modernism. The New Classicism in Art and Arquitecture*, Ed. Rizzoli, New York, 1987. Aún a pesar de integrarlo en el conjunto de los artistas narrativos, Jencks afirma que Salle cancela el significado, que queda siempre abierto a diversas interpretaciones.

[16] La Teoría del Texto nos dice que el relato sería el proceso por el que el significante llega hasta su constitución simbólica, construyendo ese tiempo que va del significante al símbolo. La trama simbólica ha de ser pensada como el eje que vertebra el principio de realidad y que tiende más allá del principio del placer, como la línea que abre las vías de un encuentro con lo real que no sea estrictamente siniestro. En Salle nada hay, como vemos, de ese recorrido narrativo.



En la sustitución del significado por el gesto y la práctica de una escritura desencadenada podríamos localizar un movimiento de perversión y dispendio que, en la perspectiva barthesiana, daría el auténtico valor a la obra de arte contemporánea, en tanto aquello que, como se expresó a propósito de Twombly, *se hace «para nada»*[17]. La "creación perversa" revelaría un acto de escritura que sólo querría responder a su propia inercia, sin finalidad, sin justificaciones morales ni compromisos sociales, manteniendo, por tanto, un tira y afloja con la tradición del significado.

[17] BARTHES, Roland: «Cy Twombly o Non Multa Sed Multum», en *Lo obvio y lo obtuso*, Ed. Paidós, Barcelona, 1995, p. 165.

Sin ignorar este punto de vista, Salle tiende a escribir la experiencia de una falta de relación entre las cosas y las imágenes de su mundo. Por eso, en lienzos como *Was my Husband a Doctor or a Patient*, la coexistencia entre los motivos se caracteriza por la total ausencia de relación. Salle no ofrece trampolín alguno para saltar al ámbito del significado.

Quizás a través de un calculado automatismo surrealista, Salle reproduce en imágenes una especie de monólogo interior, sin ningún tipo de barrera, límite o juicio de realidad. El artista parece abordar el problema del arte como un auténtico y esforzado ejercicio de perplejidad, como una tarea de enfrentamiento con el sinsentido y la ausencia de relación entre las imágenes y los signos; es decir, como una práctica que suspende el seguro de lo que se entiende y se transmite: el código.

Por otra parte, constatamos que este tipo de textos proceden a suspender una determinada idea de la «composición» pictórica, concebida, según Rudolph Arnheim, como el resultado de *la interacción entre diversos objetos visuales que operan como centros de fuerzas*[18].

Salle no parece aquí preocuparse por el juego de tensiones y equilibrios, sino más bien por la distensión y la acumulación sucesiva. De este modo, el artista hace sentir el dinamismo del espacio plástico en todas sus zonas, valorando de un modo independiente y equivalente cada punto de la superficie del cuadro. En consecuencia, el espacio se vuelve un ámbito diversificado y heterogéneo, habitado por puros trazos de escritura[19] y herméticas apariciones incongruentes.

Las constantes citas al Expresionismo Abstracto se hacen bien patentes en las masas de pinceladas que emborronan, con cuidado e intención, determinadas zonas del lienzo. Al tiempo que revela una constante pasión por la representación figurativa —en todos sus diversos grados de imaginarización— y el sensualismo de los objetos[20], el artista insiste en su búsqueda de lo «pictórico», considerado como esa cualidad estética que nace de lo específico de la técnica, a saber, la función primordial de la mancha.

En sus cuadros, este tipo de vibración pictórica no analógica es claramente gestual: evidencia la mano que lo ejecuta y deja —vigilando siempre con severo control[21]— cierto espacio libre para la improvisación. Mas esta característica sólo es un rasgo parcial, otro elemento más dentro de ese complejo y fértil conglomerado que denominamos pintura salleana.

---

[18] ARNHEIM, Rudolph: *El poder del centro*, Ed. Alianza, Madrid, 1988.

[19] El trazo, esa *acción invisible*, sostenía Barthes, siempre remite a una *fuerza*, a una *dirección*, a un *trabajo* que *permite leer la huella de su pulsión y su desgaste*. Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*, p. 173.

[20] Dan Cameron afirmó que, por banal que fuese, Salle siempre forzaba al máximo el placer visual de cada motivo pintado («David Salle», Waddington Galleries, London, November 1989).

[21] Kevin Power veía en esta cualidad de escritura una contradicción intencionada. En sus pinturas, decía, la espontaneidad juega al papel de *artificio calculado* («Danzando en la oscuridad»).

2. 4. Slang for you (3)

Muchos lienzos de Salle ofrecen el aspecto de ser pinturas configuradas al puro azar, como si hubieran nacido de un corte aleatorio en el fluido constante y atropellado de las imágenes. Asistimos, pues, a un ensamblaje de motivos abreviados e imágenes «fractales», es decir, de forma irregular, interrumpida y accidentada.

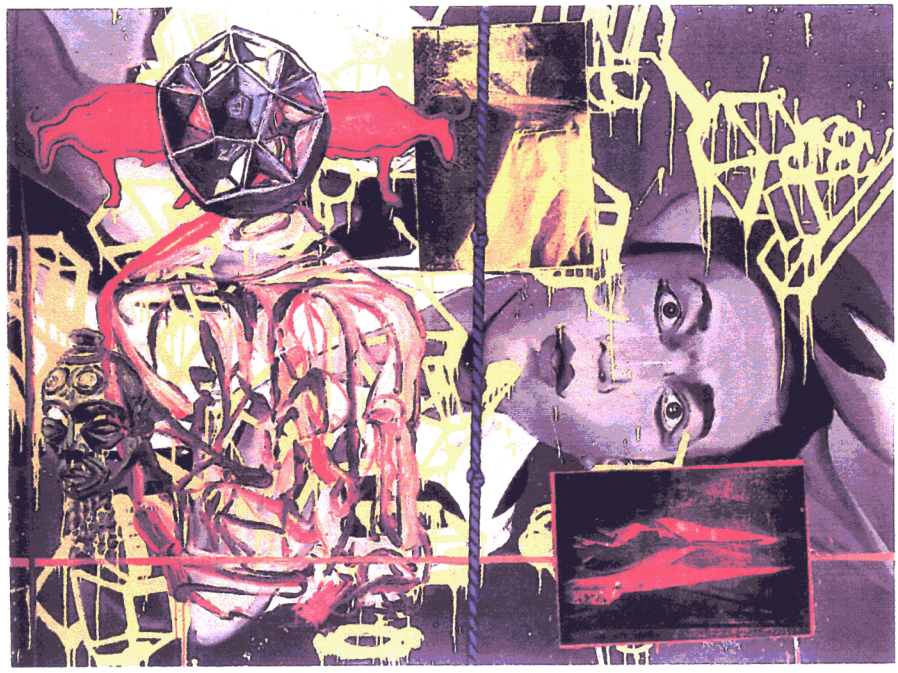
Dejando atrás cualquier visión homogénea de la composición, las discrepancias plásticas se suceden una tras otra, proponiendo toda clase de conjunciones irritantes y esquivas. En el contexto de la obra salleana, la simultaneidad de procedimientos antagónicos es reforzada por las ideas de «alternancia» y «multiplicidad». Frente a la concisión representativa de cuadros como *The Kelly Bag*, *Saltimbanques* o *Symphony Concertante II*, esta obra realizada en 1992 retoma, acentuándolas, las dispersiones de pinturas como *The Burning Bush*, *Savagery and Misrepresentation*, *The Hardness of Style*, *Pavane* o *Dean Martin in "Some Came Running"*. De este modo, pone en escena dos estrategias de configuración textual capitales dentro del universo salleano: la «dispersión» visual y el juego de «pantallas» superpuestas.

El artista expone ante la mirada del espectador todo un amplio mapa de localizaciones y temáticas diversas que tejen el texto a través de una red de asociaciones no siempre bien encajadas. En sus pinturas la policromía comparte espacio con la grisalla y la figuración con la no-figuración. Salle es un creador que promueve un arte de la sinécdoque (la parte por el todo) y que configura sus textos como secuencias de irregularidades, en donde las imágenes discontinuas de la Historia se mezclan con datos banales y anecdóticos tomados de cualquier fuente.

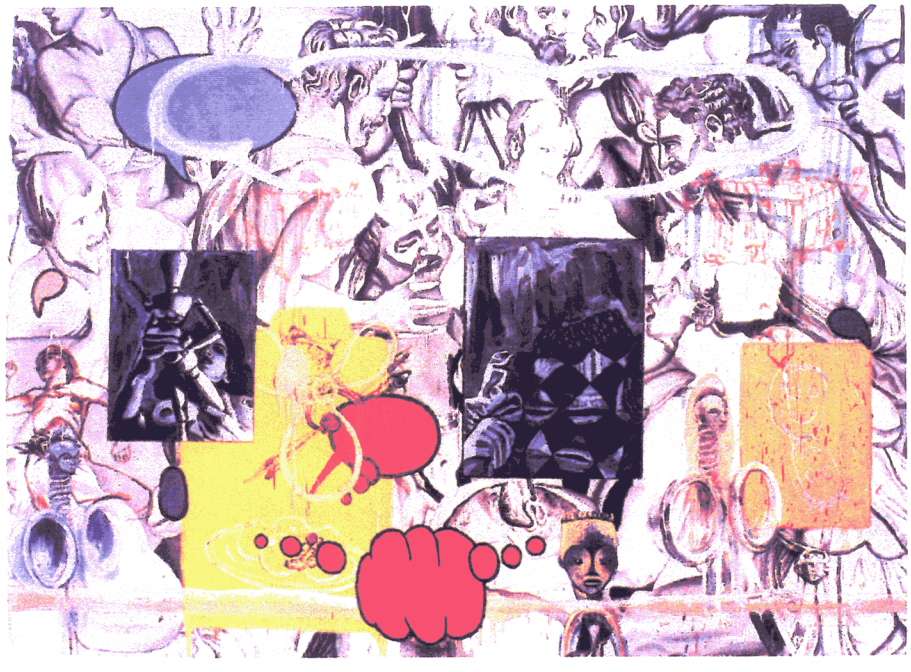
Así vemos aparecer en este abarrotado escenario una gran figura femenina pintada en grisalla sobre el modelo de una fotografía previamente realizada, y cuya posición espacial ha sido cuidadosamente invertida. Como telón de fondo, dicha figura ocupa todo el ancho de la superficie pictórica con su presencia; sobre ella ha realizado el artista numerosos insertos, practicando además una frenética labor de sobrescritura multicolor. Una figura bien perfilada, un engaste grisáceo, la imagen esquemática de dos toros, un esbozo de busto africano, una gran cuerda azul y dos serigrafías insertadas convierten a esta obra bañada por la sobrescritura y el trazado gestual en un cúmulo de imágenes disonantes que parecen pertenecer a universos diferentes apenas relacionados.

Asistimos, por tanto, a un atravesamiento entre diferentes planos visuales donde las imágenes se desenfocan y desencuadran. Por otro lado, comprobamos que la tridimensionalidad espacial de algunos motivos contrasta con la plana bidimensionalidad de otros elementos, como, por ejemplo, los dos toros rojos dispuestos en relación de simetría tras el engaste vacío. La emboscada de trazos así dispuestos mueve a pensar que Salle podría estar haciendo, en términos semi-figurativos, lo que Pollock hacía con su jungla de manchurrones y goteos. Aunque en contextos completamente distintos, ambos artistas mantienen una actitud agresiva para con el espectador. No obstante, Salle resulta más abultado y grandilocuente; por eso creemos que sus lujos y sus excesos dan soporte a una pintura expansiva y explícitamente seductora.

Como si se tratara de una revisión posmoderna de los amontonamientos barrocos, la dispersión va aquí orientada a conseguir el máximo nivel de saturación del estímulo visual y a llevar a su punto extremo un rasgo de composición manierista: el que algunos



3- *Slang for You*, 1992, acrílico y óleo sobre lienzo, 143 x 200 cm.



4- *Nadar's Grey*, 1990, acrílico y óleo sobre lienzo, 84 x 114 pulgadas.

autores han identificado como lo *intolerablemente abarrotado*[22] . Además de perseguir la disolución de una estructura compositiva ordenada, *Slang for you* tiende a anular la presencia de cualquier espacio vacío. En este sentido, la obra delata una especie de *horror vacui* posmoderno consolidado a través de una acumulación de imágenes superpuestas y fragmentarias.

La pintura, parece obvio indicarlo, es un prototipo de texto descentrado, en el que todos los elementos se dispersan por la superficie corpuscular del saturado lienzo. Al mismo tiempo, al contemplar muchas de las obras salleanas constatamos que el artista hace de la escritura un emblema del exceso y del derroche.

No cabe duda de que, para consolidar esas pletóricas imaginerías, Salle ha acudido a las proyecciones de pantallas sobre imágenes ya esbozadas, método éste que proporciona una considerable asistencia técnica y que favorece las configuraciones textuales de superposición. La conjunción de los procedimientos, así como la inserción de serigrafías con motivos de sábanas replegadas, la sobre-escritura y el *dripping*, contribuyen a que *Slang for you* llegue a un notable grado de exactitud formal que le permite concentrar los rasgos específicos de la escritura salleana.

A través de las serigrafías veladas en diferente color, el pintor combina el registro mecánico de las imágenes (repetición) con la creación singular y única (originalidad) de la pincelada. Este procedimiento de conjunción y alternancia de técnicas antagónicas también está presente en el uso fotográfico del blanco y negro por oposición al color más pictoricista. Comprobamos así que los textos de Salle se organizan por medio de extremas relaciones de oposición y afinidad, por medio de asociaciones antitéticas.

Retomando las técnicas de Picabia y Sigmar Polke, así como otros procedimientos fotográficos o directamente cinematográficos (cfr. secuencia del ventilador en *Apocalypse Now*[23]), el artista ha desarrollado con insistencia diversos tipos de *transparencias*. Tal y como ya se ha insinuado, Salle usa las imágenes como capas superpuestas que dejan entrever los textos inferiores a través de las oquedades de las pantallas superiores. De esta manera, y conjugando los cambios de escala con la alternancia de planos, distancias y tonalidades cromáticas, las huellas de antiguos textos conviven con los nuevos para proponer enigmáticas lecturas.

No obstante, la superposición ofrece, como muchos otros recursos salleanos, dos diferentes vías de lectura alternadas: o bien reclama la presencia necesaria de otros textos para expresar la conexión entre los discursos del arte y las imágenes, o bien insiste en realizar negaciones parciales a modo de borraduras o *tachaduras*, es decir, manteniendo el texto de referencia pero bajo la forma del cuestionamiento. Al igual que en *Hurdle*, el cuerpo aparece tachado de un modo compulsivo y frenético. Así, el artista vela una parte sin negar, al mismo tiempo, su presencia.

Como decimos, desalojando toda idea de contención y economía, este tipo de obras radicalizan el principio de dispersión, entendido aquí como estrategia de

[22] PANOFSKY, Erwin: *Idea*, Ed. Cátedra, Madrid, 1977, p. 69. A propósito de la dispersión, la yuxtaposición y la sensación de hormigueo en las obras del manierista Pieter Brueghel véase: Hauser, *Origen de la literatura y el arte modernos. Pintura y manierismo*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1974, pp. 230, ss.).

[23] Véanse sus declaraciones en *Art Talk: The Early 80's*, Da Capo Press, New York, 1988.

desplazamiento incesante de signos y encadenamiento fortuito de imágenes errantes. Como si se tratara de motivos iconográficos flotantes dispuestos a acoplarse en cualquier espacio de conexión, las figuras inundan toda la superficie del campo pictórico hilando una red de asociaciones imposibles de determinar en su totalidad.

En consecuencia, y como si la escritura se hubiese convertido en una ratonera que impide no sólo descubrir direcciones de lectura, sino también una canalización para la mirada, observamos que la trama amorfa de los signos procede a desafiar el plano del significado y a tejer una trampa para el sentido.

Además de evocar cierta temática sadomasoquista, la cuerda azul que atraviesa verticalmente el cuadro corta la figura invertida del fondo en dos mitades. Como vemos, Salle juega permanentemente con la perversión del sentido y la orientación de los elementos que habitan su universo pictórico. En tanto metáfora de la barra, la cuerda divide el cuerpo en dos partes: lo visible del rostro y lo invisible del cuerpo donde se amontonan los trazos.

La división que introduce podría generar significativas diferencias espaciales, pero, sobre todo, connota una sutil segmentación del cuerpo que encuentra un eco en el pequeño busto africano de la zona izquierda, igualmente seccionado. Desde obras como *Lost Barn Process* hasta *Farsa*, pasando por *Someone Who Was Glum* o *Rolando el Demoníaco*, la desmembración de la cabeza y la desfiguración facial son motivos muy reiterados en la pintura de Salle, por lo cual deberían ser considerados como elementos de especial relevancia.

Al tiempo que evoca la noción de artificio por medio del gesto y el maquillaje, la expresión del rostro que nos mira delata una cierta deformación grotesca[24]. En ella puede verse una mezcla de sorpresa y obscenidad que hace patente un forzamiento expresivo propiamente manierista: la exageración. De este modo, Salle hace de la deformación facial el representante de esa paródica teatralidad que gobierna muchas de sus escenas. Guiado por una intención transgresora, el pintor fuerza sus imágenes de todas las maneras posibles: deforma los límites del marco, los puntos de vista, las referencias intertextuales (tanto explícitas como implícitas, internas o externas) y las proporciones.

Como se constata, muchos de sus motivos parecen estar mal pintados de una forma intencionada, como si desearan ostentar con orgullo su torpeza representativa. Y es que una de las tensiones que animan la obra de Salle es, precisamente, el tira y afloja que se establece entre el trabajo de una figuración ordenada —tarea para la que ha demostrado estar sobradamente capacitado— y su constante distorsión, la tensión entre la buena forma y su deformación[25]. En nuestra opinión, puede este ser considerado un rasgo estructural dentro de su pintura que revela un persistente

[24] Siendo lo opuesto a las reglas del decoro, la cortesía y el buen gusto, lo grotesco se vincula a lo ridículo, lo irregular y lo degradado, la falta de proporción entre las partes. Y eso designa, con razón, el propio título del cuadro comentado: jerigonza, vulgarismo, *Jerga para ti*.

[25] De hecho, el rostro aparece manchado por los goteos del dripping amarillo.

«malestar imaginario»[26]; un malestar que designaría una problemática relación con la imagen (especular) del otro, sede de toda identificación.

En la contemplación de esta pintura advertimos cómo son abrochados el despliegue retórico de los signos y las grafías con las cautivadoras formas imaginarias, tal y como, por ejemplo, se manifiestan a través del gran rostro que nos mira y que conecta el plano de la representación con el plano habitado por el espectador. En esta obra los motivos de naturaleza sígnica como la cuerda, el engaste, el busto africano o incluso los trazos de escritura, comparten espacio con elementos más elaborados en términos imaginarios: el rostro y la figura humana. El contacto imaginario que captura la mirada del espectador se caracteriza, como ya dijimos, por la instantaneidad.

Al recorrer los textos salleanos es habitual comprobar cómo el proceso de imaginarización de las formas se desarrolla en todos sus grados intermedios, trasladándonos, incluso, desde el cero absoluto de la representación figurativa hasta el pulido modelado del rostro. A su vez, observamos un particular proceso de metamorfosis entre lo sígnico y lo imaginario, de suerte que resulta muy difícil poder aislar con claridad entre ambos registros del texto. La representación de los toros rojos o el mascarón africano verde a medio hacer nombran, al mismo tiempo, el estatuto semiótico y el estatuto imaginario de la imagen, ya que, por un lado, nombran una presencia ausente por medio del trazo, más, por otro lado, persiste un rudimentario proceso de imaginarización y reproducción analógica de la imagen de los objetos y su perfil.

Sólo el grado de elaboración de la semejanza exterior de las formas —es decir, la capa envolvente de la cosa— puede permitir discriminar entre un plano y otro. Si el signo icónico representado en el busto verde presenta la faz más esquemática de la figura humana, la imagen fotográfica representada por la figura femenina constituye un grado elevadísimo en la escala de imaginarización visual. Entre el Cero absoluto de figuración, donde la mancha se impone, y el Uno donde podríamos localizar la representación de la Figura en su grado de mayor fidelidad imaginaria, la escala encuentra numerosos e indefinidos niveles.

Recordemos que la semiótica ha pensado el signo icónico como modelo de relaciones entre elementos gráficos semejantes al modelo de relaciones perceptivas de los objetos reales. Si en determinados trazos reconocemos el perfil de un busto africano es gracias a la proporción que guardan las pinceladas entre sí —siendo obvio que, para reconocer, es necesario haber conocido antes. En cambio, el rostro invertido simula el grado de analogía fotográfica a la hora de captar las proporciones, el volumen y la luz. Esta referencia fotográfica, no directamente empírica, nos dice que el cuadro se afirma, al menos en términos relativos, como una referencia de referencia, como una referencia secundaria integrada en un original espacio de escritura: el texto.

Como decimos, la pintura de Salle recorre todos los puntos intermedios del proceso de figuración, desde el mínimo nivel de iconicidad hasta la reproducción fotográfica de los objetos, de la mancha a la figura. De manera que podríamos hablar de mestizaje textual entre planos, de fusión o acelerada copulación entre lo semiótico y lo imaginario, que no prescinde de revelar un cierto disfrute pasional en el propio acto de su escritura.

[26] Es prácticamente imposible hallar en toda su obra una figura que conjugue las siguientes cualidades: amabilidad, entereza y unidad.

Dicho mestizaje atañe, también, al propio orden compositivo, que podríamos desdoblar en dos manifestaciones nucleares:

1º) La «estructura» semiótica, tal y como, por ejemplo, se articula a través del díptico, el tríptico y el políptico, en una suerte de montaje externo entre unidades visuales diferenciadas, que puede funcionar en relación de sincronía o diacronía. Esta estructura también está presente en el modo de conjugar los motivos heterogéneos entre sí y en los juegos de retórica (metonimia y metáfora) organizativa. Ambos métodos de composición definirían el campo de la sintaxis pictórica, concebida como la articulación o el ordenamiento concreto de las imágenes.

2º) La «configuración» imaginaria, presente tanto en la apariencia escénica como en las condensaciones de elementos, en la superposición de pantallas y planos y en el uso del color. Se trata de todo aquello que tiende a operar en el terreno de las analogías cautivadoras.

En los textos de Salle, como decimos, estas diferencias son relativas, ya que, al igual que sucede en el campo del lenguaje y las palabras[27], en sus pinturas asistimos a una suerte de imaginarización generalizada de ambos procedimientos. Así, por ejemplo, esas líneas de *Slang for you* que recuerdan a las frígidas estructuras de Piet Mondrian, y que vemos cruzarse de un lado a otro de la superficie textual, potencian una articulación cartesiana y geométrica de los motivos y el espacio, pero, al mismo tiempo, aparecen valoradas imaginariamente en función del color y sus propias formas.

Inmersas en ese atolladero de tachones y marcas que Salle traza sobre el telón de fondo, dichas líneas de composición se vuelven elementos asignificantes, que valen por sí mismos como motivos de función autónoma. Si bien es cierto que, al cruzarse y enmarcar el rostro de la figura, contribuyen a acentuar la tensión visual, funcionan, sobre todo, como vectores de dirección puestos al servicio de una necesidad imaginaria más que estructural.

En términos no sólo visuales, las obra salleana presenta profundas similitudes con los textos dadaístas; pero, sobre todo, sus articulaciones textuales recuerdan las diseminaciones de algunos films de Jean-Luc Godard (otro de sus cineastas favoritos junto con Sirk). En *Le gai savoir* (1967), por ejemplo, el espectador se encuentra ante pantallas repletas de imágenes desordenadas vueltas del revés, motivos fragmentarios sin significado que anulan el desarrollo diegético del relato, toda clase de disonancias cromáticas y alteraciones narrativas, citas directas al ámbito de la cultura y el pensamiento (Freud con Marx y la pornografía) y una constante alusión al problemático trabajo de la realización artística. Así, la labor del cineasta, del creador, aparece cuestionada en primer término —en un plano yoico de superficie. Y cabría añadir que, como en el universo de Godard, no es extraño constatar que, en un texto donde impera el desmontaje, la relación entre los sexos se proponga explícitamente como impracticable. De eso tratarán las obras salleanas que analizaremos más adelante.

Para abrir el espectro de las referencias intertextuales diremos que, en ocasiones, la relación de las pantallas sallenas con las imágenes del pasado es análoga a la relación de esos *palacios barrocos de Roma respecto de las ruinas antiguas cuyos*

[27] Como sucede con el círculo o las letras, la geometría no escapa de la pregnancia imaginaria de las formas.

materiales se han utilizado en su construcción[28]. Las pinturas de Salle son espacios donde aparecen superpuestos distintos estratos de imágenes pretéritas; imágenes cuyo valor plástico es relanzado en una nueva trama de relaciones y necesidades.

El efectismo, la acumulación y el tenebrismo teatral (cfr. *Saltimbanques*) son características que podrían vincular la obra de Salle a ciertos aspectos formales de la estética barroca[29]. Esta se caracterizaba por proponer la subordinación de los detalles al todo, por apuntalar el sentido unitario y homogéneo de la composición y por tender a una síntesis formal y temática. Sin embargo, los montajes, los artificios y el juego de simulaciones y duplicidades imaginarias de las pinturas salleanas se corresponden, en mayor medida, con una dimensión formalista de lo barroco; no se corresponderían, en absoluto, con la versión simbólica del barroco que nuestros místicos y artistas españoles ofrecieron.

En este sentido, las obras de Salle son más barroquistas que barrocas[30]. Su estructura y su tonalidad se ajustan más a la definición propuesta por Borges en el prólogo de *Historia universal de la infamia*[31], allí donde aseguraba que barroco es *aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia caricatura*. La inclinación hacia lo exagerado, lo enrevesado y lo enigmático, así como el gusto por las superposiciones estilísticas y la presentación descriptiva de elementos antagónicos es significativa del barroquismo borgiano. Y es que, llevada hasta la deformación y la caricatura, la teatralidad imaginaria de Salle casa a la perfección con muchos aspectos de la escritura del autor argentino. Como decía Jorge Luis Borges en una estrofa del poema *Los espejos*[32] (incluido en *El hacedor*), perfectamente aplicable a la estética posmoderna de Salle,

---

[28] Freud, *La interpretación de los sueños*, p. 647.

[29] Aunque no compartimos los postulados semióticos de Omar Calabresse, sí es cierto que algunos elementos de las obras de Salle casan con algunas cuestiones puestas de relieve por este autor: *El «desplazamiento» neobarroco tiene el carácter de la deriva, no ya del significado, como pretenden ciertos filósofos franceses, sino de la historia.* Calabresse creía que el *gusto* de nuestra época, el *aire del tiempo*, podía ser calificado como neobarroco. Según él, lo neobarroco consistiría en la *búsqueda de formas —y en su valorización— en la que asistimos a la pérdida de la integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada a cambio de la inestabilidad, de la polidimensionalidad, de la mudabilidad.* Para este autor, tal etiqueta define la *forma* de nuestra época, *un principio de organización abstraído de los fenómenos que preside su sistema interno de relaciones.* Si por clásico entendía las *«categorizaciones» de los juicios fuertemente orientadas a las homologaciones establemente ordenadas*, por barroco entiende las *«categorizaciones» que «excitan» fuertemente el orden del sistema y lo desestabilizan por alguna parte, lo someten a turbulencia y fluctuación y lo suspenden en cuanto a la capacidad de decisión de los valores* (CALABRESSE, Omar: *Neobarroco*, Ed. Cátedra, Madrid, 1989, pp. 13, 196). En nuestra opinión, la obra de Salle sería mejor definida dentro de la categoría de un posible «neomanierismo», etiqueta que encuentra su justificación en algunos de los argumentos que exponemos a lo largo de este trabajo.

[30] El de Salle sería un barroquismo particular que integra, aunque en otra dimensión muy diferente y a través de diversas técnicas y medios expresivos, *toda la pedrería rutilante del barroco, todo el laberinto conceptista* —que decía Pemán al referirse al drama calderoniano (*Calderón. Teatro.* «Estudio preliminar de José Mª Pemán», Clásicos Jackson, Editorial Éxito, Barcelona, 1951, p. XVIII).

[31] BORGES, Jorge Luis: *Historia universal de la infamia*, en *Obras Completas*, Tomo I, Ed. Emecé, Barcelona, 1989, p. 291.

[32] BORGES, Jorge Luis: *El hacedor*, en *Obras Completas*, Tomo II, Ed. Emecé, Barcelona, 1996, p. 193.

Nos acecha el cristal. Si entre las cuatro
paredes de la alcoba hay un espejo,
ya no estoy sólo. Hay otro. Hay el reflejo
que arma en el alba un sigiloso teatro.

Al igual que en sus narraciones, la polifonía argumental de sus pinturas contribuye a disolver toda unidad textual. La obra se satura de acumulaciones fragmentarias, y en un mismo texto se produce la conjunción de temas paralelos mediante atravesamientos de recursos expresivos extraños entre sí. Generalmente, el abuso de enumeraciones eruditas (cfr. *La metáfora*, en donde recorre con ejemplos concretos la historia del tropo desde *La Iliada*, ese *primer monumento de las literaturas occidentales*) y las interpolaciones de elementos heterogéneos potencian el carácter de yuxtaposición que estructura sus relatos.

En ambos artistas falta la síntesis compositiva, y en ambos se afirma el carácter frágil y perecedero de las cosas a través de la constante preocupación por mantener presente la memoria del pasado por medio de ambiguas lecturas. Borges se entrega con valor y autoridad a una "investigación" que podríamos denominar metafísica, en la que el Tiempo, el Recuerdo, la Muerte o Dios forman los temas capitales de su narrativa, realizando toda clase de idas y venidas por los temas principales de la literatura, el arte y la filosofía.

Como en Salle, las claves del texto borgiano se fundamentan en un combinatoria de posibilidades hechas explícitas como tales, así como la saturación del nivel de sugerencia, la llamada conceptual, la alusión, la elusión y la circularidad. La pluralidad de significaciones, la cita y la amalgama, el contraste de estilos y los anacronismos deliberados, el juego del disimulo y de las atribuciones erróneas, la confusión de los nombres y la subversión del sentido, la digresión, el microrrelato y la acotación, son rasgos que definen con exactitud lo específico de su poética.

Un ejemplo claro, aunque fríamente esperpéntico, de esta integración de todos los estilos posibles en un solo y único texto, lo encontramos en la descripción de un personaje como Ireneo Funes, el memorioso; ese *solitario y lúcido espectador de un mundo multiforme, instantáneo y casi intolerablemente preciso*, decía Borges, que, realizando una *metáfora del insomnio*, estaba condenado a recordarlo todo y a que nada quedara en el olvido, a no poder dormir ni asimilar, a integrar los saberes y las experiencias en el museo saturado de su memoria.

No obstante, las pinturas de Salle sí retienen algunos de los rasgos que, en opinión de expertos como Arnold Hauser[33], vinculaban manierismo y barroco por oposición a lo clásico: la conformación dinámica del espacio, el principio compositivo de asimetría, la tendencia al oscurecimiento, la complicación en las formas y la inclinación hacia todo aquello que fuera forzado, excesivo y sorprendente. Elementos, todos ellos, que podemos resumir en la siguiente idea central: voluntad expresa de impresionar.

Además, en numerosos cuadros (*King Kong*, *False Queen*, *Marking Through Webern*, *Leg*, *Ugly Deaf Face*, *My Head*, *The Cold Child*, etc.) hallamos elementos reales insertados dentro del espacio bidimensional de la pintura (sombreros, mesas,

[33] Hauser, *Origen de la literatura y el arte modernos. Pintura y manierismo*, p. 24.

sillas, etc.). De este modo, el artista suspende, siempre en términos relativos, el aislamiento del cuadro concebido como un mundo aparte y enfatiza, de un modo bien concreto e inmediato, la correlación entre el universo pictórico y el espacio habitado por el espectador, el ámbito, incluso, de la cotidianeidad.

Esta estrategia "moderna" de integración del espectador en un universo de relaciones textuales procede, en esencia, de la estética barroca, que, como sabemos, trastocó la antigua idea renacentista del cuadro para promover —buscando siempre una participación más activa del espectador en el espacio espiritual de la obra— una intersección entre lo ficticio y lo real.

La salida del marco, en efecto, es una operación que escultores como Bernini desarrollaron con suma perfección y que los pintores de la época desplegaron a través del ilusionismo y los trucos del *trompe l'oeil*. Autores como J. M. Rupert señalaban que el artista barroco trata de sugerir que *el marco a través del cual miramos es puramente accidental, y no algo que define un plano pictórico impenetrable*. De este modo, el arte participa en la realidad y la realidad en el arte, siendo el espectador quien debe completar ese enigma abierto que es la obra[34].

2. 5. Nadar's Grey (4)

Salle escribe su experiencia del mundo con las imágenes. Profundo en su grotesca superficialidad, muchos de sus textos tienden a concentrar el volumen de una experiencia concreta: la fuga y pérdida del sentido.

Esta obra, cuyo título hace referencia intertextual a un eminente pionero de la fotografía, se sostiene en una configuración entrópica saturada por toda una serie de imágenes y signos que invaden la superficie textual. Asistimos así a la construcción de un espacio plural y aberrante, donde la acumulación fragmentaria de lo exhibido compite con la disolución de cualquier punto de estabilidad visual.

Siguiendo de cerca a *Slang for You*, *Nadar's Grey* es un desbocado e irreverente galimatías visual en el que, además, todo tiene la apariencia de encontrarse a medio hacer. Aquí, cada cuadro interior aparece salido de su marco, desbordando sus propios límites espaciales. El pintor ha elaborado un texto esencialmente accidentado, pleno de referencias fraccionadas, de incisiones y rupturas visuales.

El cuadro parece un auténtico sistema nervioso, un continuo siempre móvil donde la incesante proliferación de marcas y signos desfigurados destruyen cualquier referencia al orden. Y es que el orden, sostenía Requena, es algo cuya lógica reconozco, mientras que el desorden es la realidad inquietante, el caos de lo que no se reconoce y de lo que no se discrimina. Sin deshacerlo por completo, Salle procede a distorsionar el orden de la configuración pictórica activando un sentimiento de inestabilidad en el espectador. El orden ha sido reemplazado por la inflación y la asfixia visual.

---

[34] *(...) el espectador situado delante de la pintura siente que, en lugar de ocupar un vacío neutral, ha entrado en un campo magnético en que sus pensamientos se volverán hacia una realidad superior.* MARTIN RUPERT, John: *El Barroco*, Ed. Xarait, Bilbao, 1986, p. 144.

Desde esa perspectiva, la obra establece un cierto paralelismo con la configuración de ciertas imágenes televisivas, allí donde parecen superponerse unas sobre otras sin ningún tipo de finalidad ni sentido, en una secuencia virtualmente infinita, donde nada se concentra, sino que prolifera. Desligado de cualquier proceso de representación, el modelo televisivo se propone como el ejemplo más acabado de lo que es una escritura abismada en una imparable deriva. El modelo textual televisivo es —diremos recogiendo una expresión de Rossetta Brooks— la verdadera tumba de la representación, la forma más extrema de deconstrucción.

Pues bien, en un contexto análogo de configuración, el artista integra imágenes propias de la cultura de masas, elementos extraídos del museo de la Historia del Arte, de la etnología y de su propias obsesiones particulares. Todos ellos dispuestos en una composición que podríamos calificar como esencialmente reticular, en la que cada motivo y suplemento se interfieren mutuamente saturando el nivel de estimulación visual del lector. Así encontramos una serie de insertos en blanco y negro que alternan con dibujos liberados de todo marco, manchas expresionistas y numerosos elementos de comic dispuestos sobre una clásica composición en clara grisalla. Además, Salle juega con los contrastes entre los colores puros, apenas matizados, y el claroscuro.

La imagen parece estar sometida a un nervioso movimiento causado por la vibración de las veloces pinceladas y el dinamismo introducido por los bruscos contrastes cromáticos, los cambios de escala y los diferentes motivos que integran la obra. Al lado del cuidado representativo, Salle propone un uso agresivo de la pincelada, haciendo evidente lo que Barthes señalaba, es decir, que todo trazo y todo color suelto es violento. La agresividad del trazo puede percibirse bien en el modo en que está realizado el inserto central pintado en grisalla, donde las manchas han borrado por completo el rostro de la modelo que posaba disfrazada de arlequín. De este modo, la descomposición interna del inserto generada por la violenta escritura se reproduce y reverbera en el espacio exterior que lo rodea. La violencia de este pequeño espacio se expande contaminando el resto de la pintura.

Aunque se aprecian mejor las gruesas pinceladas del fondo, se advierte más esmero en la ejecución del otro inserto menor. La vibración del trazo —gesto que dota de vida y movimiento a lo representado convirtiendo al texto en una constelación acelerada— se advierte igualmente en la gran franja horizontal que atraviesa el cuadro por su parte inferior, en el *dripping* que se dispersa y en los motivos figurativos, como por ejemplo, la grotesca efigie fálica repetida a ambos lados del cuadro en tonos amarillos.

Como vemos, mediante esta acumulación fragmentaria, Salle procede a fisurar los espacios de la significación simple y a borrar las fronteras estilísticas en que se mueven las imágenes. Al mismo tiempo, el artista se evade de las restricciones de la clasificación: por un lado se muestra abstracto, por otro lado intensamente figurativo y por otro simula ser un mero dibujante de comics.

El tapiz superficial del texto se compone de recuadros de color, bocetos en grisalla y un sin fin de motivos y referencias ilegibles o difícilmente identificables. El conjunto que así nos ofrece constituye un auténtico desafío para la interpretación, que tiende a desplazar y enturbiar cualquier orden de referencia concreto.

Al lado de representaciones bien encuadradas encontramos numerosas imágenes flotantes dispuestas en un espacio incierto. Toda clase de desbordes proliferan sobre el fondo intertextual que sostiene la pintura. Como si se tratara de varias melodías ejecutadas en sincronía, los recursos plásticos empleados por el artista dan forma a un universo polifónico, plural y heterogéneo, intencionadamente «descompuesto».

De este modo, el artista nos ofrece un mundo esencialmente desorganizado, regido por una sintaxis enloquecida y donde los valores de la profundidad y el equilibrio dinámico han sido sustituidos por la superposición de pantallas heterogéneas dispuestas al puro azar. Aquí prevalecen la interferencia y la confusión: el ruido visual[35]. Para expresarlo en términos barthesianos, la pintura de Salle se nos presenta como un auténtico *territorio sin aduanas* (*El placer del texto*, p. 157), como un pandemonium iconográfico que no deja espacios libres ni en reposo para el descanso de la mirada. Las imágenes se borran y se interrumpen unas a otras sin guardar ningún tipo de criterio diferencial.

Comprobamos así que este tipo de textos parecen laberintos en los que el lector debe adentrarse sin otro hilo de Ariadna más que su propia e insegura intuición. Emblema de la posmodernidad, el laberinto textual se convierte, entonces, en un espacio de lecturas incompletas y atisbos de significación, que desvela la voluntad manierista de oscurecimiento y complicación[36].

El texto se constituye, entonces, como una red de alusiones huecas y motivos parasitarios apenas perceptibles; en ese registro funcionan, por ejemplo, los diversos dibujos en trasparencia que invaden la pintura. Por su parte, y como para reforzar el desalojo del contenido, los diversos globos de comic pintados en rojo y azul se encuentran vacíos; ninguna inscripción se integra en su superficie. Este rasgo parece subrayar la estricta función plástica de la imagen, y, al mismo tiempo, su propia inanidad argumental: nada dicen, a nada remiten y nada significan. Con la típica ambivalencia manierista, Salle apunta su posibilidad al tiempo que la suprime. Dichos elementos constituyen, por tanto, una auténtica laguna semántica que parece delatar el sentido específico de la obra: la ausencia del significado es suplida por la diseminación imaginaria.

Como se ha venido diciendo, para comprender con mayor rigor lo que se juega en la pintura de David Salle es necesario apelar a discursos como los de Jacques Derrida o Roland Barthes, porque ellos han delineado, en buena medida, el perfil teórico de los fenómenos estéticos que han protagonizado nuestra contemporaneidad. En ese

[35] El fondo sucio, o mejor, el *fondo no limpio*, como se expresaba Barthes, no es apropiado para la filosofía y el pensamiento, pero sí para el arte, la ironía y la pulsión: *todo lo que el intelecto puede lamentar como otras tantas catástrofes estéticas* (*Lo obvio y lo obtuso*, p. 170).

[36] (...) *presentar un concepto y luego escamotearlo brutalmente por medio de una tachadura, un desinflamiento, o un deslizamiento de sentido* (DUBOIS, Claude-Gilbert: *El manierismo*, Ed. Península, Barcelona, 1980, p. 134).

contexto, el pintor de Oklahoma sobresale en calidad artística por encima de todos sus coetáneos.

Pues bien, recordaremos, de un modo esquemático, que la deconstrucción nietzscheana de Derrida —estrategia destinada a disolver los establecimientos metafísicos de la cultura occidental por medio de una crítica del lenguaje y sus modos de pensar— trataba de afirmarse sobre lo que él denominaba una *estructura diferencial*, sobre la disimetría extrema que abre paso a una constante disyunción: la «diferenzia»[37]. Esta supondría un alejamiento de la noción clásica de «signo» —representación de una presencia— y de sus propios límites según la estructura teológica del filosofar occidental.

Al no ser un concepto rígido o inmodificable, ni tampoco una *unidad nominal pura*, la diferenzia sería un sistema de relaciones, la estructura de un juego asociativo. A fin de cuentas se trataría de lo que él mismo denominaba una *cadena significante* capaz de todas las salidas y los desbordes semánticos. Derrida explicaba la diferenzia a través de los conceptos de *espaciamiento*[38] y *temporización*, como

> *el movimiento según el cual la lengua, o todo código, todo sistema de repeticiones en general se constituye históricamente como entramado de diferencias (...) Podemos, pues, llamar diferenzia a esta discordia activa, en movimiento, de fuerzas diferentes y de diferencias de fuerzas que opone Nietzsche a todo el sistema de la gramática metafísica en todas partes donde gobierna la cultura, la filosofía y la ciencia* («La différance», pp. 47, ss.).

Mas, a pesar de las simulaciones subversivas, la estrategia diferencial así propuesta se apoya claramente en un uso interesado del concepto saussureano de significante, sin introducir, con respecto a él, formulación novedosa alguna[39]. Incluso en «La doble

---

[37] Los distintos traductores de la obra derridiana no han homologado la forma exclusiva de marcar la peculiaridad introducida en la palabra *différance*. Así, Carmen González Marín propone traducirla por "diferancia". Nosotros optamos por escribirla como propone José Martín Arancibia en el texto *La diseminación*: "diferenzia". Este grafema diferencial que Derrida propone es un *pequeño artificio* destinado a jugar con las distinciones entre voz y letra escrita. Además de introducir una falta ortográfica designa su posición subversiva dentro del sistema codificado de los signos. A través de estos matices Derrida pretendía diferir, deslizar el sentido, salirse de la onto-teología del lenguaje occidental. Además, la intromisión que lleva a cabo con ese neografismo pretende marcar un punto de cruce de las significaciones, un punto de tensión semántico que coloca el signo de interrogación en el mismo centro de la palabra. La diferenzia, sostenía, es un concepto sin origen ni principio, que no debe nada a ninguna potencia creadora: ningún Verbo la origina. La *a* valdría como marca de lo que *no está nunca como tal en presentación de sí*. («La différance», en *Márgenes de la filosofía*, Ed. Cátedra, Madrid, 1994, p. 40).

[38] En la página 298 de *La escritura y la diferencia*, Derrida se refería al «espaciamiento» como *diastema* (espacio que separa grupos) *y devenir-espacio del tiempo, también despliegue, en una localidad originaria, de significaciones que la consecución lineal irreversible, que va pasando de punto de presencia a punto de presencia, no podría hacer otra cosa que extenderlas y en cierto modo fallar su represión.*

[39] Francisco Baena sostenía en la crítica a Derrida realizada en su tesis doctoral (*La huella de la luz*, Universidad Autónoma de Madrid, 1996, p. 413) que en ese debate de la Escritura versus Lenguaje fundado en el Logos, la noción derridiana de archi-huella —huella originaria, creadora, diferencia y oposición— *usurpa el legítimo lugar del significante* (p. 429), y que, en realidad, Derrida es un pansemiótico que no puede manejar el concepto de lo real, que sí está, en cambio, en la proposición teórica de Lacan.

sesión» se excusaba Derrida por utilizar el término significante, ya que emplea *por comodidad la palabra significante para designar en el antiguo código a aquello que de la huella se separa del sentido o del significado*[40]. Así pues, al desalojar la unidad temática y el sentido[41] —separarse del sentido, afirmaba, es separarse de la «representación»—, el texto no sería ya

> *la expresión o la representación de alguna verdad que vendría a difractarse o reunirse en una literatura polisémica. Es ese concepto hermenéutico de polisemia el que habría que sustituir por el de diseminación (...) El casi sentido de la diseminación es el imposible regreso a la unidad alcanzada, reajuntada de un sentido, la marcha atrancada de semejante reflexión. La diseminación, ¿es por lo mismo la pérdida de semejante verdad, la interdicción negativa de acceder a semejante significado? Lejos de dejar así suponer que una sustancia virgen le precede o le vigila, dispersándose o prohibiéndose en una negativa segunda, la diseminación afirma la generación siempre dividida ya del sentido*[42].

Y más: al no estar el significante comprometido con una instancia última del significado, *su operación ya no está comprendida en el proceso de la verdad.* La diseminación, añadía en nota a pie de página, afirma el no-origen y el no-destino —el lugar vacío, añadiríamos aquí, de toda referencia simbólica. La escritura quedaría, por tanto, desamarrada de toda posible sujeción: movimiento errante a la deriva[43]. La diferenzia sería el movimiento que obliga a despegar los párpados para contemplar toda clase de nuevas situaciones y relaciones. Es un espacio seminal, puro gasto, proliferación y pérdida donde nada vuelve a su punto de partida.

Además, con todos sus sustitutos nominales, la diferenzia derridiana desempeña la labor de una crítica feroz de la organización simbólica y de su estructura trinitaria[44], ese blasón de la onto-teología triangular cristiana, pero también del Edipo y la castración:

---

[40] La escritura, concebida como *injerto* bastardo, es *una especie de comodín, más bien un significante disponible, una carta neutra que da juego al juego* (Derrida, *La diseminación*, pp. 138, 393, 535).

[41] *Esta sustitución, que tiene lugar como un puro juego de huellas y de suplementos o, si se prefiere, en el orden del puro significante, que ninguna realidad, ninguna referencia absolutamente exterior, ningún significado trascendente vienen a orlar, limitar, controlar, esta sustitución, que se podrá considerar loca porque tiene lugar en el infinito en el elemento de la permutación lingüística de sustitutos, y de sustitutos de sustitutos, este encadenamiento desencadenado, no resulta menos violento* (Derrida, *La diseminación*, p. 132).

[42] Derrida, *La diseminación*, p. 401.

[43] *El significante de poco, discurso sin gran fiador, es como todos los fantasmas: errante. Rueda aquí y allá como alguien que no sabe a dónde va, habiendo perdido el camino correcto, la buena dirección, la regla de rectitud, la buena norma; pero también como alguien que ha perdido sus derechos, como un fuera-de-la-ley, un desviado, un mal muchacho, un granuja o un aventurero. Recorriendo las calles, no sabe ni siquiera quién es, cuál es su identidad, si es que tiene una, y un nombre, el de su padre (...) desarraigado, anónimo, sin vínculos con su país y su misión, ese significante casi insignificante está a disposición de todo el mundo (...) el demócrata errante (...) La escritura es el hijo miserable* (*La diseminación*, pp. 174, 218, ss).

[44] Derrida, que encuentra su goce en una operación sistemática de disolución, aseveraba en «Fuerza y significación» (*La escritura y la diferencia*) que el juego de la diferencia ha de producir una *fuerza de dislocación que se propague a través de todo el sistema, fisurándolo en todos los sentidos, y de-limitándolo de parte a parte.* El sistema de la diferenzia es como una infección corporal que entra por cualquier zona

> *Diferenzia, grama, huella, cala, delimitación, fármacon, suplemento, himen, marca-marcha-margen, destruyen el horizonte trinitario. Lo destruyen textualmente: son las señales de la diseminación, porque, no se dejan en ningún punto sujetar por el concepto o el tenor de un significado. Añaden, lo más o lo menos de un cuarto término*[45].

Proponiendo una escritura sin sujeción ni ligaduras, Derrida impugna la sutura, desaloja el 3 para imponer el 4, el cuadrado y el doble. Así, tras una crítica a los conceptos lacanianos de vacío, falta y corte —fijados según el molde trascendente del Logos—, argumenta:

> *La diseminación abre, sin fin, esta ruptura de la escritura que ya no se deja recoser, el lugar en que ni el sentido, aunque fuese plural, ni ninguna forma de presencia sujeta ya la huella. La diseminación trata el punto en que el movimiento de la significación vendría regularmente a ligar el juego de la huella produciendo así la historia. Salta la seguridad de este punto detenido en nombre de la ley. Es —al menos— a riesgo de ese hacer saltar como se entablaba la diseminación. Y el rodeo de una escritura de donde no se vuelve*[46].

Como vemos, los textos de Salle juegan con toda clase de desplazamientos, reinscripciones y borraduras parciales. Sus pinturas se configuran como una auténtica puesta en escena polifónica articulada entre las varias voces ajenas entre sí que forman el tejido textual. La estructura de cuadros como *Nadar's Grey*, *Slang for you* o *Pavane*, responde, de un modo bien explícito, a la teorización derridiana del texto[47], allí donde el pensador francés lo concebía como profundidad perfectamente superficial, a la vez nula e infinita, que ayudaba a disolver un concepto tradicional de lectura y a potenciar el juego de pantallas superpuestas:

> *Infinita porque cada capa abriga otra. La lectura se parece entonces a esas radiografías que descubren, bajo la epidermis de la última pintura, otro cuadro escondido: del mismo pintor o de otro pintor, poco importa, que habría, a falta de materiales o por buscar un nuevo efecto, utilizado la sustancia de una antigua tela o conservado el fragmento de un primer esbozo. Y bajo ésta otra, etc.*[48].

---

debilitada y contamina, poco a poco, la totalidad de los puntos vitales hasta que el organismo entero acaba por derrumbarse. La diferenzia es la mala hierba para el discurso de la Palabra, lo que comienza allí donde se han roto las tablas de la ley.

[45] Derrida, *La diseminación*, p. 40.

[46] Derrida, *La diseminación*, p. 41.

[47] Lo que viene a faltar en el discurso derridiano es lo que abunda en la pintura salleana: la interrogación obsesiva por el sexo en una dimensión fantasmática.

[48] Derrida, *La diseminación*, p. 536.

Conforme a los juicios derridianos, diremos que este tipo de textos trastornan cualquier amago de unidad en un intercambio loco de imágenes que ratifica el movimiento errante de la escritura. Más allá de la polisemia, desarrollan una diseminacion de los contenidos y las formas que juegan al casi-sentido, pero que, en relación a él, se deslizan y se desatan. De este modo, encontramos que no hay puntos de sutura que liguen las imágenes y que todos los posibles lazos entre ellas aparecen cortados.

Trasladándonos de contexto, las obras de Salle también podrían ser pensadas en función de determinada idea psicoanalítica del texto; por ejemplo la que proponía Serge Leclaire tal y como apuntaba a una noción de texto como máscara y apariencia de lo real que encubre:

> *El texto actúa con lo real en forma similar a la de la tela de la araña con el espacio que ordena y en el que despliega su trampa (...) Ningún texto puede poner en juego lo que su textura misma intenta tapar; ningún artificio de escritura puede desbaratar verdaderamente la intrínseca función de revestimiento del texto (...) todo texto se ordena como ocultamiento de la falta y que por sí mismo sólo puede hacer aparecer apariencias de ella (...) Su belleza sería entonces similar a la fineza de la tela en la que la inquietante aura de real quedaría por de-leer (dé-lire)*[49].

Por su parte, señalaba Roland Barthes (*El placer del texto*, p. 104) acorde con tales planteamientos que texto quiere decir *tejido* y que se hace por medio de un perpetuo entrelazado donde el sujeto se pierde y se deshace. Y es que la deconstrucción ha concebido el texto como el espacio de un infinito entrelazado donde el sujeto se disipa ante el vértigo de las referencias y las respuestas siempre fragmentarias. Así, el laberinto de la escritura se transforma en un lugar de pérdida sin puntos de anclaje para ningún sujeto.

Dentro de los propios límites del cuadro, la pintura de Salle garantiza la pérdida de referencias cerradas a través de una serie de motivos heterogéneos que se dispersan en el firmamento inabarcable de las imágenes. Como habría dicho Barthes, en sus obras hay un poco de sujeto y un poco de representación: trazos, rastros y espectros que generan su propio claroscuro.

De este modo, asistimos a un extremo encabalgamiento de imágenes que tiende a borrar toda inscripción de un sentido / orientación para la mirada. El cuadro nos ofrece así la apariencia de un tapiz deshilachado donde cada motivo y cada fragmento parece copular con el siguiente, y cada trazo de escritura se pierde en un espacio de incompletas y absurdas asociaciones. Estas pinturas ofrecen el testimonio de una escritura que surca el vacío de las fronteras visuales: una escritura derivada. Como hubiera dicho Derrida, el texto salleano se encuentra sometido a una *vacilación infinita*: el juego incesante de su propia errancia.

[49] Leclaire, *Desenmascarar lo real*, p. 17.

Nadar's Grey también podría ser calificado como un texto «rizomático», en el sentido que podrían haberle otorgado los redactores del *Anti-Edipo*: Deleuze y Guattari. Jugando a oponerse a la cultura arborescente del Poder y del árbol-falo, estos autores realizaron una apología del sistema *rizoma* como aquello que

> *conecta cualquier punto con otro punto cualquiera, cada uno de sus rasgos no remite necesariamente a rasgos de la misma naturaleza; el rizoma pone en juego regímenes de signos muy distintos e incluso estados de no-signos*[50].

Estos autores —filósofos que recorren, al fin y al cabo, la línea de deconstrucción derridiana— apelaban a los principios de la conexión y la heterogeneidad, de la multiplicidad y la ruptura asignificante. Defendían una suerte de *caosmos raicilla* en vez de la firmeza de un *cosmos-raíz* (p. 16), en vez de la solidez de todo discurso fijo e inmutable, autentica muerte de la creación.

El espacio del rizoma sería un ámbito donde todo es conectable y donde todo aparece desterritorializado, o sea, descontextualizado de cualquier marco o sistema de alusiones codificadas. El rizoma, decían, *es una antigenealogía*, carece de principio y fin, y siempre se encuentra en situación de desbordamiento. Como en la pintura comentada, el rizoma procede por variación y expansión, tiene múltiples entradas y salidas, y se constituye como un sistema acentrado, no jerárquico y no significante. Se trataría, por tanto, de un texto sin raíz: sin elementos sujeción, pura multiplicidad y segmento, proliferación imparable.

Esta forma de diseminación textual apunta, no obstante, a un cierto disfrute; el disfrute hallado en la misma operación de ruptura y deconstrucción. Ponemos de relieve así, la dimensión afectiva implicada en esta estrategia de escritura. El goce que tanto el artista como el lector encuentran en esta diseminación procede de la dislocación, de la puesta en cuestión sistemática de los sistemas constructivos de la representación. ¿No revela el texto, a través de su lectura, la presencia de un deseo fantasmático de rebelión contra toda posible estructura de configuración ordenada?

Por debajo de la evidente deconstrucción de los sistemas tradicionales de representación late, por tanto, el goce de la agresión. El frenético deambular de imágenes fraccionadas y referencias quebradas invita a pensar que *Nadar's Grey* padece de una sobreexcitación pulsional a la que cabe atribuir una significación sexual —al menos en el sentido otorgado por Lacan a la pulsión, es decir, en tanto deriva y montaje surrealista presentado *sin ton ni son*. *Nadar's Grey* es una obra que obedece a lo que definiríamos un ritmo de composición pulsional, en tanto presión desorganizada[51]

---

[50] DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix: *Rizoma*, Ed. Pre-Textos, Valencia, 1997, p. 48.

[51] La pulsión, sostenía en la página 183 de *El Seminario 11, es el montaje a través del cual la sexualidad participa en la vida psíquica*. En la página 176 la equiparaba al collage surrealista. La palabra *Trieb*, tal y como a ella se refiere en la página 113 de *La ética del psicoanálisis*, podría ser traducida como *deriva*, y en *Aun* (p. 136), Lacan optaba por traducirla por *deriva del goce*. (El diccionario de la RAE define la *deriva* como algo que permanece sin dirección o propósito fijo, a merced de las circunstancias).

que amenaza con desestabilizar la superficie textual, que amenaza con disolver todos los valores de la representación textual.

Dicho esto, no cabe otra solución más que pensar que el sentido de este texto se encuentra en su propia lógica de escritura, en su frenético movimiento de *superposiciones, en su encadenamiento fragmentario*[52] y *en el borrado de toda* coherencia de significación.

Con los datos que tenemos sólo podemos decir que el significado del texto es su imposibilidad misma, y que su sentido es la imposibilidad misma de toda inscripción del sujeto en un universo de sentido[53]. Lo que aquí falta, por tanto, es un modelo de estructuración que organice la imparable dispersión visual que domina la obra. Lo que aquí falta son los ejes de una economía simbólica que dote de sentido a las imágenes.

Pero también podríamos introducir otra lectura adicional sugerida a través de la localización del enigma que late por debajo de la superficie textual. En su libro sobre Salle comentaba Lisa Liebmann que si *Hamlet's Mind*, cuadro integrado en la misma serie, fue pintado sobre el dibujo de un cartón para tapiz que representaba la pirámide romana de Cestius, *Nadar's Grey* partía de una imagen relacionada con el tema bíblico de Susana y los viejos, y que contenía, por tanto, temas veladamente sexuales[54]. Aunque parcial, la clave secreta de esta pintura confirmaría, incluso, que texto es intertextualidad[55].

El artista norteamericano habría retomado así un vestigio textual de la Antigüedad, una reliquia de tiempos pretéritos donde los relatos mantenían, todavía, la fuerza suficiente para abrir un horizonte de sentido para la Humanidad. En este caso concreto,

---

Por otro lado, diríamos que el bombardeo visual —y nos desplazamos aquí de la concreta perspectiva lacaniana— podría traducir una presión no ligada del Ello. En el texto salleano no operan instancias o agentes de sujeción. Tampoco hay lugar, diríamos con Requena, para una *escritura simbólica del deseo, considerado como escansión de la corriente pulsional. El empuje del Ello, nos atrevemos a decir, sería* aquello que amenaza con desestabilizar el espacio textual anulando la identidad de las imágenes y el tejido de los signos, poniendo en serios aprietos la noción misma de «espacio» a través de la quiebra de sus valores principales: la diferencia, la distancia y las coordenadas de posición. No obstante, frente a las creaciones de artistas como Kurt Schwitters, Pollock, De Kooning o Baselitz, en las pinturas de Salle no se trata de una absoluta desintegración espacial, ya que también incluye un minucioso trabajo sobre las distintas posibilidades expresivas y los órdenes de representación. De ahí su ambivalencia manierista: Salle juega, coquetea con los extremos del mantenimiento y/o la supresión, circulando en el espacio abierto del entre-dos. Sobre este rasgo de esencia manierista volveremos posteriormente.

[52] *El brío del texto sería su voluntad de goce: allí donde excede la demanda, sobrepasa el murmullo y trata de desbordar* (Barthes, *El placer del texto*, pp. 23, ss.).

[53] Como decía Barthes a propósito de la novela rapsódica sadiana, *nada le obliga a avanzar, madurar, terminar* (p. 163).

[54] Según se cuenta en el capítulo 13 del Libro de Daniel, la hermosísima Susana, hija de Helcías y joven esposa de Joaquín, fue objeto de los malos deseos de dos viejos y corruptos jueces judíos que, enamorados de su hermosura, la espiaron mientras se bañaba en el estanque de su jardín, urdiendo a continuación una trampa para conseguir sus favores. Ante el rechazo de Susana, los perversos jueces la denunciaron con calumnias ante el pueblo, pero en el momento en que iba a ser ejecutada por excesos carnales no cometidos, la intercesión del Señor a través de la inocente boca del joven Daniel disipó las sospechas y trajo luz sobre la confusión. Los viejos jueces fueron descubiertos y ajusticiados por falso testimonio según dictaba la ley mosaica.

[55] Power observó que sus obras necesitan un público culto capaz de localizar sus fuentes pictóricas o culturales, y que su obra posee toda *la ligereza, elegancia y deseo de orden del arte francés del siglo XVIII.*

e involucrada en una trama de deseo ilícito, se trata de un relato mítico acerca de la credibilidad de la palabra misma.

Lo que Salle pretende con su lectura es dislocar, descentrar, desviar el ojo del espectador para que el acto creativo pueda ser sensible a otras imágenes y a otros matices. Así, al argumento mayor —el discurso del Arte— se acoplan numerosos motivos que funcionan de manera aislada, pero que también podrían entrar en algún tipo de relación con el texto referencial. Queda así tematizada la posibilidad de una escritura sobre la escritura, garantizando un tránsito o pasaje textual entre diferentes tiempos y diferentes espacios, entre distintos signos y distintos contextos. Móviles y disponibles, los textos son aquí trashumantes en camino.

El artista juega con los textos de autores "clásicos", interviniendo sobre sus obras y señalando aquellos elementos a partir de los cuales poder abrir nuevas lecturas, enfatizando, como en este caso, el componente perverso que en ellos late. Salle subvierte el texto —al menos en el sentido que Barthes otorgaba a este término: fragmentar y pluralizar[56].

En la pintura que nos ocupa, la joven aparece en un lugar central de la composición, rodeada de toda una serie de personajes anónimos que la contemplan. Es probable que la pintura reproduzca algún cartón de la época manierista. Parece que esboza el momento en que Susana es llevada ante el pueblo por los dos ancianos tal y como reza el texto bíblico (Dn. 13, 31): *Era Susana sumamente fina y de extraordinaria belleza. Y aquellos malvados la mandaron descubrir (pues estaba ella con su velo puesto) para saciarse, por lo menos, viendo su hermosura*.

El pasaje[57] tematiza la emergencia de bajas pasiones a través de la mirada. En efecto, se trata del descubrimiento visual de una figura que inflama los perversos deseos de los ancianos jueces. De esta manera, las alusiones sexuales suplementarias que invaden la superficie del lienzo se superponen a ese que, en justa opinión de Liebmann, constituye un tema veladamente sexual en el doble fondo de la pintura. Borrando el cuerpo de Susana, Salle ha superpuesto el violento cuadro de su arlequín, como si tratara de impedir nuestra contemplación procediendo a interrumpirla, con su propia marca de estilo, con una pantalla interpuesta.

En esta pintura observamos cómo circulan los signos de la sexualidad por entre las imágenes, que se van cubriendo unas a otras, apareciendo como rastro de fugaces recuerdos y referencia lejanas. Casi podría afirmarse que *Nadar's Grey* sería la expresión de una fantasía sexual organizada alrededor de una referencia intertextual mítica, sobre la que se acoplan toda clase de fragmentos inconexos; una serie de pantallas imaginarias atravesadas sobre un elusivo trasfondo sexual. La obra podría, entonces, ser el testimonio de una frenética situación sexual, verdadero *punto de ignición* del texto, connotada por: la velocidad del trazo y el caos general que respira la escena, la diseminación de los límites visuales y la alusión intertextual que le da soporte.

---

[56] Preguntaba Barthes (*Sade...*, p. 145): *¿No es la mejor de las subversiones desfigurar los códigos en lugar de destruirlos?* El autor afirmaba que la *moral libertina* no era destruir, sino *desviar*.

[57] Favorito de los manieristas no sólo por sus evidencias eróticas, sino por la oportunidad de conjugar una singular desproporción (función del "contraste") entre la joven bella y honesta y los viciosos ancianos.

2. 5. 1. Teoría del velo

Aún sin establecer ningún tipo de conclusión teórica ni ahondar en la temática así apuntada, autores como Lisa Liebmann[58] afirmaron que las obras de Salle se desarrollan en torno a dos metáforas principales: los campos y las pantallas. Por su parte, siguiendo a Liebmann, Kevin Power observó que la reiterada utilización de velos y transparencias servían *tanto para afirmar como para negar la presencia de otras imágenes*. Nosotros trataremos de definir con mayor precisión lo que estos autores localizaron de un modo ciertamente vago, otorgando la importancia que el concepto de «pantalla» merece dentro del contexto de la pintura de Salle y subrayando el valor que a ella cabe atribuirle, partiendo, como señalamos, de una articulación de los registros textuales.

Como acabamos de constatar, la gran mayoría de estas pinturas se desarrollan en un plano de superficie. Carecen de referencia a los valores de la profundidad espacial y todos los elementos se amontonan en desorden sobre dicho plano. Obras como *Hurdle*, *Slang for you*, *Tight as Houses*, *Nadar's Grey* o *The Forest*, manifiestan, en nuestra opinión, uno de los usos que Salle desarrolla del concepto de escritura mediante un febril tratamiento expresionista: hacerla funcionar como *velo*; como velo en el sentido lacaniano[59], es decir, en tanto pantalla de cobertura que da presencia imaginaria a lo que no hay. Sería gracias al velo que, en la articulación fetichista que sostiene el texto salleano, *lo que se encuentra más allá como falta tiende a realizarse como imagen*; como imagen destinada a envolver el vacío.

Tal y como se adelantó en la parte teórica, diremos que, junto con el espejo, el velo es uno de los emblemas capitales del registro de lo imaginario. De acuerdo con la enseñanza de Jacques Lacan, y atendiendo al modo en que se inserta en la economía del deseo, el velo ejerce la función de pantalla encubridora del agujero de la castración; o lo que es lo mismo, la función de escamotear el encuentro con lo real.

Por otra parte, el velo funciona como insignia perfecta del juego de las ficciones y la simulación. Y es que, como advirtió Lacan evocando la apuesta de Zeuxis y Parrhasios[60], cuando se pretende engañar a alguien basta con interponer un velo sobre lo que verdaderamente hay. Con el velo se sostiene la ilusión de una presencia enigmática más allá y se hace posible ofrecer otra cosa diferente de lo que realmente hay. Por eso, junto con el enigma y el laberinto, el velo constituye uno de los motivos que mejor definen la lógica de escritura manierista (cfr. Hauser, *Pintura y Manierismo*, p. 130). Funciona como metáfora del juego entre la apariencia y la ilusión, como pantalla que sirve para escamotear el vacío que alberga en su interior[61].

---

[58] LIEBMANN, Lisa: «Harlequinade for an Empty Room: on David Salle», *Artforum*, New York, February, 1987, pp. 94-99.

[59] LACAN, Jacques: *El Seminario 4, La relación de objeto*, Ed. Paidós, Barcelona, 1994.

[60] Lacan, *El Seminario 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, p. 118.

[61] *Aunque la "verdad" no fuera más que una superficie,* sostenía Derrida, *sólo llegaría a ser verdad profunda, cruda, deseable, bajo el efecto de un velo* (*Espolones*, pp. 39, 89).

El velo, por tanto, no sólo cumple un importante papel en el desarrollo de las relaciones erógenas con el otro, de ese otro que el psicoanalista definía en *El Seminario 4* (p. 159) como *imagen-objeto*. En un sentido más hondo, y en todos los diferentes grados de su escala imaginaria, el velo puede ser concebido como la metáfora nuclear de la imagen fantasmática. Así pues, el velo es lo que en el discurso lacaniano nombra la estrategia de encubrimiento y desplazamiento fetichista de un determinado foco de horror: la falta del falo imaginario en el cuerpo de la mujer. En ese sentido, el velo permitiría que, sobre su superficie imaginaria, se dibuje lo que falta más allá de él.

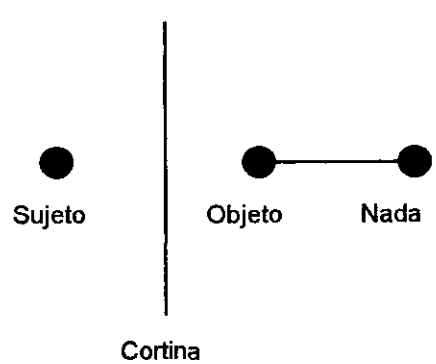
> *Lo que se encuentra más allá como falta tiende a realizarse como imagen. Sobre el velo se dibuja la imagen. Esta y ninguna otra es la función de una cortina, cualquiera que sea. La cortina cobra su valor, su ser y su consistencia, precisamente porque sobre ella se proyecta y se imagina la ausencia. La cortina es, digamos, el ídolo de la ausencia*[62] .

Gracias al velo la falta y la ausencia se transforman, se reconvierten en una imagen. Ahí reside, precisamente, la importancia de su papel en lo relativo a una teoría de la imagen y de la creación artística. Y ahí reside, precisamente, su valor concreto dentro de la economía del texto salleano.

En este contexto de presencias diferidas y ausencias rememoradas, lo imaginario aparece como un concepto correlativo del «vacío» que el velo trata de encubrir. Y es que el vacío tras la imagen fetichista nombra el drama de una presencia que no hay: el objeto o la figura que colmaba toda la superficie del paisaje visual, que diríamos con Requena.

Por su parte, Lacan pensaba la temática del velo como una formación de cobertura del vacío de objeto. El que abajo reproducimos es el esquema utilizado para describir el posicionamiento de los elementos implicados en la estructura fetichista: la posición del sujeto confrontado a una pantalla imaginaria que vela la inexistencia de objeto fálico.

Esquema del velo

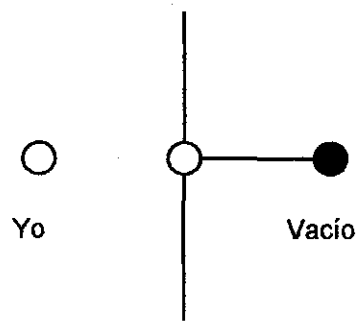


[62] Lacan, *El Seminario 4, La relación de objeto*, pp. 157, ss.

En tanto metáfora del fetiche, el velo escenificaría la *relación de interposición* imaginaria que permite seguir el juego de las ausencias y las presencias. El velo, por tanto, designaría el borde último donde se fija la impresión visual[63].

Pero nosotros introduciríamos una pequeña corrección (abajo) en el esquema lacaniano, ya que «velo» y «objeto» se mantienen en relación de completa equivalencia, puesto que, con su imagen, ambos vienen a obturar el fondo de la angustia, el fondo que cifra el vacío absoluto de objeto. Porque fue el propio Lacan quien indicó en la página 22 del cuarto seminario que el objeto (la imagen) *es un instrumento destinado a enmascarar, a modo de una protección, el fondo fundamental de angustia que caracteriza a la relación del sujeto con el mundo en las distintas etapas de su desarrollo.*

Se intuye por lo indicado que sería aquí más conveniente no hablar de «sujeto», sino de «yo», y sintetizar, aprovechando pero corrigiendo el mismo modelo lacaniano, cortina y objeto en un solo punto: punto circular y vacío que describe el contorno de un *yo-perímetro* —como habría dicho Requena (15-I-99). Porque el yo no es ni un ser ni una esencia, sino un envoltorio hinchado por las pregnancias imaginarias derivadas del otro especular.



Velo-objeto

La pantalla define, por tanto, un umbral más allá del cual no hay nada; más allá del cual emerge ese espacio inasimilable que manejamos en términos teóricos como lo real. En el caso de un cuadro como *Nadar's Grey*, lo velado por las pantallas superpuestas es el anticipo de un movimiento que se continua más allá: el movimiento del acto sexual.

Desde otra perspectiva, la temática del velo propicia el desplazamiento de la estructuración simbólica del sujeto —en sentido requeniano— en su encuentro con lo real. De manera que, siguiendo esa lógica imaginaria, una vez levantado el velo defensivo del yo, lo real se des-cubre bajo la forma de lo siniestro. La perversión, añadiríamos, se desarrolla en ese registro, jugando siempre con el mantenimiento del velo —en todas sus variantes— y la caída en el abismo, en el vacío de su desaparición.

[63] (...) *en lo que el deseo se detiene es en la cortina detrás de la cual esa falta está figurada por lo real* (LACAN, Jacques: «El psicoanálisis y su enseñanza», *Escritos 1*, Ed. Siglo XXI, Madrid, 1995, p. 421).

Mas sería oportuno decir —y aquí trascendemos el restringido enfoque lacaniano— que, tal y como se articula en el texto de Salle, lo velado por la pantalla de la escritura no sería ya una presencia erógena, sino más bien la densidad perdida del acto simbólico de la creación. En este sentido, Salle juega con la articulación de dobles y triples pantallas, llevando su grafía imaginaria al límite del colapso. Sostén de la estructura de la perversión, la pantalla se introduce, entonces, como emblema específico del manierismo, ejercitando el juego del semblante para, de este modo, y como confesaba *Lawrence Olivier* en un dramático instante del último film de Mankiewicz, mejor disimular o desplazar la presencia intolerable del vacío y el horror.

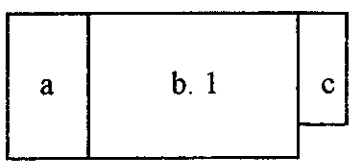
En nuestra opinión, las pinturas manieristas de Salle superponen sobre una misma superficie textual tres manifestaciones del velo: 1º) la tela que encubre el agujero que el bastidor delimita, operación destinada a velar esa presencia originaria imposible de guardar; 2º) el juego de trasparencias imaginarias pintadas; 3º) la pantalla que disimula la pérdida del sentido simbólico de la creación.

2. 6. How to Use Words as Powerful Aphrodisiacs (5)

Que los textos de Salle fracturan el concepto de narratividad tal y como lo entiende la Teoría del Texto es algo que se ha comprobado al analizar *Slang for you* y *Nadar's Grey*, y que se podrá ratificar ahora en la lectura del cuadro que nos ocupará a continuación: *Cómo utilizar las palabras como poderosos afrodisiacos*. Y es que, como sabemos, los órdenes de la representación tradicional se han vuelto insolventes para ceñir la experiencia estética del hombre contemporáneo. Tal y como observaba González Requena a propósito de los films de Buñuel (13-III-1998), en un juicio igualmente válido para las construcciones de Salle, el montaje surrealista rompe las expectativas que el montaje narrativo convencional intentaba construir: propone *sintagmas narrativos y visuales imposibles*.

Pues bien, la estructura de las pinturas salleanas hereda la misma lógica de funcionamiento. Se trata de yuxtaposiciones bizarras que borran el campo de la significación metafórica y del sentido simbólico. El relato aparece, entonces, convertido en un espacio hueco y desorientado, entregado al juego de las falsas pistas y la simulación. La estructura orgánica y unitaria es sustituida por un aparejo de imágenes —ya se articulen de manera seriada o por superposición— que solamente obedece a una imposible combinatoria. De este modo, los enlaces entre motivos tienden a subrayar puras tensiones formales o de explícito contenido sexual. Fuera de todo marco simbólico, los enunciados propuestos por los artistas de vanguardia escoran hacia las formas de lo siniestro o hacia una comicidad absurda y desgarrada.

Como utilizar las palabras como poderosos afrodisíacos es un tríptico configurado como un auténtico encadenamiento de imágenes en deriva que, alterando los modelos tradicionales del cuadro, se organiza a través de la sucesión y la superposición.



5- *How to Use Words as Powerful Aphrodisiacs*, 1982,
acrílico y óleo sobre lienzo, 225 x 442 cm.

6- *The Cruelty of the Father*, 1983, acrílico y óleo, 75 x 100 pulgadas..

En primer término, la zona que hemos marcado en el esquema con la letra (a), encontramos la imagen en grisalla de un brazo firme, en tensión, que tiene el puño cerrado y exhibido en posición desafiante hacia el espectador. Todo invita a suponer que se trata de un brazo dispuesto para golpear en cualquier momento, o al menos de un brazo preparado para la acción. Funciona, por tanto, como un emblema de lo masculino que nos recuerda al puño en alto del miliciano *Rolando el demoníaco*, tal y como aparece en el cuadro pintado en 1987, donde el soldado republicano levanta el puño en señal de victoria y muestra una cabeza cortada como si fuera un trofeo de guerra. Toda la sección protagonizada en solitario por el brazo —probablemente masculino— aparece, como en *Hurdle*, *Good Bye D.* o *The Burning Bush*, velada en un rojo intenso que acentúa la presión visual.

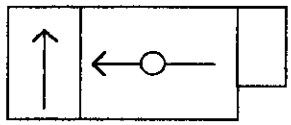
En la sección central (b), la más grande de las tres, hallamos el esbozo en grisalla de un bizarro dibujo que reproduce una extraña situación: una serie de mujeres jóvenes montando unos grotescos gallos gigantescos. Además del instante que el dibujo parece retratar (una carrera), el modo en que se encuentra realizado por medio de amplias pinceladas sueltas contribuye a generar cierto dinamismo formal que contrasta con la quietud del brazo anteriormente descrito.

El artista ha yuxtapuesto así dos instantes y dos espacios distintos, vinculándolos, quizás, por todo aquello que los diferencia. Toda la superficie de la imagen está velada en verde, procediendo a contrastar, aún más, la representación a través de la disonancia cromática con la sección vecina.

Casi en el centro (b. 1) encontramos otra referencia intertextual bien identificable y realizada en tonalidades grises: una cabeza picassiana tomada como fragmento de un cuadro mayor, probablemente correspondiente al periodo de *Las señoritas de Avinyó* (1907). Este tipo de excursiones hacia el interior de otros textos, para retener y aprovecharse de determinados fragmentos, podría expresar una concepción de la Historia del Arte como el espacio de un gran Código pleno de imágenes disponibles para ser recombinadas en nuevas configuraciones. Como tales, las imágenes del arte son generadoras de discursividad, haciendo posible un diálogo estético entre obras lejanas en el espacio y el tiempo, pero cercanas y familiares gracias a la tecnología que las convierte en fragmentos disponibles.

La tercera parte de la obra (c) —cuyo menor tamaño confirma la presencia de un desnivel táctico y expresivo— nos ofrece una mezcla expresionista de diversas manchas y toques de color en tonos entremezclados: grises, marrones, amarillos y verdes. Como vimos y veremos en otros textos, este frenético trazado de manchas, tachones y golpes de color reducen a su mínima expresión la tarea de la representación visual y refuerzan el concepto de acción pictórica. Además, su virulencia formal y su anulación figurativa subrayan una idea de la escritura concebida como gasto y exceso puramente material.

Como vemos, se trata de un cuadro caracterizado por mantener una extrema heterogeneidad representativa. No obstante, en él perviven de modo singular los rasgos de una estructuración "clásica" del espacio, haciendo hincapié en el valor del centro y de los ejes cartesianos de la composición cuadriculada. En efecto, el brazo de la izquierda enfatiza la vertical, mientras que la grotesca cabalgata describe un movimiento horizontal inducido y la cabeza picassiana centra visualmente la imagen.



La obra se sostiene en una desnivelada estructura trinitaria en la que las imágenes mayores aparecen ensambladas por corte directo. La estructura de este montaje podría configurar un determinado recorrido narrativo partiendo de la tradicional división entre planteamiento, nudo y desenlace (a, b, c). Mas, como se observa, resulta prácticamente imposible establecer una relación causal entre todos los motivos e imágenes implicadas.

Para apoyar esta falta de relación, observamos que no sólo los motivos, sino también las medidas propias de cada bastidor que sujeta el lienzo son absolutamente distintas. Salle parece expresar la idea de que, por muy organizada que esté en términos clásicos, la naturaleza de toda proposición narrativa siempre se nutre de elementos esencialmente fragmentarios y que, como en la construcción de una frase por medio de letras y palabras, siempre integra una cierta desproporción entre las partes. De manera que, afirmándose como un texto esencialmente deconstructor, la estructura trinitaria que lo sostiene escribe la posibilidad de una articulación narrativa, pero, al mismo tiempo, la cancela. Además, y como si realizara un nuevo giro perverso sobre la organización sutilmente desmantelada, el artista ha procedido a ubicar lo grotesco en el centro geométrico de la obra, tal y como se manifiesta a través de la deformación facial que resume la figuración cubista de Picasso.

El jocoso título, que parece haber sido robado de algún barato manual erótico, apenas ayuda a resolver la enigmática significación que el lector insiste en buscar. Funciona de un modo autónomo, haciendo de la palabra, vía de comunicación y de sentido, un instrumento de potencial reclamo sexual. En relación a esto, debemos tomar nota de la aparición que protagoniza la obra de un modo escandaloso: la imagen metonímica del falo, tal y como la representa el poderoso brazo en erección[64]. Además de infringir metafóricamente la funciones anatómicas propias del brazo, esta representación desplazada bajo una cálida veladura roja acentúa la significación sexual del título, que solo encuentra en esta imagen el único punto de articulación; una articulación definida, en cualquier caso, como esencialmente parcial.

El desplazamiento metonímico, es decir, la *alusión* o *trasferencia del acento psíquico* de un elemento a otro, hace posible dar imagen a un motivo prohibido, guardado con recelo bajo la ropa, y en el que sentimos latir la propia presión pulsional evocada a través de la tensión muscular y el rojo sanguíneo de la imagen. Como tal, el brazo sería la viva imagen del falo imaginario, de aquél objeto que, para Lacan, constituye el punto donde se juntan la imagen del deseo y la barra del significante.

En el contexto lacaniano, decir que el falo es el significante del deseo expresa la idea de que, como tal, el significante significa la presencia del deseo. Y en este sentido, para la mujer siempre resulta mucho más complicado significarlo, ya que la suya es la

[64] Hacer ostentación del falo, señalaba Freud, implica un *desafío* («La cabeza de Medusa», en *Obras Completas*, Tomo VII, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1974, p. 2697).

posición de la carencia. Por ese motivo, dicen, construye el semblante, la mascarada del falo que no tiene. Ella trata de ser el falo porque ese es *el signo mismo de lo deseado*[65].

El brazo, decimos, dibuja el contorno de un miembro en erección. Y es que en el campo de la representación visual el sexo masculino adquiere un protagonismo que no encontramos en el sexo femenino. De ahí el papel esencial que el falo juega en la estructuración del deseo. Por eso, su pregnancia visual, en tanto apéndice revelador de la presión orgánica, le otorga una especial prevalencia dentro de la vida erótica. En este sentido, llegó a señalar Lacan que no hay simbolización posible del sexo femenino, puesto que

> *lo imaginario sólo proporciona una ausencia donde en otro lado hay un símbolo muy prevalente (...) El sexo femenino tiene un carácter de ausencia, de vacío, de agujero, que hace que se presente como menos deseable que el sexo masculino en lo que éste tiene de provocador, y que una disimetría esencial aparezca*[66].

Lo que hace, entonces, que el sexo masculino cobre un mayor protagonismo en el campo del deseo donde lo visual juega un papel esencial es, precisamente, la prevalencia de su *Gestalt fálica*.

Por medio del corte fotográfico, el brazo aparece como fragmento corporal, como pedazo separable del cuerpo y aislado en su valor sexual. Y es que la lógica perversa que Salle parece desarrollar se define, precisamente, por enfatizar y sobrevalorizar determinadas partes del cuerpo otorgándoles una extrema visibilidad. En la perversión las partes se aíslan como emblemas de un deseo imaginario, funcionando todas ellas como metonimias del objeto central: el falo[67].

Desde otra perspectiva, Requena observó que, debido a su carácter de hendidura, el sexo femenino nunca se puede ver como figura, sino como Fondo. El objeto de deseo siempre aparece —como en el cuadro comentado— recortándose del fondo. El brazo (falo) erecto, por tanto, comparece como el modelo imaginario de lo deseable.

Por otra parte, y como si revelara la primacía fálica de la escritura, haber puesto la metonimia del falo en erección en el primer término de la secuencia, en el punto de arranque de la obra —al menos en el contexto de una lectura occidental—, podría ser significativo del carácter masculino de la creación, del principio de la acción. Tal y como aparece en la obra, el falo ofrece un punto de conexión entre el carácter activo del

---

[65] *Este es el origen de la profunda Verwerfung de la mujer, de su rechazo como ser, del "extrañamiento" de su ser en aquello que debe parecer. Pues en tanto se exhibe y se propone como objeto de deseo, se encuentra identificada de una manera latente con el falo, ese significante del deseo del otro.* Lacan cita (*Las formaciones del inconsciente*, pp. 103, ss.) el trabajo de Joan Rivière acerca de la feminidad como disfraz, en un artículo publicado en 1929: «Womanliness as a masquerade».

[66] Lacan, *El Seminario 3, Las psicosis*, pp. 251, ss.

[67] En este sentido, cabe decir que el discurso lacaniano sólo ha puesto en juego una dimensión imaginaria del falo, que sería el *signo de la falta de objeto*, como *ausencia marcada* (Leclaire, *Desenmascarar lo real*, pp. 32, 83). Miller sostenía que el falo comparece como *insignia* o *semblante* allí donde conjuga el significante y lo imaginario (Círculo de BB. AA., Madrid, 20-III-1999).

movimiento creador y la imagen de un deseo veladamente sexual. De este modo, podría presentar una síntesis entre dos dimensiones diferentes[68] pero estrechamente relacionadas: el arte y la sexualidad. Sin embargo, al mismo tiempo observamos que la tonalidad grotesca que inflama el ambiente general de la obra difumina la dimensión simbólica de lo fálico para volcarse en una escenificación singularmente perversa, cuando no directamente paródica.

El artista parece estar ironizando sobre el carácter de las relaciones puestas en juego. De ahí que ese falo sobredimensionado no comparezca, en modo alguno, del lado de lo trágico ni de lo heroico, sino, bien al contrario, del lado de la comedia. En nuestra opinión, lo que Salle escenifica de este modo es una metonimia hiperbólica del falo en su versión grotesca. Como tal, no contribuye sino a confirmar la potencia imaginaria de la representación.

Y, como sabemos, la comedia viene protagonizada por la presencia elíptica, pero constantemente designada, del falo[69]. De hecho, todo el trabajo de las representaciones jocosas cobra sentido, precisamente, por organizarse alrededor de la imagen fálica; la risa emerge allí donde, en determinado contexto, el falo se des-cubre.

Por otro lado, la experiencia psicoanalítica parece haber demostrado que, en determinadas ocasiones, el carácter hiperbólico del falo podría ser significativo de su falta, es decir, de la presencia velada de la castración, pues sabemos que el falo sólo es valorado en tanto que resulta amenazado por la castración[70].

Añadamos que, muchas veces, aquello que se parodia no es lo que se desprecia, sino, bien al contrario, lo que se anhela, aquello de lo que se carece. En este sentido —y lo indicamos sin olvidar el contexto fetichista en que se inserta la obra salleana—, el brazo erecto podría asumir el papel del falo que no hay[71].

* * *

[68] Considerado como un espacio de convergencia, el texto artístico sería un ámbito susceptible de la lectura de diversas líneas de interrogación interconectadas. La polivalencia, por tanto, es lo que aporta fecundidad al texto. Sobre estas cuestiones dentro del contexto del análisis onírico: Freud, *Lecciones introductorias al psicoanálisis*, pp. 2227, ss.

[69] El falo, sostenía Lacan en *El Seminario 7* (p. 373), hace acto de presencia en el centro de la comedia como *significante oculto*. Miller observó que la comedia *consiste en hacer reír revelando el objeto imaginario que todos los discursos rodean, hacia el cual tienden, a saber, el falo* (*Recorrido de Lacan*, p. 44).

[70] Por inversión, la ostentación de un falo prominente aludiría al temor de la castración. Para Freud, las colas de los lobos (metonimias del falo) ejercían la función de *supercompensación* de una mutilación («Caso del "hombre de los lobos"», pp. 1955, 1962).

[71] En *El Seminario 4* Lacan observó que el sospechoso dedo erecto aparecido en muchas pinturas leonardescas (San Juan Bautista, Baco, el ángel de La Virgen de las Rocas) sería *la indicación de la falta de ser cuyo término encontramos inscrito por toda su obra*.

2. 7. The Cruelty of The Father (6)

1

Sin ningún tipo de aparente justificación argumental y estructurado como un díptico, *The Cruelty of the Father* nos presenta dos imágenes diferenciadas con gran intensidad. En la zona izquierda observamos la representación de una escena localizada en una piscina y protagonizada por una gran cabeza de mujer situada en la zona central. Cruzando su cabeza por detrás encontramos el bordillo grisáceo de la piscina, sobre el cual aparece una tumbona con un toldo realizado en tonos azules. Detrás de dicha tumbona tenemos un seto verde ejecutado con amplias pinceladas sueltas que constituye el límite superior del cuadro y que cierra el espacio de la imagen.

Justo por encima de la tumbona, el autor ha emborronado la superficie pintada con grandes brochazos distorsionando la correcta discriminación de lo representado. De modo que, alternando la verosimilitud apariencial de los motivos con los trazos gestuales, el color que emborrona el parterre amenaza con invadir el resto de la escena deformándola igual. Por su parte, el agua azulada de la piscina ha sido sugerida, de un modo intencionadamente naif, por medio de un sinfín de manchas que emulan su movimiento.

Para cuestionar la verosimilitud espacial de la escena, es decir, para cuestionar el concepto de ventana visual según una construcción perspectivista del cuadro, Salle ha optado por incluir en la imagen otros dos elementos heterogéneos. A la izquierda, observamos una gran mancha amarilla que podría recordar los desgarrones pictóricos de las obras de Clyfford Still (1904-1981) —pionero del expresionismo abstracto norteamericano. Alargada e informe, la mancha refuerza la sensación de verticalidad, y se extiende desde el límite inferior de la tela hasta cortar el bordillo de la piscina. Como en muchas de las obras del universo pop, Salle combina en una misma imagen los valores de lo bidimensional con lo tridimensional.

Hacia el ángulo inferior derecho tenemos otra imagen de un rojo intenso. Dicha imagen podría reproducir la forma de un boomerang cuyo lado cóncavo está orientado hacia el vértice de la esquina. También podría tratarse de la parte de una silla o de algún otro objeto de decoración superpuesto directamente a la tela, como ya hizo Salle en obras como *The Cold Child*, *King Kong, A Collapsing Sheet* o *Poverty is no Disgrace*. Estos motivos no se integran en la pintura como complementos, sino como suplementos, es decir, como elementos adheridos, recosidos y superpuestos, no articulados en una relación homogénea o sintética.

La cabeza de la mujer en el centro de la imagen está realizada de un modo apresurado, como si se tratara de un boceto inacabado sin pulir, como si estuviera mal hecha de un modo intencionado. No obstante, y a pesar de lo plano de sus facciones, sus rasgos principales se encuentran bien definidos por las líneas y las sombras del modelado. El rostro, de rasgos angulosos, ha sido coloreado con suaves tonalidades crema en las zonas más iluminadas y con tonos marrones en las zonas sombreadas de su medio perfil. Con singular intensidad destaca el nítido perfilado de los labios entreabiertos y los dientes, así como de las cejas y los ojos. De su cabeza no vemos un

solo pelo, ya que aparece toda ella envuelta en un gorro de baño blanco, de manera que su forma en media luna ofrece un cómico paralelismo con el motivo rojo ya comentado.

Autores como Charles Jencks han asegurado que la cabeza retratada reproduce una fotografía de la actriz Joan Crawford. No obstante, y sin querer polemizar sobre esta atribución por carecer de los elementos necesarios para rebatirla, creemos que podría tratarse de una imagen robada de alguna pintura de Alex Katz, ya que reproduce las mismas coordenadas estilísticas, e incluso temáticas, que tan singulares y reconocibles han hecho a sus telas. Cuadros como *Swimmer No. 3* (1973) o *Ada with Bathing Cap* (1965) podrían estar estrechamente vinculados con esta imagen.

El rostro del lienzo de Salle reproduce la misma suavidad de las pinceladas y la misma debilidad plástica de Katz. En ambos artistas, el rostro aparece descarnalizado, como los que ofrecen, una y otra vez, los carteles publicitarios. Aún así, hay un rasgo esencial que marca una intensa diferencia entre la imagen salleana y el común denominador de las de Katz: la seductora malicia de su expresión, mediante la cual establece un guiño, un contacto directo con el ojo del espectador.

La otra parte del díptico introduce un fortísimo contraste de color con respecto a la anterior. Si en esta predominaban los tonos fríos del verde y el azul, la otra está protagonizada por el calor del amarillo. La inclinación a afirmar las oposiciones se hace aquí patente por medio del juego entre los cambios de escala y proporción, así como entre la relación entre lo cercano y lo lejano, el dibujo lineal y la mancha o el cambio de temperaturas implícito en la selección del color.

Dispersados por toda la superficie del plano pictórico, observamos la presencia de cinco fragmentos corporales apenas esbozados, como si se tratara de meros apuntes para aprender a retratar figuras en diversas posiciones, como si representaran esforzadas lecciones de anatomía y puesta en práctica de las técnicas del claroscuro.

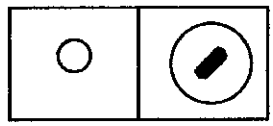
En la zona superior tenemos el gran perfil exterior de un pie izquierdo, cortado por encima del tobillo. A su derecha, y haciendo visible una enorme desproporción de volumen, vemos el medio perfil de un torso femenino con las manos en la nuca. Por debajo de ella, y con un tamaño considerablemente mayor, observamos la espalda, posiblemente masculina, de otra figura que aparece seccionada a la altura del cuello.

Siguiendo el recorrido de la mirada que trazamos, encontramos a continuación otro torso, esta vez visiblemente femenino y en acentuado claroscuro, que se estira hacia atrás en violento escorzo, por lo cual sólo vemos de su cabeza la pequeña zona de la barbilla. Por encima de él, y completando el círculo que constituyen los cinco fragmentos corporales, tenemos el último torso masculino, que vuelve a poner las manos tras la nuca para dejarnos ver el espacio que va del ombligo hasta el labio superior de su boca. Por su ubicación, parece como si el enorme pie que preside la escena desde arriba estuviera a punto de pisotearle.

Además de los comentados, hallamos otros motivos diferentes como, por ejemplo, un tembloroso dibujo a línea que secciona diagonalmente toda la superficie pictórica, y que parece un trazo de escritura automática. Estableciendo un sutil eco formal y compositivo con la mancha amarilla de la otra sección del díptico, podemos ver otra mancha vertical de color gris en la zona izquierda del cuadro. Otra de idéntica tonalidad

aparece colocada en el centro de la imagen, con una leve inclinación diagonal que podría reproducir el trazo instantáneo de un brochazo.

Por otro lado, observamos que ambas partes del díptico se sostienen en una singular estructura circular que evoca la idea de la vuelta, de un permanente retorno sobre lo mismo. La parte de la izquierda incluye, casi en el centro geométrico de la imagen, la cabeza esférica de la mujer, mientras que los miembros que protagonizan la parte de la derecha describen un itinerario circular en torno a lo que podríamos calificar como un centro vacío ocupado por la mancha gris, por el trazo gestual que presentifica la mano del creador y que apela a la violencia propia de todo color suelto irrumpiendo sobre la tela de la representación. De un modo harto significativo, los pedazos del cuerpo circulan alrededor de un punto vacío de forma: la mancha.



Como vemos, por medio de la composición general, la forzada pose de los miembros corporales o el juego de las falsas atribuciones y los entrecruzamientos expresivos, Salle anula cualquier concepción unitaria de la obra, cualquier concepción del texto como una constelación orgánica y articulada. El cuadro se afirma, entonces, como un universo esencialmente fragmentario.

Todo apunta a suponer que la extraña inverosimilitud de esta obra descansa en las asociaciones que plantea, así como en el absurdo trenzado de diversos segmentos y perfiles corporales. Como la gran mayoría de las obras de Salle, este texto supone un desafío a la capacidad asociativa del lector, que se encuentra enfrentado siempre al fascinante juego de localizar la clave enigmática que ayudara a resolver algún tipo de mistérica relación.

2

Analizar significa poner en movimiento la interrogación que el texto abre. No implica neutralizar el efecto estético de una obra, sino subrayar sus puntos de escozor y tratar de desvelar la lógica textual dominante. Teniendo como finalidad la interrogación por el sentido que el texto traza, la Teoría del Texto invita a realizar las siguientes preguntas: ¿Qué experiencia hace el sujeto ante este tipo de imágenes? ¿Qué resortes pasionales activa?

Atendiendo a las resonancias implicadas en los motivos representados y sus potenciales asociaciones, este cuadro posee para nosotros una fuerte significación sexual. Plantearemos, por tanto, una hipótesis nacida de la lectura que puede contribuir a dar con la clave de la experiencia que este texto desarrolla: en el marco de una directa apelación a la crueldad paterna a través del título (plano semiótico), la tensión de esta obra se afirma por medio del vínculo establecido entre los restos diseminados del cuerpo y el atractivo (sexual) de la mirada obscena de una mujer.

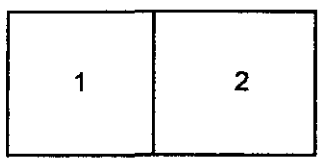
Pero entremos a considerar algunas cuestiones relativas a la propia articulación pictórica de este texto. A propósito de la estructura del díptico, y tras haber destacado la

fuerte *carga afectiva* del trabajo salleano, la psicoanalista Agnès Aflalo[1] formuló la idea de que en sus textos se producía una singular interconexión entre la imagen y el significante, explicando que la disposición específica de sus lienzos apelaba a la relación de sincronía entre imágenes gracias a la técnica de la sobreimpresión y a la diacronía gracias a las composiciones en díptico[2].

La pintura, añadiríamos nosotros, se sostendría en un soporte significante que permitiría la confrontación de dos términos y dos situaciones distintas, entre las cuales podría activarse determinado vínculo transferencial destinado a potenciar el elemento poético de la asociación. La mirada del espectador sería invitada así a mantener una alternancia entre dos planos visuales, a leer cada imagen por separado y a localizar, en un segundo tiempo, el sentido de la posible relación emergente en la confrontación.

En nuestra opinión, el díptico favorece el engranaje de la yuxtaposición y la puesta en juego de las asociaciones metafóricas, es decir, el levantamiento de un puente expresivo entre las dos imágenes enfrentadas. La barra invisible que divide una imagen de otra[3] sería lo que garantizaría el choque: la conjunción y la disyunción, el vínculo transferencial, la relación metafórica entre ellas.

La crueldad del padre



3
(X)

Pero, en realidad, el díptico[4] —y planteamos aquí una hipótesis que creemos novedosa— se sostiene en una velada «estructura trinitaria», ya que, en el fondo, se trata de dos imágenes cuya relación está destinada a generar una tercera idea que resume el conflicto de la yuxtaposición. Y conviene decir aquí que el lugar del tercero donde esa relación se activa no puede ser sino el lugar del Sujeto —de ese sujeto colocado en el intersticio donde las dos imágenes se atraviesan.

[1] Aflalo, «David Salle», *La Cause Freudienne*.

[2] La diacronía se refiere al discurso en su inscripción temporal, en su dirección, mientras que la sincronía se refiere a la estructura simultánea de los grupos de oposiciones.

[3] Como el árbol mítico en los cuadros del tema de Adán y Eva, la barra de la división ejerce de línea de contacto, de significante que corta y reúne. Es lo que Arnheim denominaba *pasador* (*El poder del centro*, p. 98), cuya función de mediador es dividir y conectar.

[4] El díptico funciona como un dispositivo que permite poner en juego el carácter binario de la estructura semiótica (cuyo núcleo sería el juego del fort-da). De ahí que los cuadros construidos según dicho formato favorezcan un curioso anudamiento entre la imagen y el significante.

De este modo, el díptico sería una de las mejores maneras de materializar, en el campo de la pintura (imagen secundaria, fijada sobre un determinado soporte), la presencia de esa tercera escena donde ubicamos la interrogación del sujeto, una interrogación nacida de la conjunción de dos realidades visuales enfrentadas.

La estructura del díptico, que, en principio, reforzaría el descentramiento manierista y el efecto de la división y la duplicidad, favorece, por tanto, la presencia de tres planos textuales: plano de la izquierda, plano de la derecha y plano de aquello que identificamos como el lugar del sujeto. Los dos centros implícitos en el área del doble cuadro cobrarían otro sentido al introducirse un tercer elemento exterior a la pintura, pero por ella misma convocado.

Sin embargo, la proliferación de elementos suplementarios que encontramos en el cuadro impiden hablar de una unidad de relación metafórica. Dichos elementos funcionan como añadidos de la escena, como injertos disonantes que abren el universo de las asociaciones y abolen el sentido homogéneo de la relación. Aunque parte de su efecto permanece, la pureza de la estructura semántica de la composición en formato díptico aparece así sutilmente cuestionada, erosionada. Los múltiples elementos adheridos e insertados ensucian la relación, pero no la anulan.

De ahí que, a diferencia de pinturas como *Was my Husband a Doctor or a Patient*, donde los dos lados se encuentran absolutamente desconectados, creamos que el *punto de ignición* de esta obra pueda localizarse en la relación establecida entre los dos planos: la mirada de la mujer que centra parte de la obra y los trozos desmembrados del cuerpo; una relación que pone en escena algo posiblemente vinculado a un fantasma de fragmentación.

Para apoyar esta lectura debemos tomar nota de aquello que la propia pintura muestra de un modo reiterado —los dos círculos—, para seguir, en un segundo tiempo, el hilo de las posibles asociaciones de ideas tal y como aparecen tejidas en la representación. El primer círculo correspondería, explícitamente, a la imagen de la cabeza femenina, cuyo centro está protagonizado por un ojo provocador que interpela directamente al espectador. El segundo estaría implícito en la disposición de los miembros, manifestándose como un auténtico círculo quebrado.

Todo invita a suponer, por tanto, que dicha relación entre las partes podría escenificar la irrupción de un drama imaginario, que estamos ante un drama que nos conduce directamente a la dialéctica del espejo, allí donde, amparados por la Teoría del Texto, podemos completar las intuiciones de Lacan.

Y es que la fascinación de la mirada así escenificada podría estar vinculada a aquello que Requena ha definido como la fascinación de la imagen especular: aquella donde se abrochan la fascinación por el círculo y una determinada experiencia de placer asociada a él. En tanto tal, dicha fusión ofrecería la imagen de una plena totalidad, la ilusión de la unidad perfecta. Como en el cuadro de Salle, en la identificación especular el rostro y la mirada tienen mayor protagonismo que el resto del cuerpo. Así, vemos en el cuadro que el cuerpo desaparece, literalmente, por debajo de las espesas aguas de la piscina, subrayando, en el mismo movimiento, el valor de la cabeza y su mirada.

Sin embargo, nada en este lienzo invita a pensar en la existencia de una mirada amable ni de una fascinación sosegante. Al contrario, parece obvio que la mirada aquí

convocada está del lado de una maliciosa excitación. Salle no escenifica la función apolínea de la mirada, sino su función perversa. De igual forma, la extrema fragmentación expresada por los apuntes anatómicos de la zona diestra parece dar respuesta a la mirada que centra toda la sección izquierda del díptico. En consecuencia, podríamos decir que, tal y como lo volveremos a encontrar en cuadros posteriores (*Melody Bubbles*, *Géricault's Arm*), la tensión que da vida a esta obra se desprende del juego orquestado entre la unidad imaginaria y los estragos de su propia fragmentación[5].

Sabemos que la dialéctica especular se sostiene en una singular disyunción que implica dos tipos de experiencias opuestas: o bien reconstruye la ilusión de unidad narcisista, o bien desemboca en una fragmentación desgarrante, en una desintegración del yo. En nuestra opinión, la diseminación de motivos, así como el febril trazado espinoso que atraviesa los objetos parciales, participan de la experiencia de la segunda vía: la disgregación de la unidad corporal, la imagen, quizás, de la castración.

En términos generales vale decir que si algo define con precisión lo específico del texto salleano es el hecho de mantenerse en un plano imaginario; más en concreto: en el umbral mismo del límite especular, allí donde el sostén narcisista se ve amenazado con la disolución de las figuras del placer —dialéctica que nos devuelve al drama de la estructura fetichista del deseo. De ahí que proliferen toda clase de motivos seccionados y toda clase de relaciones discordantes entre las partes, relaciones en las que nada se ajusta. Lo que falta en este tipo de textos sería la introducción de un elemento tercero que posibilitara la integración corporal, que diera unidad a eso que se manifiesta como una constante quiebra del cuerpo y como una descomposición joyceana del discurso.

Como en *Pierna* o *Pura Diferencia*, las pinturas de Salle padecen —y utilizaremos una expresión lacaniana que define bien la esencia imaginaria de su texto— un acusado grado de desmembramiento resultante de una *descomposición imaginaria*. Y recordemos que el verdadero sentido de la expresión *cuerpo fragmentado*, señalaba Lacan en la página 61 de *El Seminario 3*, es que el sujeto —impropiamente llamado así— es una colección incoherente de deseos y emociones, algo absolutamente desorganizado.

En *La Crueldad del Padre*, por tanto, no se trata de una construcción narrativa del deseo, que diríamos desde una perspectiva requeniana, sino de una auténtica *sucesión de objetos parciales*. En este sentido, la fragmentación y lo grotesco harían visible una peculiar escisión que marca un punto interior de desgarro; un desgarro semejante al desorden emocional provocado por una pérdida no digerible.

Propuesta como una vía para cercar el goce, los motivos que protagonizan la pintura de Salle (la mujer y la Historia del Arte) aparecen troceados de modo similar. Sus textos se mantienen por fuera del universo simbólico, de ahí que la inflación imaginaria que padecen se vea acompañada de toda clase de troceamientos y composiciones desordenadas.

Hemos dicho ya que el texto es un foco de convergencia de diversas líneas de interrogación. A través de la multiplicidad y de los variados recursos expresivos

[5] En *La lógica del fantasma* (10-V-1967) Lacan consideraba que, en tanto potencia unificante, Eros no es sino una *compensación del terror ligado a ese fantasma órfico del cuerpo fragmentado*.

utilizados, en *The Cruelty of the Father* el artista pone en escena la problemática relación con la imagen del cuerpo, que, tal y como aparece visualizada, podría ser resumida en tres puntos (válidos, además, para resumir la gran mayoría de sus obras):

- Despersonalización expresiva y desorganización estructural del texto.

- Desarrollo de la dialéctica especular y fetichización de las partes del cuerpo.

- Falta de concentración emocional, dispersión afectiva y disgregación pictórica.

Como veremos en *The Burning Bush*, la dispersión y la circularidad aparecen estrechamente vinculadas a la burla de la instancia simbólica que el padre encarna. Como en la práctica totalidad de los discursos vanguardistas, ya sean estos de naturaleza analítico-deconstructora o de naturaleza romántico-expresionista, el atentado contra lo simbólico se encuentra en relación directa con la anulación del sentido, la eliminación de las distancias y la perspectiva, y la destrucción de todos los lazos causales entre las imágenes.

En los textos de vanguardia, la burla de la figura paterna (Eisestein, Dalí, Buñuel, Ernst, Artaud, etc.) y de todos los símbolos que quedan en su estela, aparece asociada a una inquietante emergencia del goce realizado en las vías de la perversión[6]. El goce de una situación en la que el corazón mismo de lo simbólico es puesto ante el umbral de una irreversible anulación[7].

Y recordemos, para tensar el hilo de la relación entre el análisis textual de las obras de arte y el discurso teórico, que, como señalaba Jacques-Alain Miller, *cuanto más Lacan cuestiona el Nombre-del-Padre* —es decir, el principio mismo de lo simbólico—, *más acentuaba la función del goce que emana de un registro diferente al de la metáfora paterna*. Un goce, sostenía en la página 155 de *Recorrido de Lacan, sin freno simbólico* (Φ^0).

Pues bien, nosotros creemos que los textos de Salle son significativos de una determinada relación con la función del padre, en tanto metáfora central de lo simbólico. De ello se desprende:

1º) La ausencia de actos significativos en sus pinturas. 2º) El vaciamiento de la densidad simbólica de las figuras. 3º) La proliferación de agujeros semánticos y formales, así como la reiterada ausencia de clausura y la reinvención de discursos montados sobre fragmentos inconexos.

---

[6] El *placer indecible* del ultraje ya aparece tematizado como tal en Sade, al que los surrealistas leyeron con entusiasmo (cfr. *Juliette 3*, Ed. Fundamentos, Madrid, 1986, p. 31).

[7] Al respecto, es ilustrativo recordar la actitud de un desequilibrado como el *hombre de las ratas*, para quien el padre siempre aparecía como perturbador del goce sexual. Para este obsesivo analizado por Freud, el goce asociado al coito era tan extraordinario que incluso merecía la pena asesinar al padre para conseguirlo («Un caso de neurosis obsesiva: "El hombre de las ratas"», en *Obras Completas*, Tomo IV, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1987, p. 1464). En nuestra opinión, muchos de los textos de vanguardia siguen esta línea de experiencia. Lacan, cuyo discurso sigue la huella de la vanguardia, pensaba la perversión como el espacio de un *goce inefable* experimentado ante la *imagen fascinante*. Goce que remite al mismo tipo de *concupiscencia que relucía en los ojos del viejo Karamazov* cuando decía a su hijo que Dios estaba muerto y que, en consecuencia, todo era posible («Introducción teórica a las funciones del psicoanálisis en criminología», *Escritos 1*, Ed. Siglo XXI, Madrid, 1995, pp. 133, 122).

Si lo «simbólico» se define por la cópula y el engarce, por la articulación conjunta de las partes, tendríamos que calificar el texto salleano como esencialmente «diabólico»[8], entendido aquí como separación y divergencia, como espacio de escritura sometido al influjo de una poderosa disyunción. De ahí que la sexualidad representada tienda a afirmarse en términos de errancia perversa. Podríamos añadir para finalizar, que si el padre sólo comparece como agente de la crueldad, el rostro de la mujer opera como semblante del goce.

2. 7. 1. Pruebas de la deriva lacaniana

Existe un fuerte lazo de solidaridad textual entre la deconstrucción y las pinturas de Salle, por eso creemos necesario contextualizar en el campo de la teoría lo que el texto artístico revela. En ambos universos, el de la vanguardia teórica y el de la vanguardia artística, el padre, principio de lo simbólico, comparece como la encarnación del engaño. Como si formaran parte de un mismo universo conceptual, tanto el «padre» como la «representación» son denunciados como agentes o instancias subordinados al ámbito de lo que, en términos lacanianos, definiríamos como *semblante*.

De ahí que, como se observa en las pinturas salleanas que bien definen el paisaje emocional de la época, la representación simbólica sea sustituida por la «parodia de la representación» y el gesto de la simulación, por aquello que, determinado quizás por una operación defensiva, hace semblante de ser.

Como ya indicamos en la introducción, lo que late en la denuncia del concepto de representación es una interrogación velada que se desarrolla en el ámbito mismo de lo simbólico: la capacidad del engendramiento y la creación, el nacimiento de una verdad que condense y valide la experiencia del ser. Dramática encrucijada donde se encuentran los cuestionamientos del manierismo y la deconstrucción.

Tal y como se expresó en *El objeto del psicoanálisis* (20-IV-1966), el manierismo era para Lacan el efecto de una *crisis del sujeto* que implica una labor de *revisión de la cuestión sobre la verdad del ser*. Como aseguraba en su diálogo con P. Caruso, para él *todos los estilos que se han manifestado en el curso de la historia con la etiqueta de un determinado manierismo —como lo ha teorizado de una manera evidente Góngora—*

[8] Etimológicamente, «símbolo» remite a la acción de "lanzar a la vez" (*sym-bállein*) dos fragmentos de una moneda o medalla dividida, que estipulan, a modo de contraseña, una alianza y una relación de reciprocidad que, a la vez de proporcionar concordia y promesa de unión, establece puntos de referencia espacio-temporales. Un fragmento poseído remite a otro que no se posee. Decía Eugenio Trías: *El acontecimiento sim-bálico* —por oposición a lo *dia-bálico*, a lo demoníaco, que es separación, escisión y principio de discordia— *constituye un complejo proceso o curso en el marco del cual puede tener lugar el encaje y la coincidencia de ambas partes. Una de ellas, la que se posee, puede considerarse la parte simbolizante del símbolo. La otra, la que no se dispone, constituye esa otra mitad sin la cual la primera carece de horizonte de sentido: es aquella a la cual remite la primera para obtener significación (lo que desde la parte simbolizante constituye lo que ésta simboliza: lo simbolizado en ella) (...) El símbolo es una unidad que presupone una escisión.* Símbolo entraña cópula, engarce. El elemento trágico del drama humano, observa Trías en la nota 11 de la página 33 de *La edad del espíritu*, acontece en el momento del desencaje entre ambas piezas y en el intento posterior por volver a encontrar la unión. *El sacrificio es la escenificación dramática del acontecimiento simbólico.* El símbolo es una *relación* que remite a la idea de *religación*, o sea, al sentido original de religión; *es la matriz misma del espíritu.* TRÍAS, Eugenio: *La edad del espíritu*, Ed. Destino, Barcelona, 1994, pp. 19-54.

serían la expresión de un intento por *recoger el objeto perdido*, que, según su creencia, motiva al sujeto y *lo justifica*[9].

Como ya sugerimos, existen ciertos rasgos de escritura que invitan a pensar el proyecto teórico de Lacan como afectado por una estructura manierista cuyo centro perdido es el lugar de la palabra. El progresivo vaciamiento de su espesor simbólico va acompañado de toda una serie de hiancias conceptuales en torno a las cuales elabora un discurso metonímico, marcado por una oscilación perversa entre lo imaginario y lo real.

La estructura así revelada sigue, como declaró Requena (*El análisis textual*), la lógica reiterada de la *omisión*; una omisión que afecta, en primer lugar, a los textos originarios sobre los que el propio Lacan fundó su discurso, como, por ejemplo, el artículo mítico de la fase del espejo tal y como fue escrito para el congreso del 36 en Marienbad.

De modo que, analizado como un texto, encontraríamos que la lógica de su discurso aloja significativos agujeros relativos al origen de sus propios conceptos. Pero, como indicó Requena, las omisiones del discurso lacaniano afectan, sobre todo, a lo que se desarrolla en el registro de lo simbólico, es decir, a lo relativo al Nombre del Padre y todo lo que permanece en su estela.

Así pues, y como si se tratara de un perfecto guión cinematográfico, en el centro de la enseñanza lacaniana hallamos el agujero de un seminario que no fue; un seminario titulado, precisamente, *Los Nombres del Padre*.

En *Comentario del seminario inexistente*, Jacques-Alain Miller propuso una explicación del significado de ese hueco central en la doctrina lacaniana. Afirmó que dicho curso quedó como un *referencia vacía*, como *un agujero en la enseñanza de Lacan* (p. 12). Y extendiéndose en la justificación de tal hiancia apelaba no sólo a la intransigencia de la institución psicoanalítica internacional, sino también a un rasgo intrínseco de la propia estructura discursiva lacaniana.

Es decir, sostenía Miller que no haber pronunciado aquél seminario fue una especie de prueba de que no se puede pretender saber todo, que todo saber —como dirá Lacan en varias ocasiones— es fragmentario. Del mismo modo, y jugando con la tonalidad mistérica que enmarcó el nombre mítico de Yahvé para la tradición hebrea —es decir, aquello que del Nombre del Padre se encadena directamente a Dios—, aseguraba que la actitud de Lacan evidenciaba que, no por azar, era *imposible* hablar de eso, como si persistiera la amenaza de una *maldición* sobre quien osara tocar el secreto relativo a El Nombre-del-Padre.

Miller aseguraba que parecía como si Lacan hubiera querido llevarse a la tumba su secreto[10]. Sin embargo, constataba a continuación que el secreto es que no había nada

[9] CARUSO, Paolo: *Conversaciones con Lévi-Strauss, Foucault y Lacan*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1979, p. 98.

[10] Lacan fue expulsado el 19 de noviembre de 1963 de la I.P.A. (International Psychoanalytical Association), de la *ecclesia* del psicoanálisis internacional; borrado (barrado) su nombre de la lista, excomulgado. Fue entonces cuando su seminario pasó del Hospital de Saint-Anne a la Escuela de Altos Estudios por mediación de Louis Althusser. En la única sesión del seminario *Los Nombres del Padre* (20-XI-63) Lacan trató de despejar parcialmente el enigma del origen simbólico del padre a través de la sugerencia del

que esconder: *que no hay El Nombre del Padre*, que no hay *nombre como absoluto*. Así, añadía instantes después, *el secreto sería que la tumba de El padre —del padre en singular—, que la tumba del padre está vacía* (p. 13). Lo que implicaba la no respuesta del padre ante el secreto de la vida. Y eso es lo que Miller dedujo de unas líneas de *Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano*, donde justo antes de aludir al matema S (Ⱥ) afirmaba Lacan: (...) *la tumba de Moisés está tan vacía para Freud como la de Cristo para Hegel. Abraham no ha entregado su misterio a ninguno de los dos*[11]. En lo relativo a esta temática, que es la temática de lo simbólico, queda, por tanto, un hueco. La tumba del padre está vacía.

Pero también cabría otra respuesta, y es que los nombres a los que habría hecho referencia su seminario inexistente —y aquí localizamos su gracia, su brillante filigrana manierista— no serían sino los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis: inconsciente, repetición, transferencia y pulsión. Es decir, los conceptos explicados en vez del seminario prometido.

Sin embargo, el gesto de Lacan delata una curiosa prolongación de la prohibición de la que fue objeto por parte de la I.P.A. Una vez excomulgado su respuesta fue negar la transmisión de su propio saber a los discípulos de su auditorio. Miller lo indica con claridad al referirse a la correlación entre la excomunión y su negativa a pronunciar luego el seminario prohibido: era, apuntaba, como si la anécdota de su vida correspondiera a algo en la estructura del movimiento analítico. Como si la barra sobre su nombre, el nombre de Lacan, correspondiera a la barra que él ponía sobre el Nombre-del-Padre (p. 17) y sobre su seminario sobre Los Nombres del Padre.

Lo que no menciona Miller —eso de lo que Requena dará buena cuenta a través del análisis textual— es la «operación de deconstrucción» iniciada a partir de ahí, de ese *punto de viraje decisivo en el transcurso de su enseñanza que coincide con el intento* (ya iniciado desde mucho antes) de sustituir los conceptos freudianos con los matemas lacanianos.

Una operación de deconstrucción iniciada, por ejemplo, con el matema S (Ⱥ). Si, en la primera estructura lacaniana, el Otro (A) era ese inconsciente que dirige y guía al sujeto (*La relación de objeto*, p. 396), así como la contradictoria manifestación de cualquier personaje mítico, ya sea Dios, la Madre o el propio sujeto en un fantasma de omnipotencia[12], el paso siguiente supone su tachadura, para significar con ello que

sacrificio de Abraham. La sustitución del hijo por el carnero representaría el sacrificio del origen biológico del padre, de su antepasado salvaje: el amo de la horda. Con la supresión del orden biológico quedaría abierta la posibilidad de construcción de un linaje simbólico, pero también la normalización y la consiguiente evacuación del goce por la introducción de la marca del significante. Este juicio peyorativo de la función paterna en tanto significante amo que roba el goce encontraría una cierta justificación en el texto del propio Freud, tal y como, por ejemplo, aclara en la nota 1516 correspondiente al capítulo VII del *Compendio del psicoanálisis* (p. 3407): *La antiquísima costumbre de la circuncisión, otro sustituto simbólico de la castración, sólo puede comprenderse como expresión del sometimiento bajo la voluntad del padre.*

[11] LACAN, Jacques: *Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano*, en *Escritos 2*, Ed. Siglo XXI, Madrid, 1998, p. 799.

[12] Nasio, *Cinco lecciones sobre la teoría de Jacques Lacan*, p. 37.

no hay ningún lugar donde se asegure la verdad constituida por la palabra, ningún sitio que justifique el cuestionamiento por las palabras de lo que no es más que palabras. S (Ⱥ) es el único punto de partida en lo que concierne a la lógica del fantasma[13].

El gran Otro —que antes había sido el lugar donde se aseguraba la necesidad de una verdad— *está fracturado* (15-II-67). La barra sobre la A indicaría así un misterio, un enigma que el significante no colma, un misterio imposible que revela lo real cuestionando el papel mismo del significante. Metáfora de la angustia, sería la marca de una verdad oscurecida: apertura a un fondo no asumible por el significante.

S (Ⱥ) anuncia la caída de la ilusión de un saber total, la ilusión de que exista una palabra clave o última[14]. La barra designa esa falta de cierre en el saber, así como la operación de caída de la vida eterna y del placer de una guarda bondadosa o la suprema instancia justiciera —es decir, una idea imaginaria de Dios.

Como proclama en *La ética del psicoanálisis*[15], las cuestiones implicadas en el matema S (Ⱥ) se desarrollan en el ámbito de la muerte de Dios: en la pregunta por la garantía del sentido no hay más que falla, y de ahí se deduce que el Otro desfallece, que ya no se sostiene. S (Ⱥ) es el significante de la Muerte de Dios, de aquél que exigía amor y no explicación racional[16]. El matema S (Ⱥ) es el antecedente que anuncia la crisis del Nombre del Padre. En su comentario sobre «El despertar de la primavera» Miller expone que no era más que un tapón de aquello representado en S (Ⱥ), es decir, un intento de *cubrir* el agujero[17].

---

[13] Lacan, *La lógica del fantasma* (27-I-67). En *Matemas II*, Miller explica que el final del análisis conduce a saber de la inexistencia del Otro. El sentido no ha sido más que una mediación imaginaria. *Poder prescindir de esa mediación: este es el sueño de Lacan* (Ed. Manantial, Buenos Aires, 1991, pp. 164, 171).

[14] No olvidemos que Carla Schulz-Hoffmann ubicaba a Salle en el territorio de esos autores que habían confirmado la mentira de toda verdad absoluta.

[15] En el capítulo XV, tras hablar de Sade como el *pariente y precursor* del psicoanálisis, señala que S (Ⱥ) se desarrolla en la problemática de la muerte de Dios. Si no hay respuesta a la pregunta fundamental, señala Lacan, el Otro desaparece bajo la barra: el matema, entonces, es el significante de su muerte. En *Comentario del seminario inexistente* (Ed. Manantial, Buenos Aires, 1992) Miller habla de la tachadura como borradura de ese lastre, de esas pesadas herencias de antaño ya superadas hoy, y que se formulan, como ya se ha explicado, en el matema S (Ⱥ): el Nombre-del-Padre y Dios.

[16] En *El acto psicoanalítico* Lacan definió el matema como el *modelo vacío de la alienación*, según el cual podemos decir que *no hay ningún lugar donde se asegure la verdad constituida por la palabra*, y que *todo lo que se funda únicamente sobre un recurso al Otro está aquejado de caducidad*. La barra sobre la A marca el punto opaco del sinsentido, el límite del discurso y la palabra, mientras que el A sin barrar designaría un Otro teológico: una trampa metafísica. Pero el Otro, en tanto barrado, carece de la posibilidad de ofrecer un sustento completo, y de ahí que todo saber, como toda referencia, sea fragmentario.

[17] La vía del deseo lacaniano supondría llegar a saber que no hay nada tras los semblantes que organizan el fantasma que constituyen al sujeto y lo social. Supone, pues, el atravesamiento del fantasma de un bienestar siempre falaz. Supone saber que detrás del fantasma no hay nada, que el camino del deseo es la vía de una *ruptura con todos los ideales comunes de nuestra sociedad universal*. La subversión analítica ha de ir encaminada a *atacar directamente el lazo social* (Miller, *Dos dimensiones clínicas: síntoma y fantasma*, p. 17). El fantasma funciona del mismo modo: haciendo que el goce se avenga a una imagen vinculada al principio del placer. Si el fantasma y la ley no son más que formaciones encargadas de cubrir los agujeros, la travesía de lo imaginario supondría acceder al lugar mismo del agujero.

Buscando las coberturas freudianas allí donde podían proporcionar justificación para sus juicios subversivos[18], sostiene Lacan en la página 48 de *Aun* que *el mundo, a Dios gracias, está en descomposición*, que ya no se sostiene, que la línea teológica que estructuraba el mundo se ha quebrado. En este sentido, el de Lacan quiere prolongar y radicalizar el discurso de Freud allí donde éste hablaba de las tres grandes *mortificaciones* infringidas a la humanidad: la de Copérnico, la de Darwin y la del psicoanálisis. Mortificaciones que atentan contra el narcisismo del yo, que ya no es dueño y señor en su propia casa.

En su propuesta de subversión contra el discurso del amo, Lacan se ampara en el Freud que afirmaba que *los psicoanalistas nos hemos visto obligados a perturbar todavía más y en una forma distinta la tranquilidad del mundo*[19] y que el hombre está reducido a contentarse con escasas y fragmentarias informaciones sobre lo que sucede fuera de nuestra conciencia, para disolver una cierta idea occidental del mundo: la *defección* llamada *mundo*. A partir de ahí, la dimensión de la palabra se abisma en un proceso de putrefacción paralelo a la escisión que horada el texto posmoderno, fracturado sin posibilidad alguna de sutura entre lo real y lo imaginario.

Como Nietzsche citando a Sócrates el moribundo (*El gay saber*, punto 340), o como Blanchot ilustrando a Sade, Lacan viene a participar de ese juicio que dice que *la vida es una enfermedad*[20]. En la «Conferencia de Prensa» que abría el VII Congreso de Roma, afirmaba que *estamos carcomidos, mordidos por el síntoma,* ya que el *ser hablante* no es más que un *animal enfermo*. De ahí que, procediendo a extirpar el significante del sostén teológico, prolongara la secuencia de sus provocaciones pesimistas arengando a la muchedumbre que escuchaba su discurso acerca del engaño de los desengañados (9-IV-1974): *La civilización es la cloaca. Todo lo que hace el hombre termina en desecho (...) No hay el menor deseo de saber. No es el deseo quien preside el saber, sino el horror.*

Concentraremos, a continuación, aquello que creemos más relevante de la operación deconstructora lacaniana en cinco puntos estrechamente relacionados. La deconstrucción de lo simbólico así trazada parte de:

---

[18] Es Freud quien afirma haber perturbado el sueño del mundo tras las descalificaciones de algunos contemporáneos que tildaron al psicoanálisis de *infección* o *epidemia psíquica*. Es Freud quien decreta la imposibilidad de una concepción universal ético-filosófica inspirada en el psicoanálisis (*Historia del movimiento psicoanalítico*, en *Obras Completas*, Tomo V, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1972). Lacan cree estar en la misma línea cuando habla del poder subversivo del psicoanálisis: *Revolución del conocimiento a la medida del nombre de Copérnico: entiéndase el lugar eterno del descubrimiento de Freud, si se puede decir que gracias a él el centro verdadero del ser humano no está ya en el mismo lugar que le asignaba toda una tradición humanista* (*La cosa freudiana o el sentido del retorno a Freud en psicoanálisis* (1955), en *Escritos 1*, Ed. Siglo XXI, Madrid, 1995, p. 384). Del mismo modo, en la serie de conferencias pronunciadas en el Hospital Saint-Anne durante el curso 1971-72 bajo el nombre *El saber del psicoanalista*, Lacan se ratificaba: *El psicoanálisis es un saber que no pasa cómodamente, es una subversión en la estructura del saber*. Acerca de la calificación del psicoanálisis como «peste» que Lacan pone en boca de Freud (*Escritos 1*, p. 386), pueden consultarse las páginas 389, 390 y 391 de la biografía de E. Roudinesco.

[19] Freud, *Lecciones introductorias al psicoanálisis* (Lección XVIII, p. 2.300). Y sobre todo: «Una dificultad en psicoanálisis», en *Obras Completas*, Tomo VII, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1974, p. 2432, que es donde Freud expone la singularidad de las 3 *mortificaciones*.

[20] En su exégesis de la filosofía hegeliana, afirmaba Kojève que la enfermedad no es sino el desacuerdo entre el hombre y el resto del mundo animal ¿Será esta, acaso, la enfermedad de la que habla Lacan? ¿O será otro de sus gestos de provocación destinados a corromper la eficacia simbólica de la palabra?

1º- Una *relativización* del carácter mítico del Nombre del Padre, de la anulación de su absolutismo y la entrada en *una suerte de paganismo* (*Comentario...*, p. 19). Dejando de ser una *última instancia*, una *última respuesta*, el Nombre del Padre es reducido a una *función* cuyo lugar puede ser ocupado por cualquier significante: NP (x).

2º- Del borrado de aquello que quedaba de religión en el psicoanálisis en favor de su estatuto científico: *pasaje de la religión a la lógica*[21]. De manera que se procede a cuestionar la metáfora paterna que concentraba el complejo de Edipo, el mito de Tótem y Tabú y el complejo de castración.

3º- Del hecho de que ni el nombre propio ni el NP permitirían nombrar lo que hay en *el ser del sujeto como vivo*. Toda designación por el nombre propio, sostiene Miller, *designa al sujeto como ya muerto: es el nombre que estará sobre su tumba*[22]. De lo que se trata es de buscar el nombre que de cuenta del ser de goce. Más allá del NP tiene lugar una reducción del nombre propio en favor del matema: el objeto a, que nombra la verdad del goce, como el *hombre de las ratas* o el *hombre de los lobos*. Siendo el a aquello que se resiste al NP, se produce, por tanto, una insalvable disyunción: o el objeto a o El Nombre del Padre (p. 31).

4º- De la reducción del Padre, figura de la Ley, a «semblante»: el padre es el *semblante por excelencia*, el *engaño máximo*, y se encuentra referido a un *vacío central* alrededor del cual los Nombres de Nombres de Nombres pueden multiplicarse hasta el

---

[21] Freud observa que las ilusiones de un científico como él no son irrectificables como las de la religión, ni integran su *carácter obsesivo*. Como buen positivista afirmaba que es la ciencia, y no la religión, la que debe dar sentido y equilibrio a la vida. La Humanidad podrá en el futuro dominar su fase neurótica infantil. En el punto décimo de *El porvenir de la ilusión* sostenía que *las doctrinas religiosas acabarán por ser abandonadas*. Es el mismo Freud, a quien Lacan dice prolongar, quien calificaba a las religiones como *delirios colectivos* (*El malestar en la cultura*, p. 25). Lacan recoge el testigo del proyecto irreligioso freudiano que anhelaba liberarse de la *servidumbre* de los deseos infantiles y las esperanzas ilusorias.

En «La ciencia y la verdad» sostenía Lacan que la religión es *el modelo que no debemos seguir* (*Escritos 2*, p. 855). Su discurso pretende pasar por encima de los simbolismos religiosos acentuando el componente científico del psicoanálisis. A la altura de *El Seminario 20*, y tras apelar al carácter siempre parcial de la verdad, dice de los Evangelios que *no hay siquiera mejor modo de poner en juego la dimensión de la verdad, es decir, de repeler la realidad en el fantasma*. La verdad religiosa sería un mecanismo de repulsión de la realidad mediante el recurso a los fantasmas, es decir, mediante esas construcciones imaginarias que mantienen en pie los monumentos de la ilusión. Así, tras alabar el saber vivir de la Roma pagana, llega a enunciar después: *el cristianismo arrojó todo eso* —toda esa construcción del goce— *a la abyección considerada como mundo*; restituyó al mundo *su verdad de inmundicia* (p. 131). *Las religiones son, como las artes, basura, porque no tienen la menor homogeneidad* (p. 138). Sentencia que le sirve, más adelante, para sustentar su posición: *La formalización matemática es nuestra meta, nuestro ideal. ¿Por qué? porque sólo ella es matema, es decir, transmisible íntegramente* (p. 144).

[22] Derrida también insistió en la ambivalencia de la palabra como tumba en «El pozo y la pirámide. Introducción a la semiología de Hegel» (*Márgenes de la filosofía*, p. 117). Su inspiración directa es *Crátilo*: *Hay quienes dicen que es la tumba (sema) del alma* (idea pitagórica que aparece en *Filolao*, B14, y también en *Gorgias* 493a), *como si ésta estuviera encerrada en la actualidad. Y, dado que, a su vez, el alma manifiesta lo que manifiesta a través de éste, también se la llama justamente signo (sema)*. PLATÓN: *Diálogos*, Vol. II, Biblioteca Clásica Gredos, Madrid, 1992, pp. 393, ss. (400a). Si *soma*, literalmente, quiere decir cadáver, *sema* significa señal del cielo, consigna, contraseña de reconocimiento o identidad, escritura divisa del escudo, sello de cierre, señal de sepultura, túmulo. En una perspectiva similar, psicoanalistas como Francisco Pereña han sostenido que es imposible decir lo verdadero, ya que la palabra misma *es el sema (signo y sepultura) de la cosa*. Cada vez que ponemos un nombre sobre la cosa ésta queda neutralizada, tachada. Si la cosa fuese la verdad, añadía, no habría necesidad de palabra. Del mismo modo afirmaba que el significante es la sepultura del cuerpo de goce, y que *sólo en el amo de la horda* (freudiana) *coinciden palabra y goce* (Seminario *Lógica del significante y discurso publicitario*, Madrid, 1989).

infinito. El NP sería el *velo* que cubre la pérdida de goce, siendo éste autorregulable por la homeostasis a la que tiende el placer. Tal y como Lacan declaraba en *El despertar de la primavera*, tras referirse a la sexualidad como ese asunto de agujeros del que nadie se zafa bien, el padre es el semblante por excelencia rodeado por una *muchedumbre de nombres*[23].

5º- De la idea de que *todo cuerpo que el NP marca se transforma en el lugar del significante, en el lugar de esa marca, gran Otro, vaciado de goce* (p. 42). En consecuencia, los Nombres del Padre no serían más que *cuentos* contados para justificar —como diría Antonin Artaud— el robo del goce. El *Significante Amo* (escrito en su álgebra como S_1) sería el heredero directo del NP. Así, la metáfora quedaría del lado del sentido, mientras que la metonimia (espacio de la deriva y el desplazamiento) estaría del lado del goce.

2. 8. The Burning Bush (7)

Contemplar una obra de Salle es viajar a través de un espacio cambiante, pleno de reverberaciones y asociaciones visuales; también de soluciones parciales y confrontaciones irresueltas. Casi podríamos afirmar que, en sentido general, Salle potencia una poética de los desencuentros. Ajeno a la restricción de cualquier ortodoxia representativa, las imágenes se rompen y se invierten, se recortan y se superponen.

El espectador tiene así acceso a un universo saturado de interrupciones formales, donde, más que de elipsis habría que hablar de fragmentación[24], de alternancia y de relaciones orquestadas en discontinuidad. La cercanía inesperada de elementos heterogéneos subraya la presencia de la sorpresa y la paradoja; también la proliferación de varios puntos de vista simultáneos. Estamos ante una intensa retórica desplegada alrededor del cuerpo de la mujer.

En *The Burning Bush* observamos como, sobre un intenso fondo rojo que contribuye a caldear la atmósfera de la escena, se enredan y se atraviesan toda una serie de imágenes realizadas en diversos estilos: esbozos en grisalla, dibujos de comic o agresivos brochazos expresionistas. Realzando el contraste cromático con el color de fondo, vemos un sinfín de círculos azules que, a modo de burbujas, invaden la zona superior de la tela. Sin ningún tipo de justificación significativa, los redondeles parecen flotar sobre el aire del lienzo[25]. En la parte izquierda de la tela, ocupando casi la mitad del cuadro, vemos un gran desnudo femenino sin cabeza realizado en grisalla, cuya posición contribuye a subrayar la dinámica inestabilidad que respira la obra entera. A

[23] *Pero el Padre tiene tantos que no hay Uno que le convenga, sino el Nombre de Nombre de Nombre. No de Nombre que sea su Nombre-Propio, sino el Nombre como ex-sistencia. O sea el semblante por excelencia (...) La mujer como versión del Padre, sólo se ilustraría como Padre-versión, como Perversión* («El despertar de la primavera», *Intervenciones y Textos I*, Ed. Manantial, Buenos Aires).

[24] *La novedad histórica de la estética de vanguardia,* sostenía González Requena en el seminario *Imagen Audiovisual Teoría del Texto, Psicoanálisis I* (12-XII-1997), *es que el texto se organiza sobre la exclusión sistemática de todo cierre. Es un texto que no se cierra, que queda abierto, es la obra fragmentada.*

[25] Los círculos, burbujas o globos suspendidos en la atmósfera de la escena podrían remitir a las pompas de la vanidad tal y como fueron pintadas por Valdés Leal. También a las formas plenas de lo imaginario, ya que, como forma cerrada, el círculo es el emblema de la perfección gestáltica.

7- *The Burning Bush*, 1982, acrílico y óleo sobre lienzo, 243 x 300 cm.

modo de poderoso vector direccional, el cuerpo describe una sutil diagonal hacia la izquierda, como si con su estiramiento empujara por salir desde el centro hacia afuera.

El intenso claroscuro en que está realizado, así como el acentuado contrapicado del punto de vista, se han unido para evidenciar el poderío sexual de la figura. Su cabeza podría estar inclinada hacia atrás, pero, como decimos, la connotación sugerida es que se trata de un cuerpo sexuado sin cabeza. El generoso volumen de sus senos cobra un protagonismo especial. Apenas esbozadas de un modo veloz, las manos caen sobre la zona genital impidiendo la contemplación directa de su sexo, que, además, aparece subrayado por la función del corte que introduce el límite inferior de la pintura, el límite propio del marco.

En la zona central de la obra nos encontramos con dos cómicas figuras blancas realizadas con brochazos apresurados; pinceladas suficientes, no obstante, para delimitar de un modo bien expresivo sus figuras. Por el atuendo y el casco, creemos que se trata de dos soldados prusianos que transportan grandes relojes. Como si huyeran de un modo desordenado, cada uno de ellos se desplaza en diferente dirección. El más pequeño corre hacia la izquierda, mientras que el más grande lo hace en diagonal hacia la derecha. Este tipo de movimientos, así como el contraste visual y posicional de los elementos representados, contribuyen a aportar un gran dinamismo a la representación.

Sobre la veladura roja que baña toda la superficie del lienzo, la figura en grisalla, los redondeles y los soldados, observamos la presencia de un obsceno dibujo superpuesto que no respeta ningún tipo de proporción: ni en el orden espacial ni en el procedimiento de representación. Se trata de un dibujo realizado en una línea de contorno anaranjada que, sin borrar las imágenes a las que se superpone, contribuye a acentuar los contrastes visuales que determinan el estilo propio de la obra salleana.

El dibujo representa esquemáticamente a una mujer desnuda que, doblándose hacia abajo, nos mira entre sus piernas. De manera que la cabeza queda alojada en la parte inferior, mientras que el sexo, explícitamente exhibido, aparece ubicado en la parte superior en una zona de gran peso visual. La redundante alusión sexual se sirve así de dos formas diferentes de representación.

Por último, en la zona de la derecha encontramos dos elementos enigmáticos. Por arriba vemos el busto incompleto en grisalla de otra mujer, que, como si hiciera visible una preocupación o un dolor, apoya la cabeza sobre su mano izquierda. El dibujo se interrumpe allí donde comienza el pecho. Debajo de él, es decir, allí donde vendría a situarse el cuerpo del busto interrumpido, tenemos una gran mancha multicolor realizada de un modo agresivo, que contrasta radicalmente con el resto de elementos que integran la pintura.

Como en el Expresionismo Abstracto, a través de la mancha el artista evidencia la gestualidad propia de la acción pictórica. La mancha sobre la tela —repudio de la figuración— funciona como la huella del acto de escritura siendo fijado. En ella se conjugan la marca del artista y el signo de un movimiento detenido.

Realizada la descripción del cuadro, pensamos que lo que late en el material así dispuesto a través de un singular entramado de relaciones plásticas es una alusión al deseo sexual por medio de la representación y de la metáfora que da título a la obra. No obstante, el artista no se limita a exhibir una intención obscena; también trabaja de un

modo callado expresando otra serie de cosas, como si hubiera insertado, sin darse cuenta, una nota al margen de un texto escrito.

Para emplear una terminología freudiana, diremos que el texto artístico funciona como un *foco de convergencia* que incluye diversas líneas de interrogación conjugadas en relación de simultaneidad. Al tiempo que expresa o da forma a la emergencia de una incuestionable presión sexual, el artista también insiste en apelar al carácter fragmentario de los estilos que utiliza para hablar.

El desorden que respira la escena es susceptible de una doble lectura: por un lado nombra el desorden del fuego sexual que invade la escena, y por otro lado apela al desorden discursivo / formal que lo hace posible. Al mismo tiempo, deja imágenes y relaciones sin posibilidad alguna de resolución: ¿qué vínculo puede ser expresado entre los soldados prusianos y el busto de la zona superior derecha? Todo parece apuntar hacia la idea de que, como vimos en los cuadros anteriores, no hay un significado completo y único del texto, que siempre queda algo enigmático sin resolver ni cerrar.

En nuestra opinión, ese «resto» de imposible resolución constituye la parte del sinsentido sobre la que, como muchos otros textos posmodernos, se apoya la proposición estética de Salle. Dicho resto designa lo que hace agujero en el plano semiótico de la significación. Luego, si nos encontramos ante algo incomprensible que impone cierto grado de resistencia, estaríamos ante una sutil manera de designar la presencia de lo real en la superficie del texto.

Como dijimos, la acentuada despersonalización estilística que acompaña este obsesivo proceso de fragmentación rige la lógica textual de las obras salleanas. La tormenta de signos e imágenes determinan la configuración de sus pinturas, casi siempre organizadas a través de la yuxtaposición, la metonimia y el añadido.

Abusando de las enumeraciones eruditas, las interpolaciones y los suplementos, Salle expone ante la mirada del espectador un amplio mapa de localizaciones inconexas y heterogéneas. Estamos, por tanto, ante un orden de configuración expansivo y babélico, ante una especie de pandemonium visual que prefiere la pluralidad antes que la concisión o la selección formal. La fragmentación es aquí significativa de la multiplicidad y de una completa apertura textual.

De esta manera, sus telas van poblándose de elementos que configuran una red de asociaciones no siempre bien encajadas, como si buscaran subrayar el efecto trastornador de la disonancia, tanto en el campo de lo imaginario como en el ámbito del significante. El efecto resultante de esta apabullante retórica, basada en la integración de múltiples acotaciones e intromisiones, es una tendencia a borrar el carácter unívoco de la lectura.

Por medio de un auténtico poltlatch de imágenes que tratan de resumir, bajo el ángulo de lo grotesco, la historia del arte moderno, la propuesta de Salle viene determinada por un deseo de integrar todos los estilos a su alcance para cuestionar y subvertir el orden de la representación. Al descomponer la unidad escénica para imponer la parcialidad y la segmentación, Salle favorece los resortes de la multiplicidad y la desorientación. De modo que, para emplear una expresión de Dubois, sus obras podrían ser concebidas como un *mosaico de instantes* (p. 167), cuyas diferentes teselas determinan relaciones causales inciertas.

Críticos como W. A. L. Beeren[26] han observado que, por medio de una radicalización de los métodos pictóricos empleados, Salle expresa su tensión emocional en la colisión de estilos y las diferentes formas de escritura. Sin escatimar esfuerzos, el texto de Salle nada gustoso en el mar de la superabundancia temática y los desbordamientos formales, en los saltos argumentales y visuales, el subrayado de enlaces antitéticos y la suspensión de las expectativas.

En este sentido cabe recordar lo señalado por Lisa Phillips[27] cuando afirmaba que, siendo Salle el pintor más emblemático de las tendencias del presente, su procedimiento de selección y recombinación provoca que *the pure, untranslatable sensous immediacy of the images refuses to be violated by interpretation,* es decir, que la sensualidad y la inmediatez de sus textos intraducibles evita que sean violados por la interpretación, al menos en el sentido unívoco de la hermenéutica tradicional. Phillips también se refirió a la idea de que no hay centro alguno de significado, sólo la acción discursiva de la propia pintura: *There is no fixed centre of meaning, only the discursive action of the painting.* El texto salleano se apoya en una enunciación errante, tendente a la dispersión y a la deriva, no a la concentración.

En Salle tendría lugar una supresión de la pureza y la división entre los distintas formas expresivas. En este sentido podría estar cercano a Barthes allí donde, para anular la ideología semántica que subyace en todo discurso, proponía no una destrucción, sino el *vuelo: fragmentar el texto antiguo de la cultura (...) y diseminar sus rasgos de acuerdo con fórmulas irreconocibles, de la misma forma que se desfigura una mercancía robada*[28].

Este tipo de organizaciones compositivas concuerda con lo que llamaríamos el modelo barthesiano de la subversión textual, allí donde, comentando la posición del lector aferrado a su placer, Barthes afirmaba que *el viejo mito bíblico cambia de sentido,* y que, a su vez, *la confusión de lenguas deja de ser un castigo,* puesto que accederíamos al *goce por la cohabitación de los lenguajes que trabajan conjuntamente el texto de placer en una Babel feliz*[29].

En la obra de Salle las imágenes se precipitan unas sobre otras. Por tanto, la síntesis mítica a la que alude el título de la obra se disgrega y se pluraliza. La mezcla aparece aquí como un recurso potencial de placer. Con el mismo gesto con que se desplaza el relato mítico, se insta a la cohabitación y la contaminación representativa.

De esta manera, como en Barthes, el goce del texto surgiría de la quiebra de toda identidad, más allá del fonema, de la frase y de la sintaxis; más allá, diríamos nosotros, de la discriminación de planos y relaciones, más allá del reconocimiento imaginario y de la claridad de las oposiciones significantes. Fuera del orden que la frase modela, el goce irrumpe en la pérdida, en la negación del significado completo. Salle localizaría la pasión en la indistinción, en la anulación de la cadena significativa y el entrelazamiento causal.

---

[26] BEEREN, W. A. L.: «David Salle, My View», *Schilderijen / Paintings*, Ed. by Wim Bereen and Talitha Schoon-Rotterdam, Museum Boymans-van Benningen, 1983.

[27] PHILLIPS, Lisa: «His Equivocal Touch in the Vicinity of History», ICA, Pennsylvania, Oct-Nov. 1986.

[28] Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, pp. 17, 172.

[29] Barthes, *El placer del texto*, p. 10.

En consecuencia, advertimos que la fragmentación extrema del texto salleano potencia lo que llamaríamos, en términos barthesianos, la *no frase* visual, en el sentido de que sus instantes visuales permanecen por fuera de la esfera de lo acabado. Los heterogéneos elementos que así encontramos podrían jugar el papel de lo que Barthes calificaba como *intertexto* (*El placer*...p. 59), en el sentido de motivos que circulan entre las líneas interiores del texto, generando constantes y renovadas asociaciones.

Al poner en imágenes, mediante diversos recursos, la idea de que todo se encuentra en perpetua movilidad y que no hay firme en el cual sujetarse, la fragmentación extrema del texto salleano establece un gran paralelismo con algunos de los rasgos esenciales de la deconstrucción. Como sabemos, los pensadores de ese campo teórico aclamaban las articulaciones textuales no clausuradas, ya que consideraban que la *frase*, como forma donde culmina el lenguaje, es *jerárquica* e implica *sujeciones* y *subordinaciones*. De manera que las ideologías impuestas por los discursos del amo siempre tomarían la forma de *enunciados acabados*[30].

En esa querella, Barthes animaba a mostrar el trasero al *Padre Político*, a realizar gestos de desplazamiento para burlar y abrir fisuras en la coraza teológica del texto: abolir la finalidad y reclamar la deriva por oposición a la idea cerrada del todo. Hay deriva, sostenía en *El placer del texto* (p. 32), *cada vez que el lenguaje social, el sociolecto, me abandona*; y cabe decir, cada vez que me abandona, como el desodorante, revelando el mal olor que acompaña al goce. Y hacia ese lugar apuntan, precisamente, las pinturas del barroquismo (que no barroco) excremencial realizadas por Salle a partir de *Conjunciones y Disyunciones*, de Octavio Paz; nos referimos a obras como *The Face in the Column*, *Muscular Paper* o *His Brain*, que podrían ser consideradas como escatológicas variaciones de la antigua *Venus Calipigia*, la de hermosas nalgas.

Como los spots publicitarios o las imágenes propagandísticas, los textos de Salle tiene la virtud (o el defecto) de capturar de un sólo golpe la mirada del espectador. Así, el énfasis sexual de *The Burning Bush* prevalece frente a cualquier otra consideración temática[31]. Por eso, incluso al intuir la presencia de posibles temas paralelos, la pregnancia sexual genera tal peso escópico que arrastra hacia sí los demás elementos que integran la obra.

En este sentido, no es aleatorio señalar que los motivos más grandes de la imagen sean los dos desnudos femeninos superpuestos: el primero de ellos realzado en su volumen, y el segundo en la obscenidad manifiesta de su gesto. Poniendo la cabeza del revés con un cierto aire carnavalesco, el agresivo desnudo incluye entre sus piernas la figura completa de uno de los soldados esbozados. Dejando atrás cualquier amago de pudor, y aún contando con la distancia representativa, el punto de vista que Salle nos invita a compartir es radicalmente pornográfico. Frente a la lectura que pudiéramos

[30] En *Lección inaugural* sostenía Barthes que la operación del lenguaje es sujetar, y por tanto abortar cualquier asomo de libertad creadora: *Por su estructura misma, la lengua implica una fatal relación de alienación. Hablar, y con más razón discurrir, no es como se repite demasiado a menudo comunicar, sino sujetar: toda la lengua es una acción rectora generalizada (...) la lengua es fascista, ya que el fascismo no consiste en impedir decir, sino en obligar a decir* (pp. 119-20).

[31] La acumulación de imágenes podría nombrar el placer implícito de la contemplación de una imagen, pero sobre todo, nombra el disfrute hallado en el ejercicio de la realización pictórica; el goce mudo de su hacer.

realizar en un segundo tiempo enlazando motivos, el artista parece subrayar la inmediatez del placer escópico como fin en sí mismo.

Retomando la expresión utilizada por Pietro Aretino para describir un habilidoso dibujo de Vasari[32] realizado sobre el molde de la serpentina, podríamos aseverar que la obscena figura que nos mira entre sus piernas constituye un auténtico *imán para el ojo* que tiene la propiedad de magnetizar, de atraer hacia sí la mirada del espectador con un grado de intensidad capaz de eclipsar cualquier otro tipo de llamada y significación. A través de la situación y la postura Salle destaca los aspectos risibles del erotismo, apuntando con el dardo de su mirada hacia lo real del centro genital tal y como es ofrecido por medio de su jocosa representación.

Quizás como variación de alguna de las fantásticas imágenes que encontramos en el postigo izquierdo de *El Jardín de las Delicias* de Jerónimo Bosco, aquí tenemos una escenificación de la inversión de la posición vertical característica de la humanidad. La figura, entonces, es rebajada a la condición del animal: la cabeza se encuentra debajo del sexo y la mujer parece mirarnos a través de su abertura genital. La región amable del rostro es invadida por la fuerza heterogénea del componente sexual[33].

Además de otros que siguieron su estela después (O. Paz, *Apariencia desnuda*, p. 168), fue Freud quien insistió en la idea de que el paisaje podría presentarse como metáfora de la geografía corporal de la mujer[34]. En este caso, se trataría de un paisaje ardiente, cuya metáfora cede terreno a la implacable literalidad de su exhibición. Como piezas de un rompecabezas dislocado, el artista nos ofrecería una triple alusión a la zarza ardiente a la que se refiere el título: el intenso rojo que inunda la escena, el sexo de la mujer que nos interpela y la gran mancha expresionista abstracta[35]. De esta

---

[32] Se trata del dibujo *Los israelitas recogiendo el maná,* enviado por Vasari a Aretino en 1540, según nos cuenta Shearman (*El manierismo*, p. 117). En el cuadro de Salle se trataría de una exagerada variación de la serpentina. Panofsky afirmaba que en las teorías de tratadistas como G. P. Lomazzo o Federico Zuccari, la matemática se desplazaba dejando paso al *ensalzamiento de la forma en «S», a la figura serpentinata, que, irracionalmente contorsionada y desproporcionada, es comparada a una lengua de fuego* (*Idea*, p. 70). Gracias a este modelo formal de referencia, el movimiento de la figura se hace plásticamente complejo y emocionalmente apasionado. El recurso expresivo de representar una figura que ofrece al mismo tiempo su parte delantera y su parte trasera resulta de la aplicación, hasta sus últimas consecuencias plásticas, de la figura *serpentinata* típica de las formas adoptadas por la estética manierista. El retorcimiento que dicha forma implica pone sobre la imagen verdaderos *imanes*, como observaba Shearman, *para el ojo y la mente.*

Como vemos en el análisis de las pinturas de Salle, el imán para el ojo de muchas de sus imágenes se centra, precisamente, en ese recurso de representar a la figura en sus dos frentes: el trasero y la cara. Si bien su antecedente puede ser buscado en obras como la *Victoria* de Miguel Angel (1527-28), que ofrecen una radicalización del *contrapposto* del *Discóbolo* de Mirón, Salle acentúa el carácter obsceno de dicha torsión. [Conviene señalar que dicha posición, en la que se muestra el trasero al tiempo que la cara, también puede ser localizada en algunas otras imágenes del arte griego, como en una de las ménades del sarcófago «báquico» en las Termas (cfr. *El desnudo*, de Kenneth Clark, Ed. Alianza, Madrid, 1984) o en el cuadro de Tiziano *Angélica y Medoro*, del Museo de Historia del Arte de Viena].

[33] Sostenía Freud en la página 1188 de *Tres ensayos* que lo más alto y lo más bajo *se hallan más íntima y enérgicamente reunidos que en ningún otro lado como en la sexualidad.* Y lo ilustraba con unos versos del Fausto de Goethe: *Desde el cielo, a través del mundo, hasta el infierno.*

[34] Freud, *La interpretación de los sueños*, pp. 562, 568, 589. La expresión «monte de Venus» valdría para ejemplificar este tipo de sustituciones metafóricas.

[35] Power señaló que *The Burning Bush es un viraje irónico contemporáneo de la imagen bíblica,* y que *el foco sexual ocupa todos los puntos neurálgicos del cuadro: una mujer nos mira a través de sus piernas y, afanosamente, nos pone su sexo delante de las narices. No se puede estar muy seguro de cuál es en realidad la postura del propio Salle ante la imagen. ¿Es agresiva desde el punto de vista sexual y emotiva*

manera, estableciendo una correspondencia entre el título y la imagen, Salle ha hecho coincidir el cuerpo simbólico de Yavhé (Ex. 3, 2)[36] con el cuerpo abierto y encendido de la mujer.

Trabajando esa alusión en el marco de una relectura burlesca, el autor ha desplazado el sentido original de la imagen mística llevándola al terreno del exceso sexual. Ahí se localiza el *punto de ignición* que protagoniza masivamente el lienzo. Al sustituir las cumbres del Horeb por el monte abrasado de Venus, Salle superpone, reinterpreta y difiere. Prolonga, de esta manera, un habitual gesto de profanación surrealista, semejante al de M. Ernst en *La Virgen María azotando al Niño Jesús en presencia de Tres Testigos*, o al de S. Dalí en *La profanación de la Hostia*.

De modo que lo irrepresentable de la llameante zarza no designaría ya el poder de una Palabra ahora destronada, sino la mismísima cosa-en-sí del goce[37]. Todo invita a suponer —y empleamos aquí la terminología freudiana— que el artista halló su goce desenmascarando determinadas *exigencias carnales* tras una frase que concentra profundas verdades espirituales[38].

Incluso podríamos afirmar que lo real aparece ya convocado a través de la frase del título: el fuego, un punto de quemadura en el orden de lo simbólico. El cuadro, por tanto, insiste y multiplica los puntos candentes en dos órdenes de referencia diferentes. El fuego, vinculado desde el mito de Prometeo al ámbito de lo divino, también alude aquí al propio calor corporal, al calor del flujo sanguíneo[39]. La hiperbólica proposición así formulada sería la siguiente: el cuerpo es una zarza ardiente.

---

desde el punto de vista doméstico? (...) *La pincelada abstracta resulta ser otra metáfora del arbusto ardiendo* («David Salle: interpretándolo a mi modo», p. 33). De los policías dice que parecen haber salido de una secuencia de una película de Keystone Cops, pero nosotros vemos en ellos a dos soldados prusianos.

[36] Como Freud recordó en el análisis de muchos sueños, el fuego posee un fortísimo simbolismo sexual. Hacer fuego, recordaba Octavio Paz en la página 136 de *Apariencia desnuda* (Ed. Alianza, Madrid, 1994) siempre ha sido equivalente de realizar el acto sexual. La zarza ardiente, decía Lacan en la página 211 de *El Seminario 7*, era la Cosa de Moisés. En nuestra opinión, la metáfora de la zarza sería un claro antecedente de la *lengua de fuego*, que es el modo en que se presenta el Espíritu Santo tal y como se narra en el versículo cuarto del capítulo segundo de *Hechos de los Apóstoles*: la palabra que quema. El fuego, recordaba Lacan, es el cuerpo del Dios judaico; humo por el día y fuego por la noche (*La lógica del fantasma*, 7-VI-67). En otro registro de asociaciones, Lacan afirmaba que lo real es lo que pone fuego a la imagen del fantasma. Lo real sostenía en *El Sinthôma* (16-III-76) es lo que pone fuego a todo. En opinión de Nasio, lo que fascina sería el fuego implícito en el brillo de determinada imagen, el goce que quema a la imagen y nos hace retornar a ella y quedar enganchados. Lo que el brillo de la imagen muestra es un fuego real: *es la experiencia de estar confrontados a una imagen que evoca de una manera tan pura el goce que despierta en nosotros el goce* (*La mirada en psicoanálisis*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1992, p. 54). En la imagen, sostenía, *no hay goce en tanto que tal; sólo estamos confrontados a una imagen ardiente que despierta nuestro propio goce* (p. 55).

[37] Algo de este orden fue lo que describió Bataille en *Madame Edwarda* (Ed. Tusquets, Barcelona, 1988): el encuentro de Dios en el cuerpo encendido de una prostituta.

[38] *Lo sexual y lo obsceno ofrecen las más numerosas ocasiones para la producción de placer cómico al mismo tiempo que para la de excitación sexual, sea mostrado al hombre dependiente de sus necesidades corporales (degradación), o sea descubriendo detrás del amor espiritual las exigencias carnales (desenmascaramiento).* FREUD, Sigmund: *El chiste y su relación con lo inconsciente*, en *Obras Completas*, Tomo III, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1987, p. 1158.

[39] La presión pulsional no puede hacerse visible sino a través de una representación. En el caso de esta obra, son las imágenes las que se agolpan a su alrededor de un modo ciertamente desordenado.

Si con Requena definimos la pulsión como lo real que quema desde el interior del cuerpo, esta pintura aludiría, precisamente, a la experiencia de ese fuego, a la cercanía de algo que abrasa. Requena indicaba que en un texto artístico no puede haber pasión si no está lo real en juego (18-XII-1998). En este caso, la pasión de Salle estaría volcada en una alusión transgresora a ese fuego divino. Cabría añadir, además, que el fuego y sus llamas son, por excelencia, lo absolutamente móvil, lo inapresable en forma cerrada alguna: la imagen viva de lo real.

Por otra parte, si afirmamos con Power que la mancha multicolor es una metáfora de la zarza ardiente, entonces el artista ha desplazado la intensidad sexual a una zona separada de los dos cuerpos femeninos. Ha lateralizado y descentrado lo que constituye la más directa apelación al fuego sexual. Por tanto, estamos ante una representación metonímica de algo para lo que, a diferencia del órgano viril masculino, difícilmente hay imagen: el sexo de la mujer.

La mancha expresionista, algo que en sí mismo es absolutamente neutro (el simbolismo sexual, decía Freud, puede ocultarse tras lo más banal e insignificante)[40], adquiere un mayor peso semántico gracias al título y el resto de imágenes que, a su lado, pueblan y determinan el carácter de la escena.

Estableciendo una sutil diferenciación formal entre papeles, el vínculo entre los soldados vestidos y las mujeres desnudas parece apuntar hacia determinada situación condensada de un modo onírico. Lo mismo sucede con las posiciones y las actitudes que muestran. La mujer se exhibe impúdicamente, mientras que los soldados huyen tras su acto de pillaje. Entre ellos parece haber algo conflictivo, algo generador del impetuoso movimiento que de ellos se desprende. Aunque aparenten no tener nada en común, la asociación y la superposición invitaría a localizar algún tipo de relación necesaria entre ellos.

En este contexto, nos aventuraremos a decir que el intenso rojo de la escena no sólo podría adquirir un sentido sexual evidente, sino que, además, podría remitir a la luz de un burdel habitado por las tres mujeres que encontramos en la pintura; también podría designar la luz de un espectáculo pornográfico destinado a excitar la mirada de un potencial espectador. La multiplicación de la figura femenina desnuda en una posición obscena sugiere no sólo la carencia de obstáculos para la mirada y la directa contemplación, sino también la idea de la prostitución (véase más adelante). Las

[40] Lo insignificante de la zarza se viste de significación sexual en función del contexto. El deseo, dicen los lacanianos, *se apodera de formas errantes* que nada valen por sí mismas y que han sido apartadas de su significación original para expresar otra cosa. En esta perspectiva, las imágenes del sueño *no han de retenerse si no es por su valor de significante, es decir por lo que permiten deletrear del proverbio propuesto por el rébus del sueño. Esta estructura de lenguaje que hace posible la operación de la lectura, está en el principio de la significancia del sueño, de la Traumdeutung* (LACAN, Jacques: «La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud», *Escritos 1*, Ed. Siglo XXI, Madrid, 1995, p. 490).

Miller sostenía (*Recorrido de Lacan*, p. 64) que las imágenes oníricas *en el fondo funcionan como letras*, y que podrían ser mejor entendidas a partir del uso lacaniano del significante. Esas formas serían significantes a los cuales el deseo da un nuevo sentido. El deseo, decía, *se enmascara y se aferra a significantes vaciados de significación*. Lejos de pensar en la existencia de una correspondencia unívoca y general que permitiera interpretar los símbolos oníricos mediante una tabla de traducción (no hay correspondencia unívoca entre significante y significado), cada texto ha de ser analizado en su estricta singularidad, de ahí que el análisis, decía Miller, sea una ciencia de lo particular. Podríamos decir que el deseo al que responde esta pintura se manifiesta doblemente: 1- contemplar el foco del goce sexual femenino; 2- atentar o burlar el orden de la ley simbolizado por el título.

connotaciones de los elementos que intervienen en la pintura posibilitan una lectura en esa dirección.

En relación a lo señalado recordaremos que, en la página 561 de *La Interpretación de los sueños*, Freud observaba que la acción de huir a través de una serie de habitaciones representa al sujeto en un burdel o un harem. En *The Burning Bush* no hay asomo de habitación, pero sí huida de personajes que desempeñan un incuestionable papel masculino (el militar) y presencia triplicada de la mujer[41]. Además, la ausencia de barreras de separación o de puertas que delimiten lugares concretos podría apuntar al desorden visual, o para ser más rigurosos, a la promiscuidad imaginaria que acompaña a este tipo de situaciones. Si, auxiliados por la técnica de asociación, se comprueba que esto es así, estaríamos ante una representación indirecta de la fantasía de un acto sexual.

La relación que se desprende de los elementos en juego nos hace intuir que, al margen de las chistosas transgresiones ya señaladas, esta obra expresa la fascinación de la contemplación de la mujer en su goce. En paralelo, lo masculino aparece aquí inscrito del lado de lo ridículo. Rebajado tanto en su función (el ladrón prusiano, desertor o saqueador) como en su tamaño (la desproporción entre el cuerpo femenino y el cuerpo masculino es evidente), el papel aquí jugado por el *hombre* es el de la huida; de la huida con el tiempo (los relojes) que se escapa. ¿Está, acaso, huyendo del intenso goce de la mujer aquí evocado a través de la representación explícita y la metáfora de la zarza?

Como esta, muchas de las obras salleanas se apoyan en el golpe de efecto ocasionado por las analogías chistosas. El chiste, ganado para la estética por el dadaísmo, implica una infracción del orden entre el significante y el significado, es decir, del flujo de correspondencias ordinarias establecidas[42].

Así, el apaleamiento metafórico de la autoridad sugerido por la inversión de las jerarquías y sus figuras haría posible cambiar la seriedad atribuida a la ley por una representación jocosa que la pervierte. Con el discreto placer que acompaña ese tipo de operaciones, Salle escenifica la contradictoria *filiación metairónica*[43] del artista con la tradición histórica[44]. En nuestra opinión, la contundencia de sus figuras rematan, en su *versión* posmoderna, la historia secreta de las representaciones, es decir, el vaivén

---

[41] No nos atreveríamos a formular dicha hipótesis de un modo taxativo, pero creemos que el número 3 vinculado a un acto sexual podría estar referido a la presencia velada de los genitales masculinos.

[42] *Jugando con el significante, el hombre cuestiona constantemente su mundo, hasta su raíz. El valor de la agudeza,* sostenía Lacan, *es su posibilidad de poner en juego el profundo sinsentido de todo uso del sentido* (*El Seminario 4*, p. 294). *El chiste, como efecto de contaminación de lo visual por lo verbal y viceversa, abunda, desde Magritte y los dadaistas, en el arte contemporáneo* (MASOTTA, Oscar: *El Pop Art*, Ed. Columbia, Buenos Aires, 1967, p. 25).

[43] La «metaironía», que para Octavio Paz es una metáfora irónica, una alusión cuestionadora y una ironía de afirmación, localiza la contradicción en el *centro del hombre* (Paz, *Apariencia desnuda*, p. 25).

[44] Hauser llamó la atención sobre la paradójica actitud del manierista a la hora de tratar temas sacros. Según dicho autor, el manierista nos conduce a *un ámbito intermedio en la frontera entre dos mundos, entre devoción e ironía, entre lo sagrado y lo trivial, lo cual nos conduce a una zona problemática en extremo, en la que el artista parece moverse a menudo perplejo y fuera de sí* (*Origen de la literatura y del arte modernos*, p. 235).

entre lo alto y lo bajo, lo singular y lo genérico: la historia de la relación entre la cara y el sexo.

2. 8. 1. El chiste

El carácter tendencioso de *The Burning Bush* exige que aludamos a la temática del chiste tal y como fue delineada por Sigmund Freud. Esta tarea ayudará no sólo a poner de relieve el sentido velado de este texto, sino también de muchas otras obras de arte contemporáneo. Jugando su papel en la escenificación de una culta parodia, Salle se ha insertado en la cadena de las imágenes con las que se forma el discurso de la Historia del Arte. En este sentido, es un eslabón más del devenir histórico; un eslabón capaz de afirmar con mayor intensidad, si cabe, su pertenencia al discurso por la vía paradójica del cuestionamiento y la perversión.

En el punto 2 del capítulo tercero de la parte analítica de *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Freud se apoya en ciertas ideas del filósofo K. Fischer para afirmar que el placer originado por el chiste podría ser comparado con el obtenido en la experiencia estética[45]. Tanto el chiste como la obra de arte serían actividades del espíritu que encuentran en ellas mismas su propia finalidad, y cuya sola actividad ya presupone una considerable fuente de placer[46].

En opinión de Freud, ambas formaciones del inconsciente comparten las mismas técnicas expresivas: la representación indirecta, la condensación y el desplazamiento; y su éxito no depende tanto del contenido en sí como de la forma expresiva. *Técnica* y *tendencia* serían las dos formas mediante las cuales el chiste proporciona placer (p. 1094). La técnica atañe a lo que Lacan insistió en vincular a la economía de la metáfora y la metonimia, mientras que la tendencia se corresponde al impulso sexual y agresivo, o sea, al contenido pulsional.

El dicho verde o tendencioso, que para Freud es el más representativo de los chistes, puede ser de dos tipos (aunque muchas veces se entrelacen): hostil y obsceno[47]. El primero *destinado a la agresión, la sátira o la defensa*, mientras que el segundo *destinado a mostrarnos una desnudez* (p. 1081).

En la perspectiva psicoanalítica, el chiste tendría la función de *suprimir coerciones internas y alumbrar fuentes que las mismas habían cegado* (p. 1102); fuentes vinculadas a determinada exigencia pulsional obstruida. En este sentido, afirma Freud que, tras las

[45] La diferencia entre la retórica del chiste y la del sueño reside según Freud (*Lecciones introductorias*, p. 2228) en que mientras la condensación o el desplazamiento del chiste exige que la relación sea *inteligible* para garantizar su efecto, en el sueño no lo es. La extrañeza de relación onírica del sueño es lo que lo hace *ininteligible*, como si se tratara de un mal chiste: *un chiste fracasado y traído por los pelos*. De lo indicado por Freud en numerosos contextos (*Inhibición, síntoma y angustia*), el arte podría ser considerado como una satisfacción sustitutiva de la urgencia sexual disfrazada simbólicamente. En Salle, como en la gran mayoría de las tendencias figurativas del arte contemporáneo, tal urgencia hace acto de presencia sin disfraz.

[46] La sublimación comparte un rasgo esencial con el chiste tendencioso, ya que vendría a posibilitar la satisfacción de la pulsión sorteando un obstáculo interpuesto (*El chiste*, pp. 87-104).

[47] En la historia del hombre la violencia ha quedado sustituida por la invectiva; ésta por el chiste hostil; y éste por la ironía. El chiste tendencioso hostil permite hacer viable la agresión y la rebelión contra la autoridad (p. 1086).

diversas manifestaciones externas de la representación, *tras la riqueza y aparente contingencia de las funciones anímicas*, se revela un *monótono automatismo psíquico*[48]. Lo que no hace sino revelar la servidumbre del sujeto a sus propias pasiones pulsionales, a sus fuentes de goce.

Aunque las fórmulas expresivas varíen y lo nombren de muy distinta manera, siempre se trata del mismo tipo de exigencia repetitiva. La forma cambia, pero lo designado se mantiene. El chiste permitiría un determinado goce, es decir, una cierta satisfacción pulsional, bajo la forma de una suave *transgresión*: superando pero manteniendo, al mismo tiempo, el obstáculo de la interdicción.

La causa del placer así desvelada establecería un nexo con el sentido propio del chiste tal y como Freud lo explicó: *No puede dudarse que el placer de contemplar lo sexual sin velo alguno es el motivo originario de este género de dichos* (p. 1082). El texto de Salle parece poner en imágenes el punto en que lo sexual es exhibido sin velo alguno, jugando con el efecto chistoso en un segundo tiempo, es decir, en el momento en que la imagen mostrada se asocia a la significación del título. Hasta ese momento, la chispa poética no había sido encendida aún.

The Burning Bush parece seguir la lógica del dicho verde, puesto que acentúa o designa intencionadamente determinados hechos o circunstancias sexuales. Como la mirada y demás placeres preliminares, el chiste se disipa al entrar en la región del acto, pues, como sostenía Freud, *allí donde la aquiescencia de la mujer* —el blanco erótico— *aparece rápidamente, el discurso obsceno muere en seguida, pues cede el puesto inmediatamente, al acto sexual* (p. 1083).

Por tanto, tendría lugar un proceso de sustitución del contacto directo por la visión, siendo el espectador invitado a tocar el cuerpo con su mirada. Como las imágenes eróticas, el chiste realiza así la experiencia de un contacto diferido, como una tendencia que encuentra en sí misma su propio fin: *Quedando detenida la agresión sexual en su progreso hasta el acto, permanece en la génesis de excitación y extrae placer de los signos por los que la misma se manifiesta en la mujer.*

Freud aseguraba que el éxito de determinados excesos chistosos o *tiroteos de procacidades* dependen de la maña de la elaboración. Si bien ha de estar dirigida por la alusión, de lo que se trata es de una sustitución del contenido sexual por algo lejano con respecto a él, pero a partir del cual el espectador es invitado a reconstruir *la obscenidad plena y directa* (p. 1084). Como arriba recordamos, la técnica del chiste es esencialmente metafórica, y su fortuna dependerá de la lejanía entre lo aludido y aquello que viene en su lugar, es decir, del golpe sorpresivo surgido en el encuentro de dos imágenes distantes a través del puente de las correspondencias.

En el caso de Salle, la distancia metafórica se da entre la imagen bíblica y la pornografía: dos ámbitos radicalmente antagónicos. Cuanto mayor sea la disparidad asociativa de las imágenes evocadas, mayor será el efecto chistoso y metafórico del texto, mayor será la posibilidad de abrir espacio a una realidad poética nueva.

---

[48] Freud, *El chiste*, p. 1146. Asimismo sostenía: *No existe aspiración personal más enérgica que la de la libertad sexual, y en ningún otro sector ha intentado ejercer la civilización una opresión más fuerte que en el de la sexualidad* (p. 1090).

Lo que de este modo se pone en movimiento es un singular encuentro metafórico que garantiza el brillo y el éxito de la imagen propuesta. Siendo la parte sexual lo aludido, la metáfora se desenvuelve entre el registro de lo imaginario y el registro semiótico; entre el juego de las imágenes y representaciones y la combinación de los diversos términos en juego. Como las imágenes oníricas, el plano de la imagen se apoya aquí en una sustitución sígnica.

Recordemos en este punto que autores como Camus llegaron a definir el éxito de la obra de arte en función de su estructura metafórica, diciendo que el secreto de su eficacia residía en *saber encontrar el punto exacto en que* (dos elementos) *se unen en su mayor desproporción*. Idea que también aparecía desarrollada ya por Aristóteles en su *Poética*, cuando afirmaba que la metáfora es un *enigma* que une *términos inconciliables*. La definición que de la metáfora proponía el filósofo griego era: *traslación de un nombre ajeno, o desde el género a la especie, o desde la especie al género, o desde una especie a otra especie, o según la analogía*[49].

En los diversos niveles observados en el cuadro analizado se produciría lo que Freud llamaba un *contraste de representación* (p. 1155), que estaría cercano del juego de inversiones eróticas y de las rimas antinómicas del carnaval, tal y como se orientan para vencer cualquier clase de coerción. Al concentrar dos representaciones opuestas, nos dice Freud, se produce una descarga del efecto cómico en el contemplador de la escena.

Como el chiste, que en opinión de Lacan era la metáfora de una verdad —en términos de deseo— disfrazada (*Las formaciones del inconsciente*, p. 76), la función de la imagen tendenciosa es doble: organizar un ataque burlesco y proporcionar cierto grado de satisfacción. Así exterioriza determinadas fantasías sexuales, pasiones inferiores, que incluyen un considerable componente de agresión bajo el amparo de la cobertura estética. La insistencia pornográfica de Salle parece hacer suya la idea freudiana de que el *desnudamiento* forma el núcleo de la comicidad de lo sexual y de lo obsceno (p. 1158).

A pesar de la lectura realizada, sabemos que permanecen puntos abiertos en el texto de Salle que se resisten a ser clausurados. ¿Qué papel jugaría la tercera imagen femenina a la que parece dolerle la cabeza? ¿Y que relación se traba entre ella y los círculos? El artista ha puesto entre paréntesis los nudos que ataban las relaciones internas del cuadro. Salle suspende así lo que Barthes denominaría el *placer* de la interpretación global propia del *texto cultural*; esquiva el paradigma de la línea interpretativa y se entrega con placer a una *subversión sutil* del significado, es decir, a la búsqueda de términos excéntricos capaces de provocar...*la risa*[50].

En un espacio textual dominado por el desorden compositivo, lo que aquí prevalece es la imagen de la figura femenina como cuerpo sexual. Siendo lo real aquello que pone fuego a la imagen, esta pintura podría representar una travesía en torno al agujero del goce, a costa, incluso, de la eminente metáfora en la cual se apoya. De ahí que, como

---

[49] ARISTÓTELES: *Poética*, Ed. Gredos, Madrid, 1988, pp. 204, 209.

[50] Barthes, *El placer del texto*, p. 89.

en la estructura de la perversión, todo aparezca desplazado de su lugar y bañado por una tonalidad paródica.

2. 9. Good Bye D. (8)

Aunque la composición siga una estrategia de escritura distinta, esta pintura guarda una interesante similitud formal y expresiva con *The Burning Bush*. Pero, frente a su absoluta dispersión, *Good Bye D.* hace visible, al menos por inducción perceptiva, un singular esquema organizativo sostenido en un doble triángulo:

La escena reproduce un fondo con dos jóvenes y esbeltas figuras femeninas en la playa. La figura de la izquierda, que parece estar hablando con su compañera en actitud distendida, lleva un sombrero de ala ancha y viste un pequeño bikini. Tiene el brazo diestro apoyado en la cadera y flexiona acentuadamente una de sus piernas[51]. Anotemos, además, que el cuerpo de dicha figura hace de arista para el triángulo.

La figura de la derecha va completamente desnuda. De su cuerpo sólo vemos un medio perfil, destacando con especial pregnancia el volumen de su seno y de su trasero, mientras que la cara se encuentra completamente tapada por el abundante pelo oscuro que la cubre. Sin que, en principio, parezca responder a ningún gesto significativo, sus brazos están entrelazados por encima de la cabeza. Como es habitual del estilo salleano, ambas figuras, como la llanura costera que se extiende tras ellas, están realizadas de un modo simplemente abocetado. Pintada en grisalla, esta escena de fondo ha sido bañada por una veladura roja en toda su superficie. En toda salvo en determinadas zonas marcadas: aquellas sobre las que el artista interpuso, en una disposición triangular, los moldes de las letras que configuran las palabras de un título que no significa nada: *Adiós D.*

De esta manera, Salle ha conseguido un efecto visual impactante, presidido por el juego de pantallas superpuestas sobre la superficie, que se integran unas sobre otras subrayando el juego de las transparencias y la descolocación de un plano sobre otro. El texto funciona como un tejido de fragmentos irregulares en donde la violencia de los trazos gestuales y los garabatos comparte espacio con el modelado tridimensional de los cuerpos. Mientras que la policromía comparte espacio con la grisalla del fondo, los diferentes procedimientos cohabitan de un modo disarmónico, y las estrategias plásticas se multiplican.

[51] Tomemos nota, además, de la oscura mancha alargada plasmada sobre el vientre de la mujer. ¿Se trata, acaso, de un espectro fálico?

8- *Good Bye D.*, 1982, acrílico y óleo sobre lienzo, 284,5 x 218,5 cm.

9- *Big Letter Rack*, 1993, acrílico y óleo sobre lienzo, 84 x 114 pulgadas.

Ya se trate de expresionismo abstracto o de esforzados y académicos *trompe l'oeil*, la versatilidad técnica que Salle exhibe le permite desarrollar en una misma superficie pictórica diferentes técnicas de representación. Las más diversas técnicas de representación se contaminan en sus pinturas[52]. La imagen y letra aparecen articulados en relación de sincronía, pero de tal modo que, si se admite la comparación, parece semejarse a la interferencia de canales producida en un televisor mal sintonizado. Imagen y letra se encuentran distorsionadas por elementos parasitarios.

Pero, además, esta efectista estrategia pictórica se ve colmada con otras dos superposiciones ubicadas en la parte superior y en la parte inferior del triángulo isósceles invertido. La de arriba, realizada con calculadas pero agresivas rayas y trazos expresionistas en color crema y verdoso, parece representar una máscara tribal africana. Su forma es igualmente triangular, de manera que la centrada posición que ocupa nos ha conducido a pensar que el artista ha pretendido dar forma a un segundo triángulo dentro del amplio triángulo formado por las grandes letras de imprenta. Además de su propia forma, la grotesca máscara se superpone a las dos «o» y a la «y» del título: tres letras que ofrecen la forma perfecta de un triángulo cuyo vértice inferior localizamos en la «y».

La superposición inferior coincide también con el vértice inferior del triángulo mayor. Por consiguiente, se sitúa en una posición perceptiva privilegiada. Como dos fuertes vectores de orientación, los lados del triángulo apuntan hacia el lugar que dicha superposición ocupa: se trata de un dibujo que reproduce en azul el contorno de un cuerpo desnudo agachado, que nos está dando la espalda.

Realizado esquemáticamente, el dibujo muestra, además, el rostro de la figura en la misma horizontal del trasero. Podemos decir, por tanto, que allí donde el vértice del triángulo localiza un punto de especial pregnancia perceptiva, el artista ha situado el cuerpo de una mujer mostrándonos su trasero. Sin llegar al grado de flagrante obscenidad observado en *The Burning Bush*, y anticipando ya lo que veremos en *His Brain*, *The Miller's Tale* o *Pressed-In Sturges*, Salle marca la presencia de la sexualidad volcándose, al mismo tiempo, en interpelar la mirada del espectador.

Ubicado de un modo marginal frente a la sólida composición triangular, encontramos un motivo adicional. Se trata del dibujo abocetado de una expresiva cara realizada en blanco que refuerza el contraste con la veladura roja sobre la que está insertada. Nos encontramos así definido algo que, como lo volveremos a encontrar en *The Sun-Dial*, expresa una tensión típicamente manierista: el conflicto de la composición

[52] Acerca de la posición del creador, establecía Barthes un símil con el esforzado trabajo de la prostituta; el artista, habitante del lado oscuro de los discursos, en posición de espera, ha de estar preparado para cualquier hurto, para cualquier encuentro, para cualquier comercio: *debe tener la obcecación del vigía que se encuentra en el entrecruzamiento de todos los demás discursos, en posición trivial con respecto a la pureza de las doctrinas (trivialis es el atributo etimológico de la prostituta que aguarda en la intersección de tres vías). Obcecarse quiere decir en suma mantener hacia todo y contra todo la fuerza de una deriva y de una espera* (*Lección inaugural*, p. 131).

geométrica contra lo accidental, lo aleatorio y lo periférico: el combate entre la voluntad del orden y el repudio de la pregnancia central.

La forma en que están realizadas las letras contrasta intensamente con la rudeza de las dos máscaras del cuadro. En nuestra opinión, las dos máscaras que centran de diferente manera la mirada designan la obscena fealdad del rostro. Si bien retienen el esquema reconocible de la cara, su deformación delata un cierto punto de inquietud que trastorna la amable fisonomía de las figuras femeninas. La fealdad que Salle retrata introduce un cierto grado de malestar en el campo de la configuración imaginaria y contribuye a degradar la estabilidad a la que tiende el placer y las formas cerradas. Con la máscara, el artista da imagen a la tensión que amenaza con rasgar las formas imaginarias desde su mismo interior.

Pero el interés de esta obra no se agota ahí, puesto que, al igual que en *King Kong* (1983), *Tennyson* (1984) y las pornográficas *Sexual and Professional Jealousy* (1983) o *What's the Reason for your Visit to Germany?* (1984), *Good Bye D.* ejerce la función de dar cuerpo imaginario al significante, es decir, convertirlo en «letra». Gracias a una incuestionable destreza pictórica, Salle nos ofrece un texto donde, sin olvidar el elemento agresivo y desestabilizador de lo grotesco, son abrochados el signo y la imagen en lo que podríamos calificar como unidad heterogénea.

Como sucede con la letra «o» en *Tennyson* y en *King Kong*, la curvatura de la «d» establece analogías eróticas con el volumen circular del trasero femenino, como si validara lo enunciado por Lacan: *Las palabras están atrapadas en todas las imágenes corporales que cautivan al sujeto* (*Escritos 1*, p. 289).

Por medio de una serie de transparencias y el juego de planos y distancias, esta pintura expresa la articulación imaginaria del significante y las sombras corporales, es decir, su dimensión netamente visual, descarnada. Esta original conjunción podría evocar el enunciado lacaniano relativo al deseo, allí donde afirmaba que el deseo del sujeto se compone del enganche entre la marca del significante y la pasión por el objeto parcial[53].

Y recordemos en este punto la respuesta de Miller a Leclaire acerca del debate entre la «letra» y el «significante»:

> *Creo que la letra hace aparecer el carácter de semblante del significante. Cuando estamos a nivel del significante pareciera que hay una desimaginarización. A tal punto que Lacan ha podido pasar del uso clásico en análisis del símbolo, donde era como un mixto de simbólico e imaginario, a la promoción de categoría de significante desimaginarizando el símbolo. Se representaba a los símbolos a partir de imágenes estilizadas, por supuesto, pero se mezclaban de imaginario. Lacan dijo que se trataba de lo que hay en las computadoras, que son significantes, rasgos diferenciales, sin imágenes (...) el semblante, como mixto de simbólico e imaginario, vuelve a primer plano con la función de la letra. Hay un arte de la letra. La letra puede ser bella, y en todo eso se reintroduce el elemento imaginario que Lacan había separado de lo simbólico. La importancia de la categoría de semblante (...) es que exige*

[53] En *Good Bye D.* observamos cómo el trasfondo sexual de la pantalla se enhebra con el campo del significante hasta el punto de fusionarse en un singular conglomerado imaginario.

tomar una perspectiva sobre lo que hay de común entre los dos con respecto a lo real. Eso es lo que traduce la diferencia entre significante y letra. El significante es puro símbolo, mientras que la letra es simbólico e imaginario, es decir semblante[54].

Contra la pureza semiótica, formal del significante, la letra ejercería la función de «semblante», allí donde, como en los antiguos emblemas, se anudan lo simbólico con lo imaginario[55]. La pintura que Salle —artista de la letra y las formas del cuerpo— nos ofrece estaría, por tanto, del lado del semblante, aquello que, como dijimos en la introducción, tiene la función de velar la nada.

Desde otro punto de vista, la fraseología visual salleana parece retener algunos de los aspectos de la retórica sadiana. Como esa radical abstracción semiótica llamada geometría, el propio contorno de la letra, su forma, cumple el papel de emblematizar lo imaginario. De suerte que, como si cumpliera a rajatabla el programa de aquello que Barthes calificaba *pornograma* sadiano, es decir, el *intercambio de Logos y Eros* (p. 183), podría hablarse de un uso perverso del signo. La fusión así diseñada va encaminada a convertir al signo en cuerpo vivo del deseo, como si escenificara lo que otro de sus títulos enseñaba: *cómo utilizar las palabras como poderosos afrodisiacos.*

Como Sade, Salle mezcla retórica y erótica:

Ambos códigos, el de la frase (oratoria) y el de la figura (erótica) se suceden sin tregua, forman una misma línea, a lo largo de la cual el libertino circula con la misma energía: la segunda prepara o prolonga indistintamente la primera, y a veces, incluso la acompaña. En resumen, la palabra y la postura tienen exactamente el mismo valor, son intercambiables[56].

Salle podría estar jugando con una táctica que Masotta[57] creía localizar como un esencial campo de operaciones del Pop Art, allí donde afirmaba que *es un movimiento que intenta rebajar la estructura de la imagen al estatus de signo semiológico.* En un juicio perfectamente aplicable a Salle, decía a continuación que el Pop Art produce una *bastardización de lo visual por lo discursivo*[58]. Mediante un enlace marital perverso[59], y

[54] Miller, *De mujeres y semblantes*, pp. 108-109.

[55] Sobre el entrelazamiento de lo imaginario con lo semiótico en el ámbito del texto onírico, resulta muy interesante recordar lo relatado por Freud a propósito del *hombre de los lobos* (p. 1990): en uno de sus sueños, las alas de la mariposa configuran no sólo la imagen de una mujer abriendo y cerrando las piernas, sino, la letra V, es decir, el número 5 en caracteres romanos.

[56] Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, p. 43.

[57] Masotta, *El Pop Art*, pp. 52, ss.

[58] *La lógica del signo*, habría dicho Baudrillard, *unida a la lógica de la perversión* (*El intercambio simbólico y la muerte*, p. 124).

[59] El gesto perverso consiste tanto en inundar con lo analógico la estructura del significante como en trastornar, desviar y suspender los significados.

prolongando la esencia del juego dadaista, las obras de Salle quiebran la estructura de la construcción narrativa y juegan a desplazar las significaciones[60] mediante sorprendentes y absurdas correspondencias que rompen toda unidad dramática.

La perversidad de su gesto guarda así estrechas relaciones con la obra de un artista como Magritte, pintor surrealista que ha tenido mucho influjo en la obra de Salle. En opinión de Michel Foucault, Magritte retomaba la estrategia del caligrama —allí donde afirma la relación de complementariedad entre texto y figura— para pervertirla, distorsionando las relaciones tradicionales entre lenguaje e imagen.

De este modo, conseguía que la imagen fuese liberada del *lazo discursivo*, desplazándose del poder hegemónico de la palabra y de su encadenamiento al orden del sentido. La transgresión de Magritte habría consistido en revolver y trastornar sutilmente uno de los principios básicos de la pintura occidental: *la equivalencia entre el hecho de la semejanza y la afirmación de un vínculo representativo*[61]. De este modo, al mantener vivas algunas coordenadas de la representación clásica, *Magritte deja reinar el viejo espacio de la representación, pero sólo en la superficie, pues ya no es más que una piedra lisa que porta figuras y palabras: debajo no hay nada. Es la losa de una tumba* (p. 61).

Como en las telas del pintor belga, en cuadros como *Good Bye D.* las letras son dibujadas, formando así parte del universo de las imágenes y articulándose con las figuras que las acompañan en relaciones imposibles, sin que ninguna superficie, como decía Foucault, *pueda servirles de lugar común*. Ninguna, añadiríamos nosotros, salvo el juego de pantallas imaginarias atravesadas sobre un lienzo bajo el cual no hay nada.

2. 9. 1. Pop Art

La crítica ha manifestado que en las obras de David Salle persisten ciertos rasgos y vínculos con el universo del arte Pop. En el nº 200 de Art News, por ejemplo, Brooks Adams indicó la proximidad entre las obras de Salle y las de Rosenquist. De hecho, la serie de *Pre-Fab Pictures* exhibidas en la galería de Larry Gagosian en 1994 fueron pensadas, por el propio Salle, como pinturas realizadas explícitamente sobre antiguos cuadros de Rosenquist: *It´s as if they were a group of new Rosenquists from 1963, on top of which are painted my paintings.*

En concreto, se trata de obras como *Gilbey's*, *Blue*, *Picture Builder y otras como Sailors Set on Shore*, *Honour Partners*, *Fall of Paris* o *Big Letter Rack* (F. 9), que, en nuestra opinión, constituyen un auténtico retroceso creativo, un cierto declive de su

[60] El texto ya no sirve de soporte para anclar y fijar el sentido de la imagen icónica, como hacían las filacterias en los antiguos cuadros; sí sirve, en cambio, para derivar las significaciones, para desligar el sentido unitario de texto e imagen.

[61] FOUCAULT, Michel: *Esto no es una pipa*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1989, p. 13. Decía el filósofo: *En la pintura occidental de los siglos XV a XX han dominado, creo, dos principios. El primero afirma la separación entre representación plástica (que implica semejanza) y referencia lingüística (que la excluye) (...) es preciso que de un modo u otro haya subordinación: o bien el texto es regulado por la imagen (...) o bien la imagen es regulada por el texto* (p. 47). Más adelante (p. 79) sostenía que la pintura tradicional *reposaba silenciosamente sobre un espacio discursivo*, en un lugar común donde podían restaurarse las relaciones entre la imagen y los signos.

poderío artístico, ya que reelaboran y prolongan sus magistrales logros plásticos pero sin la fuerza de otras obras anteriores y habiendo despejado la fecunda tensión sexual que las caracterizaba. *Big Letter Rack* no es sino una serie de pantallas fragmentarias superpuestas que funcionan en un plano exclusivamente formal, es decir, imaginario.

Mas cabría añadir, evocando sus mejores pinturas (*Pressed-In Sturges*, *Melody Bubbles*, *Géricault's Arm*, etc.), que la homogeneidad superficial que caracteriza la pintura de Rosenquist es quebrada en los lienzos de Salle por toda clase de disonancias y rupturas, por las marcas de lo heterogéneo que vienen a romper cualquier idea y cualquier lazo de placer. Son los signos de lo real que hacen de su arte Otra cosa muy distinta que un vano reflejo de ilusiones y espejismos narcisistas[62]. Al contrario de lo que sucede en el Pop Art, Salle no tapa la angustia de la mirada: la acentúa. De ahí que podamos afirmar que la diferencia y la distancia que va de Rosenquist a Salle es la distancia que va de la apacible región del placer al indómito territorio del goce.

Algunos autores como Serge Leclaire observaron que algunas obras pop funcionan como *"cubre fantasma" del objeto*, ya que están compuestas de un cúmulo de objetos desechados[63] que evocan lo que en la estructura psicoanalítica nombraría el objeto *a* — el resto inasimilable para el significante. Al lado de estas expresiones materiales, de estas herencias duchampianas consistentes en convertir en arte toda clase de objetos inútiles, las imágenes lavadas de artistas como Rosenquist ejercen la función de colmar/calmar la falta reacomodando la mirada del espectador en un paisaje de placer y confort yoico. La pantalla imaginaria ejercería, por tanto, de *tapón: objeto de placer*[64].

En una serie de conferencias pronunciadas en Buenos Aires en 1965 planteó Oscar Masotta[65] el estudio del Pop Art partiendo de una posición estrictamente semiótica, es decir, partiendo del paralelismo entre los elementos fundamentales de la lingüística, como los signos, los códigos y las imágenes.

Sostenía que la diferencia esencial que distingue al Surrealismo del Pop es que si el primero está referido al campo teórico y experiencial del psicoanálisis, el segundo lo está al de la semántica y la lingüística. De este modo, mientras que el motivo central de las obras surrealistas era la «metáfora», el de las obras pop sería la «redundancia».

La redundancia *no se refiere al mismo nivel de hechos al que se refiere la metáfora,* sino que mide *un continuo, el puente que lleva del código al mensaje, donde se genera la posibilidad misma de comunicar el sentido.* Implica, señala el autor, una operación al

[62] El agrandamiento hiperbólico de la imagen, el realce de la potencia visual, la desaparición del espacio, la ausencia de toda referencia temporal y de toda cicatriz corporal, dotan a sus pinturas de una consistencia imaginaria. Salvo en cuadros como *I Love you with my Ford*, en los textos de Rosenquist asistimos a un constante borrado de todo *punto de ignición*.

[63] Por ejemplo, las obras de Robert Rauschenberg, cuyos ensamblages y "pinturas combinadas" marcan un interesante punto de contacto entre el Expresionismo Abstracto y el Pop Art. La incorporación de objetos reales con la supuesta intención de abolir la distancia entre realidad y representación ha sido una estrategia constante en Salle. Recordemos, por ejemplo, el sujetador negro de *Black Bra*, la mesa con bombilla de *King Kong*, el paraguas de *Melancholy*, el sombrero de *False Queen*, la silla de *Marking Through Webern* o la oreja de *Tennysoon*.

[64] Leclaire, *Desenmascarar lo real*, pp. 58, 85.

[65] MASOTTA, Oscar: *El Pop Art*, Ed. Columbia, Buenos Aires, 1967.

servicio y cuidado de la transmisión del mensaje, *cuyo fin es que el significado se constituya.* Pertenecería, por tanto, al *orden de las medidas cuantitativas de la información.*

Pero yendo más allá alegará que el sentido profundo del Pop no sería manifestarse simplemente contra la sociedad, sino criticar las *estructuras que, en el área de la obra de arte, tienden a una cultura de imágenes y cuyo pundonor consiste en pensar la subjetividad como subjetividad centrada.*

Es en ese momento cuando asegura, apelando al problema de la subjetividad, que el Pop *constituye una crítica radical a una cultura estética como la nuestra, que ve a la subjetividad o al yo como centro de las significaciones del mundo*[66]. Masotta enuncia su tesis sobre el Pop Art diciendo que se trata de *un arte del objeto enmascarado, enmascarado por los lenguajes y los códigos* (p. 70). Para el autor, el Pop sería un arte de máscaras donde *la máscara es el lenguaje.*

El núcleo central de las paradojas de Pop Art sería la interrogación por la noción misma de lenguaje (semiótico), es decir, de esos *productos de la acción social, esos circuitos semánticos, esas reglas de restricciones y de prohibiciones, que laten en el corazón de la vida social, que se llaman códigos y que rigen y determinan la vida individual.* De ahí que, en palabras de Masotta, dicho movimiento artístico pueda inscribirse en el desarrollo histórico *del lado de los grupos que representan en la historia efectiva toda posibilidad futura, pensable, de desalienación* (p. 69).

Nosotros pensamos que, más allá de los devaneos semióticos, el interés de lo expuesto por Masotta radica en haber formulado la idea —no interrogada con toda la profundidad necesaria— de que el Pop se halla abierto a una experiencia del «cese del sentido», a la *posibilidad del no-sentido,* tal y como lo ve en *la frialdad suntuosa y casi mortuoria, casi-negra, de las multiplicaciones de Warhol.*

Así pues, podríamos desdoblar el Pop Art en dos tendencias opuestas: a) la que atiende al desarrollo de escrituras neodadaistas[67] (Kitaj, Rauschenberg, Vostell); b) la que eclipsa al sujeto bajo los semblantes publicitarios (Rosenquist, Lichtenstein) o bajo la alienación técnica y la redundancia (Warhol). Así, toda vez que ha borrado los *puntos de ignición* de la superficie textual, podríamos definir lo específico del pop como un proceso de escritura volcado en una progresiva imaginarización del texto artístico y en una escenificación del vaciamiento de la dimensión simbólica (metafórica) del sujeto.

[66] Masotta, *El Pop Art*, p. 19. Del mismo modo, afirmará que su intención no sería indagar en el ámbito de los contenidos, sino *traer a un primer plano la estructura, pensada como relación lógica entre signos, para llevar a segundo plano la forma entendida como tensión presente de los vectores y la dinámica del campo. El arte pop podría ser definido entonces como un arte no gestáltico de intención semántica* (p. 66).

[67] *Cuando no son una caricatura de la auténtica vanguardia del primer tercio de siglo, los llamados movimientos de vanguardia de los últimos treinta años son una nostalgia y un anacronismo* (Paz, *Apariencia desnuda*, p. 184).

La serie de pinturas que analizaremos a continuación participan intensamente de lo que Freud calificaba como función *escrutadora*[1] de la mirada, en tanto movimiento orientado, pero «desviado» de acuerdo a una intención perversa, al descubrimiento sexual. Si hablamos de perversión es porque se trata de una serie de obras que concentran, de un modo desmesurado, la sobrecarga pulsional en una zona concreta: la región escópica. Es en relación a esto como podríamos localizar el *punto de ignición* que magnetiza la contemplación de *Colony*, *Saltimbanques* o *The Sun-Dial*.

El psicoanálisis nos dice que en el territorio de la perversión es la pulsión parcial la que determina el camino hacia la satisfacción, fijándose en determinadas zonas de la anatomía. Pues bien, Salle enfatiza el papel jugado por el «ojo» como superficie erógena. Y es que en el placer de la contemplación, sostenía Freud, *el ojo constituye una zona erógena*[2], es decir, la fuente donde se desarrolla el proceso de excitación.

De manera que las pinturas analizadas pondrán en evidencia esa inagotable constancia de la pulsión en su exigencia de satisfacción a través de la imagen. Y recordemos, como señaló Freud en *Las pulsiones y sus destinos*, que la «pulsión» sería el *representante psíquico de los estímulos procedentes del interior del cuerpo que arriban al alma*; la representación psíquica, decía en los *Tres ensayos*, de una fuente de excitación.

Así, el contenido pulsional del texto se hace presente a través de la representación, pues la pulsión no puede ser objeto de la conciencia[3] más que a través de la *representación* que la evoca. Nada sabríamos de ella si no fuera por una representación y por el estado afectivo que desencadena. El lector siente la pulsión que en él habita a través del texto, que, como tal, no es lo real, sino un campo de representaciones. Si el texto es un espacio de mediación, la imagen sería —en el caso que nos ocupa— el soporte imaginario de la pulsión.

2. 10. The Sun-Dial (10)

El texto, cuya fecundidad nace no menos de su mutismo como de lo que proclama a viva voz, surge de su lectura. El analista escande, introduce llamadas de atención allí donde cree haber encontrado algo significativo que pueda contribuir a localizar el posible sentido trazado. De manera que, sin temor a errar, diremos que *The Sun-Dial* (El Reloj de Sol) conjuga en una misma superficie textual dos cuestiones esenciales para la inteligencia global de su obra: el problema del centro y la presencia de la mirada.

---

[1] Freud se refería a tendencias distinguidas por una *sexualización excesiva* que en los casos normales sólo serían actividades preparatorias del acto sexual: *ver, tocar y registrar* (*Lecciones introductorias*, p. 2315).

[2] Freud, *Tres ensayos para una teoría sexual*, p. 1192.

[3] FREUD, Sigmund: «Lo inconsciente», en *Obras Completas*, Tomo VI, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1972, p. 2067.

Observamos que, además de hacer alusión a la dimensión del tiempo, el título de la obra se constituye, de entrada, como una referencia vacía con respecto a los motivos pintados. *No ofrece pista alguna acerca de su posible relación.*

Sobre un desvaído fondo neutro amarillo que introduce el color como puro contenido emocional, el cuadro nos ofrece numerosos elementos dispares organizados alrededor de un cuadro central insertado: un figurín de Giacometti, el boceto de una sopera, el diseño de una greca ornamental, un garabato verde, un ligero *dripping* y otro dibujo de un pájaro realizado sobre una superficie ovalada enmarcada por una franja tricolor. Los bustos tribales que encontramos pintados en diferente tamaño y color designan el juego de la "serie", de la diferencia y la repetición dentro del mismo texto. Al tiempo, el cambio de escala introduce una variación espacial y un juego de profundidades entre los dos.

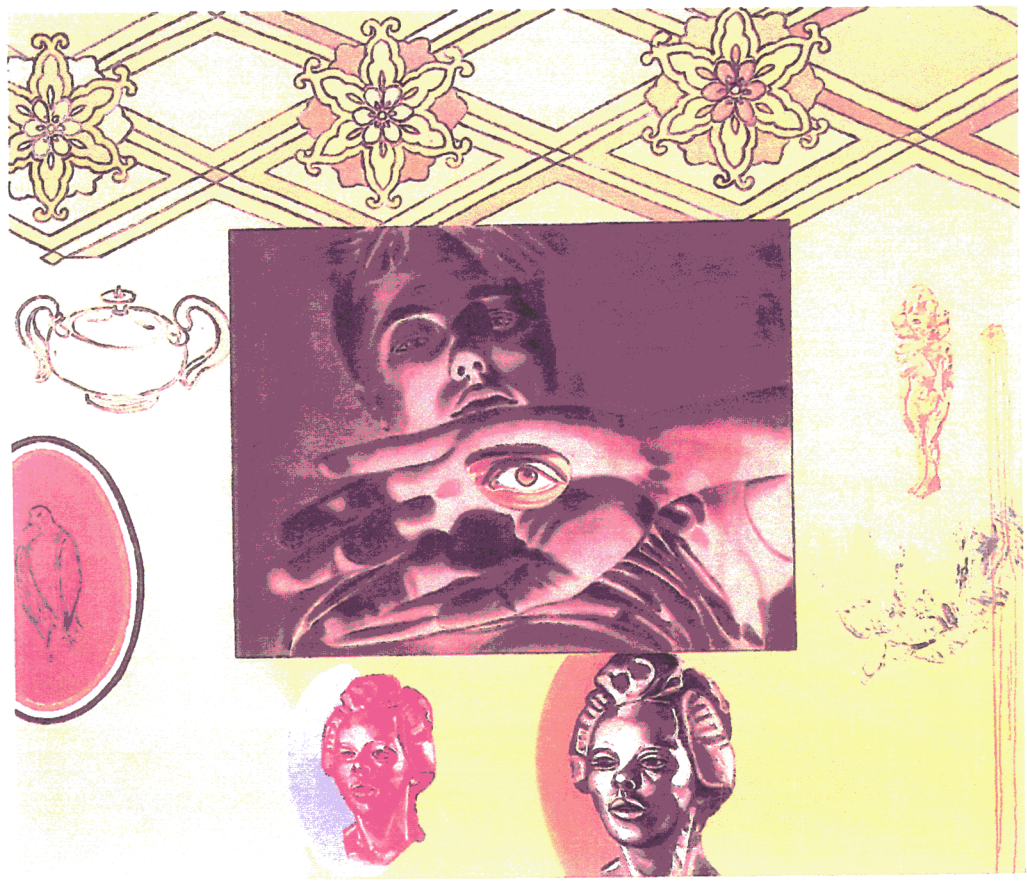
La obra —que delata el gusto de Salle hacia la yuxtaposición y la enumeración— prescinde de establecer armonías compositivas entre los diversos motivos que la integran; tiende, más bien, a generar disonancias, como si ejecutara una melodía desafinada. No parece haber, tampoco, ningún tipo de correspondencias formales ni semánticas. Se da aquí lo que llamaríamos un encadenamiento de constantes discrepancias que, además, favorecen el cuestionamiento de la centralidad tal y como viene representada por el cuadro interior. Tal estrategia tiende a abolir el absolutismo (teológico) de la estabilidad.

De manera que el deseo de mantener una estructura equilibrada lucha contra la insistente voluntad de dispersión. La función de esos motivos intrascendentes, motivos que oscilan por la superficie del texto como témpanos a la deriva, podría ser mantener la estructura pictórica en permanente estado de fragmentación y cancelación[4].

El modo en que está realizada la filigrana ornamental, elemento decorativo que ocupa una zona de gran peso visual, contribuye a provocar una dilatación espacial que suprime los límites textuales. Designando una salida del campo pictórico, dicha filigrana establece un espacio más amplio y abierto, exterior al borde del cuadro. La greca, que en esencia no es más que un entramado de líneas prolongadas indefinidamente y coronado con motivos florales geométricos, contribuye a quebrar la idea de unidad y clausura; funciona como un signo del no-todo, como una recta infinita de la que no vemos ni su origen ni su final. Se trata de otro recurso utilizado para reforzar la sensación de inestabilidad e inquietud. La suave diagonal que trazan sus líneas refuerza la sensación de desequilibrio; descoloca, por tanto, la poderosa pregnancia gestáltica de la horizontal tal y como es generada por los bordes del cuadro interior. La pintura se sale, literalmente, del marco asignado, como si con ese gesto el artista procediera a trastocar, en sentido barthesiano, el concepto mismo de representación.

[Anotemos que Barthes aseguraba que *representar* era sinónimo de *eternizar* (*Sade*...p. 179), que la representación es un *espacio de justificaciones* de todo tipo, como la verdad, la legibilidad, la realidad, la verosimilitud o la moral, y que la

[4] No estaríamos, pues, ante una organización gestáltica, pues, en opinión de Arnheim, *en una gestalt los componentes interactúan de tal manera que un cambio en el todo influye sobre la naturaleza de las partes y viceversa*. ARNHEIM, Rudolph: *El poder del centro*, Ed. Alianza, Madrid, 1988, p. 240.



10- *The Sun-Dial*, 1988, acrílico y óleo sobre lienzo, 198 x 244 cm.

representación (*El placer del texto*, p. 91) era como la *figuración inflada*, es decir, aquello que tiene lugar cuando *nada salta fuera del marco*, del *cuadro* o de la *pantalla*].

La leve inclinación de la mujer —desplazada del eje vertical por medio de un forzamiento de la angulación en contrapicado— también afianza el movimiento diagonal en una pintura que parecía sostenerse sobre la rígida cuadrícula cartesiana. Realizado en contrastada grisalla, el cuadro interior reproduce con soltura la imagen de la bailarina y coreógrafa Karole Armitage[5] —cuyo semblante reencontramos en *Coral Made*, *Woodsmoke*, *The Egypto-Roman World*, *Area and Promenade*, *Byron's Reference To Wellington* y *Reliance*. En una pose que nos recuerda parcialmente a la de *Colony*, Karole lleva una camiseta levantada y reliada por encima de los pechos, aunque éstos quedan fuera de la vista por efecto del corte que limita el campo de visión.

El modo en que ella dirige su mirada fuera de campo, hacia el lugar ocupado por el espectador, la coloca en una indudable posición de dominio que refuerza la desproporción entre el plano de la representación y el plano del espectador. Lo que además llama poderosamente la atención es la radical desproporción entre la gran mano abierta y el resto de su figura, que queda tras ella como en un segundo plano.

Volcada sobre el espectador, la mirada se desdobla en dos: la mirada de la mujer y la mirada del ojo de Picabia insertado sobre su mano. Además del espejo y el laberinto, la metáfora de la mano[6] es una de las que mejor definen lo específico de la escritura manierista. Emblemas nucleares de la representación, la mano, la mujer y la mirada ocupan el centro de la pintura, de manera que, como en *Professor Canfield Hatfield, The Highest Point in France o Adam Forepaugh*, el resto de motivos excéntricos giran en torno al oscuro sol femenino que centra la imagen.

2. 10. a. El centro perceptivo

La Teoría del Texto constata que en lo real no hay centro. Sí lo hay en el terreno de los signos (por ejemplo, el centro de un mapa cartográfico), en el campo de lo imaginario (la mirada de la figura) y en el universo simbólico (el monolito o la cruz). En estos ámbitos, el espacio vendría determinado, entonces, por coordenadas sígnicas, imaginarias y simbólicas.

---

[5] Salle conoció a Karole Armitage en 1982, cuando interpretaba su espectáculo *Paradise*. Del estilo punk de las danzas que ejecutaba en aquellos tiempos (*Drastic Classicism*, *Watteau Duets*) dijo Lisa Liebmann (*David Salle*, Ed. David Whitney, New York, 1994, pp. 98, 138) que guardaba una profunda semejanza con la obra del pintor. Con ella y Richard Foreman (director de la obra *The Birth of a Poet*, en la que Salle colaboró, y que fue presentada en Rotterdam en abril de 1984) Salle pudo satisfacer el deseo de realizar importantes trabajos escenográficos e introducirse en el mundo del teatro y la danza.

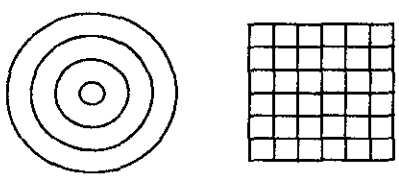
[6] La mano gigante es un tema típicamente manierista (Hocke, *El mundo como laberinto*, p. 56). Es posible que la imagen del ojo sobre la mano haya encontrado inspiración en el Emblema XVI de Alciato (según reza: *Que hay que vivir sobriamente y no creer a la ligera*, en *Emblemas*, Ed. Akal, Madrid, p. 47), dedicado a la Prudencia y a la Templanza, virtud que es semillero de muchas otras. El emblema aludiría a la idea de no creer más que lo que se ve. Sin embargo, creemos que el cuadro de Salle sólo retiene, si es que acaso se inspiró en él, el aspecto exterior del emblema.

Por su parte, y aún prescindiendo de contar teóricamente con las *cargas de deseo* que acompañan a toda operación perceptiva[7], aseguraba Rudolph Arnheim que *el portador de significado más potente es el impacto inmediato de la forma perceptual*[8]. Así, en *El poder del centro* realizó interesantes reflexiones analíticas encaminadas a pensar las diferentes formas de composición pictórica en términos perceptivos. Su aportación se desarrolla, pues, en los puntos de cruce entre el registro de lo imaginario y el registro de lo semiótico.

Lo que él denominaba «centro» se encuentra referido a un *foco del que emanan y hacia el que convergen fuerzas* (p. 16); de manera que la composición sería el resultado de la distribución e interacción de los diversos puntos que *operan como centros de fuerzas* en un cuadro. A través de tal distribución se conformaría la experiencia visual de la obra. A un nivel puramente intuitivo, el centro vendría dado por una serie de coordenadas, distancias y posiciones invisibles, que no tienen por qué manifestarse de un modo retiniano. Es lo que se denomina un centro por *inducción* o tendencia perceptiva a configurar esquemas plenos y completos —es decir, según determinadas condiciones de Gestalt.

La noción de centro estaría determinada así por la tensión trazada entre los vectores de fuerza visual y la conjunción de los diversos motivos con sus respectivos pesos. En *The Sun-Dial* observamos que el esquema central viene explicitado por la función del corte significante sobre el que se ha insertado el cuadro interior; inserto que posee un enorme peso visual. En nuestra opinión, en esta obra serían conjugados, de un modo más o menos explícito, los dos diferentes sistemas compositivos que Arnheim localiza: el concéntrico y el cartesiano.

Sistema concéntrico *Sistema cartesiano*



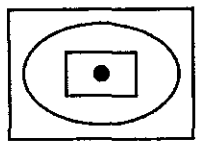
Parece evidente que el corte del inserto habría sido ejecutado siguiendo un esquema geométrico en el que predominan las líneas paralelas y perpendiculares. Pero, sobre ese molde compositivo que sólo regula una parte del texto, el resto de elementos que pueblan la escena seguirían un trazado circular, es decir, concéntrico respecto al punto nuclear ocupado por el ojo picabiano y el rectángulo en grisalla que lo encuadra. Todos ellos serían pesos secundarios o suplementarios que describen un singular movimiento de rodeo en torno al ojo.

Como si se tratara de una sutil perversión del emblema de lo divino, todo el espacio pictórico se encontraría sometido a su radio de acción. Como espejo que es, el ojo tiraniza la atención del espectador con una eficacia muy superior a la de cualquier otro

[7] La imagen es algo más que texto icónico (lectura semiótica) y algo más que estímulo perceptivo (lectura psicológica). Es un fenómeno que implica la presencia del deseo (Requena, *El espot publicitario*, p. 15).

[8] Arnheim, *El poder del centro*, p. 13.

recurso plástico. La presencia del ojo, incluso, desplaza el valor de otros recursos compositivos.



No obstante, lo velado en argumentaciones como la de Arnheim es que la proporción de las cosas parte de la medida del cuerpo humano, y que la superficie corporal está centrada por la cabeza, el rostro y, en última instancia, por los ojos. Es bien patente que este es un cuadro organizado sobre la fascinante[9] pregnancia del rostro y la mirada.

2. 10. b. El eje imaginario de la mirada

En nuestra opinión, *El Reloj de Sol* es una relectura posmoderna del *Autorretrato ante el espejo convexo* (1523) de Francesco Mazzola, más conocido como el *Parmigianino*, que en opinión de Hocke constituye el *fenotipo* del manierismo[10]. En ambos se construye un punto de vista aberrante, determinado por un intenso y consciente forzamiento expresivo destinado a impresionar.

Pero la versatilidad y el desparpajo de un artista como Salle contribuye a enriquecer el volumen imaginario de su texto mediante una diestra yuxtaposición de técnicas y recursos antagónicos, como, por ejemplo, el académico modelado en claroscuro[11] y la pureza emocional de los campos de color plano. Por eso es habitual encontrar en sus telas la combinación del resplandor cromático propio de Salviati, Rosso Fiorentino o Beccafumi con las tonalidades y el dramatismo tenebrista de Caravaggio u otros pintores españoles. Estrategia expresiva que, como en los melodramas sirkianos que tanto apasionaban a Salle[12], describe una inquietante relación entre los pulidos brillos

---

[9] Debemos recordar que la palabra *fascinación* está vinculada al término latino *facies*, que es "rostro". De ahí la inquietante conjunción entre "faz" y "fascismo" —la tiranía imaginaria del rostro.

[10] Hocke, *El mundo como laberinto*, p. 25. Hocke pensó el efectismo de la mano gigante como metáfora que nombra el carácter siempre relativo de las proporciones y tamaños de las cosas y los puntos de vista. En *Pintura y manierismo* Hauser se refirió al cuadro de Parmigianino afirmando que tal escenificación plasmaba la separación entre el pintor y el mundo exterior (p. 138); también señaló que la superficie especular funcionaba a modo de *coraza* (p. 127) con la que el pintor se distanciaba y se protegía. El cuadro de Salle parece jugar con el ambiguo atractivo de la distancia y la seducción.

[11] Hocke recordaba que el contrastado claroscuro realizado con fuertes focos de luz y oscuras zonas de sombra, sin transiciones intermedias, era una cualidad específica de lo manierista (*El mundo...*p. 48).

[12] Según Power («David Salle: interpretándolo a mi modo»), el interés de Salle por el melodrama reside en que es *un artificio para representar los incidentes y emociones más dramáticos, eligiendo a la vez el ritmo y el tiempo.* Para el crítico, Salle encuentra en Sirk las *cualidades que más le interesan*, como la *extremada atención al detalle, control absoluto de los efectos y una manera muy discreta de manipular las emociones fuertes.* El interés del pintor por Sirk se hace visible en su propio trabajo y en sus declaraciones: *(...) era poético desde el punto de vista visual, por el uso de luces y sombras y composición para conferir significado a ciertos elementos de la fuerza dramática del texto. Creo que estas son las cosas realmente importantes en mi trabajo, y, en cambio, no se las pone de relieve, o al menos, no se las reconoce ni se las siente.*

exteriores y la oscuridad de un sórdido trasfondo. Como habría afirmado Hocke (p. 335), este manierismo decadente desemboca, finalmente, en un *barroco melodramático*.

Según Hauser, el espacio manierista no sólo se define por la constante duplicidad, sino también por la discontinuidad y la persistencia del *principio de adición*. Integrando una escena dentro de la escena (recurso que incorpora un juego de escalas formales y miradas segmentadas), la estructura global de *The Sun-Dial* se configura en torno a lo que llamaríamos un doble centro.

El interno microcosmos espacial no sólo ocupa el centro geométrico del cuadro, sino que también es la zona más oscura de la pintura. Si prescindimos de la veladura ocre que baña la parte derecha, el ojo es el único punto que da color al cuadro central, el único punto de brillo en la espesa escena que lo envuelve: el ojo, de clara presencia retiniana, introduce el color en medio de las sombras del claroscuro.

A pesar de encontrarse suspendido en el aire, es el punto fijo que ancla geométricamente la incesante deriva de imágenes flotantes que proliferan a su alrededor, como si trataran de resistirse a lo que Arnheim denominaba el *tirón gravitatorio* del centro. Sobre mano y ojo reposa todo el peso de la pintura. Además, la mirada está ahí localizada para evidenciar que la obra se mantiene en el campo de la representación visual.

Conforme se especificó en la parte teórica, la presencia de la mirada del otro reactiva con absoluta inmediatez el fenómeno de la captura especular. Por sí mismo, el ojo tiene ya un enorme poder hipnótico, cuyo efecto sólo puede ser explicado en función de la lógica especular y el magnetismo de la mirada ajena[13]. Sale juega obsesiva y perversamente[14] con la dinámica de esa captura escópica.

Colocado en el punto central de la x formada en el cruce de las diagonales imaginarias, el ojo picabiano se constituye en centro geométrico y dinámico al mismo tiempo. Es el ojo que incluye una reverberación del ojo del mirón en el plano pictórico. De donde el espectador, inscrito en el centro de la pantalla especular, aparece convocado como mirada anhelante, realizando a su vez la experiencia de verse mirado en la mano de una mujer.

Gracias a esta apabullante configuración, el espectador es invadido por aquello que se le presenta delante, siendo capturado e integrado en el campo escénico de la pintura. Se desencadenaría así —lo veremos más acentuado en cuadros posteriores— algo vinculado a eso que Lacan denominó el *mecanismo perverso*[15], concebido como el efecto de un *contagio*, de una captura de la mirada del otro a través de la exhibición.

---

[13] Tema recurrente para los poetas, la reversibilidad de la mirada es esencial en el juego de las pasiones eróticas. Así por ejemplo, en los versos de Quevedo: *Ojos, en vosotros veo un poder que, donde alcanza, desahucia la esperanza y resucita el deseo. Pero a mí, si os voy a ver, en viendo que veis que os veo, se me acobarda el deseo, habiendo allí de crecer (...) pues si me veis, me matáis; y si yo os miro me muero* (...). QUEVEDO, Francisco de: *Poesía Original Completa*, Ed. Planeta, Madrid, 1990, p. 420.

[14] Como sostenía Lacan en la página 317 de *Los escritos técnicos de Freud*, la perversión *supone la dimensión de la intersubjetividad imaginaria*, la manifestación de una *doble mirada*. El mirón deviene así objeto de la mirada incluida en la representación.

[15] SOLER, Colette: *Lacan y El Banquete*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1992, p. 40.

De gran interés para tematizar lo relativo a la fascinación apariencial, la lectura de Lacan a propósito de la pintura se reducía a una interpretación en términos de captación imaginaria. Todo cuadro, sostenía en la página 96 de *Los cuatro conceptos*, es una *trampa de cazar miradas*, y la relación entre pintor y contemplador se desenvuelve en el terreno del *trompe l'oeil*, es decir, del *juego* (p. 109) para *engañar algo*. Incluso procedimientos como la perspectiva geométrica, destinada a articular los ejes de una orientación espacial, no tendrían como finalidad sino manipular, atrapar y capturar al sujeto en el plano de la visión. Y es que, como sostenía apoyándose en Merleau Ponty, en el campo de lo visible todo se reduce a un juego de *arabescos*.

Por el contexto en que lo desarrolla, la función del cuadro sería equivalente a la función de la *mascarada* con la que es activado el resorte de la captura sexual, tal y como sucedería, por ejemplo, en los fenómenos de la actividad mimética y el disfraz en el terreno animal. Con la pintura se trataría de *hacer caer en la trampa* al sujeto de la mirada. El cuadro tendría, por tanto, la estructura de un *señuelo*.

Una de las aportaciones de Lacan estriba en haber insistido en la relación (especular) de ida y vuelta que tiene lugar entre la mirada y las cosas miradas. Las cosas, decía, *nos miran* como todo punto luminoso exterior. En este sentido, el cuadro se reflejaría en nuestro ojo, de igual manera que nosotros apareceríamos inscritos en el interior del cuadro.

De ahí que afirmara que el mundo exterior ejerce de *omnivoyeur* con respecto al cual el sujeto realiza la experiencia de sentirse ser mirado. Decía así: *En el fondo de mi ojo, sin duda, se pinta el cuadro. El cuadro, es cierto, está en mi ojo. Pero yo estoy en el cuadro* (...) *El correlato del cuadro* (...) es el *punto de mirada*. Y más adelante: *me convierto en cuadro ante la mirada (...) en el campo escópico la mirada está fuera, soy mirado, es decir, soy cuadro*[16].

En esta perspectiva, la captura visual generada por toda clase de artimañas provocaría que la mirada quedase concentrada en un determinado punto. Ese punto sería el lugar de la *pantalla* imaginaria con respecto a la cual el resto de la realidad quedaría apartada, desplazada. Sin embargo, la captura escópica escenificada en los textos de Salle resulta paradójica, ya que en modo alguno cumple el ideal del *trompe l'oeil* —si por ello entendemos el movimiento destinado a obtener un *efecto pacificador y apolíneo*.

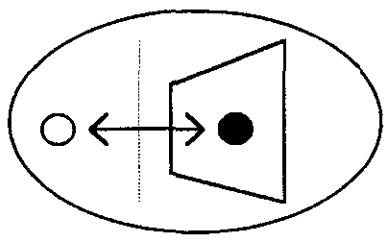
En las obras de Salle la mirada no aparece domada, sino «excitada». La función sosegante de las pasiones es aquí sustituida por una llamada de ese fondo pulsional que palpita tras la pantalla del ojo. De ahí que, como ya indicamos, el texto salleano se identifique por mantenerse en el filo de un tratamiento expresionista de la experiencia. Sus textos escenifican una relación escoptofílica determinada por la excitación.

---

[16] *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, p. 103, ss. Pero tras sus idas y venidas del campo de la fenomenología al terreno del mimetismo, Lacan acabará resumiendo la esencia de la pintura en términos excremenciales: *La autenticidad de lo que sale a la luz en la pintura está menoscabada para nosotros, los seres humanos, por el hecho de que sólo podemos ir a buscar nuestros colores donde están, o sea, en la mierda (...) El creador tan sólo puede participar de la creación de pequeñas deposiciones sucias, de una sucesión de sucias deposiciones yuxtapuestas* (p. 123).

En lo que respecta a *The Sun-Dial* diremos que, desalojado el centro de su valor simbólico (entendido en sentido requeniano), el campo escópico preside la escena. Desviándose con sutileza de las instancias de sujeción, el hilo de la mirada tensaría el eje imaginario que une el plano del sujeto con la superficie de la representación. Como en *Saltimbanques*, *Pewter Light* o *Paisaje con dos desnudos y tres ojos*, toda la escenografía estaría volcada en la captura de la mirada ansiosa del espectador, para, tras el enganche inicial, reconducirla sobre los motivos desparramados sobre la tela como por entre los recovecos de un laberinto.

La inscripción de la mirada en el centro determina el funcionamiento especular del texto. Como en el esquema abajo dibujado, la reciprocidad imaginaria del dispositivo siempre presupone la presencia implícita de un espejo, que hemos representado mediante la línea punteada. Y en torno a la mirada así activada se ordenan el resto de motivos como si fueran electrones girando alrededor de un núcleo atómico.



Eje reversible de la mirada

Añadamos que R. Arnheim sostenía que para que se dé una verdadera "comunicación" con la obra, *el espectador tiene que estar delante del cuadro y contemplarlo perpendicularmente* (p. 59). En tanto poderoso centro dinámico de la obra, el espectador actuaría como un centro de anclaje de la propia situación perceptual, poniendo en acción lo que en la página 18 había denominado *perspectiva egocéntrica*. El lienzo, por tanto, acusa un punto de vista yoico, realizado explícitamente para capturar la mirada del espectador sobre el eje reversible del yo ↔ tu. Un eje que, como sabemos, presenta dos caras: una imaginaria y otra pulsional.

2. 10. c. Descentramiento manierista

La composición de *The Sun-Dial* revela que estamos ante una pintura de estructura manierista, caracterizada, según declaró Arnheim, por desarrollar el principio de la *ambigüedad* (p. 89) entre varios tipos de tensión y organización en el mismo lienzo — contradicción o paradoja que conduce al espectador a vacilar entre posibilidades distintas. La pintura estaría sometida a una sensación de *tira y afloja* que *transmite un estado de ánimo problemático, obsesionado por el conflicto.*

Pero allí donde Salle se muestra más radical, es decir, allí donde retoma y relanza las estructuras imposibles del Dadaísmo, vendría a cumplirse lo indicado por Arnheim a propósito del Expresionismo Abstracto:

Todos ellos subestiman el centro, subestiman las cortapisas de los límites y el formato, y reemplazan la jerarquía por la coordinación. Se aproximan al nivel estructural de la homogeneidad, y apuntan por ende a un estado del ser indiferenciado[17].

En ese terreno estaríamos ante un *mundo enajenado* —decía Arnheim a propósito de Degas— en el *que cuesta entrar* (p. 209).

Desplegando toda clase de desproporciones textuales, *The Sun-Dial* es una pintura orquestada sobre la tensión trazada entre los esquemas centrales y su desplazamiento; una pintura que conjuga en un mismo espacio textual la reivindicación del centro y la periferia. Y es que uno de los puntos conceptuales donde se anudan el manierismo y la deconstrucción es el referido al problema del «centro». De tal manera que muchos textos de Salle se sitúan de lleno en el plano de la contradicción y la pugna permanente entre dos posibilidades de configuración: el mantenimiento de los esquemas compositivos centrados y su sistemática dislocación. De ahí que la noción de centro no se encuentre del todo abolida, sino arriesgadamente comprometida[18].

Hemos navegado una y otra vez por las revueltas aguas de la deconstrucción. Sin embargo, no hemos apuntado más que algún que otro dato referente al manierismo. Debemos preguntarnos: ¿qué entendemos por manierismo? Con objeto de clarificar una serie de planteamientos relativos a dicha temática, hemos creído necesario sintetizar, a continuación, algunas reflexiones de expertos en la materia.

c. 1. Erwin Panofsky

El manierismo viene a introducir para la teoría y la práctica artística el carácter de la rebelión moderna. En opinión de Panofsky, dicha rebelión ya se encontraba presente en las ideas expuestas por Giordano Bruno en su obra *Heroicos Furores*, sobre todo allí donde afirmaba que existían tantas reglas como artistas; es decir, cuando no solo cuestionaba la noción misma de *regla*, sino que también introducía la necesidad de pensar el arte desde un enfoque *relativista*, haciendo tambalearse la rigidez de las concepciones unívocas hasta entonces imperantes.

En el contexto de la época, los artistas manieristas reaccionaron contra el sustento matemático de la representación, es decir, contra la obligación de sostener la articulación del movimiento corporal sobre métodos racionalistas. Lo que planteaban era

---

[17] *El poder del centro*, p. 155. En la página anterior, comentaba Arnheim que hay una fuerte tendencia del arte moderno en *hacer caso omiso del efecto dinámico del peso, y en consecuencia a eludir una propiedad fundamental del espacio realista*. La multiplicación, la proliferación de los centros, eliminaría, por tanto, la densidad propia del centro.

[18] Lisa Phillips observó que en la pintura de Salle prevalece la acción discursiva y que *there is no fixed centre of meaning* («His Equivocal Touch in the Vicinity of History»). Como ella, Mario Diacono localizó lo que calificaba como *constant function of depraving the painting a commanding center* («Ellipsis and Conflation: Salle´s Imploded Vision of Art History»).

un cuestionamiento del excesivo rigor geométrico en que se apoyaba la expresión artística. Apoyado por los discursos de filósofos y tratadistas, el artista manierista debía poseer, sobre todo, un *espíritu libre* y *abierto, no limitado por una dependencia mecánica. La matemática considerada y honrada en el Renacimiento como el fundamento más sólido de las artes figurativas, es ahora*, señala Panofsky, *perseguida con odio*[19].

El espíritu del artista manierista vendría determinado por el concepto moderno de *libertad* y *autonomía* con respecto al dogma y la sistematización, contra la propia medida de orden y configuración tradicional del cuerpo según cierto número de cabezas. En opinión de tratadistas como Zuccari, si se abusara de la matemática, la línea del dibujo *se convertiría en cosa muerta y ya no correspondería al disegno interno: el intelecto se envilecería, el juicio se apagaría, y quitaría al arte toda la gracia, todo el espíritu y el sabor.* De ahí que uno de los elementos cuestionados por el teórico y por el artista manierista no fuera otro que la *perspectiva*, verdadero emblema simbólico de la generación anterior.

La conciencia cultural manierista se define por mantener un contradictorio dualismo. A la vez revolucionaria y tradicionalista, estaba motivada por un anhelo de *separación* y de *unificación* de las normas artísticas del pasado. En este sentido, la tensión que mina las representaciones del Cinquecento apuntaba a la *superación*, pero también a la *continuidad*, de la fase clásica. Se afirmaba, por tanto, como el espacio de una «ambivalencia» entre dos posiciones: con y contra.

Dicha ambivalencia o división se manifestaba, por ejemplo, en la problemática nacida entre la subjetividad y la objetividad, entre la naturaleza y el espíritu, entre el seguimiento de la regla y el canon o el despliegue en libertad del genio personal. Pero lo llamativo de este periodo es que el *contraste* es nombrado como tal, que se toma conciencia de él y que es plasmado en la obra de arte.

La hendidura abierta en el equilibrio renacentista intentó ser suturada y suplida por medio de una densa especulación filosófica. De ahí que, a diferencia de lo que sucedía en el Renacimiento, la creación artística de mediados del siglo XVI tenía la necesidad de legitimarse en la teoría, en la «Idea» previa. Como Panofsky observa en la nota 75, siendo contrario a una impostura racionalista, el manierismo fue testigo de una convergencia entre la resurrección de la visión *dogmático-religiosa* del mundo, intensamente conceptista y especulativa, y la *exigencia antimatemática*.

Como especificamos en la introducción, la ruptura manierista no se manifiesta bajo la forma de cómo pintar cosas bellas, sino a través del *carácter problemático* de la *posibilidad de la representación artística como tal*. La Modernidad se abre, de este modo, con una interrogación sobre la esencia problemática de la creación, que pasa a ser objeto de una rigurosa reflexión. El complemento metafísico inventado para legitimar la creación habría nacido de la necesidad de establecer un puente que sortease la abismal división entre objetividad y subjetividad, entre la realización y su sentido, de tal manera que *se le restituye a la Idea el carácter apriorístico y metafísico*. Así, enredado

---

[19] PANOFSKY, Erwin: *Idea*, Ed. Cátedra, Madrid, 1995, p. 70. El término *maniera* aludía, originariamente, *al procedimiento de trabajo* (nota 244, p. 94) del artista, así como al rasgo peculiar de una época, un maestro o una nación.

en complejas doctrinas neoplatónicas, especulaciones herméticas y justificaciones de toda índole, el genio manierista encontraría su legitimación en Dios, de quien procede la idea que anima su creación.

Manteniendo una tensa relación con sus propios puntos de apoyo, la esencia del manierismo revelaría una contradictoria estructura dual que cuestiona la idea misma de creación. Panofsky especifica (p. 92) que se trata de una época de «escisión», de separación de la naturaleza y de apoyo desgarrado en la idea espiritual.

Si el modelo de representación renacentista —modelo clásico por excelencia—, logró *armonizar las antítesis de todo orden a través de procedimientos como* el modelado, la composición, el color, la perspectiva y la equilibración de lo divino con lo humano, el periodo manierista se caracteriza por la desestabilización de las conquistas del Renacimiento, por su fractura. De ahí que procedimientos como la perspectiva cayeran en el descrédito total de los artistas de la época. Buena prueba de ello es el *gusto por sus aplicaciones aberrantes: la anamorfosis.*

c. 2. Arnold Hauser

Hauser indicó que el manierismo no sólo fue el modo en que Europa tradujo el Renacimiento italiano, sino que, además, supuso un cambio en la manera de pensar el arte que introdujo nuevos criterios y formas de expresión al margen del modelo de la regularidad, el orden y la armonía, separándose de la naturaleza exterior empírica como punto referencial[20].

La aparición del manierismo en la época moderna habría supuesto *un corte en la historia del arte, una cisura*; *la entrada en crisis de un modelo no sólo artístico, sino* también humanista. Para Hauser, cuyos juicios tratan de analizar en profundidad el espíritu del momento, el manierismo sería la expresión artística de la crisis que conmueve en el siglo XVI a Occidente, la época en la que *se produce un corte moral e intelectual, un corte en los valores*[21].

El espacio existencial del manierismo podría ser calificado, por tanto, como un momento de ruptura, confusión y transición, propiciado tanto por los avances científicos, el descubrimiento del Nuevo Mundo y el surgimiento, en el plano religioso, de la Reforma protestante luterana y sus teorías pesimistas de la predestinación. A lo que *debería añadirse la prevalencia de un acentuado escepticismo y relativismo filosófico*, el maquiavelismo y la puesta en práctica de la *doble moral* que repercutirá en una división entre la eficacia política realista y la vida espiritual dogmática.

---

[20] Ha señalado Hauser que lo efímero del arte clásico podría ser contranatura, ya que *supone una autodisciplina a la que no puede someterse durante mucho tiempo* (p. 18). Hauser afirma que lo clásico es un *poder seguro de sí*, la *expresión de una paz interna*, una *relación directa y sin problemas con la existencia*. Es decir, una especie de arcadia imaginaria. En su opinión, lo clásico vendría definido como la armonía perfecta con el mundo, el equilibrio interno, el rigor de la belleza formal, el uso de la regla y la simplificación, la univocidad significativa, la coincidencia entre alma y forma, sujeto y objeto, expresión y figura (p. 21). El manierismo sería todo lo contrario: un *grito espontáneo a menudo salvaje y desesperado, en ocasiones apenas articulado* (p. 18).

[21] Hauser, *Historia social de la literatura y el arte modernos*, pp. 22, 38.

Para Hauser, la esencia del manierismo es la tensión establecida entre elementos opuestos y aparentemente irreconciliables. En sus propias palabras, el manierismo aparece como un movimiento espiritual apoyado en una *estructura de formulaciones paradójicas* (p. 35). La paradoja sería aquello que *expresa la polaridad de todo ser y la ambivalencia de todas las actitudes humanas; principio dialéctico que penetra todo el sentimiento vital del manierismo* (p. 37). En este sentido, sería algo más que un puro juego de oposiciones formales; sería el elemento de la *discordia eterna* y de la *equivocidad inevitable*, el elemento a través del cual se pone en escena la insuficiencia trágica y melancólica del pensamiento y de la acción.

Tan elusivo como grandilocuente, un rasgo propio del manierismo es oscurecer los significados propuestos a través del uso extremado de la metáfora; figura que hace posible la correlación de realidades antagónicas, puente que conecta elementos separados por una acusada oposición. Lo espiritual ya no se expresa mediante el equilibrio, sino mediante la distorsión: *desfigurando, haciendo saltar, disolviendo lo material, la forma sensible, la fenomenalidad inmediata; es decir, por la deformación de lo material* (p. 28).

En consecuencia, y siguiendo su línea de interpretación, podemos deducir que, trascendiendo las épocas, el manierismo es el tiempo de la dualidad que escinde y atraviesa la noción misma de ser, de la dualidad que traza el vaivén entre lo posible y lo imposible de representar.

c. 3. Gustav René Hocke

En *El mundo como laberinto* afirmó Hocke que lo manierista *aparece siempre de nuevo con ocasión de una crisis en la jerarquía de los valores religiosos y políticos*[22], y que su presencia característica puede detectarse, incluso, por encima de las épocas y los países. Definiría, por tanto, una constante existencial.

Para este autor, el manierismo *no es sólo expresión de una crisis espiritual. Es,* decía en la página 101, *el tomar conciencia de un mundo que se "desencaja"*. De donde nacería un trastorno, un derrumbamiento de la armonía cósmica, e incluso ética, cuyo efecto sería generar una *angustiosa pérdida de relación entre las cosas*[23] y una confusión constante entre *ser y apariencia* (p. 239). La fragmentación, llega a afirmar, sería la expresión de determinado goce *en el resquebrajamiento de los contenidos del mundo* (p. 141).

En su apasionada lectura del fenómeno, Hocke es bien explícito. Lo manierista aparece convocado como la experiencia de un *mundo en suspensión* (p. 47) y, más aún, como la *expresión de una desintegración* (p. 158). Expresiones reveladoras que indican algo del orden de una auténtica fractura existencial; algo que, como los crepúsculos celestes de las experiencias psicóticas, amenaza con disolver la estructura misma de lo

---

[22] Hocke, *El mundo como laberinto*, p. 16.

[23] Hocke, *El mundo como laberinto*, p. 22. Hocke cita los versos del poeta inglés John Donne: todo ha quedado destrozado / se ha roto todo lazo / todo recto orden y toda relación (p. 79).

humano. No es extraño pensar que, si en el plano formal se acentúan los contrastes entre la hermosura y lo repugnante, en el plano vivencial, el *horror y el desconcierto, no sólo la idealización y el gozo intelectual en lo abstruso, se hacen cada vez más acuciantes en la conciencia de los "manieristas"* (p. 105).

En términos puramente plásticos, Hocke afirma que el manierismo mantiene una constante inclinación hacia las imágenes deformantes, los rodeos y toda clase de violencias expresivas, como, por ejemplo, el uso de intensos contrastes cromáticos, volumétricos y temáticos. Es lo que en la época recibía el nombre de *Coincidentia Oppositorum*, la unión de los elementos más opuestos y dispares.

c. 4. Claude-Gilbert Dubois

Para Claude-Gilbert Dubois[24] el manierismo es una *dinámica creadora de formas* aislable por sus diferencias con otros estilos, es decir, como una *morfogénesis* o *morfoestructura* específica. Ratificando la trascendencia supra-histórica de los estilos artísticos, Dubois observa:

> *Puesto que la historia de los estilos del siglo XVI está relacionada con la historia del sujeto, adquiere por ello un valor metahistórico: la historia del sujeto no es propia de un siglo, y el manierismo, concebido como una fase en la dialéctica del sujeto, puede ser considerado como un fenómeno universalizable* (p. 203).

En cierto sentido, y como ya había especificado Hauser, el manierismo se revelaría como el ámbito sensible de las dicotomías irresolubles cuyo ser propio es *estructural*, no *circunstancial*; de ahí que su presencia sea *cíclica*. Por ello, lo interesante sería destacar las analogías estructurales entre diversos momentos artísticos, teniendo en cuenta que lo específicamente manierista no atañe tanto al contenido como al *tratamiento*: el estilo.

De este movimiento anamórfico comparado con un *bufón* que *imita el gesto de un rey* (p. 29), siempre desgarrado en el intento de expresar la alteridad en lo idéntico, observó Dubois que se articula según el *principio de fidelidad subversiva* o *imitación diferencial*[25]. También a través de una configuración estética que radicaliza la disociación angustiosa entre dos tiempos: el instante del goce presente y lo eterno de la realidad espiritual.

En la página 98 recuerda Dubois que el hombre *ha perdido su centro* y que, a consecuencia de ello, se abisma en laberintos visuales y temáticos cuya compleja significación no sólo debe ser buscada en un gusto puramente formalista por lo extraño,

---

[24] DUBOIS, Claude-Gilbert: *El manierismo*, Ed. Península, Barcelona, 1980.

[25] Dubois, *El manierismo*, p. 32. Como observa en la página 82, la imitación diferencial implica una *teoría generativa y transformacional de las formas de escritura, con referencia a un núcleo generativo que es el modelo de ésta.*

lo complejo o lo decorativo: es el sujeto el que se encuentra descentrado y desequilibrado, sometido a un proceso de «clivaje» interno.

Aunque sin interrogarlo en profundidad, la teorización de Dubois apunta al problema del sujeto y su relación existencial con el deseo. Como advirtiera Hauser, y tratando de analizar el modo prevalente de la producción manierista, Dubois destacó la omnipresencia de una fuerte imaginería erótica en las representaciones manieristas[26].

En relación a esto, aseguró que el arte manierista *es el producto de una dialéctica del deseo y la impotencia de satisfacerlo que se resuelve en una búsqueda de presencia indefinidamente diferida*[27]. Para aseverar unas páginas después que el manierista *procede por rodeos; montará una fantasmagoría de imágenes o clamará su impotencia, pero por detrás está el mismo deseo*[28]. La estética manierista se nos presenta así como la experiencia de un deseo imposible de colmar.

Según la lectura de autores como Bataille, Hauser, Hocke y Dubois, el manierismo se destaca por haber desarrollado una imaginería erótica particularmente explícita y obsesiva, por haber inundado el espacio de la representación con las sombras de la sexualidad. Como en el surrealismo, el eros manierista escora de un modo inquietante hacia lo funesto. Y ese es, precisamente, el universo de la pintura salleana, donde el vínculo entre el deseo y la muerte adquiere el sentido de una muerte del deseo.

c. 5. Texto manierista

Partiendo de una interrogación exhaustiva de los textos, y teniendo en cuenta los criterios que rigen no sólo la específica propuesta visual sino la gestión de la mirada del espectador[29], Requena propuso tres tipos esenciales de textos: clásicos, manieristas y posclásicos.

Si los clásicos se caracterizan por elaborar un sistema de representación simbólico, es decir, capaz de hacer espacio a la dimensión de la palabra ubicando el lugar del

---

[26] BATAILLE, Georges: *Las lágrimas de Eros*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1981. El interés de esta obra reside en haber intentado desarrollar, relanzándolo desde una perspectiva histórica, el *punto de ignición* central de la pintura de Lascaux: la absurda coincidencia del sexo y la muerte. Es en la relación del erotismo con la muerte (lo real) donde Bataille coloca su interrogación. El manierismo del cual realizó la apología es el de la *tentación por lo insólito* y las *sensaciones fuertes*. Con Durero, Cranach o Baldung Grien surgió un erotismo *angustioso* y fúnebre atravesado por ciertos toques de sadismo; un erotismo que comenzó a surgir *de la noche del mundo de la religión*. Para Bataille, la pintura manierista era la más erótica y seductora. El erotismo, dice en la nota 19, *afecta al Manierismo en su esencia*.

[27] Dubois, *El manierismo*, p. 31. También señaló que si la interpretación del sueño siempre había tenido un carácter mítico y profético, a partir del manierismo los poetas le concedieron un sentido más íntimo: el de la realización del deseo, tal y como es evocado en la *Hypnerotomachia* de Francesco Colonna.

[28] Proposición que no sólo implica el movimiento de la creación artística en la dinámica del deseo, sino que también vendría a sintetizar la interpretación lacaniana del manierismo a través del cuadro de Jacopo Zucchi, con el que ilustraba la relación del sujeto con ese objeto de deseo (-φ) siempre en fuga metonímica.

[29] REQUENA, Jesús González: «Clásico, manierista, posclásico», *Area Cinco*, Madrid, nº 5, noviembre 1996, pp. 81-120.

sujeto, y los posclásicos se caracterizan por devastarlo, los textos manieristas se encontrarían en el espacio límite entre ambos modelos.

Los textos clásicos son aquellos en los que prevalece una posición tercera y distanciada del punto de vista y la enunciación. Construyen o aluden a un relato referencial a través de determinadas cifras simbólicas que articulan, mantienen o fundan el universo de la ley. Designan lo real de un modo cifrado, ya sea por medio de la alusión o del espacio off. Como espacio de construcción del sujeto, el texto clásico sería el lugar de la articulación de la pulsión en deseo, siendo su espectador el sujeto del inconsciente.

El texto posclásico, en cambio, se caracteriza por arrasar el campo de lo simbólico y todo relato referencial, por situar al espectador en una posición de contemplación directa del horror, procediendo a abrir y a desenterrar, invitando a participar de una *profanación visual*. El género posclásico típico es el porno-terror, en donde lo real se manifiesta bajo la forma de lo siniestro.

Como hemos dicho, el texto manierista se establece en el límite que separa lo clásico de lo posclásico. En él se hace visible un proceso de deconstrucción del orden simbólico puesto en pie por textos clásicos precedentes y con los que entabla una relación antitética de sometimiento y desviación.

El texto manierista pondría en escena el vacío de sentido que subyace en la relación del hombre con lo real, tratando de desvelar el engaño propio de los mecanismos del texto clásico —la problemática o falsedad de toda representación. Evidencia el artificio de la construcción y, aún sometiéndose al rigor de su orden, procede a distorsionarlo forzando sutilmente sus propios límites. El texto manierista acusaría una pérdida de densidad simbólica en el mismo momento en que ninguna cifra escribe la ley que traza la vía para una inscripción simbólica del deseo.

En las escenografías manieristas el vacío es un componente estructural, siendo el vértigo la experiencia de la falta de un soporte simbólico. De ahí que podamos considerar al Manierismo como el primer movimiento artístico de la posmodernidad; la primera sombra del tiempo de la Modernidad.

Mientras que el texto simbólico ofrecería una vía, no cerrada a una estructura defensiva o perversa, para afrontar y desarrollar el deseo del sujeto en la perspectiva de lo real, los manieristas son textos de economía perversa, que siguen una lógica dual entregada abiertamente al vaivén entre lo imaginario y lo real.

Podría decirse, entonces, que, una vez que el sistema de representación clásico se vacía de su dimensión simbólica, es decir, de su capacidad para cifrar la experiencia del ser en el mundo a través de la representación, se entra en un proceso de desmoronamiento del acto mismo de creación. Evacuado de todo sentido y toda experiencia de verdad, el orden de la representación se atrofia para dejar paso a escenificaciones desgarradas de la experiencia.

Si lo clásico se define por la tensa armonía entre lo imaginario, lo simbólico y lo real, el manierismo se define, en cambio, por su trastorno, por su disociación. El manierismo es el tiempo de la escisión entre los registros textuales, el tiempo de una escisión existencial.

Pues bien, al igual que los manieristas del Cinquecento o los surrealistas de entreguerras, David Salle plasma en imágenes el carácter quebradizo de la experiencia y el *desorden existencial de nuestra época. En este sentido, la constelación afectiva* trazada en su pintura delata, como diría Hocke, la *brecha abierta entre el hombre y el mundo* (p. 29).

* * *

Una vez perfilado el contorno conceptual de lo manierista diremos que, en términos estrictamente plásticos, dicho estilo se apoya en un constante fraccionamiento espacial y en el ahuecamiento de zonas significativas del campo pictórico.

En el comentario del *Incendio en el Borgo* (comenzada por Rafael Sanzio y finalizada por sus discípulos Giulio Romano y Francesco Penni) localizaba Hauser un singular efecto de *dispersión.* Este autor constató que los personajes protagonistas se desplazaban de los ejes centrales de la perspectiva dejando un *centro vacío*[30]. Los laterales adquieren un mayor peso visual en la misma medida que es vaciado el centro. El escoramiento contribuye, además, a la desestabilización subjetiva del espectador.

En el plano de la configuración textual, uno de los procedimientos de descentramiento sería sobrecargar formalmente los extremos y las superficies marginales en vez del espacio central. Dejar, por tanto, un hueco en el centro[31]. De tal modo que, como Hauser constataba en las primeras páginas de *Historia social de la literatura y el arte*, con el manierismo se produce una *desintegración de la unidad espacial, en la que la visión artística del Renacimiento había hallado su expresión más quintaesenciada.*

El texto manierista, por tanto, parece entregarse a una disolución de lo que podríamos denominar un espacio unitario, y, de acuerdo a lo apuntado por Hauser, comienza a de-componer la escena, que ahora se representa escindida en diversos espacios a un tiempo. La división, observa Hauser, es tanto interna como externa; de modo que el pintor —comprobémoslo al leer *The Sun-Dial— hace valer en cada sección diversos valores espaciales, escalas distintas, diferentes posibilidades de movimiento: en una, el principio de la economía; en otra, el del despilfarro del espacio* (p. 17).

La desestructuración que caracteriza la configuración de las pinturas de Salle nace del *método del bricolage* y la *yuxtaposición. En su obra prevalece la montura* sobre la articulación. De modo que, aún cuidando con esmero la representabilidad, sus cuestionamientos compositivos tienden a suspender la integración escenográfica de

[30] Hauser, *Origen*....pp. 36, 46.

[31] Como Hauser, Hocke afirmó que la *suspensión* y el *desplazamiento* eran cualidades típicamente manieristas, igual que *el desplazar todo lo esencial hacia la periferia, para crear el vacío central* (*El mundo como laberinto*, p. 49).

motivos y relaciones, subrayando lo que llamaríamos una estrategia de de-composición textual.

El uso de la pantalla, la conciencia de la representación o la omnipresencia de una mirada perversa son rasgos que definen lo propio del texto manierista. A través de ellos, y sosteniendo lo que Requena calificaba como un *punto de vista atrofiado*, el sujeto se ubicaría en relación al mundo desde su yo-enunciador, es decir, desde un punto de vista esencialmente desgarrado.

Desde una perspectiva histórica conviene recordar que con el manierismo cayó la visión sintética y nació una *concepción relativista* que disolvía la *imagen antropocéntrica del mundo*. Citando a Montaigne, Hauser afirmó que, para el pensamiento de la época, la esencia del hombre era la *transición*, que todo manifestaba ser *inestable, móvil y en modificación constante*. Con Bruno o Copérnico cambió la concepción ptolemaica del cosmos y se quebraron los límites cerrados del universo en favor una nueva valorización espacial.

Las repercusiones que estas ideas tuvieron en los artistas comenzaron a manifestarse en las obras de los primeros manieristas. Con el decisivo giro que desplazaba a la tierra del centro tuvo lugar el tránsito del círculo a la elipse. De ahí el progresivo reforzamiento de los laterales frente a la unidad escénica construida sobre la antigua centralidad. De ahí que las organizaciones concéntricas y simétricas de Bellini, Perugino o Rafael, se transformaran en representaciones excéntricas y asimétricas en la generación de Tintoretto.

Pero las obras manieristas de Salle retienen el eco de una concepción mucho más dramática del universo, que ha cambiado la idea de centro por la de agujero negro. Tal y como se deduce de los estudios realizados por las ciencias físicas contemporáneas, el universo —o lo que de él nos llega— se sostiene en la implacable lógica de la incertidumbre y la probabilidad. Que no hay sombra alguna de causalidad determinando los fenómenos, sino pura casualidad. En lo real las cosas se mantienen en estado de perpetua movilidad y todo punto de referencia es relativo. De manera que, como recordaba Requena (*El análisis textual*), en lo real no hay lugar alguno para el centro.

La desestructuración que caracteriza los textos de Salle —ya anticipada por lienzos dadaístas como *Roma* (1925) de Hannah Höch—, nombran la pérdida, la fuga del sentido y la orientación. En consecuencia, podrían funcionar como metáforas de lo real en las que no hay mundo, sino fragmento.

Y es el momento oportuno para recordar que Power afirmó que la suspensión de la Historia, y con ella del concepto mismo de referencia, ayuda a pensar el modo complejo en que Salle utiliza la cita: las imágenes prestadas *no están degradadas, pero quedan suspensas en el vacío, sin asideros*. Vaciadas, por tanto, de una sujeción simbólica que las dote de sentido. Y añadía:

> *El fragmento parece ser una de las expresiones más convincentes de la manera en que la conciencia contemporánea acumula e interpreta la experiencia. Es un indicio de que vivimos a gusto sumergidos en los cambios rápidos y en lo que tan sólo vemos o entendemos parcialmente.*

En consecuencia, el fragmento no ofrece la posibilidad de desarrollar narración alguna, sino ficciones de narración. En opinión de Power, Salle *se inclina por todo aquello que queda en suspenso, por vivir voluntariamente en la incertidumbre.* De ahí que siga afirmando que el pintor *propone una nueva sintaxis que incluye la imposibilidad de llegar a una comunicación total, la parataxis y la incorporación de significados nuevos, únicos, en un hiato discontinuo.*

En otro momento, y especificando que en sus obras *no hay puzzle oculto que desembrollar, sólo relámpagos de contenido*, y que se afirma en el campo de la *digresión*, observaba:

> *Su obra defiende juicios en suspenso y una predisposición a vivir a gusto en la incertidumbre. No alcanza soluciones, sino complicadas piruetas —cual trapecista, durante una actuación deliberadamente ostentosa, que nos mantiene a todos en vilo. Salle fomenta la multiplicidad de interpretaciones, pero no se queda con ninguna.*

Salle, continuaba argumentando, prefiere las *arenas movedizas* (...) *los fragmentos que componen nuestra existencia diaria y que presentan un campo abierto de posibilidades narrativas hablan en realidad sólo en primera persona.* Power confirma aquí lo que nosotros hemos venido diciendo al amparo del discurso requeniano: desalojado lo simbólico, la enunciación se desarrolla en primera persona desde un punto de vista yoico[32].

En los cuadros salleanos, cada imagen aparece liberada de su contexto y en situación de suspenso. Como sugería Hocke, este tipo de absurdas conexiones pondrían en escena la *angustiosa pérdida de relación* entre las imágenes y los significados que cabría atribuirles. Como el pirronismo en su tiempo, las obras de Salle parecen decir que hay muchas verdades perdidas en el laberinto, pero ninguna definitiva ni decisiva.

Como vemos, las imágenes de Salle parecen cumplir con exactitud matemática el aforismo derridiano: *el fragmento no es un estilo o un fracaso determinados, es la forma de lo escrito*[33]. Salle no inventa la función estética del fragmento, pero la relanza otorgándole nuevos y personalísimos valores plásticos. Por definición, el fragmento es aquello que siempre está en falta. Por sí mismo carece de completa significación. El fragmento —aquello que se roba de un conjunto unitario, que se arranca de su contexto

---

[32] *Con la disolución del objetivismo renacentista, el Manierismo acentúa el ~~punto de vista~~ personal del artista y la experiencia personal del espectador* (...) *de tal suerte que todas sus obras podrían caracterizarse con la expresión tal como yo lo veo* (Hauser, *Historia social de la literatura y el arte modernos*, pp. 21, 229).

[33] Derrida, *La escritura y la diferencia*, p. 98. Hauser también reivindicó lo fragmentario frente a la homogeneidad supuesta de lo clásico. El fragmento y lo inacabado serían signos de un discurso en movimiento; signos no de un objetivo logrado, sino de un objetivo por alcanzar (p. 227). De ahí que viera en el Juicio Final de Miguel Angel algo así como el *fragmento de una gran confesión* (p. 68) que revelaba un dramatismo emocional.

para afirmarse en su autonomía— nombra la presencia de una quiebra: la ruptura del sistema de la representación.

Entrados en materia de reflexión teórica diremos que, creyendo encontrar en él la forma acabada del sistema ilusorio de la metafísica, la deconstrucción desechó la idea de centro por considerar que implicaba referir las cosas a un punto de *presencia* invariable[34]. Tratando de prohibir la sustitución, la permutación y la transformación de elementos y contenidos, la imposición del centro tendría como finalidad refugiarse en los esquemas estables de lo inmodificable y la repetición. Para este tipo de discursos, la matriz del centro sería la *determinación del ser como presencia*, de *lo invariante de la presencia*.

En ese lugar se refugiaría todo lo que está del lado de la esencia, del ser y del sujeto; de la sustancia, del origen y el fin; de Dios y del sentido. La ubicación de un centro implicaría una falta *suplida*. Por eso señalaba Derrida que la Historia de la Metafísica era la historia de la creación de cualquier tipo de *sustituto* (ya sea un discurso, una sustancia o un significado trascendental) destinado a suplir la falta de presencia como tal. Ahí localizaba la expresión de un deseo tendente a dominar la angustia de la existencia, la *aventura seminal*. De modo que la *gozosa errancia del graphein*, el *gasto sin reserva*, introduciría el espolón destinado a rasgar los sistemas de la clausura y el *fantasma del centro*.

En «Elipsis» aseguraba Derrida que la apertura de la escritura sucede a la clausura del Libro, eso que para él resumía la *enciclopedia teológica* del hombre. Metáfora del *engaño* de una presencia que no ha sido jamás, el Libro emblematizaría la voluntad de cierre, la palabra última de Dios. El centro sería entonces un modo del *ser-escrito*. A través del *cuidado de la repetición*, la tradición del Libro habría tratado por todos los medios de proteger una idea inmóvil del centro; pero la imposibilidad de la vuelta misma permite constatar que el centro no es sino un punto de abismo, *un ojo en el ojo*, el centro vacío de la espiral.

De donde se sigue que, en realidad, el centro sería un *agujero*, un *pozo sin fondo* que la cultura del Libro pretendería colmar con su fantasma. El centro es *ausencia de juego y de diferencia*, *otro nombre de la muerte*. Por tanto, la apertura radical de la escritura participaría necesariamente de la *no-clausura*.

Que hay un singular isomorfismo entre la pintura de Salle y discursos como el de Derrida o Lacan es algo que ya se ha advertido. La desconfianza —cuando no el ataque directo— hacia nociones como la verdad, el significado[35] o la representación,

---

[34] El hombre del discurso metafísico no sería más que una *representación* de la vida. La noción misma de signo siempre habría estado prefijada por su relación con la cosa, por su relación con la presencia, con lo cual todo signo revelaría la estructura de ser un *signo-de*. Frente a esta posición tradicionalista, Derrida propone la *suplementariedad*, como operación de un signo que viene a suplir a un centro de por sí *inexistente —no es que se haya perdido el centro, es que nunca lo hubo, dirá el autor francés*. El suplemento será el signo que viene, por añadidura, a ocupar *su lugar en su ausencia*, siendo el único juego seguro el de la *sustitución* constante. Sobre estas cuestiones: «La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas», «Elipsis», «El teatro de la crueldad y la clausura de la representación» (*La escritura y la diferencia*, Ed. Anthropos, Barcelona, 1989).

[35] Como afirmaba Masotta en el prólogo de *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (Ed. Barral), el psicoanálisis *está bien lejos de cualquier idealismo, y no sólo porque lo real sería*

encuentran certera traducción en el universo salleano. En concreto, a través de un cuestionamiento del sentido y los órdenes compositivos, la fragmentación de las proposiciones, la suspensión del concepto de origen como clave simbólica y el mantenimiento de estrategias desveladas como artificio y ficción.

Así que retomando las formulaciones de Freud a propósito de la mortificación que para la Humanidad introducía su descubrimiento, Lacan insistió en la idea de que el descentramiento que acompañaba al psicoanálisis implicaba una *subversión en la estructura misma del saber*, de un saber que *no pasa cómodamente* (*El saber del psicoanalista*, 4-XI-1971). De ahí que refutara con sorna los modelos de pensamiento desprendidos de esquemas centrados alrededor de falsas evidencias y certidumbres.

En *El Seminario 20*, por ejemplo, el concepto de lo *clásico* aparece considerado como algo que procede del *reino aristotélico de la clase*, es decir, de la consideración del *género* y de la *especie*, *del individuo considerado como especificado*. Reducción de la que procedería toda una estética, e incluso la ética ordenada en función de dicha taxonomía. Ahí creía localizar Lacan una forma de pensamiento tradicional que ejercía el dominio de la palabra con la pretensión de tener la sartén por el mango. Y por eso acabará sustituyendo la cuestión del ser por la del *para-ser*, o *ser de al lado*: conjunción de metonimia (deslizamiento, errancia y fuga) y semblante (pantalla imaginaria).

2. 11. Black Bra (11)

La mirada del sujeto tiende aquí a chocar, como en el poema de Louis Aragon (*Le Fou d'Elsa*), con la *pared* imaginaria de la mirada del otro. De este modo, el cuadro y la mirada por él convocada funcionan como un recorte aislado de lo real, estableciendo entre ellos una relación de singular equivalencia y reversibilidad: la mirada se convierte en un cuadro y el cuadro en mirada.

El Sujetador Negro, pues eso significa, literalmente, *Black Bra*, introduce una variación en la temática de la mirada. Escenifica algo que, como tal, no se encuentra teorizado por Lacan: el encuentro especular con la mirada del otro —ahí reside, precisamente, el secreto de su poder subyugante, hipnótico, que subraya un punto de vista teledirigido hacia el lugar del yo; de ese yo que podríamos concebir, en términos metafóricos, como un perímetro circular que cierra un espacio en torno a su propio centro visual.

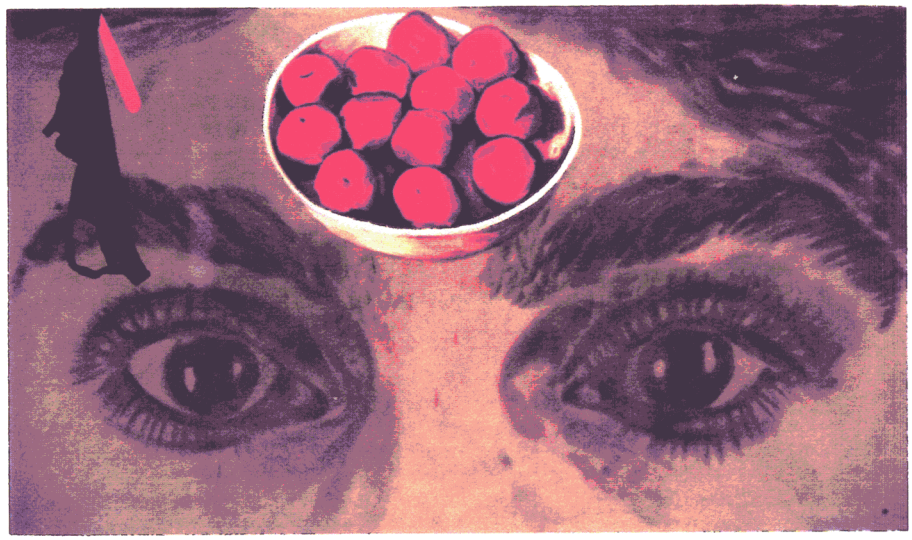
Porque, como sostenía Requena en una original hipótesis[36], la fascinación de la mirada no procede sino de la contemplación de la gestalt del círculo asociada a una experiencia de placer. Eso es lo que garantiza el poder hipnótico de la mirada que "me" mira y que "yo", espectador, veo como pura imagen ante mis ojos.

Ocupando toda la superficie del lienzo, el artista ha realizado una imagen que reproduce la fotografía de Gala tomada por Max Ernst en 1925, y que años más tarde

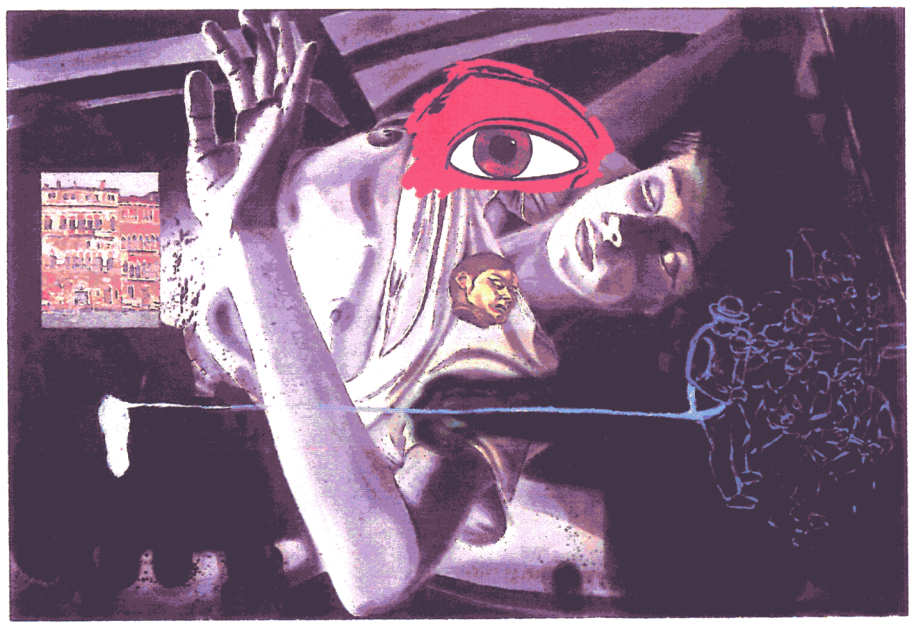
---

irreductible a la significación, sino porque el significante funda, al tiempo que rebasa, invierte, torna irrisorio todo significado.

[36] Requena, seminario *El análisis textual* (1998-99).



11- *Black Bra*, 1983, acrílico ,óleo y nylon, 59 x 57 pulgadas.



12- *Colony*, 1986, acrílico y óleo sobre lienzo, 239 x 245 cm.

sirvió como portada para un libro de Salvador Dalí: *La mujer visible*. Respetando cuidadosamente el original, Salle se ha limitado a repintar con grandes brochazos la *imagen encontrada* (*referencia intertextual*), que se corresponde a un primerísimo primer plano de los ojos abiertos de la mujer, mirando fijamente y estableciendo con el espectador una inequívoca relación de simetría[37] especular.

No obstante, a poco que la observemos, constatamos que la inquietud maníaca que desprende la mirada de Gala evoca un cierto rasgo catatónico, como si su mirada hubiera sido golpeada por algún tipo de shock que la obligara a mantener los ojos bien *abiertos*. Y *no olvidemos que un ojo abierto siempre es un ojo despierto, a no ser que se* trate de un ojo muerto.

Sobre esa pantalla de «fondo superficial», el pintor ha extendido una sutil veladura; una veladura que matiza la grisalla con la que Salle dió forma al rostro de la musa *surrealista*. En la zona superior, justo por encima del entrecejo, y como haciendo de vértice superior de un triángulo inducido formado con los dos ojos, encontramos superpuesto un cesto con un montón de manzanas rojas, emblema de la sensualidad. Esta imagen, realizada con acentuada verosimilitud apariencial, flota suspendida en una zona de gran peso visual, justo en el eje central de la imagen, como si se tratara de un *ingrávido globo aerostático*.

En el cuadrante superior izquierdo, y colgando del borde del cuadro, encontramos un sujetador de color negro, que expresa, con plena literalidad, que estamos involucrados en un universo de resonancias sexuales. Una vez más, el trazado de la representación erótica ha sido relevado por la instantaneidad de la interpelación y por la *introducción de un objeto real que funciona a modo de ready-made sin rectificar, como si* quisiera borrar la diferencia entre ficción y realidad, o como si deseara integrarlas en una misma dimensión de escritura: el texto.

Salle juega así a tres bandas cuyo engarce favorece ese aire impersonal que *respira la obra*: el *plano* de la *intertextualidad*, el *mecanismo* de la *captura escópica* y la literalidad. En pocos cuadros se define con tanta precisión el poder de una mirada evanescente, allí donde evoca lo específicamente imaginario de su naturaleza. La grisalla y la veladura —dos técnicas privilegiadas para imponer distancia entre la mirada del sujeto y la representación— contribuyen a expresar que la mirada es pura visualidad, un objeto imaginario que el espectador nunca podrá poseer.

2. 12. Colony (12)

Realizada tres años después que *Black Bra, Colony* es una pintura que carece de la doble estructura compositiva que habíamos encontrado en *The Sun-Dial*. Toda ella parece mantenerse sostenida en una atmósfera de suspensión donde los elementos que la integran desafían cualquier punto de amarre y gravedad.

---

[37] La simetría imaginaria entre el yo y su imagen especular nace de que el sistema del yo no puede ni siquiera concebirse sin el sistema del otro; el yo siempre es referencial al otro (*Los escritos técnicos de Freud*, p. 85).

Colocada en una posición que recuerda a la figura de *Slang for you*, volvemos aquí a encontrar a Karole ocupando toda la claustrofóbica superficie de la escena. Con los ojos cerrados y la camiseta levantada por encima de los senos, ha sido capturada en una bizarra posición en la que destacan, sobre todo, su rostro quemado por el intenso claroscuro y el brazo que atraviesa de arriba abajo la tela en toda su extensión. Aunque sin el mismo protagonismo que en *The Sun-Dial*, la mano permanece abierta y en una privilegiada posición con respecto a la mirada del espectador.

Los motivos dispuestos sobre la tela carecen de puntos de apoyo. Toda la obra parecería tener su destino en el aire[38]. De igual manera, se afirma una considerable desproporción temática y afectiva entre ellos. Como muchas otras, el efectismo, la pose y la oscuridad temática de esta obra cumple lo observado por Hocke a propósito de la estética manierista: el *gesto específico de una determinada forzosidad expresiva* (p. 33).

Del fondo desdibujado se perciben una serie de franjas grises y negras que, sin poder identificar aquello que representan, contribuyen a mantener el carácter opresivo de la representación. La figura principal, es decir, la más grande, está inmersa en el fondo. De manera que incluso la anatomía aparece fusionada, condensada con el espacio que la envuelve.

Sin embargo, aquí no se da esa progresión atmosférica, esa perspectiva aérea que definía el espacio de las obras barrocas. Por efecto del emborronamiento y la veladura verde que invade la práctica totalidad de la zona derecha, así como por la caprichosa organización de los motivos, las relaciones espaciales se disuelven, provocando una seria desestructuración de planos. Esta se manifiesta de un modo bien palpable en la quiebra del sentido unitario de la construcción / percepción espacial.

La parte izquierda del cuadro también ha sido objeto de una tachadura marrón. De ella podemos percibir algunas gotas destacadas sobre el blanco torso de la mujer. A su lado encontramos una imagen encajada que reproduce una vista de Venecia. Destaca el color rojizo de sus antiguos edificios, el verde grisáceo del agua, las filas de ventanas y balcones y alguna que otra góndola entre los palos del embarcadero.

El enigma veneciano sólo podría tener una justificación poética y suplementaria; algo que también aparece vinculado estrechamente al campo de la contemplación e incluso a determinadas evocaciones ilusorias. Como París o Roma, Venecia es una ciudad saturada de connotaciones festivas, culturales e incluso eróticas —sobre todo para el público norteamericano. Queda, pues, insertado como un añadido plástico pleno de sugerencias para que el espectador reconstruya, si puede, algún tipo de alusión poética.

---

[38] Apelamos aquí a una idea propuesta por Robert Pincus-Witten en el título de uno de sus artículos (*Fates in Air*) donde juega con el doble sentido del vuelo en el aire del bailarín y del destino sin punto de sujeción. En su comentario sobre el ballet *The Elisabethan Phrasing of the Late Albert Ayler*, protagonizado por Karole Armitage y decorado por telones de Salle, el crítico se refirió a un constante paralelismo entre las pinturas salleanas y la danza. Ambas compartían una escenificación teatral sobre la que aparecen integrados toda clase de elementos y relaciones. Como las piruetas del bailarín, los lienzos de Salle están integrados por elementos que parecen volar. PINCUS-WITTEN, Robert: «Entries: Karole Armitage & David Salle, Fates in Air», *Artscribe*, Nov-Dec. 1987, pp. 47-49.

Ese ojo que nos mira frontalmente, como si estuviera marcando la tensión de alguna expectación, y sobre el que se repliega la ropa de la mujer, es una nueva variación del que Francis Picabia pintara en *L´oeil cacodylate*. A diferencia del reproducido en *The Sun-Dial*, este aparece realizado de un modo muy similar al original, aunque con respecto a él trace sutiles diferencias formales.

Salle no sólo gusta de recurrir a aquello que, en tiempos pretéritos, se denominaba *acutezza recondita*, sino también de cultivar el arte de la sinécdoque, tomando detalles parciales de cuadros ajenos y resituándolos en zonas privilegiadas de nuevas obras, extendiendo y dilatando así sus posibilidades expresivas. Sobre el esbozo ilusionista del cuerpo y del esquemático espacio que se extiende tras él, el ojo aparece recortado con precisión, introduciendo un fortísimo contraste de representación con el telón de fondo. Una vez más, el artista juega a las antítesis expresivas: color / grisalla; profundo / plano.

Dispersados alrededor de la imagen central del ojo, en el cuadro de Picabia (F. 13) encontramos numerosos significantes errando por la amplia superficie textual. Realizada a la manera de un cadáver exquisito destinado a inspirar, quizás, algunas obras de Buñuel, Hitchcock o incluso Lynch, la mirada y las dedicatorias volantes (*J´aime Francis, Isadora aime Picabia de tout son ame, Je préte sur moi-meme, etc.)* convierten a esta obra de vanguardia en el prototipo del encuentro yoico entre la letra y lo imaginario. Desde la posición de un yo enunciador, Picabia se nombra a sí mismo a través de su ojo enfermo.

En dicho cuadro ha encontrado Salle una referencia compositiva decisiva, un modelo textual digno de imitación. Ambos lienzos se definen por prescindir de estructura organizativa alguna. Es muy posible que haya una búsqueda consciente y calculada de generar el efecto de la desestructuración. Podría hablarse, en ese caso, de una lograda composición de-compuesta, en el sentido de que, dentro de la propia escena, cada elemento funciona en plena autonomía. Prevalece aquí una operación de deconstrucción compositiva, en virtud de la cual el artista nos ofrece una imagen fundamentalmente caótica.

En el extremo diestro de la imagen encontramos un dibujo azul que parece representar una serie de personajes pueblerinos interpretando algún tipo de pieza musical —probablemente con motivo de alguna festividad o celebración campestre. De uno de estos personajes sale una raya horizontal que atraviesa de parte a parte la representación hasta el punto donde forma un pegote en el extremo opuesto. Se trata de un recurso formal que contribuye a equilibrar la imagen. Con todo, estos recursos no impiden que prevalezca un sentimiento de incisiva desestabilización compositiva.

Como en la mayoría de las pinturas de Salle, encontramos un sinfín de representaciones dentro de una representación más amplia que las engloba. Sin que pueda hablarse de una dirección argumental determinada, el artista prolonga el juego de la pintura dentro de la pintura, teniendo el cuidado de cegar y oscurecer las posibles vías para resolver los enigmas que propone.

Por debajo del inmenso ojo encontramos una cabeza muerta que, como en *Melody Bubbles*, *Lost Barn Process* o *Schoolroom*, ha sido tomada de un lienzo de Theodore Gericáult. Como el ojo aparecido en *The Sun-Dial*, la cabeza está ubicada en el centro de las dos diagonales imaginarias, es decir, en una zona privilegiada de la composición visual. Su protagonismo aparece subrayado, incluso, por la negra raya diagonal que,

desde el borde superior del cuadro, apunta hacia ella ejerciendo el papel de vector direccional.

Como Bartholomeus Spranger (1546-1627), de quien Hauser había indicado que fue el *fundador y principal representante del estilo internacional*, y cuyo erotismo se movía *en las fronteras más extremas y dudosas del goce,* jugando con *efectos sexuales insólitos* (p. 244), Salle subraya obsesivamente los contrastes y las paradójicas conexiones sexuales. En el caso que nos ocupa, la sexualidad del cuerpo desordenado viene apoyada, en una intensa relación de contraste, por la cabeza y por el ojo.

La mirada, de papel protagónico, y que puede ser considerada como uno de los emblemas centrales de la sexualidad, no se inscribe en un marco simbólico que la vertebre ni la canalice. Es una mirada que, como dijimos, flota suspendida sin ningún tipo de sujeción. Con respecto al de *The Sun-Dial*, el ojo de *Colony* ha intensificado su valor emocional. No se trata de un ojo amable con el que establecer un vínculo de placer, sino de Otra cosa. El intenso rojo que le da su fuerza y su color designa la presencia de un *punto de ignición* en la mirada.

Si, como se ha dicho tradicionalmente, el ojo es el espejo o la ventana del alma, no cabe duda de que el alma que este ojo presupone es un alma encendida, inflamada por el color de la presión que la satura. Tanto por su forma como por el contexto en que se inserta, esta mirada aparece impregnada de un tinte amenazador. En nuestra opinión, se trata de una mirada que incluye el movimiento implícito de una agresión. Salle significa así una inquietante presencia tras el ojo amenazador.

Asistiríamos, por tanto, a una escenificación perversa de la mirada, en el sentido freudiano, allí donde explicaba que la perversión implica la manifestación de la pulsión parcial sustraída a la primacía del falo y que aspira, de un modo autónomo, a la obtención de goce[39]. En las escenografías pictóricas de David Salle la mirada evoca directamente la entrada en un campo de excitación pulsional.

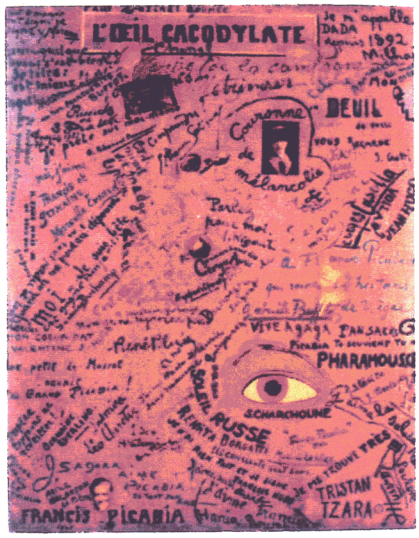
Como Freud especificó, la pulsión escópica se define por manifestar una singular reversibilidad en virtud de la cual tendría lugar una transformación en lo contrario[40]. De manera que, en el acto de mirar, el espectador podría llegar a encontrarse en la posición de ser objeto de una mirada ajena. Salle escenifica esa reversibilidad que posibilita el deslizamiento entre la posición activa y la pasiva. Pone así en escena un juego especular de ida y vuelta entre dos miradas. El ojo de la pantalla descubre la mirada del espectador viéndose a sí mismo como tal y siendo reducido a objeto parcial: un ojo inflamado.

Según insistió Lacan (15-V-63), el ojo puede funcionar como objeto parcial. Y es menester recordar que, en lo relativo al objeto, el psicoanálisis ha distinguido entre *objeto de deseo* (del lado de lo especular) y *objeto de la pulsión* (del lado de lo no

---

[39] FREUD, Sigmund: «Autobiografía», en *Obras Completas*, Tomo VII, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1974, p. 2779.

[40] FREUD, Sigmund: «Los instintos y sus destinos», en *Obras Completas*, Tomo VI, Madrid, 1972, p. 2047. Power sostenía que las obras a partir de 1985 se vuelven más brutales, fragmentarias y descaradas en su enfrentamiento con el espectador, y que el autor aparecía tanto como *ojo filtrante* como *voyeur libidinoso*, tanto *observador como observado.*



13- Francis Picabia:*L´oeil cacodylate*, 1921,
óleo y papel sobre lienzo, 164 x 114 cm.

14- *The Kelly Bag*, 1987, acrílico y óleo sobre lienzo, 78 x 96 pulgadas.

especular). Si el primero está en relación con la demanda, el objeto de la pulsión se refiere, en concreto, al borde anatómico y al circuito de la pulsión.

El objeto pulsional, añadiríamos nosotros, sería aquél a través del cual se hace visible la presión interior. De ahí que este ojo se revele como potencialmente amenazador, como algo que ya no está del lado del placer sino de una tensión fantasmática[41]. En nuestra opinión, y aunque sin llegar a la densidad fetichista de cuadros como *Melody Bubbles*, ese ojo cuidadosamente perfilado funcionaría como un motivo que designa una presión interior actuando sobre lo anímico[42].

Como sucede en *Historia del ojo*, de Bataille, toda la obra de Salle gira en torno a la «obsesión de mirar». En ese sentido, la mirada, observaba Nasio, introduce un determinado goce ligado a la *hendidura palpebral*[43]. Prolongando la teoría de lo imaginario, Nasio concebía la fascinación como *uno de los modos del fantasma* (pp. 53, 119), e incluso como *la experiencia de estar confrontados a una imagen que evoca de una manera tan pura el goce que despierta en nosotros el goce*. O sea, la imagen del *semblante* o *simulante*: una pantalla[44].

El goce, constata Nasio, no tiene ni imagen ni materialidad, no es un ser ontológico y carece de sustancia. En términos lacanianos es lo que se ha denominado objeto a[45], algo tan abstracto como la energía. Esta, para el físico, no es más que una fórmula, pero, como energía, puede manifestarse de diferentes formas: luminosa, nuclear, mecánica, etc. Las turbulencias energéticas serían activadas y motivadas por cierto tipo de *imágenes; es entonces cuando el flujo libidinal se pone a recorrer la hendidura* erógena del sujeto provocando el latido. De ahí que el autor calificara la mirada como una *producción turbulenta* (p. 167).

Tal y como aparece escenificado en *Colony*, *Area and Promenade* o *Pewter Light*, el texto de Salle conjuga la dimensión fantasmática de la mirada con la presencia ominosa de toda clase de objetos parciales. En nuestra opinión, dicha conjunción podría designar algo vinculado a las vías perversas del goce.

Además de los suplementos, *Colony* es una pintura protagonizada por la inquietante relación orquestada entre una enorme figura casi descoyuntada, una cabeza muerta y un gran ojo. Con los elementos de juicio que tenemos, nos atreveríamos a

---

[41] Del fantasma afirmó Lacan que *está siempre marcado por un parentesco con los modelos visuales en los que comúnmente funciona, en los que da el tono de nuestra vida deseante* (*La angustia*, 15-V-63).

[42] La pulsión escópica, afirmaba Requena (26-I-96), sería *la manifestación del empuje pulsional interior en el plano de la mirada*.

[43] NASIO, Juan David: *La mirada en psicoanálisis*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1992, p. 83.

[44] *El goce*, afirmaba Lacan (*Aun*, p. 120), *sólo se interpela, se evoca, acosa o elabora a partir de un semblante*.

[45] *La mirada en psicoanálisis*, p. 80. En tanto a, no es especularizable, pero sí localizable por sus *especies* —en el sentido de formas sensibles de una cosa. Aunque discutiremos estas cuestiones más adelante, diremos que el goce vinculado a sus especies (los objetos parciales) no está en ellas, sino en una experiencia de satisfacción ligada al seno, al excremento, a la mirada y la voz. Por eso observaba dos páginas más adelante que el objeto a no es el seno de la mujer, sino una manera de nombrar algo ligado al orificio de la boca en una experiencia de satisfacción.

plantear la siguiente hipótesis de análisis: enmarcada en una claustrofóbica escenografía de trasfondo sexual, lo que aquí se escenifica bajo la contemplación de la mirada es un fantasma de fragmentación corporal[46].

2. 13. *The Kelly Bag* (14)

Que en los textos de Salle la mirada retiene una inequívoca significación sexual es una afirmación que puede comprobarse al analizar un cuadro como *The Kelly Bag*. En él encontramos una nueva variación del ojo picabiano, que aparece ahora superpuesto sobre una especie de pañuelo que una imponente presencia femenina tiende ante nuestra vista ocultando sus genitales[47]. Ese pañuelo es algo que opera, a fin de cuentas, como versión del velo[48]. Este es su modo de poner en imágenes el nudo entre la mirada, la pantalla y el sexo, en una relación perversa de exhibición y escamoteo.

A propósito de ese ojo podríamos recordar lo especificado por Leclaire en la página 79 de *El objeto del psicoanálisis*, en donde sostenía que la función del objeto en el circuito pulsional es contranatura, en el sentido de que subvierte el orden orgánico y el orden de la significación. Así sucedería, por ejemplo, con expresiones tales como *mirada perforadora* u *ojo muscular anal*. El cuerpo pulsional no es el cuerpo orgánico, ya que sus puntos de goce son intercambiables: transgreden el orden anatómico[49]. Como un significante a la deriva, el ojo salleano circula por toda la superficie del lienzo hasta ubicarse en el lugar de un verdadero centro: el sexo de la mujer.

The Kelly Bag es un cuadro que posee una estructura similar a *Symphony Concertante II*, y que viene protagonizado por la presencia simétrica de dos poderosas figuras femeninas en grisalla, iluminadas con la luz irreal de un intenso claroscuro.

---

[46] *Entre el ojo y la forma*, decían unos versos de J. A. Valente, *hay un abismo en el que puede hundirse la mirada* («Entrada al sentido», incluido en *Poemas a Lázaro,* Ed. Indice, Madrid, 1960).

[47] El ojo puede funcionar como símbolo del genital femenino (*La interpretación de los sueños*, p. 564). Como Freud afirmó, los objetos susceptibles de representación simbólica son muy poco numerosos, pero no así la imagen que los sustituye. En *Lecciones introductorias al psicoanálisis* observó: *en los sueños sirven los símbolos casi exclusivamente para la expresión de objetos y relaciones sexuales* (p. 2225).

[48] Si la función del velo es localizada por Lacan, a propósito de Juanito, en las *bragas negras* de su madre, allí donde operan como *pantalla sobre la que se proyecta el objeto principal de la interrogación preedípica, o sea el falo que falta* (*El Seminario 4*, p. 299), la dimensión erótica del velo y sus imágenes derivadas ha sido utilizada hasta la saciedad en el Arte, dando testimonio de que la existencia de la vestimenta da cuerpo al objeto imaginario (p. 196), y que *para ver lo que no puede ser visto, es preciso verlo detrás de un velo, es decir, que se ha de poner un velo delante de la inexistencia de lo que se trata de ver* (p. 358). Y recordemos lo observado en la página 158: el fetichismo no es sino la *ilusión sostenida y adorada, frágil equilibrio siempre a merced de que el telón se derrumbe o se alce*. Salle culmina una tradición de ilustradores del velo que se remonta hasta Corregio (*Antíope*, 1524), Bartholomeus Spranger (*Venus y Adonis*), Lucas Cranach (*Venus y Paisaje*, 1529) o la Escuela de Fontainebleau (*Sabina Poppaea*), y que se prolonga en nuestro siglo hasta Salvador Dalí (*La vejez de Guillermo Tell*, 1931; *El sentimiento de ser*, 1930).

[49] De eso se trataría, por ejemplo, en unos versos como los de F. Quevedo: *Si mis párpados, Lisi, labios fueran, / besos fueran los rayos visuales / de mis ojos, que al sol miran caudales / águilas, y besaran más que vieran* (...). O en estos otros de G. A. Bécquer: *Sabe, si alguna vez tus labios rojos / quema invisible atmósfera abrasada, / que el alma que hablar puede con los ojos, / también puede besar con la mirada.*

Ambas están ataviadas con elementos de valor erótico: un collar de perlas[50] y un enorme sostén que, por efecto de la luz, realza de un modo exagerado y caricaturesco los volúmenes de los senos. El corte operado a la altura de la expresión facial es significativo de una segmentación fantasmática del cuerpo. Gracias al corte, la figura entera funciona como un objeto parcial, revelando así una insistente función sexual[51].

La figura de la izquierda lleva insertada sobre uno de sus senos una ostra coloreada en azul que aloja una perla en su interior. La ostra —y no pasemos por alto esta certera alusión— se encuentra bien abierta para la mirada del espectador. Por su parte, la figura de la derecha lleva un bolso que cuelga bajo el ombligo ocultando su sexo. Se trata, sin duda, del bolso al que el título de la obra alude. Como vemos, bolso y pañuelo son motivos equivalentes; ambos participan del juego perverso del velo.

Además, el bolso aparece doblemente valorado como elemento de clara significación sexual: 1º) como motivo asociado a lo femenino que envuelve un vacío en su interior; 2º) como pantalla que nombra y disimula el sexo de la mujer. De hecho, el título podría haber sido sustituido por otro similar deducido por aquello que la imagen evoca: *El sexo de Kelly*.

La redundancia sexual de esta pintura no se agota en las figuras femeninas y en sus complementos y aderezos. También aparece designada por medio del jarrón insertado sobre el invisible eje central de la pantalla. Sobre un neutro fondo rojo que contribuye a dar peso a la imagen, y situado en la zona baja de la tela —a la misma altura de los genitales—, el florido jarrón aparece como objeto bien discriminado de su entorno, capturando con toda su pregnancia formal y su brillo cromático la mirada del espectador. En tanto florero, funciona como metáfora adecuada de la feminidad[52]. Tanto el título como el resto de motivos que intervienen en la pintura colaboran para que el texto se convierta en el espacio de una descarada y grotesca feminidad.

Sobre el mismo eje del jarrón, y aunque muy por encima de él, encontramos un elemento muy reiterado en la pintura de Salle: se trata de la efigie de una escultura de Giacometti (también presente en *Vagrant* o *Wearing Down*, ambos de 1989), realizada en tonos verdosos sobre un fondo ocre, que introduce una cierta rima de color con el ojo picabiano.

---

[50] El collar haría referencia a las cortesanas renacentistas de los cuadros de Veronese y Tintoretto. El valor erótico de las joyas ha sido tal por acentuar la hermosura de la mujer, por reforzar la idea de dominio y por afirmar (cfr. Bataille) la dimensión del gasto, el poder de derrochar. Como adornos de valor sexual, las joyas pueden ser significativas, en el contexto salleano, de la prostitución; también podrían aludir al ámbito de lo excremencial.

[51] A propósito de la fetichización del cuerpo en nuestra sociedad occidental, sostenía Baudrillard: *El cuerpo entero está disponible, bajo innumerables formas, para ese marcado/mutilación seguido de veneración fálica (...) La marca fetichista (collares, pulseras, cadenas) mima y evoca siempre la marca sadomasoquista (mutilación, herida, cicatriz). Ambas perversiones cristalizan electivamente en torno a ese aparato de marcas. Ciertas marcas (y esas son las únicas sugestivas) hacen que el cuerpo esté más desnudo que si estuviera realmente desnudo* (Baudrillard, *El intercambio simbólico y la muerte*, p. 119).

[52] *La imagen del cuerpo*, decía Lacan en la página 128 de *Los escritos técnicos de Freud, es como el florero imaginario que contiene el ramillete de flores real.* El ramillete (contenido) funcionaría como el «objeto de deseo» que se pasea delante del sujeto, como el objeto con el que se rellenan las zonas erógenas metaforizadas por el borde o boca del florero (continente).

Como la rigidez de las modelos, su cuerpo dibuja el perfil de una efigie fálica, según la conocida ecuación mujer = falo. Sin embargo, esta equivalencia analógica no funciona como índice de un erotismo desbordante, sino, al contrario, como versión funesta del falo. Como si ratificara la idea de que el obsesivo rechazo de un pensamiento acaba convirtiéndolo en una idea omnipresente, estas relaciones reiteradas podrían evocar el problema de la castración, es decir, el problema del encuentro efectivo con lo real y la pérdida del deseo.

La quietud de las imágenes que nos presenta Salle, así como los motivos y sus extrañas relaciones, parecen introducir un presagio de muerte. Definido ya su propio estilo a través de la fragmentación, el tenebrismo y la explicitud sexual, el artista insiste en construir escenografías de mal agüero que no anuncian nada bueno.

2. 14. Saltimbanques (15)

El *punto de ignición* que anima esta pintura no sólo se encuentra en su inmediatez sexual, sino también en la sutileza de una relación recurrente. Nos referimos a la conjunción entre la cara y el sexo, tal y como ya fue anticipada en *His Brain* o *The Face in the Column*, y culminada en una pintura que, a nuestro juicio, es una de sus obras maestras: *Pressed-In Sturges*.

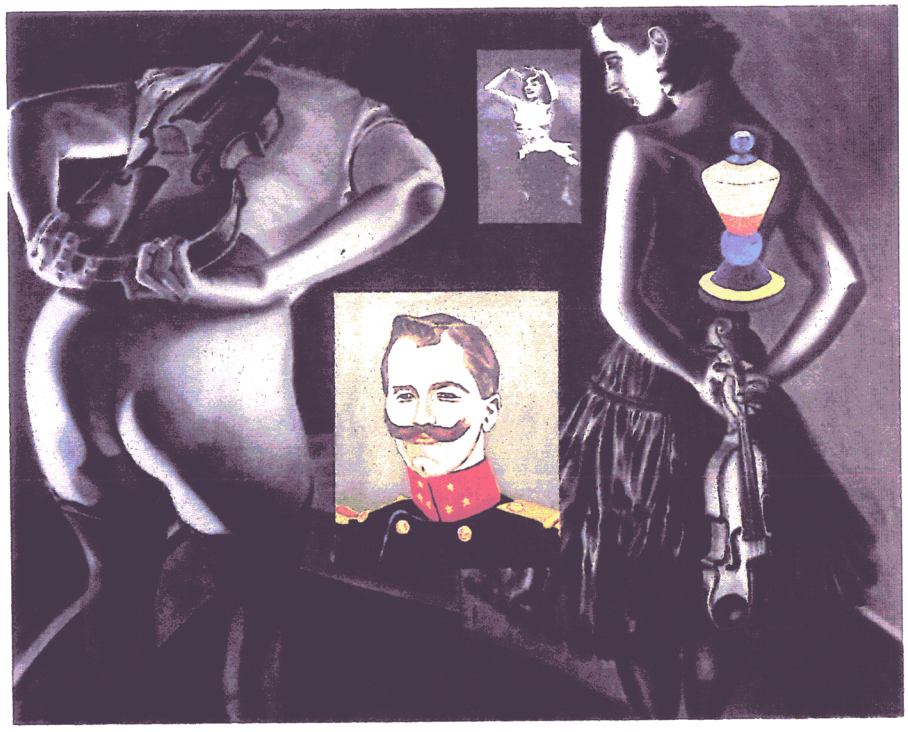
Frente a las dispersiones de la primera época, y consolidando una audaz estilización manierista, Salle ha logrado obtener un intenso rendimiento expresivo mediante la concentración de unos pocos elementos. La lógica de este texto viene regida por un singular principio de economía. Una vez más, el artista vuelca su destreza de pintor y «director de escena» en la configuración de un espectáculo especialmente concebido para el ojo de un anónimo mirón.

Sus imágenes se encuentran destinadas a excitar la mirada del espectador, integrándola en la escena y nombrando el espacio off de su ubicación. Nos ofrece así un ámbito situado más allá de cualquier puerta, barrera o pudor, certificando con ese gesto la afirmación de Lacan cuando sostenía que el impudor de uno basta para constituir la violación del pudor del otro (*Kant con Sade*, p. 751).

Sobre un oscuro fondo continuo hallamos dos gigantescas figuras desnudas ejecutando obscenas piruetas. La de la izquierda está flexionada hacia atrás, manteniendo las piernas abiertas y exhibiendo su zona genital. Por la forzada pose, el cuerpo se ha deformado hasta el punto de encontrarse reducido a no más de dos grandes y toscas piernas.

En el interior del arco formado por sus extremidades el artista ha encajado una marina, con marco incluido, que acentúa el contraste de representación. La marina —cuadro dentro del cuadro— podría cumplir una función análoga a la que atribuimos a la *vedutta* veneciana de *Colony*. Marcaría, quizás, un punto de sosiego que permite distender la tensión claustrofóbica que respira el recinto. Introduce, también, un ámbito de exterioridad textual, una referencia ajena al opresiva secuencia montada por el resto de motivos. Una cosa queda fuera de duda: Salle ha llenado el agujero abierto en el bastidor con una pantalla de hermoso color; ha insertado entre las piernas de la mujer un paisaje protagonizado por un barco surcando el rizado mar.

15- *Saltimbanques*, 1986, acrílico y óleo sobre lienzo, 125 x 254 cm.



16- *Symphony Concertante II*, 1987, acrílico y óleo sobre lienzo, lino fotosensibilizado, 198 x 244 cm.

Como vemos, en obras como *Saltimbanques* se hace palpable la obsesiva intención del artista: avanzar hacia el corazón de un oscuro secreto vinculado la sexo. En este sentido, las sombras del claroscuro ejercen la función de envolverlo, dotándolo así de un misterioso grosor fantasmático.

Las figuras, que por sí mismas ya ocupan la práctica totalidad de la superficie pictórica, carecen de materialidad corporal. Como observamos al contemplar el vago acabado de las formas, Salle ha optado por sugerir la anatomía más que por ceñir un volumen carnal. Prescinde reiteradamente de traducir lo tangible al universo de lo visual. Como hiciera Caravaggio, desarrollando técnicas ya anunciadas en Bassano, Salle prepara cuidadosamente la ambientación y la luz. Revela de esta manera una clara conciencia de la representación que evidencia sin reparos el juego del «montaje escénico». Sobre estas cuestiones volveremos más adelante.

Aunque exista un evidente juego de profundidades entre los elementos superpuestos y el telón de fondo, la tridimensionalidad generada por medio de las artimañas del *trompe l'oeil* se encuentra limitada a las formas del cuerpo. No puede hablarse de una construcción del espacio según el modelo objetivo de la realidad. El lienzo es su propio espacio. Salle parece ofrecernos aquí una clave que determina la lógica textual de muchas de sus pinturas: cuanto más se reducen las coordenadas espaciales del entorno más aumenta la presencia y el protagonismo de la figura.

Por su parte, la figura de la derecha está ubicada en una posición contraria. Puesta de rodillas sobre una especie de sillón, nos ofrece impúdicamente su bien modelado trasero. No menos importante que el acentuado claroscuro —aleph de la pintura—, el artificio de la pose parece ser un tema principal. Los gestos de las figuras no son significativos de acción alguna. En su obscenidad, sólo retienen la forma externa de la pose por medio de un forzamiento corporal. La pose, podemos aseverar, es aquello que siempre presupone una mirada.

Como en el cuadro anterior, la expresión facial de las modelos queda suprimida. El único rostro que aparece en el cuadro es un retrato, tomado en préstamo a Lucien Freud, insertado sobre la arista lateral derecha. Se trata del cuadro *Girl Holding a Towel* (1967) que Salle volverá a reproducir en *Farce* (1992), y que introduce aquí un fortísimo peso excéntrico que amenaza con desestabilizar toda la imagen.

Por medio de una sofisticada elaboración, Salle ordena sus pinturas conjugando diferentes planos discontinuos. A través del acoplamiento de imágenes heterogéneas, el artista pone en una misma secuencia horizontal distintos motivos y distintas formas expresivas. También comprobamos que sus pinturas delatan la fascinación del autor hacia los contrastes cromáticos, es decir, hacia el juego de intensos golpes visuales.

La impactante inmediatez de sus colores y sus motivos desaloja cualquier distancia narrativa. La secuencia visual que así nos propone Salle podría ser definida del mismo modo que Roland Barthes definía el texto *polícromo* del libertino: ese *territorio sin aduanas* empeñado en *no significar*: *un tejido adamascado, un tapiz de frases, un resplandor cambiante, una apariencia ondulante y acariciadora de estilos, un tornasol de lenguajes* (*Sade*...p. 158).

Entre los dos desnudos, y ocupando una zona de enorme valor compositivo, volvemos a encontrarnos con el picabiano ojo cacodilato. Suspendido en el aire de la

pintura como si sólo estuviera sujeto por su propia mirada, sus párpados han sido velados en verde, estableciendo así una sutil rima con los tonos de la marina. No cabe duda de que, por efecto del color, la intensidad de la mirada ofrecida en este lienzo es mucho menor de la que encontramos en *Colony* o en *Melody Bubbles*. La carga pulsional del ojo rojo es aquí sustituida por la suavidad aterciopelada de un nuevo tono. Aún así, el componente de agresión escópica no queda ni apaciguado ni domado, pero sí considerablemente disminuido[53].

Ahora bien, si el rojo otorgaba un inmenso valor al emblema ocular de *Colony*, en *Saltimbanques* la carga cromática ha sido trasladada al expresivo rostro de Lucien Freud. Otra vez se hace presente el juego de la repetición y la diferencia, la integración intertextual y la participación del lienzo en el amplísimo mapa del arte.

Así pues, Salle recombina referencias externas, introduce elementos de fuerte contraste visual dentro del propio texto y enfatiza el talante expresionista del rostro provocando una inquietante relación suplementaria con el resto de motivos. La imagen reproduce un rostro femenino acabado en gruesas pinceladas que modelan un semblante deformado; deformado hasta el límite donde casi cesa de ser rostro para convertirse en máscara. En lo esencial, la ubicación del feo rostro freudiano —en el que advertimos la labor de un serio cuidado representativo— favorece una asociación nacida de la proximidad espacial, nacida de una relación metonímica: la yuxtaposición entre la cara y el sexo.

En este sentido, comprobamos que el trasero de la mujer y la cara demacrada permanecen en la misma línea horizontal y a la misma altura, como si el artista hubiera deseado escenificar la temática del ultraje facial. De ahí que rostro y trasero se encuentren unidos por una misma cualidad: la de lo grotesco.

2. 15. Symphony Concertante II (16)

Guardando una singular analogía formal con *Saltimbanques*, esta pintura materializa la presencia de una mirada sin necesidad de recurrir al ojo picabiano. Por medio de una curiosa estructura compositiva, el artista a procedido a construir un rudimentario escenario en claroscuro habitado por dos enormes presencias femeninas a medio vestir.

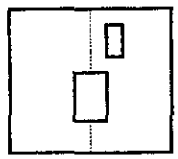
Sin ningún tipo de pudor, la figura izquierda se inclina para mostrarnos el considerable volumen de sus nalgas, realzadas por la intensa luz que reciben desde el flanco izquierdo. Manteniendo una bizarra posición, ella aparece sujetando un violín sobre su espalda, como si el artista hubiese querido manifestar algún tipo de perversa asociación entre cuerpo e instrumento.

---

[53] Amparándose en una referencia de Octavio Paz, Power arriesgaba la hipótesis de que el ojo único alude al mítico Polifemo, el monstruo prendado de Galatea. Según Hauser este fue un tema típico del manierismo, ya que permitía un *juego perverso con los extremos, por la oposición de efectos eróticos entre el gigante brutal y la delicada Galatea* (p. 49). El ojo sería entonces susceptible de una doble lectura: materializar la presencia de la relación escópica y aludir al carácter grotesco y bestial del ojo del culo.

La erguida figura de la derecha, de la que sí vemos el perfil de su rostro, sostiene otro violín tras los pliegues de su amplísima falda. Además, sobre su espalda ha superpuesto el artista un enigmático objeto, de silueta antropomórfica, cuyo colorido establece un fuerte contraste con la grisalla del fondo. Se trata de un objeto que volveremos a encontrar en telas como *Géricault's Arm*. En este caso, podría hablarse de un vínculo necesario entre figura y objeto. Como si el artista hubiera trazado una relación inversa, la superposición parece expresar la idea de que el objeto exhibe el brillo del color que falta en la mujer.

La alternancia entre el brillo cromático y la opacidad del claroscuro podría ser significativa de aquella cualidad manierista que Dubois definía así: *todo el manierismo podría reducirse a este arte de construir puntas agudas y brillantes como un diamante, sucesión de tensiones y disparos como relámpagos* (p. 60).



Salle insiste en no dejar porciones del espacio vacías. Es difícil encontrar lienzos que ofrezcan zonas aireadas, liberadas de la presión visual. Sus obras siempre están recargadas, saturadas de elementos y relaciones. Impera en esta obra un sólido esquema cartesiano de composición, si bien la descentralización que introduce la imagen superior insertada a un lado del eje central contribuye a dinamizar la escena dando a la obra un cierto toque de asimetría entre las partes.

En las obras de la segunda mitad de la década de los 80 prevalecen las cuidadas estructuras geométricas de la composición. Para decirlo con Power, el modo en que Salle agrupa sus motivos tiene la precisión y el cuidado de *un baile de salón*. Este tipo de organizaciones teatrales se caracterizan por acentuar la distancia, el orden y la «limpieza representativa».

En la zona superior del cuadro hallamos el inserto de una fotografía que reproduce la imagen de una mujer capturada en el instante de un strip-tease. La tonalidad y la textura granulada de la foto propician un interesante contraste con las imágenes "desrealizadas" (*cfr. más adelante*) que la rodean. Lo mismo sucede con el cambio de escalas, la desproporción entre tamaños y el movimiento. En la contemplación de esta obra asistimos a una singular relación entre fotografía y pintura. La captura del instante fotográfico y la lentitud del proceso de elaboración pictórica se complementan para nombrar una idéntica obsesión visual por la figura femenina.

Como vemos, bajo el vientre de la bailarina se recorta el contorno de un busto en contraluz. Esta presencia ensombrecida registra determinada relación de la mirada con el objeto de deseo. Así, realizando un espectáculo erótico, la mujer —que aparece triplicada en el lienzo— se propone como objeto para la mirada masculina.

Si exceptuamos los numerosos retratos de Armitage, Salle no pinta una mujer singular o concreta, sino una idea genérica de La Mujer. El artista elabora una representación fantasmática de la mujer, que no interviene más que como objeto para la mirada o como telón de fondo sobre el que se insertan múltiples relaciones estéticas.

La mujer, sostén aquí de un visible artificio, se coloca sin pasión bajo el yugo de cualquier mirada, bajo el yugo de ese objeto inasible, decía Lacan, *del que depende el fantasma al cual está suspendido el sujeto* (*El Seminario 11*, p. 90). Por tanto, la mujer no existe en el universo salleano como parte activa de una trama simbólica, sino como pieza pasiva, como blanco de una contemplación perversa.

En medio de las dos grandes figuras, justo en el punto donde se atraviesan los dos espacios del díptico, encontramos la imagen de un oficial con grandes bigotes que ha sido tomada de un óleo de Magritte (*Retrato de un capitán de armada*, 1921) —artista que ha tenido mucha influencia en Salle a través de los encajes, las superposiciones y las mezclas heterogéneas. Realizado con sobrada soltura, el militar dirige su mirada fuera de campo, hacia el lugar desde donde el espectador contempla toda la escena, como si nos lanzara un guiño de complicidad ante lo que él mismo podría estar mirando.

La inserción de un cuadro semejante —que, por sí mismo, ya introduce un cierto juego de identificación especular con la mirada del espectador— entre las dos enormes figuras es significativa de una fuerte tensión sexual. De hecho, autores como Kevin Power anotaron a propósito de este cuadro que todo en él *es muy perverso*, y que incluso el oficial parece vestido para la ocasión.

Esta obra plantea, además, una nueva variación de la asociación entre cara y trasero. Como en *Saltimbanques*, ambos permanecen a la misma altura, con la diferencia de que esta vez el rostro es masculino; como tal, viene apoyado por el uniforme que viste y por el tieso bigote que exhibe con orgullo. Añadamos a estas diferencias la expresión de deleite mostrada y comprobaremos que se trata de una escena de incuestionable significación sexual[54]. Y no olvidemos la función del color rojo del cuello, destacando su cara e introduciendo un peso cromático justo en el centro de la pintura.

Así pues, nos encontraríamos ante un texto de estructura fetichista que pone sobre la mesa la temática de la contemplación. Como tal, y de acuerdo a lo enunciado por Barthes, constatamos que el cuadro funciona como un espacio fetiche que *me desea* (*El placer del texto*, p. 46). Cuadros como este delatan el mecanismo de la captura visual puesto en marcha mediante *toda una disposición de pantallas invisibles* y de *seleccionadas sutilezas.*

Advertimos, también, que algunas de las cuestiones formuladas por Barthes en su análisis de la literatura sadiana podrían ser equiparables a los textos de Salle. El autor observó que en la obra del libertino se ejercitaba una práctica de la «imagen» por medio de una insistencia en la *imitación*, el *cuadro* y la *sesión*. En su opinión, Sade era un verdadero escenógrafo que demostraba gran capacidad para organizar y escalonar diversas imágenes o acciones (proyectos de acción).

El grupo sadiano, aseguraba, es un objeto escultórico o pictórico: imágenes de figuras congeladas, enmarcadas e iluminadas. Es lo que denominaba *cuadros vivientes*, o sea, un *tableau vivant*. Inmovilizar, iluminar y enmarcar serían operaciones de la

[54] Sus figuras, decía Power, nos dejan *en algún lugar entre un bar de alterne barato y el ballet de la ciudad de Nueva York, sin estar seguros de si estamos dando rienda suelta a nuestros instintos más bajos o si los estamos trascendiendo estéticamente.*

17- *The Face in the Column*, 1983, acrílico y óleo sobre lienzo, 191 x 254 pulgadas.

18- *His brain*, 1984, acrílico, óleo y tejido sobre lienzo, 298 x 275 cm.

fragmentación (p. 178) conducentes a parcelar y poseer zonas determinadas del cuerpo. Constatamos así que lo definido por Barthes forma parte de la retórica representativa del fantasma. En sí misma, la contemplación puede incluir un movimiento erógeno. La imagen del fantasma —aunque al expresarlo así ya introducimos una cierta redundancia, puesto que el fantasma siempre es imagen— aparece muy vinculada al instante de ver y espiar; instante que incluye la espera y la anticipación del acto.

El fantasma, selección, corte enmarcado de la realidad, se inscribe en una trayecto temporal que, como advertimos en la parte teórica, condensa en un instante privilegiado las tres dimensiones del tiempo. Así pues, parece obvio que, como en un juego de espejos y miradas, Salle pone la imagen pictórica al servicio de esa mascarada con la que el hombre se introduce en el territorio del deseo; la mascarada de una escena teatral. Sobre esta temática tendremos ocasión de volver.

* * *

Más que connotar o sugerir, la virulencia de algunas de las imágenes que veremos ahora denota, muestra una voluntad expresa de escandalizar. La exhibición desvergonzada de toda clase de alusiones sexuales, así como de las relaciones trazadas entre ellas, delatan no sólo una manifiesta inclinación hacia lo grotesco y el mal gusto, sino también una singular intención de «agresión visual».

Los textos de la deconstrucción, fuerza orientada a desestabilizar los sistemas de la representación, hacen visible la emoción, incluso el goce vinculado a la práctica de una reiterada dislocación. La obsesión por lo «obsceno» (exhibición pública de lo íntimo) puede ser pensada en ese registro. En pinturas como *His Brain*, *The Face in the Column* o *Schoolroom*, se trata, al fin y al cabo, de una espectacularización de lo pudendo allí donde se fuerzan las puertas que mantenían segura la intimidad.

2. 16. The Face in the Column (17)

Sin duda alguna, *The Face in the Column* (*El rostro en la columna*) es una de las obras donde mejor se revela esa intención obscena. La pintura reúne muy pocos elementos, pero los lleva a un grado de asociación muy condensada, lo cual constituye una singular diferencia con respecto a la abigarrada dispersión de lienzos como *Hat(e)* o *Ugolino Room*, y lo aproxima a otros cuadros más contenidos como *We'll Shake the Bag*, *Long Intervals of Time and Years* o *Autopsia*.

Como imagen de fondo encontramos el enorme busto de una mujer en grisalla velado por una sutil capa verdosa. La mujer aparece echada de espaldas, y su posición en escorzo delata, como muchas obras salleanas, la imagen fotográfica de referencia. En este caso, ha sido tomada desde un punto de vista que favorece la desproporción anatómica del cuerpo. De él vemos, además, el hombro, parte de su brazo derecho y uno de sus senos enfatizado por una gran masa de sombra redondeada. La mano izquierda acaricia su pelo como si realizara un gesto de cansancio, dolor o abatimiento.

Sobre esta imagen principal encontramos otros tres motivos suplementarios realizados de forma muy distinta. Por un lado, y colocado entre el pecho y la gran sombra negra que cae sobre el brazo diestro, vemos un limón amarillo partido por la mitad y ejecutado con un fuerte grado de realismo y precisión, de modo que su volumen ilusionista crea una intensa relación de contraste con la planitud de la imagen de fondo.

Cerca del margen superior podemos ver la efigie de una figura masculina, con pelo corto, pobladas cejas y una perilla prominente. La cabeza aparece rematada en su parte inferior por una especie de pajarita, y toda ella está realizada en una tonalidad gris muy plana. Se trata del perfil de Abraham Lincoln (1809-1865), el decimosexto presidente de los Estados Unidos.

Pero el motivo decisivo de esta pintura lo constituye aquello que nos queda por describir, así como la relación que establece con el resto de imágenes. Relación que no tiende a la deriva alusiva, como en *Nadar's Grey*, sino, más bien, a una concentración muy bien intencionada y dirigida, en absoluto azarosa.

Se trata de un dibujo azulado / morado realizado con una línea de contorno muy esquemática, pero cuyo acabado nos permite discriminarlo con toda perfección. A diferencia de la imagen fotográfica, e incluso de los modelados pictóricos más apurados y fieles al objeto de referencia, este tipo de dibujos podrían encuadrarse dentro del conjunto de los signos icónicos.

Realizado a grandes trazos, e introduciendo el juego de la transparencia, este dibujo caricaturesco representa a una muchacha de espaldas en el momento de sentarse o levantarse de una especie de bidé o váter ovalado. De ella vemos el estirado brazo izquierdo con el que se apoya y las ropas levantadas a la altura de la cintura. Justo en el centro de la tela, su trasero destaca de una manera bien visible, pudiendo seguirse, sin pérdida, el contorno de su curva perimétrica. No por casualidad, dicho contorno viene a envolver todo el rostro de la muchacha que está debajo, aprisionándolo entre sus líneas de forma singular.

Bajo la ácida presencia del limón y el elevado rostro del presidente norteamericano, la superposición que Salle ofrece entre la cara y el trasero guarda el sentido del ultraje, de una profanación facial. Y es que resulta común, dentro del complejo y chirriante universo salleano[55], encontrar a la figura humana degradada, rebajada a una posición irrisoria y excremencial.

[55] La tosquedad y la grosería de los desnudos salleanos contrasta con la sutileza de las citas eruditas y de las interrelaciones en las cuales se involucran. Recordemos que este tipo de motivos ya fueron utilizados por el Bosco en imágenes alegóricas y por Brueghel en representaciones carnavalescas. Recordemos, también, *La lavativa*, del alcalaíno Eugenio Lucas Padilla (1824-1870), cuadro goyesco y escatológico que hace del trasero su principal protagonista.

2. 17. *His Brain* (18)

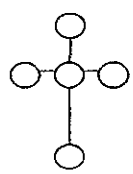
Muy vinculado al anterior, *His Brain* (Su cerebro) juega parcialmente con la idea del díptico, ya que, en su composición, podemos distinguir con toda claridad dos zonas verticales bien diferenciadas, tanto en su textura, como en su forma y su color. En la parte de la izquierda encontramos un tejido prefabricado cuya presencia secciona la imagen en dos mitades bien diferentes. Se trata de una tela decorativa de las utilizadas en tapicería. Los arabescos de su dibujo evocan una serie de motivos geométricos de diversos colores que saturan toda su superficie. Interviniendo sobre este material prefabricado, una gran franja negra vertical surca su superficie.

La zona derecha de la pintura —que aparece recubierta con una veladura amarilla que viste de color la *grisalla* subyacente— aparece integrada por varios elementos de diversa naturaleza, entre los que destaca, ante todo, la enorme figura desnuda exhibiendo sus nalgas. De pie sobre el colchón de un camastro y apoyando sus manos en los barrotes del mismo, ella flexiona levemente sus rodillas, de manera que su trasero avanza hacia el ojo del espectador provocando un obsceno impacto.

De esta manera, y como en *The Face in the Column*, la parte corporal ofrecida en primer término cobra una masiva presencia con respecto al resto del cuerpo. Aparece, por tanto, como la zona de mayor peso visual. El rostro, una vez más, se encuentra escamoteado de nuestra visión. El criterio compositivo que rige esta imagen viene determinado por un punto de vista pornográfico. Se trata de hacer bien visible una zona prohibida del cuerpo. De ahí su carácter sexual.

Sobre esta imagen, que funciona a modo de telón de fondo, encontramos otros tres elementos muy diferentes que se adhieren superponiéndose a ella. En primer lugar, vemos una extraña embarcación, con la cabina en chirriante verde, que sugiere una salida en diagonal del plano pictórico.

En segundo lugar, observamos un dibujo del busto de otra mujer realizado en veloces líneas rojas. Siguiendo el mismo planteamiento que en otras obras, el dibujo parece incompleto, como dejado a medio hacer. El artista ha optado por sugerir, más que por ultimar, el contorno de su figura, que aparece superpuesta sobre el espacio circular del mencionado trasero. Su ubicación, así como la intensidad del color en que ha sido diseñada, sugieren una incuestionable significación sexual.



En tercer lugar, encontramos cinco efigies de un rostro colocado de perfil, recortadas sobre el fondo amarillo y jugando con el efecto de las distancias, las pantallas y las veladuras. Con una sutileza intencional, el artista ha optado por colocarlas dando forma a una cruz latina. Nos encontramos, por tanto, ante la inserción de una imaginaria cruz sobre el obsceno trasero de la mujer. La identificación del perfil no deja lugar a dudas:

es el mismo que ya encontramos en *The Face in the Column*, y que también apareció en *The Life of a Shrug* y en *Blood Traffic*: la efigie del presidente Lincoln.

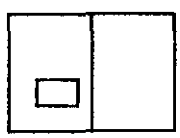
Por otro lado, y ahondando en el carácter doblemente profanador de tal asociación, observamos que la cara del presidente que ocupa el extremo izquierdo de la cruz viene a alojarse en medio de las dos nalgas de la joven, en el centro mismo de su trasero, es decir, en la zona de la hendidura anal. Estamos, pues, ante una representación dotada de una evidente agresividad[1], cuyo ataque se orienta hacia tres frentes simultáneos: la intimidad corporal, el emblema de la democracia estadounidense y la religión cristiana.

Como ya indicamos al analizar *The Burning Bush*, estas pinturas cumplirían perfectamente el deseo de Barthes tal y como lo expuso en *El placer del texto* (p. 85): *El texto es (debería ser) esa persona audaz que muestra su trasero al Padre Político.*

2. 18. Schoolroom (19)

De las que nosotros conocemos, *Schoolroom* es, probablemente, la obra más agresiva y obscena de las pintadas por Salle. Estructurada como un díptico, la imagen de fondo de la izquierda reproduce la figura de una mujer echada boca abajo. Velada toda ella en un intenso rojo que acentúa el tono opresivo de la imagen, de su figura no vemos su expresión facial, pero sí la espalda y las nalgas, iluminadas con un intenso foco de luz procedente de la derecha.

Sobre la zona central del trasero Salle ha insertado dos imágenes heterogéneas pintadas con cierto grado de realismo: por encima, un busto extraído de otro cuadro de Géricault, que ha sido realizado de un modo fragmentario (al busto le falta una parte de su cabeza); por debajo, y como si se tratara de una versión de la composición que encontramos en *Saltimbanques*, el artista ha insertado un paisaje entre las piernas de la mujer. Se trata de una pequeña ventana visual que prolonga la mirada del espectador dirigiéndola hacia los tejados de una casa.



En la parte derecha del díptico, y sin ningún tipo ya de veladura, Salle nos ofrece una imagen en grisalla radicalmente pornográfica. Se trata de una escenificación de lo que, en terminología porno, se conoce como *feet-fucking*, es decir, una penetración con el pie. Copiada de una fotografía tomada en fortísimo contrapicado, el pintor nos hace compartir el punto de vista subjetivo del que penetra. De esta manera, el espectador puede tener un acceso visual directo a la escena de un acto. *Schoolroom* escenifica así algo que en la época manierista se denominaba un efecto de *estupor*, efecto mediante

[1] Si Bajtin estaba en lo cierto, y si podemos trasponer algo de las intenciones carnavalescas a los textos de Salle, resulta que *transformar un objeto en limpiaculos es (..) aniquilarlo* (BAJTIN, Mijail: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Ed. Alianza, Madrid, 1990, p. 318).

19- *Schoolroom*, 1985, acrílico y óleo sobre lienzo, 93 x 120 pulgadas.

20- *Young Krainer*, 1989, acrílico y óleo sobre lienzo, 213 x 264 cm.

el cual, en opinión de Dubois (p. 63), se trataba de *sorprender, ya sea por un reto o por verdaderas agresiones eróticas o sádicas.*

En sí mismo, este texto se manifiesta como doblemente perverso[2]: 1º) por garantizar la contemplación (espectacular) de la escena desde un punto de vista subjetivo y sin ningún tipo de pudor; 2º) por afirmar un encuentro «desviado» con el sexo a través de la equivalencia pie-falo[3].

Una vez más, aquí desaparece el juego dramático que la estructura del díptico favorece. No hay conflicto entre las dos imágenes, porque ambas se mantienen en el mismo registro de interpelación. Tampoco hay una relación determinada entre los dos insertos integrados a ellas.

Salvo el amable paisaje, imagen desgajada de su propio contexto, en la obra prevalece la grotesca fealdad. La escenificación de *Aula* sólo genera tensiones visuales a través del violento dinamismo de los escorzos corporales y su "temática". La literalidad pornográfica desaloja cualquier trazado metafórico del encuentro corporal. Como en las anteriores, lo que Salle escenifica aquí podría tener mucho que ver con aquello que Freud nombraba como una *fantasía de desafío*. La obscena simplicidad borra cualquier atisbo de narratividad; todo se juega en el plano escópico y en una activación de la «impresión visual».

Así pues, dos rasgos esenciales sostienen esta pintura: la fragmentación y la satisfacción escópica. Lo que el artista trata de avivar en el espectador es el movimiento de su circuito pulsional. Salle no juega a la pacificación de las pasiones, sino, bien al contrario, a su excitación y constante perversión. Bajo la oscura representación late una desaforada inclinación a contemplar lo real del sexo despojado de todo velo. Si en el plano pictórico es evidente la acusada estilización formal, el artista ensaya aquí una vía perversa para acercarse al punto de conjunción sexual.

2. 19. Young Krainer (20)

En esta pintura la alusión sexual no es menos directa. En la zona izquierda del díptico —toda ella velada en rojo, pantalla que delata el movimiento pulsional— encontramos la imagen de una mujer en una misteriosa situación erótica. Con la cabeza cubierta por un paño, su figura parece avanzar hacia el lugar del espectador con oscuras intenciones. *Haciendo desaparecer toda profundidad más allá de ella, su imponente figura* protagoniza de un modo masivo el espacio opresivo que la enmarca.

En la parte derecha, observamos la presencia de una figura masculina ataviada con un traje dieciochesco que mira hacia afuera de la representación, estableciendo así un

[2] A la conceptualización psicoanalítica [*extralimitación de la función sexual en cuanto a la región somática y al objeto sexual* (Análisis fragmentario de una histeria (Caso "Dora")», *Obras Completas*, Tomo III, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1987, p. 960] podemos sumar un uso más corriente del término «perversión», es decir, como voluntad de causar daño, de viciar y perturbar, como forma de corromper las costumbres y el orden de las cosas. Salle procede a una perversión de lo afectivo, de las emociones sexuales y del sentido mismo de la creación artística.

[3] Freud, *La interpretación de los sueños*, p. 564, y «Lo inconsciente», p. 2080.

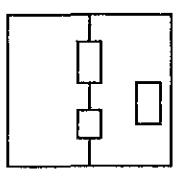
contacto directo con el lugar del espectador. Sobre su hombro, hallamos una doble y emborronada serigrafía gris que reproduce el mismo motivo vuelto del revés: la imagen de un hombre bailando. A su espalda, el artista ha superpuesto una serie de manchas marrones, dibujos fragmentarios difícilmente identificables y varias rayas verticales.

Hombre y mujer aparecen cada uno ataviados con un determinado disfraz. El con una condecoración —insignia del rango— que exhibe en su pecho; ella con las prendas que la atan a una mirada fetichista. De esta manera, el autor evidencia la mascarada de la representación sexual que los personajes ponen en juego.

El rostro oculto bajo el velo evoca, además, determinada función de la máscara tal y como Michel Leiris[4] la trabajó destacando la fuerza de su provocación. Al esconder el rostro, la mujer se transforma en un ser genérico que anula el rasgo diferencial de su persona y la convierte en un cuerpo plenamente sexual:

> *El amor queda reducido aquí —con toda lucidez— a un proceso natural y bestial, pues el cerebro, merced a la máscara, queda simbólicamente borrado (...) la mirada, esa quintaesencia de la expresión humana, queda por un tiempo cegada (lo cual confiere a la mujer en cuestión una significación aún más infernal y subterránea); la boca queda reducida al papel animal de una herida (gracias al pequeño orificio que la deja visible); la forma usual de ataviarse queda completamente invertida (aquí el cuerpo está desnudo mientras que la cabeza queda cubierta con una máscara, cuando de ordinario es la cabeza la que queda desnuda y el cuerpo enmascarado).*

El erotismo era para Leiris un modo de conjurar las fuerzas malignas, de desafiar a Dios y a todos sus sucedáneos, las leyes de la moral y la costumbre. Así pues, la imagen de la mujer enmascarada ata el nudo donde se abrochan lo imaginario y lo real: se ofrece como aquello que promete un goce tremendo.



Justo en el centro de la obra encontramos dos imágenes encajadas sobre la línea que divide al cuadro en dos: arriba un grotesco rostro realizado en tonos ocres cuya mirada parece estar orientada hacia la parte del díptico habitada por la mujer; y abajo una extraña imagen que podría reproducir algún tipo de pescado cortado por la mitad, de manera que vemos así la carne abierta del animal exhibida frontalmente para el espectador. A nuestro juicio, se trata de una representación que designa, por asociación metonímica, lo real del sexo de la mujer. La tonalidad general de la obra y su ubicación —justo en la parte inferior del eje central— lo sugieren con absoluta claridad.

[4] LEIRIS, Michel: «Le caput mortuum», *Documents*, 2° año, 1930, n° 8 (citado por Jürgen Habermas en *El discurso filosófico de la modernidad*, Ed. Taurus, Madrid, 1989).

El *punto de ignición* aparece así ubicado justo en el centro de las dos partes. No cabe duda de que, aún a pesar del tono paródico, la magnitud tensional que da vida a esta obra se encuentra directamente relacionada con algo vinculado a una escena primordial. Salle se acerca al umbral más allá del cual se anuncia el posible desencadenamiento de un acto sexual.

2. 20. Sin título: Salle con Duchamp

En las cuatro obras de pequeño formato expuestas en la galería Soledad Lorenzo en 1992, retomó Salle ciertas imágenes del *Gran Vidrio* (*La Novia puesta al desnudo por sus solteros, aun...*) [1915-23], de Marcel Duchamp, quien, como sabemos, estaba obsesionado por la problemática del acto sexual[5]. Así lo certifican obras como *El paso de la virgen a la novia* (1912), *Dados: 10. La cascada, 20. El Gas de Alumbrado* (1946-66) o el *Gran Vidrio.* En concreto, Salle retoma algunos de los *Nueve moldes macho* que, en comandita, representan el avance de lo masculino acercándose a la Novia.

En opinión de Octavio Paz, el *Gran Vidrio* —esa obra *definitivamente inacabada*— materializa la conexión metairónica de la obra de Duchamp con la tradición occidental neoplatónica del amor físico y metafísico[6]. Mito crítico que cuestiona las relaciones eróticas, el *Gran Vidrio* sería un monumento de tema *tradicional* y *popular: la apoteosis de la Novia en el momento de ser desnudada*. Sólo que la novia de Duchamp está reducida a *esqueleto* y a *motor* (p. 109), y el deseo por ella sentido nunca da en el blanco (p. 70).

En la perspectiva de Paz, Duchamp niega la noción moderna de «obra», poniendo en suspenso la idea central de la vanguardia tal y como es representada por Picasso: la velocidad y la línea, el cambio y el avance. Al contrario que el malagueño, Duchamp retarda y dilata el tiempo. Sus obras, sostenía Paz, no son imágenes, sino una reflexión sobre las imágenes, una reflexión sobre el trabajo de la representación. En este sentido, Duchamp podría ser considerado como un autor emblemático de la posmodernidad. Su relación con el Tiempo y la Historia, así como con las referencias al mundo del arte y el movimiento de la representación, hacen de él un predecesor de artistas contemporáneos como David Salle.

Al igual que Duchamp, el pintor norteamericano descompone y analiza: ironiza, mezcla pesimismo y humor sobre un fondo de sexualidad perversa. Pero, a diferencia del francés, Salle recupera el sensualismo picabiano, el placer retiniano de la pintura y las formas antropomórficas. Como en el último Picabia, en Salle hay un consciente disfrute de la pintura, que se conjuga con el disfrute implícito en la representación del

---

[5] En opinión de Paz, la obra de Marcel Duchamp sería como *la representación de una realidad que no vemos y que ora aparece como la máquina más bien siniestra del Gran Vidrio, ora como una muchacha desnuda en el momento en que culmina su goce* (PAZ, Octavio: *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Ed. Alianza, Madrid, 1994). Desde el movimiento sugerido del cubista *Desnudo bajando una escalera*, Paz considera su obra como una *anamorfosis* de la temática del deseo y su objeto central: una *muchacha desnuda* convertida en concepto, en *Idea*.

[6] *El Gran Vidrio es la pintura del desnudamiento de una novia* protagonizado por un *Ahorcado hembra, que se balancea entre el erotismo y la ironía* (...) *una pintura infernal y bufona del amor moderno o, más claramente, de lo que el hombre moderno ha hecho con el amor* (pp. 64, 84). Duchamp, sostenía Paz en *Los hijos del limo* (p. 157), *muestra la función creadora de la mirada y, al mismo tiempo, su carácter irrisorio.*

cuerpo de la mujer. Y es que Salle retiene y relanza la dimensión primordial de lo pictórico: su ser visual.

Pues bien, Paz encuentra en la obra de Duchamp un juego de exhibicionismo y voyeurismo, una transformación o *conversión del voyeurismo en contemplación —en conocimiento* (p. 132). O sea, una especie de perversión[7] trascendida estéticamente. Podría hablarse, entonces, de una transmutación de la pulsión en mirada y de metamorfosis de la imagen del otro en pantalla de representación. Llega Paz a afirmar, incluso, que en la obra de Duchamp no asistimos a la violación de las dos vírgenes —Diana y la Novia—, sino a *su homólogo: la violación visual* (p. 131).

Como vemos, los lienzos de Salle (F. 21, F. 22) están realizados con la veloz técnica que caracteriza su estilo: superposiciones, transparencias y amplias pinceladas que convierten al cuerpo y los motivos en puras sombras. Como si imitaran la *manera abreviada* que, para Ortega, definía la técnica velazqueña, son imágenes de entidad fantasmática, desrealizadas y desencarnadas.

Todos los cuadros sin título —anónimos— que integran la serie mantienen una unidad temática. Salvo las evidentes diferencias, todos comparten idénticos motivos e idéntico tratamiento formal. En su simplicidad y economía, están elaboradas en torno a tres elementos concretos que podríamos enumerar de la siguiente manera: 1º) La referencia fotográfica, constituida por obscenos desnudos femeninos dispuestos para atrapar la mirada del espectador; 2º) la referencia intertextual, constituida por una serie de motivos[8] tomados en préstamo de Duchamp; 3º) el tratamiento, la elaboración que da forma a su universo particular.

El primero de los cuadros reproducidos muestra la imagen de un cuerpo femenino seccionado a la altura del vientre. Toda la superficie del plano pictórico está ocupada por ella, de manera que, inundándolo con su presencia, procede a borrar o anular cualquier referencia a la profundidad espacial, así como a prescindir de zonas aireadas que permitan descongestionar la agobiante composición.

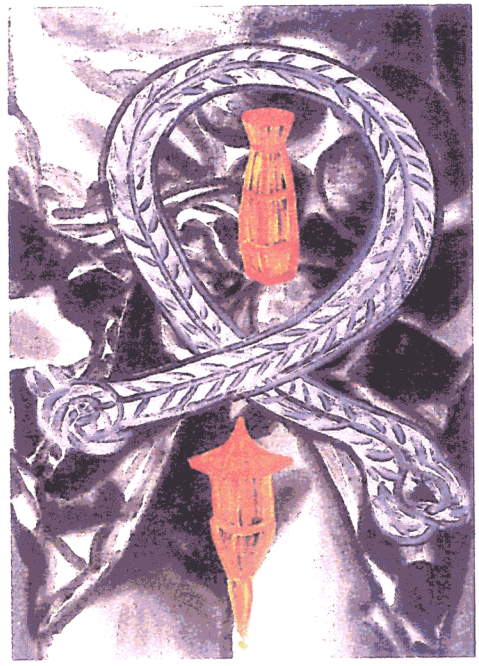
Salle combina y ensambla, reúne piezas separadas. Es fiel, como decía Barthes a propósito de Sade, al cuerpo fragmentado. Focalizando la mirada sobre la zona ventral, Salle ha detenido el instante de un descubrimiento sexual. En efecto, la toma fotográfica ha capturado el momento en que la modelo abría su disfraz de arlequín para mostrarnos, frontalmente, su "secreto" desvelado.

Por su proximidad fotográfica y por su tratamiento pictórico, la imagen del cuerpo se encuentra en un punto de singular desfiguración y deformación. De hecho, si tapásemos la zona inferior del cuadro no veríamos sino una serie de manchas y borrones incapaces de hacer figura. Salle se entrega con gusto a una representación del cuerpo, los objetos y las formas allí donde comienzan a perder su contorno y su posibilidad de

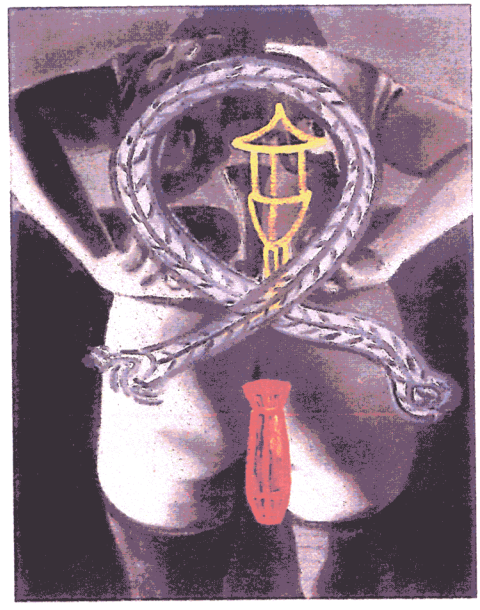
---

[7] Las perversiones, decía Freud en el capítulo XX de *Lecciones introductorias al psicoanálisis*, son tan numerosas y grotescas como los monstruos que acosan a San Antonio en el cuadro de Brueghel o como los dioses que Flaubert hizo desfilar ante el eremita.

[8] Más que notas al margen, dichos elementos funcionan como operadores que abren el campo semántico del texto, modificando y retocando poéticamente la imagen superficial de fondo, integrándola en un nuevo espacio de relaciones.



21- *Untitled*, 1992, acrílico y óleo sobre lienzo, 70 x 50,5 cm.



22- *Untitled*, 1992, acrílico y óleo sobre lienzo, 78 x 57 cm.

reconocimiento analógico, dejando ver, con ese gesto, que su relación con los objetos tiende *más a la expresividad que a la fidelidad. Salle no construye un universo de* figuras autónomas, sino de poéticas relaciones textuales.

Sobre este desfigurado telón de fondo, nos encontramos con una esquemática cuerda azulada que se superpone al cuerpo trazando una especie de lazo circular. En su interior, y coloreado en tonos anaranjados, Salle ha colocado uno de los moldes del *Gran Vidrio*. Sobre la vertical central, pero fuera del espacio delimitado por la cuerda, encontramos un segundo molde, esta vez superpuesto intencionadamente sobre la sombra triangular que da forma al sexo femenino. Parece como si el artista expresara la idea de una toma de contacto con las imágenes del deseo a través de los discursos del arte. Esas son, como dijimos, las dos líneas principales conjugadas en su propuesta.

Por sí misma, la cuerda ya evoca una cierta temática sadomasoquista, añadiendo ese toque de perversidad que ya localizamos en *Slang for you*. La mujer, entonces, aparece sometida por la cuerda de la mirada masculina. Además de superponerse al cuerpo, *la cuerda envuelve o captura en su interior una figura identificable —no sólo por* su forma, sino también por la referencia que nos brinda su origen— como un falo imaginario.

El segundo cuadro que reproducimos (F. 22) es muy similar al anterior, salvo que los moldes han cambiado de lugar y la mujer ya no nos ofrece su vientre, sino un trasero bien iluminado por las luces del claroscuro. Nada más hay que añadir sobre esta pintura, *sólo que el modelado más depurado del cuerpo otorga a la escena una mayor* pregnancia sexual. Esta se ve apoyada, además, por la impúdica superposición de otra imagen fálica sobre su trasero.

Conjugando, de modo bien explícito, la interpelación al discurso del arte y al territorio de la sexualidad, esta serie de obras podrían ser concebidas como fantasías de posesión o toma de contacto visual con el cuerpo del otro: La Mujer. Ahora bien, observamos que se trata de una imagen de mujer configurada como ser de consistencia fantasmática, es decir, como mujer fálica: figura restaurada en su unidad fetichista[9]. Parece como si, con su gesto, Salle afirmara enfáticamente que es el arte lo que hace posible completar su falta, su agujero ontológico. En este caso, sería el falo imaginario tomado de Duchamp lo que colmaría la falta.

En relación a esto, cabe destacar que, después de teorizar la cuestión del escamoteo del falo a propósito de un lienzo de Japoco Zucchi[10], Lacan pensaba que

[9] Indicaba Leclaire en *Desenmascarar lo real* que la posición *a tergo* refuerza la idea de la mujer fálica. El deseo masculino, decía Miller, se sostiene gracias a semblantes fálicos (*De mujeres y semblantes*, p. 100).

[10] Según lo formuló en *La Transferencia*, el escamoteo del falo era esencial para la constitución del sujeto. *Eros y Psyque* (1589, Galería Borghese, Roma), de Jacopo Zucchi (1541-1590), discípulo de Giorgio Vasari, ilustraría el *mito del nacimiento de la psique*, el del *alma confrontada con la ausencia de significante de su goce*. En el mito, la bella Psyque goza cada noche bajo la condición de no ver a aquél o aquello que causa su goce. Mas, como desea averiguar qué la hace gozar de tal modo, toma una lámpara y se arma con un cuchillo en precaución de alguna extraña sorpresa. En el momento en que lo va a descubrir, Eros, que la hacía gozar, despierta y huye. Lo que el mito cuenta es que Psyque, el alma, está condenada a perseguir a Eros, el deseo, por toda la eternidad sin poder atraparlo. En la representación de Zucchi, Eros parece un ángel afeminado, y el florero fascinante estaría destinado a encubrir la ocultación de su falo. Sólo queda, entonces, el signo de su ausencia, el signo de su goce velado y designado a través de la imagen (imaginaria) de las flores superpuestas sobre el genital de Eros: (-φ).

todos los manierismos eran un intento de recoger el *objeto perdido*[11]. Por eso, si quisiéramos establecer correspondencias entre el discurso teórico y el texto artístico, observaríamos que en las pinturas de Salle se trataría del falo imaginario (-φ) y, sobre todo, del objeto *a* —variante perversa del falo. No habría lugar, en cambio, para la conjunción fálica teorizada por Requena a propósito de los textos simbólicos: (PHp).

Fuera de toda economía de seducción, el artista enfatiza el lado irrisorio del mecanismo, el lado irrisorio del (des)encuentro fálico. Recordemos, como ya especificamos con anterioridad, que en la comedia (cuya versión histriónica es culminada por las pinturas de Salle) es la aparición del falo lo que se juega. Así lo vemos surgir, con diferente grado de literalidad y color, en *Cómo utilizar las palabras como poderosos afrodisiacos*, *Melancolía*, *Yellow Bread* o *La Reina Falsa*. En este sentido, la pintura falocéntrica de Salle puede ser considerada como un juego burlesco de pantallas atravesadas en torno a la imagen fetichista del cuerpo.

En el contexto del discurso lacaniano, del que ya hemos destacado su isomorfismo con el universo salleano, el falo es considerado como el objeto imaginario a partir del cual se pone en marcha la red simbólica de los intercambios sociales. Como tal, su lugar es el de la *falta*, por eso aparece cifrado con el signo (-) que nombra su ausencia. Lacan sostenía en la página 153 de *La relación de objeto* que *lo que se ama en el objeto es lo que le falta*. Hasta el punto de asegurar que *la falta de objeto es el motor de la relación del sujeto con el mundo*[12].

Conviene recordar que el falo no es el aparato genital en su conjunto, sino la *imagen erecta del falo*. Aquello, podríamos decir, que reproduce su contorno por analogía. Y, como se sabe, imagen fálica *sólo hay una*; por tanto, en el campo del deseo sexual no hay más elección que *una imagen viril o la castración* (p. 52). El falo es, por tanto, un modelo (en términos de imagen) al que todos los objetos deseables remiten *y que hace posible que objetos heterogéneos en la vida sean objetos equivalentes en el orden del deseo humano*[13].

Pues bien, como se puede apreciar, lo que Salle reproduce a través de Duchamp prolongando una escritura de estructura burlesca, irónica, no es el aparato genital en su conjunto, sino la figura del escándalo, la analogía del falo situado en el punto mismo donde eso falta: en el sexo de la mujer. A través de un cita intertextual, el pintor hace que un objeto heterogéneo funcione como equivalente fálico. Por tanto, no creemos

[11] Lacan sostiene que el avance freudiano con respecto al pensamiento de su época se concreta en la idea de que *siempre se trata de volver a encontrar un objeto*, y que *toda aprehensión humana de la realidad está sometida a esta condición primordial: el sujeto está en busca del objeto de su deseo, mas nada lo conduce a él* (*El Seminario 3, Las psicosis*, p. 123).

[12] Lacan, *La relación de objeto*, p. 38. *El punto más extremo del amor, en el amor más idealizado, lo que se busca en la mujer es lo que le falta. Lo que se busca más allá de ella misma, es el objeto central de toda economía libidinal —el falo* (p. 112). Recordemos unas declaraciones significativas de lo que para Lacan constituía, desde *El Seminario 2*, la esencial relación del ser con la falta: *El deseo es una relación de ser a falta. Esta falta es, hablando con propiedad, falta de ser, por la cual el ser existe. Esta falta esta más allá de todo lo que puede presentarla. Sólo es presentada como reflejo sobre un velo (...) El ser llega a existir en función misma de esa falta. Es en función de esa falta, en la experiencia de deseo, como el ser llega a un sentimiento de sí con respecto al ser (...) En esa falta de ser se percata de que el ser le falta* (p. 334).

[13] NASIO, Juan David: *Enseñanza de 7 conceptos cruciales del psicoanálisis*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1993, p. 48.

errar al afirmar que Salle da forma y figura a eso que hemos definido como ser de consistencia fantasmática[14].

Anotemos, además, que si el falo funcionaba en el contexto lacaniano como significante que daba la razón del deseo (entendido como ratio, medida y proporción), y que se desdobló en una manifestación imaginaria (-φ) y otra simbólica (Φ), al final, ambas terminarán fundiéndose en un sólo concepto: el «semblante», aquello que podría funcionar como la primera letra del Phantasma (Phi) que da soporte al deseo y que anuda el lazo social.

En su línea, psicoanalistas como Francisco Pereña consideraban que el arte de la pintura era el *caput mortuum* del significante, porque en ella no hay *nada-que-decir*, sólo *mostrar*. De ahí que entendiera la pintura como semblante de la cosa y como un espacio de lo femenino: la región de los atributos sin esencia y del *como si*. Era lo que matematizaba con la fórmula:

$$\frac{\Phi}{-\varphi}$$

Que designa el Falo Simbólico Φ ejerciendo de mascarada del falo imaginario que no hay. Así, Φ (Phi) pasaría a vestir el vacío de la falta (Φ → F). Haciendo de lo simbólico un semblante, Pereña sostuvo que Φ es un valor imaginario que cubre la falta.

Como en *Farsa* o *La Reina Falsa*, en esta serie de obras asistimos a una suerte de per-versión del discurso del arte, a una versión traviesa y desviada para sexualizar, de un modo obsceno, toda clase de motivos ajenos. Las pinturas de Salle están elaboradas mediante una serie de di-versos elementos coligados para armar representaciones fantasmáticas.

En este caso, los fragmentos retomados de Duchamp ejercerían la función de insignias, de blasones apropiados para una restauración imaginaria de la imagen del otro[15]. En consecuencia, esa mujer anónima que Salle nos presenta ya no se muestra carente, sino, bien al contrario, como ser pleno.

* * *

[14] La fórmula del fantasma ($ ◊ *a*), observaba Miller en la página 11 de *Lógicas de la vida amorosa*, relaciona el no-todo con su suplemento, es decir, el llenado imaginario del agujero abierto con la castración.

[15] El molde duchampiano funciona como un *complemento fálico*. Por eso afirmaba Lacan, evocando el mito de Adán y Eva, que *la mujer es el sueño del hombre* (*La lógica del fantasma*). Estos cuadros asumen una idea de la escritura como recuperación del objeto perdido, como compensación de la carencia.

El texto ofrece testimonio de la experiencia de un artista que el espectador reanima a través de su lectura. Para descubrir su sentido es necesario mirar, deletrear y sintetizar. Se trata, por tanto, de ensayar una aproximación a la verdad que encierra.

El proceso analítico implica poner de relieve las relaciones conjugadas en el espacio textual y localizar las posiciones de enunciación. Esta operación de análisis estaría encaminada a interrogar el sentido de una experiencia de subjetividad que el artista nos invita a compartir; una experiencia que en las obras de Salle apela al drama emergente de la sexualidad.

En opinión de Freud, la impresión que recibimos de una obra de arte es *la intención del artista*[16] expresada y hecha aprehensible. La obra suscita una *situación afectiva* análoga a la *constelación psíquica que engendró en el artista la energía impulsora de la creación*. Así pues, la persistencia de una reiterada tonalidad burlesca no haría sino confirmar una posición desgarrada y escindida.

Que David Salle trabaja con la intensidad de las emociones sexuales es algo que, como hemos tenido ocasión de comprobar, cae por su propio peso. Dicha emoción es la materia prima de sus textos. En torno a ese *punto de ignición* se articulan casi todas sus pinturas. Hacia él apuntan y de él derivan.

Lo que Salle elabora es una interrogación concerniente a la problemática de la escena sexual, el lugar secreto del goce. Pero, más allá del primer atisbo, observamos que, a través de una mirada paródica y descarnada, sus lienzos preludian el encuentro de la muerte. De ahí que pensemos que, si algo es delimitado y resuelto con singular brillantez en obras como *Melody Bubbles*, *To the Bar*, *The Wig Shop* o *Pantomime*, eso es la experiencia de un doble derrumbe: el derrumbe de la representación y el derrumbe del erotismo.

* * *

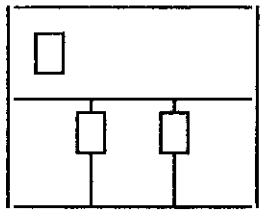
[16] FREUD, Sigmund: «El "Moisés" de Miguel Angel», en *Obras Completas*, Tomo V, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1972, p. 1876.

2. 21. Pressed-In Sturges (23)

Este cuadro tiene todo el aire de una esperpéntica pesadilla donde se mezclan lo carnavalesco y lo pulsional. Salle ha logrado sintetizar las diversas líneas expresivas que sostienen lo específico de su propuesta, a saber: la retórica de la dispersión y el claroscuro, el universo de la mascarada y la obsesión sexual.

Lo primero que llama la atención al contemplarlo es la impresión de un absoluto amontonamiento de los elementos que la integran. Parece como si el artista hubiera dado respuesta a un privado *horror vacui*, como si, por algún tipo de interna necesidad, se hubiera visto obligado a saturar todas las zonas del lienzo para que no quedaran espacios vacíos. Despliega así ese efectismo barroquista que Dubois calificó como *arte de la orquestación y la fanfarria*[1], exhibicionismo espectacular determinado por una *voluntad de impresionar* y causar estupefacción sentimental.

La composición acumulativa de *Pressed-In Sturges* parece orientada a borrar cualquier atisbo de sosiego textual, generando sobre la mirada del espectador un sentimiento de agobiante claustrofobia. Destinada a intensificar el estímulo escópico del espectador, esta pintura respira el aire inquietante de la opresión.



Desarrollando estructuras ya conocidas, el lienzo se encuentra partido en dos grandes mitades horizontales sobre las que están encajados otros insertos menores. De manera que podría hablarse de un texto de estructura múltiple y diversificada, construido a la manera de un políptico que cuenta con varias divisiones y subdivisiones textuales. La zona superior sólo incluye un inserto rectangular, pero la zona inferior, formada por tres grandes paneles verticales, integra dos insertos más.

Como vemos, en la parte superior el artista ha copiado parcialmente uno de los óleos más logrados de José Gutiérrez Solana: *Máscaras con burro* (1932), cuadro perteneciente a la sección carnavalesca de su producción. Con fidelidad y destreza, Salle lo ha reproducido doblemente, de manera que, sin ningún corte o separación, la imagen muestra la apariencia de una secuencia repetida que se desplaza.

Sabemos que el pintor norteamericano fue golpeado con intensidad por la contundencia de la imaginería solanesca. Así lo demuestran sus apropiaciones (*The Wig Shop*, *Satori three inches within your heart* o *Aerialist*) y sus propias declaraciones[2]. El

---

[1] Dubois, *El manierismo*, p. 76.

[2] Las que hizo en su visita a Madrid en 1992 y en las que elogió las obras Gutiérrez Solana contempladas en el Museo Reina Sofía: *he aprendido algo acerca de España, de su sensibilidad, de su teatralidad y su*

crítico J. M. Bonet contaba[3] que, en la entrevista que le hizo con motivo de la exposición celebrada en La Caixa, Salle afirmó que las imágenes de Solana fueron tomadas de un libro de subastas sin saber quién era el autor. No obstante, a pesar de lo fortuito del encuentro, creemos localizar entrambos artistas una cierta filiación textual y afectiva. Sus pinturas parecen abordar los problemas de la existencia desde análogas perspectivas.

El lienzo de Solana reproduce una serie de grotescos personajes retratados ante el espectador, una serie de fantasmones enmascarados y ataviados con la indumentaria propia de tosco carnaval español. La figura de la izquierda parece una vieja con una pañoleta en su cabeza; a su lado, tenemos un pequeño personaje que, empuñando una especie de látigo, oculta su rostro con una careta. Sobre él, otro personaje barbado bebe a cara descubierta de un gran pellejo de vino. A su lado, hallamos otro figurón con la máscara de un macho cabrío, con enormes cuernos y expresivos ojos circulares, de cuyo cuello cuelga una ristra de ajos. A su derecha tenemos a otro pequeño personaje, completamente de perfil, que lleva una fea careta de bruja desdentada. Sobre este último, y en el centro de la imagen, un asno realizado a grandes brochazos orienta su mirada hacia nosotros. A pesar del parecido con el original, Salle ha suprimido el paisaje que enmarcaba la escena, sustituyéndola por una serie de manchas neutras de relleno.

Tenemos así una serie de figuras repetidas integradas en una secuencia de formas y colores envolventes. A pesar de la saturación, el artista ha logrado un cierto ritmo compositivo entre las formas. La procesión parece continuar y prolongarse más allá de los límites propios del cuadro, como si el artista hubiera operado un corte sobre una superficie de imágenes mucho más amplia e inabarcable.

En opinión de Masotta, este tipo de multiplicaciones [utilizadas ya en obras como *Abandoned Shells* y en otras como en *Coral Made*, *The Tulip Mania of Holland*, *Footman* o *Blue Paper*, donde incorporaba serigrafías repetidas al estilo warholiano] aludirían a la función del signo, haciendo sentir la *presencia del código*. Según el autor, combinarían la unidad y la multiplicidad apelando al modo en que se codifican las imágenes y los significados. Para decirlo en otros términos, pondrían en juego lo específico del registro semiótico[4]: la repetición.

Bajo nuestro punto de vista, la redundancia originada por la repetición queda en un segundo plano ante el placer que supone ver la misma imagen por duplicado, como si se tratara de un artificio de reflejos especulares. A su vez, atentando contra la noción de clausura[5], la repetición contribuye a borrar el concepto de lo "original" y a desplazar la

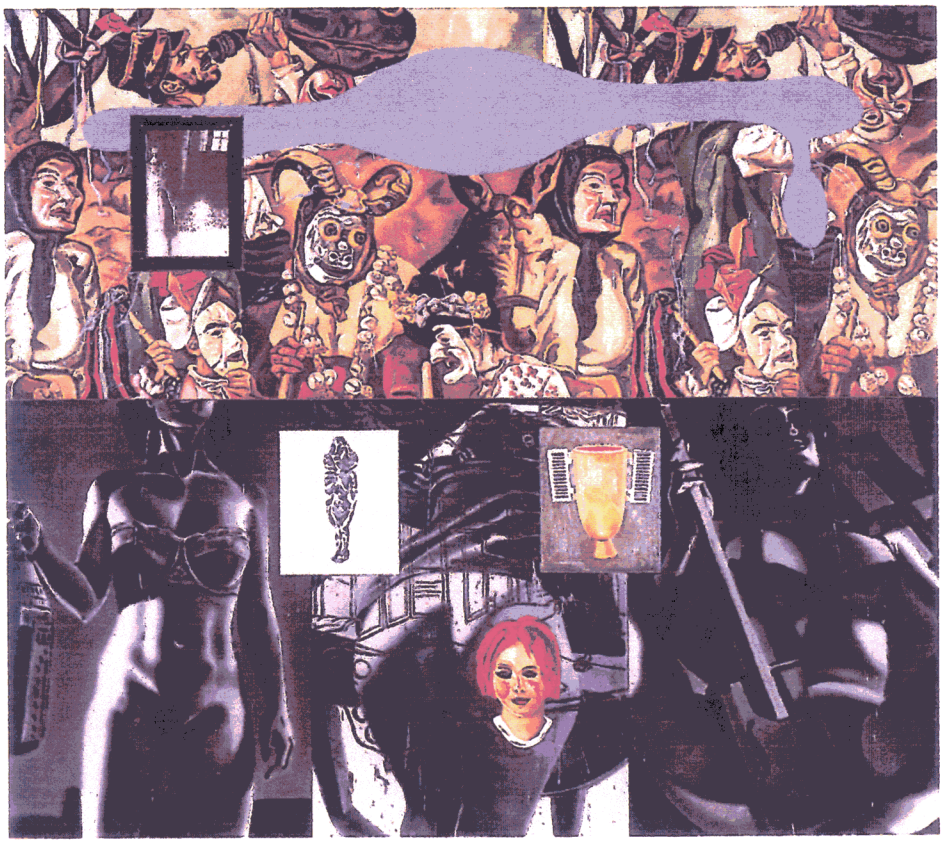
---

dramatismo, una religiosidad macabra que al entrar en contacto con el modernismo produjo una fusión muy interesante (...) hay algo que es muy claramente español (OLIVARES, Rosa: «La imagen improvisada», *Lápiz*, nº 92, Madrid, marzo-abril 1993, pp. 39-44.

[3] BONET, Juan Manuel: «David Salle, el poder de las imágenes», *ABC de las artes*, 1992, p. 27.

[4] El significante es algo que puede repetirse. La repetición es lo propio de la estructura del sistema semiótico (Requena, «El texto: tres registros y una dimensión», p. 11).

[5] Barthes afirmaba comentando a Twombly que la simple *yuxtaposición* de fragmentos *iterativos y móviles desactiva la estructura paradigmática del relato*. La serie deja en suspenso las correspondencias espacio-temporales del texto (*Lo obvio y lo obtuso*, p. 163).



23- *Pressed-In Sturges*, 1988, acrílico y óleo sobre lienzo, 290 x 323 cm.

singularidad significativa. La serie establece así una cadena de instantes reiterados que oscilan entre lo semiótico y lo imaginario.

Aún así, este procedimiento sirve para redoblar la confusión de las identidades y la autorreferencialidad textual, en una estrategia de reproducción de lo mismo que no busca sintetizar, sino proliferar.

Como ya vimos, en la pintura de Salle tiene lugar una contaminación entre ambos registros. Por su parte, la gama cromática de la zona superior reproduce de un modo bien aproximado las terrosas tonalidades solanescas, prevaleciendo los marrones y tostados, los verdes agrisados y toda clase de matices intermedios. Quizás por la propia técnica acuosa del acrílico que el artista de Oklahoma emplea como base de sus pinturas, la mugre de los pueblerinos espectros de Solana aparece rebajada en intensidad; y es que el grosor, la materialidad del óleo permite mayor impacto carnal y mayor grado de suciedad.

Además, esta sección se completa con otros dos elementos heterogéneos, ajenos al demencial universo de Solana. Primero, una gran mancha plana de formas ovaladas y tonalidad gris verdosa que, superponiéndose a la escena inferior, contrasta con la meticulosa y esforzada representación figurativa. Y segundo, una fotografía en blanco y negro, con marco incluido, de algo que parece ser el interior de una casa o de cualquier habitáculo similar. Se trata de una enigmática foto que genera un interesante contraste de representación con el resto de elementos enumerados, y que ratifica la multiplicidad y la fragmentación del procedimiento.

Como vemos, Salle nada con gusto en las aguas de la heterogeneidad y la divergencia formal, en la descontextualización y el acoplamiento de distintas realidades expresivas. Como si se tratara de un joker que aprovecha cualquier motivo o circunstancia para lanzar su dardo poético, el pintor ejerce al mismo tiempo los papeles de frío ladrón, experto diseñador y sarcástico burlón. En sus lienzos sobresale esa constante voluntad de impresionar, de afirmar su poderío y demostrar la enorme capacidad de sus posibilidades creativas en el terreno de lo imaginario. En esta perspectiva, su pintura resulta intensamente retiniana, cautivante y seductora; atrapa e incorpora la mirada del espectador con la inmediatez y la agresividad propias de un espectáculo ferial. Sus obras exhiben un talante barroquista sin igual: son mecanismos articulados para activar los resortes de la captura visual.

En lo que respecta a su concreción pictórica, indicó Dubois que el cuadro manierista suspende —como podemos ver aquí— la jerarquización simbólica del espacio, que es a veces *una yuxtaposición de figuras dibujadas con fuerza, destacadas del fondo de la tela, pero el fondo precisamente es vacío.* Al *amontonamiento* y al *desparramo* ha de sumarse la multiplicación de los ángulos de visión, característica muy valorada por Vasari, Rosso o Benvenuto Cellini, ya que la torsión del cuerpo permite ofrecerlo a la contemplación en sus diversas partes.

Así pues, además de citar la técnica cinematográfica del *split-screen* (pantalla partida) tan empleada en los films de los 50 y 60, la estructura compositiva en díptico retiene y relanza un definitivo rasgo manierista: aquél que expresa la dualidad entre dos

realidades opuestas y entre dos opciones expresivas diferentes[6]. Como ya especificamos, el dualismo manierista expresa numerosas ambivalencias existenciales, todo un juego de oposiciones que Dubois resumía, dentro del contexto de la filiación, en términos de *fidelidad subversiva*. La duplicidad y la escisión se hace palpable como una alternancia simultánea entre la lealtad a un modelo de referencia y su traición.

Como sostenía Arnold Hauser[7], lo manierista no sólo se define por acentuar los contrastes, sino también por subrayar la *enigmática relación entre las dos partes y la falta de solución al enigma* que el artista propone. Así, la escisión llega a manifestarse como un auténtico *dualismo formal*, del que Salle ofrece numerosas pruebas.

Este dualismo, visualizado de muy diversas maneras y con objeto de expresar diferentes problemas, se hacía presente en los textos de un modo singular. Así podemos verlo, por ejemplo, en obras como *La transfiguración de Cristo* o el *Entierro del Conde Orgaz*, donde, trascendiendo los límites compositivos del modelo clásico, nos ofrece el Greco una escena escindida en dos espacios antagónicos: lo terrenal y lo celestial, lo cortesano y lo eclesiástico.

Otro caso singular de bipartición textual lo encontramos en la *Adoración de los pastores*, de Jacopo Robusti, el Tintoretto, donde la imagen aparece dividida en dos por un tablón del cobertizo en donde se desarrolla la escena. Dicha partición acentúa la separación entre el superior plano divino, donde se encuentra la Sagrada Familia, y el plano inferior habitado por los pastores. Además de sostenerse en un *tour de force* compositivo, esta extraña y opresiva representación se caracteriza por descentrar la posición del Niño y por escindir la escena en dos mitades radicalmente diferenciadas.

Con un juicio perfectamente aplicable a Salle, observó Hauser que Tintoretto era un pintor manierista porque

> *piensa y crea rapsódica y no sistemáticamente y en que para él el doble sentido de la existencia tiene mayor importancia que la distinción y definición precisas de las dos esferas de sentido. La diferenciación entre las dos formas de representación parece querer indicar que no sólo vivimos en un mundo de hechos tangibles, sino a la vez en un mundo espiritual, sin que sepamos nunca exactamente dónde se hallan las fronteras entre los dos* (p. 175).

---

[6] No obstante, la división interna del cuadro ya se utilizaba desde antaño cuando deseaba resaltarse el contraste entre dos realidades opuestas, como el bien y el mal o Venus Celeste y Venus Vulgar (Panofsky *Estudios sobre Iconología*, p. 209).

[7] *Origen de la literatura y el arte modernos*, p. 42. Hauser afirmaba que en la generación de Pontormo había un *sentimiento oscilante de la realidad y de lo problemático de los criterios de lo auténtico y de lo indudable que dominan la estructura espiritual de la época*. En Tintoretto se mantiene todavía *el sentimiento de una existencia entre dos mundos todavía no superado completamente por él y en su arte sigue echándose de ver la escisión del cosmos espiritual* (p. 174). Más adelante indicaba que el manierismo afirma *la naturaleza heterogénea y contradictoria de la realidad. En el arte manierista las cosas aparecen, unas veces, en forma concreta y, otras, en forma abstracta, unas veces parecen ser sustanciales y, otras, carentes de sustancia (...) Lo que al manierismo le preocupa de modo esencial es la vivencia de que el ser y la apariencia se encuentran indisolublemente entrelazados y de que nuestra existencia se desliza por las fronteras del sueño y la vigilia, del saber y de la suposición (...) Lo decisivo no es la descripción consecuente, de un modo o de otro, de las distintas esferas, sino la distinción de los dos mundos con los que nos hallamos en conexión y entre los cuales no nos es posible elegir de modo exclusivo* (p. 190).

Como se comprueba, *Pressed-In Sturges* es un texto caracterizado por establecer una fortísima contracción espacial, por acentuar los contrastes de luz y sombra y las desproporciones de tamaño y volumen entre los diferentes motivos; también por desarrollar efectistas relaciones y por no esconder la exhibición del artificio.

Por otra parte, si las divisiones manieristas afectaban a una problemática espiritual cuestionando las verdades absolutas de la ciencia religiosa, Salle enfatiza el componente espectacular de la escena. El goce escópico parece haber suplido el debate espiritual. De ahí que toda la composición parezca volcarse hacia la zona inferior del díptico, la parte baja, allí donde están los cuerpos obscenos de la mujer. *Reafirmando esa dualidad de opuestos enfrentados diremos que mientras que la orgía* de color da brillo a la mascarada carnavalesca que acosa el plano de la mujer, el claroscuro tenebrista aparece esencialmente asociado al enigma de lo femenino.

Si bien elude la posibilidad de conectar formalmente los dos pisos del díptico afirmando la distancia y el contraste, parece darse una curiosa relación entre ambos que no dudaremos en calificar de intensa significación sexual. Ambas secciones se encuentran vinculadas por su agresiva latencia, por adentrarse intencionadamente en la región de lo pulsional. Salle organiza así un encabalgamiento perverso entre las imágenes del arte y las imágenes que nombran la presencia explícita de la sexualidad.

El inhóspito paraje de la zona superior encuentra un singular paralelismo en las representaciones que encontramos en la inferior. Como si se tratara de una versión grosera de las Tres Gracias, vemos tres grandes desnudos femeninos en grisalla colocados en diferentes posiciones, pero que guardan una particular cadencia compositiva, tanto en la estructura de su presentación textual como en su expresividad. Todos los desnudos se enfrentan directamente con la mirada del espectador, invitado *partícipe de una visión obscena.*

Exhibiendo una rotunda anatomía modelada con las precisas sombras del claroscuro, la primera figura de la izquierda se ofrece erguida. Como es habitual, el artista ha borrado su expresión mediante el corte compositivo que secciona su cabeza a la altura de la boca. Al suprimirla —ya lo vimos a propósito de *Young Krainer*— queda *subrayada aún más la sexualidad de su figura, ofreciéndola sin cortapisas.*

La segunda gran figura se ofrece de un modo todavía más obsceno. Reclinada sobre una fría mesa, la modelo exhibe su trasero para el anónimo mirón, invitándole a una directa posesión escópica de eso que ella ofrece sin ningún amago de pudor. Sus nalgas, iluminadas intensamente desde un invisible foco de luz, se encuentran modeladas con no menos rigor analógico que con sensual destreza.

Su entrega pasiva a la contemplación del otro se ve apoyada por la angulación del *punto de vista fotográfico en pronunciado picado. De este modo, Salle activa el eje* imaginario que enlaza mirada y objeto, ofreciendo al espectador una posición de dominio sobre el cuerpo desnudo. Podría hablarse, entonces, de la construcción de una relación vertical, visiblemente jerarquizada entre uno y otro. El mirón se afirma así como un dueño de la escena y de los objetos que en ella habitan.

Sobre toda esta sección intermedia encontramos un extraño dibujo marrón superpuesto en transparencia. Una vez más, la saturación figurativa que inunda toda la superficie de la imagen se ve incrementada por el uso de dobles y triples pantallas. La sobrescritura no sólo desarrolla una prolífica contaminación de géneros, también manifiesta una insistencia enunciativa, una reiteración que, por realizarse sobre la espalda de la mujer, convierte el acto de escritura en una manifestación obsesiva.

Sobre las aristas que separan los paneles, Salle ha colocado, además, otros dos pequeños cuadros, de idéntico tamaño, que contribuyen a dar estabilidad geométrica a la entera composición. La retórica apoyada o generada por este tipo de configuraciones bien podría calificarse como «policentrista», ya que el autor ofrece numerosos centros para la mirada cuya relación sólo puede ser establecida en términos de pura hipótesis.

Cada elemento reclama atención propia y autónoma con respecto al conjunto, aportando una asistencia semántica y visual que hace de la obra un texto plural. El primero de los insertos, realizado en hermosas y suaves tonalidades verdes, incluye un figurín de Alberto Giacometti (como el que ya vimos en *The Sun-Dial*) aislado sobre un fondo neutro. El segundo reproduce una especie de jarrón realizado en tonos ocres y amarillentos. Podría tratarse de dos motivos estrechamente asociados a lo femenino. Como los cuerpos, dichos insertos se ofrecen en posición frontal.

Por otro lado, apoyada en el trabajo fotográfico y en su posterior relectura pictórica, esta configuración escenográfica revela una clara intencionalidad perversa. Para jugar con el dualismo transgresor entre cara y culo, el artista ha superpuesto la cabeza, intensamente coloreada en tonos rojizos, de una niña de expresión un tanto diabólica sobre el trasero de la mujer. Dejamos aquí aplazada esta jugosa temática sobre la que volveremos después.

La tercera y última figura se encuentra echada boca arriba, en una posición bizarra un tanto forzada. En relación a las otras dos, la intensidad del claroscuro y sus contrastes ha subido considerablemente. De ahí que, extremando el efecto desestabilizador de la pose, su cuerpo aparezca más deformado que el resto por el juego de luces y sombras. La mujer tiene las piernas muy abiertas y, entre ellas, sujeta un tosco instrumento musical de larguísimo mástil. Otro instrumento se puede ver a la altura de su cuello, como si lo estuviera sujetando con la otra mano. La oscuridad, el gesto y la distorsión corporal generada por el dramático tratamiento bañan a esta imagen con una tonalidad inquietante.

Como se aprecia, la representación de la mujer se sostiene muchas veces en el umbral de su propia desaparición: entre la percepción y la disolución, entre el reconocimiento figurativo de sus formas y la mancha deformante donde cesa toda posible identificación.

De entre las acentuadas sombras tenebristas que estrangulan su anatomía, destacan con especial rotundidad los volúmenes circulares de sus senos, aumentados y reafirmados por el sostén negro. Otro de los rasgos que diferencian a esta de las otras dos figuras es la presencia de su rostro, igualmente deformado por el claroscuro, que parece mantener la mirada perdida en algún punto exterior de la escena, como si nada fuera con ella y mantuviera una posición de absoluta indiferencia.

A pesar de ofrecerse sexualmente a su mirada, o simular dicho ofrecimiento, no establece un contacto seductor con el hipotético contemplador. Parece, nos atrevemos a decir, como si el inquietante efecto que produce resultara del mantenimiento de una cierta ambigüedad entre lo vivo y lo muerto, como si designara, en el límite, una presencia muerta. Sobre ello volveremos al analizar la foto que sirvió de referencia para la *imagen del lienzo*.

Hundidas en el más persistente anonimato (no son ni Eva, ni Diana, ni Olympia, figuras simbólicas del erotismo), las mujeres que pueblan las telas salleanas parecen nombrar algo vinculado a la pérdida. El tratamiento dado a su figura concuerda con algunos rasgos manieristas puestos de relieve por Dubois (pp. 31, 206, ss.). La relación con el objeto de deseo, sostenía, se caracterizaría por un *tratamiento deformante*, por privilegiar *la subordinación/dominación* y por manifestarse como algo enrevesado. Siempre se trata, como advertimos arriba, de una *modalidad vertical de la relación*.

Además, los manieristas han insistido en la *hiperbolización de las cualidades atribuidas al objeto*, cuyos modelos míticos o bíblicos desprenden la *fría majestad de la mujer frígida*, efecto obtenido, en parte, por la *blancura* del cuerpo, así como por la *fijación en una actitud de pose*[8]. Características que Salle reproduce a través del espejo deformante de su escritura: frialdad afectiva, artificio, pose y desencarnación. Rasgos que confirman la singular esquizia de un conflicto erótico.

Redundando en la presentación de un mismo motivo sometido a una calculada variación, esta opresiva zona del díptico está configurada de un modo claustrofóbico. Construido a través de la cámara fotográfica[9], el espacio pictórico tiende a trastornarse por medio de una intencionada desestabilización formal. El espacio textual que nos ofrece se presenta como difícilmente habitable.

En pocas obras como esta se demuestra la meticulosidad con que Salle trabaja el problema de la composición visual. El caótico universo ofrecido no es fruto de ningún *azar, sino de un laborioso y premeditado trabajo sobre las distintas posibilidades* plásticas. De hecho, el propio artista confesó[10] que su obra no tiene nada que ver con la aleatoriedad del *zapping*, sino con la toma de decisión, con la intención. De donde se deduce que, a pesar de poner la retórica del fragmento y la multiplicidad al servicio de su arte, las asociaciones visuales propuestas han sido sometidas a un juicio riguroso. El artista sabe lo que hace. Ha de saber, por tanto —o cuando menos lo debe intuir—, qué pone en juego, qué experiencia de subjetividad está desencadenando con sus representaciones.

---

[8] Señala Dubois: *lo que ha de llamar la atención es la mano del artista y no tanto el rostro de la bella* (p. 209). En este sentido, no habría diálogo ni intercambio, sino *monólogo*. Y cabría añadir: más que monólogo, soliloquio fetichista.

[9] El uso del blanco y negro constituye, ya de por sí, un referente intertextual ajeno a la realidad empírica. En esto, Salle condensa la referencia académica con la referencia fotográfica. A pesar de mantener una constante inclinación hacia la disensión estilística, el artista conjuga diversos dialectos de una misma lengua común: el arte.

[10] En entrevista con R. Olivares el artista aseguró que sus cuadros *son muy compuestos e intencionales* (*Lápiz*, nº 92, pp. 39-44).

Sabemos que al elegir una forma ya estamos eligiendo un contenido, y es posible que, por medio del tratamiento, estemos definiendo una posición existencial. A diferencia de otros contextos históricos[11], la posición de la mujer en las obras contemporáneas aparece involucrada en toda clase de siniestras operaciones pornográficas. En este sentido, Salle ahonda los aspectos lúgubres de la sexualidad, sumergiendo al espectador en angustiantes escenografías. Diremos, por tanto, que el modo en que gestiona la mirada del espectador se nos antoja esencialmente perverso, exento de cualquier estructuración simbólica.

Los perfiles y contornos imaginarios de los cuerpos aparecen sometidos a una rígida clasificación espacial: a cada uno le corresponde un compartimento; cosa que no sucedía con el grupo del plano superior. El método salleano de composición se sostiene en la yuxtaposición y el ensamblaje. A pesar de su tendencial caoticidad, el artista trata de imponer un orden a través de la introducción del significante[12]. El sólido armazón sobre el que están montadas las imágenes constituye un vivo ejemplo de la tendencia salleana a trabajar con sistemas compositivos geométricos, cartesianos. Como ya tuvimos ocasión de ver a propósito de *The Sun-Dial*, esa duplicidad textual entre la dispersión y la rígida articulación geométrica constituye un rasgo de estructura enunciativa específicamente manierista.

Pressed-In Sturges ofrece una escenografía donde el corte de la arista impone una rígida ordenación sobre lo esencialmente desordenado, sobre aquello capaz de desbordar todo marco: lo carnavalesco y lo pornográfico. Las aristas, que constituyen los límites propios del cuadro contribuyendo a centrar un espacio para la mirada, juegan aquí el papel de la contención, encuadrando la violencia que se desborda. Demarcar, segmentar, imponer un orden compositivo, son operaciones destinadas a dominar el caos emergente, a establecer un rígido control sobre las pasiones[13].

El sentido arquitectónico del políptico define una estructura de montaje que aproxima la pintura a las técnicas cinematográficas. Conjuga, pues, dos métodos complementarios: el encadenado por yuxtaposición y la transparencia, la metonimia y la condensación. Por medio de esta técnica se acoplan, en relación de sucesión, pequeñas unidades espacio-temporales que arman la dimensión narrativa del relato. Pero si, por su propia naturaleza, el cine privilegia la contemplación narrativa de instantes irreversibles, la pintura, en cambio, favorece una contemplación estática, no sometida al devenir temporal en que se inserta un texto cinematográfico.

---

[11] La distinción arriba / abajo es una estructura de relación erótica procedente del amor cortés. Como tal, marcaba el trayecto de una ascensión cuyo fin no era la posesión en sí, sino la *visión*, el *triunfo de la vista sobre el tacto*, *copula visual*, como decía León Hebreo (Paz, *Apariencia desnuda*, p. 166). Textos como los de Duchamp o Salle no harían sino parodiar dicha relación.

[12] El número y la geometría constituyen el campo de acción más puro del significante, allí donde ejerce su función como garante de la diferencia y la ordenación.

[13] La desafectación pasional y la distante seriedad que respiran los textos salleanos podrían resumir una actitud libertina. Kevin Power observó apelando a una obra de Octavio Paz: *Salle nos muestra que su intención es, en efecto, seria y que ha entendido perfectamente el significado de la creencia de Paz en que «la otra respuesta a la violencia carnal es la seriedad, la impasibilidad. Es la respuesta filosófica, como la carcajada es la respuesta mítica. La seriedad es el atributo de ascetas y libertinos».*

No obstante, si con Requena afirmamos que el «sentido», en tanto espacio simbólico, tiene estructura de relato, el recorrido del texto salleano abole el lugar del sentido. A pesar de recurrir a una estrategia potencialmente narrativa, sus tramas responden a la lógica pornográfica del espectáculo ferial, a la fragmentación y a la suspensión.

2. 21. a. El ultraje

Lo burlesco se deduce aquí de la confrontación de dos realidades y dos órdenes de representación diferentes: lo artísticamente serio choca con lo banal y lo degradado. Manteniéndose siempre en ese punto límite entre la sátira y la injuria, lo grotesco funciona en el campo de las imágenes como la interjección o el insulto en el universo del lenguaje. Funciona, por tanto, como una ruptura en el sistema de representación.

Como la obscenidad y la fealdad, rasgos omnipresentes en casi todas las pinturas salleanas, lo grotesco aparece estrechamente vinculado a lo sexual. La deformación y la mueca indican la presencia de algo turbio relacionado con lo Otro de la imagen especular, con el flujo de la pulsión.

Parodiando el mundo de las relaciones sexuales, Salle conjuga lo grave y lo irrisorio. En el mismo movimiento, un triple rasgo pornográfico invade el campo de la representación pictórica: la obscenidad hiriente, la anulación de todo campo semántico y la constante evocación del goce[14].

Concebido como depreciación alevosa, el ultraje toma cuerpo en estas imágenes de un modo reversible: 1º) utilizando la pintura como un ejercicio de deformación de las figuras del deseo y del placer (buenas formas); 2º) usando la sexualidad como un ejercicio de agresión hacia la representación. Así pues, una de las vías mediante las cuales se activa la grotesca depreciación es la que procede a re-bajar el rostro llevándolo a la altura del sexo, la que procede a mancharlo asociándolo a la imagen del trasero.

Kevin Power señaló[15] que su *obsesión por el trasero de la mujer recuerda la afirmación de Norman O. Brown: que las imágenes de excrementos son la esencia simbólica de la civilización moderna*, arriesgándose después a afirmar que la juventud de la civilización americana hace que el suyo sea un erotismo de carácter *anal*. Pero sabemos que esta serie de representaciones fueron inspiradas[16] por un texto de Octavio Paz: *Conjunciones y Disyunciones.*

---

[14] La intención de Salle tiene mucho que ver con los gestos de profanación surrealistas, como, por ejemplo, el de la carcajada de Lola Gaos en el momento de levantar las faldas al fotografiar la parodia de la Última Cena, tal y como Buñuel la filmó en *Viridiana*.

[15] Power, «David Salle: interpretándolo a mi modo», p. 30.

[16] En la entrevista que mantuvo con G. Marsh en julio de 1985 Salle observó que, a diferencia de la imagen fálica, la imagen del sexo femenino es irreconocible, fuera del cuerpo, como forma. También habló de la *ecuación entre el culo y la cara* aludiendo al ensayo de Paz. Se refirió a la imagen de Posada que atribuye erróneamente a Goya diciendo que posiblemente éste la copió de Velázquez y que es un tema muy extendido entre los españoles (SIEGEL, Jeanne: *Art Talk: The early 80´s*, Da Capo Press, New York, 1988).

Así pues, constatamos que en los textos de Salle, el ultraje aparece estrechamente vinculado al rebajamiento excremencial[17]. De eso se trataba en *His Brain* o *The Face in the Column*, y de eso se trata en la superposición del infantil rostro sobre el desbordante culo de la mujer en *Pressed-In Sturges*. Localizamos ahí un *punto de ignición* central.

Debemos recordar aquí la importancia atribuida por Freud a este tipo de posturas dentro de la economía fantasmática de la representación. Y es que la pregnante opulencia de las nalgas femeninas visualizadas con ocasión de un *coitus a tergo more ferarum* (cfr. el *hombre de los lobos*) cobraban, según Freud, una singular importancia dentro de la escenificación obsesiva. Además, dicha postura resultaría *especialmente favorable para ciertas observaciones* ilícitas (p. 1970).

Si la excesiva *pulcritud*, el *orden* y la *escrupulosidad* parecen ser *productos de la reacción contra el interés hacia lo sucio, lo perturbador y no perteneciente a nuestro cuerpo*, observaba Freud[18], el acto de dar la espalda y ofrecer el trasero puede entrañar un desafío hacia el otro[19]. Salle yuxtapondría así la distante pulcritud de sus composiciones geométricas (lo semiótico) con el deseo de lo real.

Para Freud, la posición *a tergo* —repetida en *Long Intervals of Time and Years, Epaulettes for Walt Kuhn, Whitewash, The Miller's Tale, Colour Fish and Statues, A Collapsing Sheet, Blue Paper, Pewter Light*— pertenecería

> *al cuadro de la disposición erótico-anal, contándose entre aquellos rasgos arcaicos que caracterizaban a tal constitución. En el coito more ferarum, podemos ver, en efecto, la forma más antigua de la cohabitación desde el punto de vista filogenético*[20].

Sin desear con esto diagnosticar ni reducir el valor estético de la creación, parece evidente que las obras de Salle vienen determinadas por un componente obsesivo en la forma de escenificar y presentar el cuerpo de la mujer; un modo de representación obscena que favorece el dominio visual conjugando la violencia, el rebajamiento e incluso el terror.

---

[17] Concebida como trastorno o desarreglo (Bataille, *El erotismo*, p. 31), la obscenidad pone en cuestión la individualidad y el pudor, la barrera yoica más allá de la cual se encuentra lo real del sexo. La obscenidad, entonces, pone en cuestión la idea misma de imagen perceptiva y reconocible: la imagen de placer. Y es que el sexo está en las antípodas de lo imaginario porque la *sexualidad es violencia* (*El erotismo*, p. 72).

[18] FREUD, Sigmund: «El carácter y el erotismo anal», en *Obras Completas*, Tomo IV, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1987, p. 1356.

[19] Como sabemos, el *sadismo* y el *erotismo anal* desempeñarían un papel directivo en ese estadio pre-simbólico que es la fase anal («Sobre las transmutaciones de los instintos y especialmente del erotismo anal», en *Obras Completas*, Tomo VI, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1972, p. 2034).

[20] Freud, «Historia de una neurosis infantil (caso del "hombre de los lobos")», p. 1961. A propósito del *coitus a tergo*, Lacan observó en *La Transferencia*: *Hay algo decisivo en la estructuración imaginaria que hace que la relación con el deseo sea una relación por atrás: cubrir, ser-cubierto* (...) *Casi todas las escenas primitivas se enganchan alrededor de la percepción de un coito a tergo.*

Salle favorece así la presencia de aquello que se opone a la gestalt del rostro. Y es que el cuerpo excremencial es aquello que se percibe como amenaza potencial para el yo, como aquello que rasga su tejido imaginario[21]. Y recordemos, por otro lado, que fue Freud quien trajo luz sobre una «violenta identidad» entre lo excremencial y lo sexual por oposición a la belleza del perfil humano —lo que en otro contexto denominaba la forma física y total:

> *Lo excremental se halla ligado íntima e inseparablemente a lo sexual, y la situación de los genitales—"inter urinas et faeces"— continúa siendo el factor determinante invariable. Modificando una conocida frase de Napoleón el Grande, pudiera decirse que «la anatomía es el destino». Los genitales mismos no han conseguido tampoco la evolución general de las formas humanas hacia la belleza. Conservan su animalidad primitiva, y en el fondo tampoco el amor ha perdido nunca tal carácter*[22].

Es aquí donde podemos hacer una referencia intertextual evocando la alusión hecha por Miller a un texto de Raymond Queneau: *Zazie dans le metro*. En esta novela, la protagonista, Zazie, responde *mon cul* a todo lo que le disgusta, como si con su respuesta formulara una especie de desafío. A causa de su malestar, ella desea estar en el metro, en los subterráneos del mundo urbano, las profundidades de la civilización y la (cul)tura. Desea, por tanto, permanecer debajo, al nivel del goce corporal. Y es que lo anal designa un lugar diabólico: aquello que se echa a perder, un goce irrecuperable.

Zazie, sostenía Miller, *logra llevar al registro de la interjección y de la injuria todo aquello que la civilización propone como producto*[23]. Y ahí es donde introducía su pequeño algoritmo F (x), donde F representa *mon cul* y (x) los productos de la cultura que la muchacha desafía. A través de sus interjecciones, argumentaba Miller, la protagonista, emblema del goce femenino, se convierte en una *máquina de reventar semblantes*. Y añadía: *lo que ella opone al semblante de la civilización es lo que podríamos llamar aquí lo real del goce, designado bajo su forma excremencial.*

La mujer, entonces, aparecería del lado de lo real, recordando a ese hombre encadenado a su cultura de semblantes fálicos que *todos sus intereses se originan en mon cul*, o sea, en un lugar de goce excremencial. Siguiendo a la letra la doctrina de Lacan, Miller hace de los símbolos culturales una pantalla imaginaria que cae ante la verdad de la satisfacción prometida por la mujer, siempre Otra en su goce. Según esta interpretación, la mujer comparece como la enemiga del semblante y de la civilización.

Apoyados en una recreación obscena de la mujer, los ultrajes de Salle podrían ir en esa dirección, allí donde la sexualidad perversa ejerce una función de desafío hacia uno

---

[21] Las imágenes de Salle representan el tiro por la culata del ideal norteamericano de lo light, lo limpio y lo pulido, que Rosenquist emblematiza a la perfección. Salle tiende hacia el Otro lado.

[22] FREUD, Sigmund: «Sobre una degradación general de la vida erótica», en *Obras Completas*, Tomo V, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1972, p. 1716.

[23] Miller, *De mujeres y semblantes*, pp. 66, ss.

de los valores más apreciados en una cultura laica: el Arte. Y en esto, el pintor vuelve a demostrar su vinculación implícita con algunos enunciados lacanianos: *en ninguna parte como en el cristianismo la obra de arte se descubre en forma más patente como lo que es desde siempre y en todas partes: obscenidad*[24].

2. 21. b. Conjunciones y Disyunciones

Sosteniendo un punto de vista dialéctico, afirmaba Octavio Paz que *el espíritu de todos los hombres, en todos los tiempos, es el teatro del diálogo entre los signos cuerpo y no-cuerpo*[25]. Lo que el poeta mexicano intenta desarrollar en sus sugestivos comentarios es la conflictiva relación mantenida a lo largo de la historia entre dos realidades que se oponen pero que, al mismo tiempo, se complementan: lo que él denomina los *signos cuerpo* y *no-cuerpo.*

Como observa, dicho par conceptual no atañe sino a dos términos caracterizados por mantener una *relación contradictoria* (p. 52). Lo importante no sería tanto lo que *cada uno designa por separado, sino su estrecha «relación». Ahora bien, por encima de* las variables epocales y geográficas, lo que esa dualidad expresa es la esencial relación entre lo corporal y lo espiritual.

De manera que, sin demasiado rigor teórico en algunas formulaciones, pero con una encomiable intuición poética para interpretar los fenómenos interrogados, asegura Paz que el Occidente contemporáneo vive la era de la disyunción extrema entre los signos cuerpo y no-cuerpo. Vaciado, tras el Barroco, el universo de los mitos y las liturgias rituales, la modernidad filosófica y científica habría convertido el cuerpo en una aséptica *ecuación*, efecto de lo que podría calificarse como extrema sublimación, es decir, una radical purificación de las pasiones, una desencarnación[26].

En ese debate, uno de los puntos más candentes que Paz aborda es el tema de las representaciones eróticas, es decir, el campo de las metáforas que conjugan dos términos cruciales: lo material y la distancia alusiva. O en otros términos: la operación semiótico-imaginaria que sostiene las metáforas y el *punto de ignición* que designa lo real del sexo.

Como observa, las representaciones eróticas siempre han estado, en mayor o menor medida, vinculadas al universo del chiste y la picardía, es decir, al ámbito de la risa. El contexto de la picardía sería el lugar donde surgen y se lanzan

---

[24] *Aun*, p. 138. En *El Sinthôma* y en «El atolondradicho» (*Escansión*, nº 1, Buenos Aires, 1984) lo real era definido como pura *obscenidad.*

[25] PAZ, Octavio: *Conjunciones y Disyunciones*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1991, p. 77.

[26] *La relación entre no-cuerpo y cuerpo asume en las obras eróticas europeas la forma: tortura y orgasmo.* A consecuencia de la disyunción, el cuerpo y sus restos quedaron confinados al espacio del arte (pp. 161, ss.). El arte contemporáneo sería la historia de la venganza del cuerpo bajo todas sus formas extremas.

picos y aguijones disparados contra un blanco que es, a un tiempo, indecible e indecente (...) Si la picardía es imaginaria, su objeto no lo es. La agresión es simbólica; la realidad agredida, aunque innominada e innominable, es perfectamente real. Precisamente porque es aquello de lo que no debe hablarse, todos hablan. Sólo que hablan con un lenguaje cifrado o alegórico.

Paz define así lo que llamaríamos un territorio simbólico: la región de las alusiones y los dobles sentidos, de las atribuciones laterales y de lo no-dicho. Un territorio donde las imágenes y el lenguaje se atraviesan y se corresponden, un ámbito donde se manifiesta la incidencia de las represiones a través de los juegos de retórica; la región, por tanto, de la representación.

El papel de la metáfora sería re-presentar, hacer visible de manera indirecta algo bien concreto a través de infinitas formas variables. De modo que su vaivén aludiría a *nuestra otra cara, la oculta e inferior* (...) *la realidad que está debajo de la cintura y que la ropa cubre*, o sea, *nuestra cara animal y sexual: el culo y los órganos genitales*[27].

La constante oscilación entre el sexo y la cara nombra una dualidad, una escisión: *somos siempre dos: el yo y el "otro"* (p. 13). El universo de la metáfora es el territorio de las sugerencias, de los encuentros y desencuentros entre dos términos opuestos: lo que se exhibe y lo que se oculta. Por eso observa Paz que los hombres son animales que secretan cultura, que secretan lo que en su día fue una unidad mítica: la de aquella edad del oro / fango en la que cara y genitales se encontraban a la misma altura.

El secreto de esa unidad transgresora sería lo que poetas y artistas mantienen, cifrándolo, pero que también desvelan —como si así vengaran la rigidez de la escisión, la distancia necesariamente impuesta entre el orden cultural y el desorden animal[28]. Recordar esa división produce risa (la respuesta metafórica), de ahí que el ámbito del erotismo sea el ámbito de la carcajada y la transgresión.

En su ensayo, toma nota Paz de la constante presencia de esta dualidad[29] en los mejores poetas y artistas de nuestra Edad de Oro, hasta el punto de llegar a proponer un análisis de lo que denomina el *barroco excremental*. Más que caricatura del rostro, sostenía, el culo es la cara bestial del cíclope, figura que representa la perdida unidad mítica, tal y como Góngora la recreó en la *Fábula de Polifemo y Galatea*[30].

---

[27] Paz, *Conjunciones y Disyunciones*, p. 11. Freud ya decía que la cabeza es la parte opuesta al trasero (*La interpretación de los sueños*, p. 595, *Lecciones introductorias*, p. 2239).

[28] *Ni el falo ni el culo tienen sentido del humor. Sombríos, son agresivos.* Aún, así, el falo y el coño son *emisores de símbolos*, emisores de imágenes (*Conjunciones y Disyunciones*, pp. 13, 25).

[29] Dualidad que constituye toda una *historia secreta* a través de múltiples variaciones metafóricas de los dos principios: la cara y el sexo, lo individual y lo genérico, la tierra y el cielo, el oro y el excremento: *Si el sol es vida y muerte, el excremento es muerte y vida* (...) *la ambivalencia del excremento y su identificación con el sol y con el oro y el excremento, sus uniones y separaciones, constituyen la historia secreta de la sociedad moderna. La condenación del excremento por la Reforma, como encarnación o manifestación del demonio fue el antecedente y la causa inmediata de la sublimación capitalista: el oro (el excremento) convertido en billetes de banco y acciones* (pp. 32-33). La sublimación protestante aseguraría un doble triunfo para el capitalista, ya que la hez rigurosamente acumulada no huele, pero sí brilla: victoria yoica de la higiene, tanto para el olfato como para la vista.

Por su parte, Quevedo, el más procaz e insolente de los grandes poetas hispanos, afirmaba, no se cansó de conjugar el resplandor de las luces neoplatónicas con el brillo de las letrinas: la conjunción de los opuestos. Recordemos unos versos de su poema «Enseña cómo no es rico el que tiene mucho caudal»: *Al asiento de l´alma suba el oro; no al sepulcro del oro l´alma baje, ni le compita a Dios su precio el lodo.*

Tendría lugar así, opina Paz, un doble juego metafórico entre dos términos que se recubren y se descubren, que ratifican su identidad y su separación: la alusión ascendente (cara ← culo) y alusión descendente (cara → culo). Como la relación trazada entre la seriedad absoluta y la extrema jocosidad, de la cara al culo no hay, muchas veces, más que un leve paso: son términos sometidos a continuos deslizamientos.

Aquí es donde, para pensar la estética salleana, retoma Power el texto de Paz que tanto influjo tuvo sobre su obra. Sobre todo en cuadros como *Saltimbanques*, que, además de aludir con erudición manierista a la cara bestial del cíclope, es para nosotros una versión de la velazqueña *Venus del espejo*. Aunque a mucha distancia estética, ambas obras comparten un rasgo notable: el culo es asociado a un rostro femenino que aparece enmarcado.

Ciertamente, en la *Venus del espejo* nos encontramos ante una luminosa asociación entre los dos términos, una suerte de aproximación o contigüidad metonímica entre el rostro de Venus reflejado en el espejo y su trasero. Paz observa muy bien —y aquí encontramos una diferencia central entre Salle y Velázquez— que en la asociación velazqueña no hay humillación de la cara o del sexo, y que el cuadro representa un *momento de milagrosa concordia*[31] .

Sin embargo, nada hay en Salle de esta sosegada asociación, pues la concepción y la intención es bien distinta. En su obra no hay tendencia a la alusión erótica, sino a la degradación. El artista toma inoperante la diferencia cualitativa entre las partes del cuerpo, disuelve sus jerarquías "morales" y la distancia entre los términos.

Pues bien, nuestra tesis es que la escritura salleana vacía la dimensión metafórica del erotismo para favorecer la superposición, la repetición y la literalidad, rasgos que definen, propiamente, lo específico del texto pornográfico, cuya estrategia está orientada a exhibir, a disolver el secreto, a des-cubrir; en una palabra, a «presentar» marginando toda elaboración alusiva. Como el propio Paz decía, el *exceso de afinidad* entre los dos términos *destruye la relación* (p. 51). La obscenidad pornográfica es, como Barthes señalaba a propósito de Sade, *asertiva y combinatoria*, no *sugestiva* ni *metafórica.*

---

[30] *(...) miréme y lucir vi un sol en mi frente / cuando en el cielo un ojo se veía: / neutra el agua dudaba a cual fe preste: / o al cielo humano o al cíclope terrestre.* En sus poemas localizó Paz una *ceremonia fúnebre*, las *luminosas exequias del sol-excremento* conjugados bajo diversas formas.

[31] Paz, *Conjunciones y Disyunciones*, p. 20. En la lectura de Paz, el trasero de Venus ocuparía la misma posición que el sol ascendente en la línea del horizonte imaginaria que su cuerpo dibuja: la *Grupa-Astro*. Abajo, el culo; arriba, el rostro reflejado en el espejo, reflejado como el rostro de Polifemo en el agua, como el rostro de Narciso en el estanque, como el rostro del yo-placer, añadiríamos, reflejado vagamente en cualquier espejo de cualquier otro.

2. 21. c. La escena

Freud señaló que el goce del acto sexual es para el hombre el más intenso y valorado, de ahí que, salvando la paradoja que su perspectiva introduce, se constituya en modelo y prototipo *de nuestras aspiraciones a la felicidad*. Por su parte, Lacan aseguró que *no hay discurso, y no sólo analítico, que no sea del goce*, y que el goce —lo único real, decía en *La Transferencia*— sería aquello cuya falta *haría vano el universo*. El goce, observaba Nasio, *es sin duda la fuerza que sostiene a la realidad fantasmática, su material y su tela, pero no es él lo percibido, sentido, oído...*[32].

Las pinturas de David Salle, creemos, se configuran como fantasmas que apelan, aluden o derivan de la experiencia del goce sexual, ese *punto de ignición* velado que ciframos como lo real. Tal y como lo concebíamos en la parte teórica, el fantasma es la puesta en escena imaginaria de la realización de un deseo prohibido, escenificación levantada sobre una falta: la falta de la acción que trataba de ceñir. Pues, como indicó Requena, si las escenas del fantasma se paladean en su lentitud, *lo central en el fantasma*, aquello que le da su *indiscutible fuerza magnética, es lo que falta: el acto*[33].

Si no erraba Freud al sostener en la página 749 de *La interpretación de los sueños*, que la mayoría de los sueños de los adultos se revelan en el análisis dependientes de deseos eróticos en el *desprecio de todas las barreras*, no sería desatinado afirmar que algo similar sucedería en muchas obras de arte. Los sueños, aseguraba,

> *son estimulados por deseos sexuales, fundamentalmente perversos, y a veces de una tan desenfrenada licencia, que han hecho necesaria la institución de una censura y una deformación onírica (...) Tales perversos deseos tienen sus raíces en el pasado*[34].

Añadiendo unas líneas después que la «maldad» de la naturaleza humana es demostrada en los sueños. Como en el fantasma —que, en el fondo, sólo persigue dos objetivos: *el erótico y el ambicioso, aunque tras éste último suele ocultarse también el fin erótico*[35]—, sueño y texto harían posible realizar los más oscuros anhelos en un plano imaginativo[36]: por ejemplo, el deseo de muerte.

---

[32] Freud, *El malestar en la cultura*, p. 26. Lacan, *El reverso del psicoanálisis*, p. 83, y *Subversión del sujeto*, p. 800. NASIO, Juan David: *Los ojos de Laura*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 1987, p. 112. *El acto de goce*, sostenía Sade, *es una pasión que subordina todas las demás a sí misma, pero que al mismo tiempo las aglutina* (*La filosofía en el tocador*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1995, p. 181).

[33] Requena, *Imagen Audiovisual, Teoría del Texto, Psicoanálisis II* (9-I-98).

[34] Freud, *Lecciones introductorias al psicoanálisis*, pp. 2246, ss.

[35] FREUD, Sigmund: «La novela familiar del neurótico», en *Obras Completas*, Tomo IV, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1987, p. 1362.

[36] Nuestras *perversas intenciones, aun cuando entran en actividad, no llegarán nunca a producir cosa distinta de los sueños, los cuales son prácticamente inofensivos* (*Lecciones introductorias*, p. 2258).

Como ya se ha dicho, el texto artístico es un foco de convergencia capaz de expresar diversas situaciones y problemáticas al mismo tiempo. En un solo espacio, interroga Salle las posibilidades de escritura, los modos de representación artística y su propia experiencia de lo visual en el cruce entre la imagen, el significante y lo real.

Ahora bien, tras la detenida lectura del cuadro que nos ocupa, pensamos que aquello que otorga intensidad a una representación tan lograda como *Pressed-In Sturges* es algo vinculado a la emergencia de un impulso sexual. Bajo un grotesco tratamiento fantasmático[37], este lienzo resume la voluntad de acercarse al enigma de la escena primordial.

Formulando una interrogación sobre el problema del goce, Salle conduce la mirada del espectador hasta el umbral donde se anuncia la posibilidad de un acto. El instante del mirar, espiar y ser sorprendido por lo que ahí sucede constituye una experiencia muy vinculada al descubrimiento de la escena primordial[38]; descubrimiento que reactiva, también, el pánico de abismarse en el agujero del gozar[39].

El artista ha realizado un verdadero asedio fotográfico, desde todos los ángulos posibles, sobre el cuerpo de la mujer. Esa insistencia fotográfica no puede sino revelar algo del orden de la obsesión. Como explicaba el psicoanalista Charles Melman[40], en francés, la palabra "obssession" (del latín "obsessio") tiene el sentido de "asediar", mientras que "zwang", en alemán, significa "penetrar por la fuerza en el interior de". En español, "obsesión" significa "perturbación anímica producida por una idea fija, o idea que con tenaz persistencia asalta a la mente" (R. A. E). La obsesión que dirige estas imágenes, entonces, podía ser entendida como una esforzada puesta en escena en la que se evoca el deseo y la exigencia de penetrar / poseer (al menos en términos escópicos) el cuerpo de la mujer.

En *Pressed-In Sturges* Salle ha construido una doble escena que integra otra serie de insertos funcionando como pantallas adicionales o microtemas. La mascarada solanesca podría apelar al goce de la transgresión carnavalesca. Sin embargo, por el contexto que lo enmarca partiendo de una fuente expresionista, el artista escenifica el movimiento de una agresión al margen de una reglamentación simbólica. En este sentido, el universo deforme y desquiciado de Solana —cuya lectura pesimista dista mucho de la jovialidad festiva del carnaval— no hace sino ratificar una aproximación canallesca al goce (cfr. más abajo).

Requena ha teorizado el texto ferial (6-III-98) como un ámbito escenográfico que extrae su goce de la quiebra de las identidades simbólicas y de los sistemas de

---

[37] En la perversión, la *voluntad de goce* se introduce como una *tendencia a constituir un mundo donde no se para de gozar*. JURANVILLE, Alain: *Lacan y la filosofía*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1992, p. 217.

[38] FREUD, Sigmund: «Un caso de paranoia contraria a la teoría psicoanalítica», en *Obras Completas*, Tomo VI, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1972.

[39] Eso que Requena tematizó como un abismo para la percepción (*El análisis textual*, 30-IV-1999).

[40] MELMAN, Charles: «Acerca de la neurosis obsesiva», *Actas de la Escuela Freudiana de París, VII Congreso Roma 1974*, Ed. Petrel, Barcelona, 1980, p. 235.

representación. La feria carnavalesca sería una forma de festividad primaria que funciona a modo de *collage, como una especie de desnudo de la representación o grado cero*, que tiende a una exhibición obscena de lo peor. El territorio de la escena visualizaría el movimiento de la tensión establecida entre I (lo imaginario) y R (lo real). O en otros términos: la tensión entre el reconocimiento de las figuras y su gozosa desfiguración, la distancia que va de la percepción, en tanto sujeta a una economía de placer, y su hendidura, en tanto espacio de disolución.

Así pues, observamos que la tendencia afectiva revelada en los textos de Salle no está puesta al servicio de una economía de placer, sino al servicio de algo completamente distinto. Salle visualiza la tensión propia de la escena concebida como un ámbito espectacular donde se arriesga la integridad del objeto y el concepto mismo de representación, donde se introduce la posibilidad misma de su destrucción.

Y es momento para hacer hincapié en uno de los motivos que habíamos omitido intencionadamente. Se trata de la presencia de un *dripping* blanco que baña la práctica totalidad de la superficie del lienzo. Más que acto de escritura, este disparo de pintura adquiere el sentido de un derrame seminal: una dispersión de inequívoca significación sexual. Sobre ello volveremos en la lectura de *Epaulettes for Walt Kuhn*.

A decir de González Requena (6-III-1998), en el arte de vanguardia *vemos grandes escenas primordiales, pero todas ellas habitadas por lo siniestro*. Esto sería consecuencia de que la vanguardia vive sus representaciones y sus símbolos como algo *hueco* y *sin sentido. Los artistas de vanguardia*, seguía diciendo el 13 de marzo,

> *poseían una percepción del arte propiamente religiosa, entregada a una búsqueda desaforada de la experiencia excepcional dentro del campo del arte que no encuentra ningún relato que pueda pensar su arte en términos de sentido. De ahí que se produzca una crítica radical de la noción de sentido.*

En *Pressed-In Sturges*, la «experiencia excepcional» sólo puede estar relacionada con algo relativo al goce, con el gesto perverso que evoca la entrada al goce. Por eso, la inquietante mueca que escenifica es efecto de ese progresivo vaciamiento del sentido[41] mismo de la representación. Las siguientes declaraciones de Requena a propósito del texto posmoderno aclaran bien la lógica del texto salleano:

---

[41] Para que sea posible una *significación del acto*, sostenía, debe haber una *cadena significante* que lo estructure en términos de *causalidad*, que haga relato. Si no es así, sólo habrá lo real, es decir, *sucesos*, proliferación de *puntos de ignición*, pero no *actos significativos* (*Imagen Audiovisual, Teoría del Texto, Psicoanálisis II*, 13-III-98). Como se constata, lo que falta en las pinturas de Salle es, precisamente, el encadenamiento narrativo de las imágenes.

Un trazado metafórico del acto sería el de pinturas como *La Anunciación* (Museo del Prado), del renacentista León Picardo. La imagen de la paloma (Espíritu Santo) que atraviesa la pared por el hueco de la ventana circular hacia la Virgen María introduce una simbolización del acto en un marco narrativo. Según la interpretación realizada por Erwin Panofsky de *La Anunciación de Friesdam*, del flamenco Van Eyck, la luz que pasa a través de la ventana de la estancia funciona como una metáfora de la Inmaculada Concepción (citado en GOMBRICH, Ernst: *Imágenes simbólicas*, Ed. Alianza, Madrid, 1990, p. 42).

El texto posclásico aniquila todo espacio simbólico devolviéndonos la imagen de una ignición generalizada del texto, abismado en las huellas de lo real o en su mascarada, pero una mascarada que en su propia inanición siniestra encubre lo real para acabar mostrándolo de la peor de las maneras.

2. 21. d. Mascarada solanesca

José Gutiérrez Solana es el maestro de las vidas disecadas; en esto, David Salle parece ir a su zaga. El español vivía inmerso en una España agotada para la Historia, poblada de personajes castrados, en un universo feo, deforme y tremendista. Sus duros pinceles apuraban con pesimismo las *heces de la miseria* en los arrabales de nuestra geografía, recorriendo los recodos donde se ocultaba una macabra verdad[42].

El pintor norteamericano no es tan materialista ni naturalista. En su obra, la tosquedad y la violencia aparecen mediadas por la seducción de una distancia y una reelaboración manierista. En ambos artistas, no obstante, el rostro humano es tomado como una farsa. De ahí que las figuras histriónicas que nos presentan parezcan variaciones de un doble amenazador. Creemos, pues, que las palabras con las que Ramón Gómez de la Serna[43] diagnosticaba a Solana son perfectamente aplicables a las obras de un artista como Salle:

Coteja Solana lo que tiene que ver lo animado con lo inanimado. Lo que de vivientes tienen los muñecos de las vitrinas y las figuras de cera de las barracas y lo que de figuras de cera y de vitrina tienen los seres vivos.

Sabemos que las máscaras pintadas y repintadas por Solana parecen tener origen en la fortísima impresión visual de algunos dramáticos encuentros de su infancia[44]. Como decía Rodríguez Alcalde, *muchos impactos de dolor, de muerte o de estulticia grabábanse en la mente febril de Solana.*

---

[42] Para Solana, la verdad *residía siempre en aquellos entresijos indispensables para la vida que cuando salen a la luz adquieren un aspecto que obliga a cerrar los ojos. Y Solana no los cerraba: afrontaba el asco y el terror, buscando la raigambre de misterio y de destino que en el pus y en la sangre pueden encontrarse, hurgando en la miseria, quizá para obtener, debajo del barro, la revelación de la misericordia.* RODRÍGUEZ ALCALDE, Leopoldo: *Solana*, Ed. Giner, Madrid, 1974, p. 56.

[43] GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Solana*, Ed. Picazo, Barcelona, 1972, p. 208.

[44] Sobre los avatares infantiles véase la biografía de Sánchez Camargo (*Solana. Vida y pintura*, Ed. Taurus, Madrid, 1962) y el texto de R. Alcalde del que recogemos la siguiente cita (p. 148): *El carnaval se reveló al niño Solana bajo los signos del miedo, como las Navidades se asociarían a la imagen de la muerte: las más hondas vivencias infantiles del pintor fueron la irrupción de los mascarones, que empañaron sus júbilos infantiles, y las desapariciones eternas del padre y de la hermanita en la inmediación de las fiestas navideñas.*

Como vemos en el cuadro reproducido por Salle, la máscara que pinta Solana siempre tiene un *rictus de guasa diabólica*, que decía Rodríguez Alcalde; una *sonrisa siniestra* con la que parece reírse sobre el filo del abismo. Y es que tanto en Solana como en Salle, la risa y la muerte se encuentran del mismo lado. Pues, como afirmaba Gómez de la Serna, la sonrisa solanesca, *llena de un resplandor zahiriente y tajante, esclarece con su luz fría y agria las cosas y las acusa como nada* (p. 79).

En nuestra opinión, este tipo de máscaras no responden ni a una representación dramática ni al juego expresivo de una leve alteración facial. La mascarada solanesca designa una pura descomposición existencial, que nos dice que tras la careta deformante no hay nada. Al tiempo que insiste, una y otra vez, en subrayar la analogía entre calavera y rostro, la pintura de Solana se caracteriza por no dejar lugar alguno para falsas trascendencias.

En sus cuadros, la figura humana aparece vejada, ridiculizada, convertida en bandera de una bizarra comunidad. De manera que lo indicado por Ortega y Gasset a propósito del universo goyesco es perfectamente extrapolable al de Gutiérrez Solana: *al entrar el ser humano queda ipso facto convertido en un muñeco perfectamente canjeable por otro. Las caras no son caras, son caretas*[45].

Emparentadas con las mascaradas expresionistas de Emil Nolde o con algunos de los últimos cuadros de Picabia (*Femme à la sculpture greque*, 1943), las pinturas de Salle se sostienen en el eje de lo grotesco. Hacia ese universo apunta la fascinación por lo insólito, la exageración y lo inverosímil; en ese registro podrían entenderse los rebajamientos, las inversiones corporales y las caricaturas. No obstante, el contexto salleano de obras como *Cut out the Beggar* o *Ashton*, no es el de la jovialidad populachera del carnaval. La tonalidad de sus mezclas y excesos resulta más sombría; de ahí que nos parezca más próximo al pesimismo de Solana que al rampante brillo de Rabelais.

Como Freud y Bataille indicaron, el chiste y la blasfemia funcionarían como respuestas creadoras ante la inminencia del fin[46]. En *Los hijos del limo* consideraba Octavio Paz que lo grotesco y la analogía irónica —conceptos clave para entender el

---

[45] ORTEGA Y GASSET, José: *Goya*, en *Obras Completas*, Tomo VII, Revista de Occidente, Madrid, 1961, p. 520. Sin citar un cuadro como *Footmen*, donde encontramos una alusión directa a *Los borrachos*, también hay una presencia implícita de la obra velazqueña en Salle: el gusto por lo que Ortega llamaba esa *fauna infrahumana* de tarugos, truhanes, enanos y demás figuras *lamentables*. Lo curioso es que Velázquez los pintaba entre medias de los regios retratos de Felipe IV y su familia, poniendo lo más elevado al lado de lo más ruin. Ortega creía que el interés de Velázquez por esos personajillos no sólo implicaba poner atención en lo específicamente pictórico, sino también una inclinación del maestro hacia la contemplación melancólica y triste de la *simple existencia*.

[46] Freud sostenía que el chiste es una forma de recuperar un placer perdido, de retornar a un estado infantil en el que no conocíamos lo cómico, no éramos capaces del chiste y no necesitábamos del humor para sentirnos felices (*El chiste y su relación con lo inconsciente*, p. 1167). Lo concebía como una forma de regulación de la vida anímica, como una potencia del alma. Al igual que el chiste, el Arte permitiría extraer humor de lo horrible, cruel o repugnante (p. 1165). En este sentido, reírse al borde de la muerte no solo demuestra que el chiste permite afrontar el horror desde la hilaridad, sino que, como afirmaba (p. 1093) al aludir a la blasfemia pronunciada en el umbral de la muerte por H. Heine, revela que la criatura mortal se da a conocer, aun en el momento de su destrucción, como creadora. Por su parte, decía Bataille que, como el erotismo, esa *infame escapatoria del horror*, el humor *únicamente responde siempre que se plantea la cuestión última de la vida humana* (*Las lágrimas de Eros*, p. 163).

arte moderno— eran otra forma de decir *muerte*; que daban respuesta al desgarro de una angustia existencial y que implicaban el surgimiento de una escisión. En la perspectiva de este autor, que bien podría resumir la posición de Salle, lo grotesco sería aquello que pone en imágenes la alianza entre la carcajada y el horror[47].

Sin olvidar el componente de agresión que incluye, lo grotesco apuntaría a la erosión del universo yoico, al resquebrajamiento de las relaciones imaginarias. Vinculado a esa comicidad hiriente que protagoniza el mundo de Solana, lo grotesco nos aproxima al área de la tragicomedia y el esperpento[48]. De ahí que, como la obscenidad ferial, lo grotesco pueda ser pensado como un ámbito donde se atisba algo del orden de lo real.

Asistido por las dobles referencias solanescas, el universo de *Pressed-In Sturges* se caracteriza por haber transformado el drama de la realidad humana en inerte mascarada. El autor parece llevarnos a las puertas de una transgresión resuelta de un modo paródico, resuelta bajo la forma de una acción embalsamada. Esta pintura manifiesta una intención perversa acolchada por una configuración de estructura fantasmática.

2. 22. The Wig Shop (24)

Como herederas de la vanguardia, las obras de Salle se caracterizan por desarrollar relaciones absurdas e inverosímiles entre sus motivos. Sin embargo, lejos aquí de adherirse a las locas dispersiones dadaístas, los encuentros que el artista organiza parecen dotados de una dirección expresiva bien concreta. Entre las imágenes del periodo tenebrista se producen toda una serie de transferencias y alusiones que apuntan hacia una idea común: la muerte.

En este sentido, obras como *The Wig Shop*, *Epaulettes for Walt Kuhn* o *Fooling with your Hair*, constituyen relecturas posmodernas de las tradicionales alegorías de la vanidad (*vanitas*). La relación existencial que el arte traza se ocupa, en primer lugar, del problema desgarrante del Tiempo, del cambio y el devenir: el problema de lo real.

Si, como afirmaba Hauser[49], *la importancia del papel histórico de una obra se manifiesta en su relación con el estilo que aparentemente trata de hacer realidad*, no es menos cierto que la singularidad y el valor concreto de un artista reside en haber sido capaz de resumir la dinámica existencial de toda una época. Pues bien, Salle se nos presenta como uno de los artistas decisivos de nuestro tiempo.

---

[47] Acerca de la eficacia corrosiva de una risa *ajena al universo del sentido y las significaciones*, véase: ROSSET, Clement: *Lógica de lo peor*, Ed. Barral, Barcelona, 1976

[48] Como en los chistes más mordaces, lo grotesco afectaría a la temática especular del doble y el desvelamiento, a la humillación y el juego de las falsas identidades. Lacan sostenía que la risa *atañe a todo lo que es imitación, doblaje, fenómeno del doble, máscara y desenmascaramiento*. También afirmaba que *hay una relación muy estrecha entre el fenómeno de reír y la función de lo imaginario en el hombre, particularmente el carácter cautivante de la imagen* (*Las formaciones del inconsciente*, p. 82).

[49] Hauser, *Pintura y manierismo*, p. 48.

24- *The Wig Shop*, 1987, acrílico y óleo sobre lienzo, 198 x 244 cm.

Como Gutiérrez Solana, Salle manifiesta una tendencia recurrente a presentar los objetos y las figuras como partes integrantes de una naturaleza muerta.

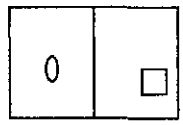
The Wig Shop es un díptico de gran formato que conjuga, con una encomiable rotundidad compositiva sostenida en los ejes verticales, cuatro imágenes diferentes, una de ellas insertada en la zona inferior de la zona diestra. En la parte izquierda ha reproducido el pintor, con mucha fidelidad, *La Peinadora*, cuadro de Solana que reproduce la imagen de una sórdida peluquería decimonónica en la que proliferan toda clase de autómatas dispuestos alrededor de la pareja protagonista: una peinadora arreglando el cabello de una anciana de enormes y huesudas manos. Nos encontramos así con la ilustración de una escena cotidiana que delata su propia inanidad y su aciaga cochambre.

Para definir la referencia intertextual aquí utilizada —de la que Salle se apropia la imagen y el nombre—, bien valen, una vez más, las justas palabras de Gómez de la Serna: Solana nos presenta el *resumen de lo que ha visto de la melancolía y la crudeza en la última vaguada del paisaje vital* (p. 8).

Sin embargo, la cita no responde aquí a ninguna estrategia de ultraje o transgresión. Bien al contrario, parece que el cuidado representativo tiende a revelar un vínculo desarrollado en el orden de la filiación estética. De suerte que se produce así un hermanamiento, un punto de encuentro entre dos universos heterogéneos que favorece una singular simbiosis.

Aún así, el talante manierista de la obra nace de la alternancia entre dos realidades ajenas comparadas. El fragmento es así incluido en una estructura más amplia que lo enmarca y con respecto a la cual funciona como digresión, comentario o lectura secundaria. Este es el juego a dos bandas que Salle desarrolla: el juego de lo nuevo *integrándose en lo viejo* y de lo viejo *encajándose en lo nuevo*.

Justo en el centro de esta primera parte, y sobre una superficie amarilla y ovalada, encontramos superpuesta una imagen tomada de Giacometti: se trata de un busto cadavérico realizado en tonos verdosos por medio de gruesas y contrastadas pinceladas. En todos los motivos pintados en esta parte apenas hay modelado, veladuras o transiciones graduadas de color; todos ellos están realizados, imitando la manera solanesca, por medio de pinceladas yuxtapuestas contrastadas, lo cual contribuye a reforzar la dureza de lo representado.



No obstante, las disonancias cromáticas que hallamos en otras pinturas desaparecen en este cuadro. Dejando de lado las estridencias para concentrarse en el empleo de sobrias tonalidades, el artista ha logrado un equilibrio cromático que dota a la obra de una "elegante" homogeneidad visual. Incluso el intenso rojo del harapo que viste el maniquí superior y el azul verdoso del inferior aparecen suavemente compensados e integrados en una misma atmósfera.

Por medio de la cuidada composición, todos los elementos de la escena solanesca gravitan alrededor del busto de Giacometti, que centra la imagen con una fúnebre y elocuente rotundidad. De este modo, la sombra de la muerte viene a invadir todos los puntos del plano pictórico, sin dejar espacio para ideas alternativas o argumentos de posible redención. En este sentido, la obra es redundante y obsesiva a la hora de designar lo que designa: la presencia ominosa de una auténtica «castración».

De hecho, todas las mujeres parecen compartir la misma suerte, mientras que, aún ocupando un privilegiado lugar central, la figura masculina sólo aparece como imagen congelada de la deformidad. Formulamos así la siguiente hipótesis analítica: en un tenebroso escenario femenino, lo masculino se introduce como esencialmente mutilado[50]. En ese contexto, las cabezas desmembradas y la humana deformación serían signos de un derrumbe imaginario causado por la cercanía de lo real. Observemos, incluso, que el espejo en donde se mira la anciana no refleja rostro alguno, sino una simple y sucia mancha de color.

Por su parte, el maniquí desempeña el papel de doble inhumano de lo humano. Con toda la fascinación que siempre han generado en el mundo de las artes, este tipo de muñecos visualizan la figura de una ausencia embalsamada. El atractivo que ejercen también podría estar vinculado a la temática del trastorno especular, allí donde el otro imaginario es percibido como amenaza para la integridad del yo.

Tal y como se inserta en la economía subjetiva del dualismo especular, estos dobles comparecen como un otro que no es yo, como la sombra irreconocible de una inquietante alteridad. Y es que la quiebra de la plenitud imaginaria se vive como experiencia de un derrumbe generalizado del universo. En nuestra opinión, esa es la vivencia que Salle escribe, pues, como bien señaló Power, lo que le importa

> *es el estado de ánimo subyacente a algo que ha sido, y que ahora está inmerso en un desesperante proceso de disolución. Estos pequeños rituales de orgullo en el «salón de belleza» anuncian sus propios apocalipsis.*

Dando imagen a una de las caras más ásperas e hirientes de la pérdida, Salle nos envuelve en un drama que también es nuestro, el drama de lo que él mismo calificaba como una *premonición de la muerte*.

En la parte derecha del díptico volvemos a encontrar la imagen de una joven mujer sentada, sujetando un violín, cuyos rasgos han sido dramatizados por el claroscuro. Con respecto al resto de motivos, su figura aparece sobredimensionada, adquiriendo de ese modo un papel prevalente dentro del espacio textual.

---

[50] Ese *espejo embalsamado del cuadro*, que decía de la Serna, ese *abismo superficial* que es el lienzo, exhibe las marcas de la caída del deseo y el avance de la muerte. Como señalaba Requena a propósito de *The Tarnished Angels*, otra de las películas favoritas de Salle, *la pasión está totalmente escorada del lado de la muerte* (*La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk*, Ed. Hiperión, Madrid, 1986, p. 147).

El forzamiento de la perspectiva visual delata con toda claridad la referencia fotográfica que sirvió de inspiración, así como una cierta desproporción aberrante entre los brazos y el resto del cuerpo. Contemplando la bizarra escena solanesca, la expresión de su rostro parece encontrarse nublada por una bruma de abatimiento. Su pose, incluso, refuerza aún más la atmósfera de naturaleza muerta que respira la escena. Ni siquiera el cesto de hortalizas insertado, muy intencionadamente, a la altura del vientre es capaz de evocar el ánimo de la joven vitalidad.

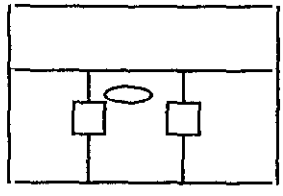
La potencia visual que caracteriza a la obra no sólo es posibilitada por un sabio uso de la composición[51] y la distribución casi geométrica de los motivos —es decir, por la entrada radical del significante demarcando las superficies imaginarias de la representación—, sino también por la acertada elección del color. El mosaico de ocres, amarillos y pardos de la sección izquierda se complementa en armonía con el blanco y el negro del claroscuro. El matizado rojo del ángulo superior izquierdo establece un paralelismo diagonal con el rojo de las hortalizas del ángulo inferior derecho, otorgando así a la composición un equilibrio cromático muy medido. A su vez, el saturado negro que envuelve la zona inferior de la figura y que cierra la imagen en su cuadrante inferior derecho contribuye a dotar al lienzo de una opaca profundidad que enmarca el bodegón insertado.

En la contemplación de un cuadro como *The Wig Shop* observamos, una vez más, cómo ha invadido el mundo acerado del expresionismo hispano la mirada de un posmoderno norteamericano.

2. 23. Epaulettes for Walt Kuhn (25)

En *Hombreras para Walt Kuhn* volvemos a encontrar la misma tensión ambiental que localizamos en pinturas anteriores. Se trata de una escenografía impregnada de lúgubres resonancias, donde la interpelación sexual es puesta en juego, de un modo bien explícito, trazando inquietantes relaciones entre lo vivo y lo muerto.

Y es que una de las paradojas que atraviesan de parte a parte la obra de David Salle nace de la yuxtaposición de situaciones sexuales con toda clase de emblemas e imágenes de la muerte. Salle ha configurado una auténtica *mise en scène* rigurosamente ordenada y calculada: la escena de una fantasía perversa amenazada por una visión de muerte.



[51] En este punto estaríamos en total desacuerdo con la opinión de un crítico como Valeriano Bozal, quien, equiparándolo a Doukoupil, arremetía contra las malas composiciones de su pintura: *Tampoco ese otro elemento que ha caracterizado siempre a los "buenos pintores" hace aquí acto de presencia: la composición* (*Modernos y posmodernos*, Historia del Arte 50, Historia 16, Madrid, 1993).

Próximo en su estructura organizativa a *Pressed-In Sturges*, el políptico incluye una serie de imágenes yuxtapuestas que favorecen la lectura escalonada del conjunto. La serie, la cadena y la yuxtaposición de elementos heterogéneos son rasgos de escritura reconocidos como típicamente salleanos.

En la estrategia así desarrollada, cada segmento crea su propio campo expresivo, mientras que la conjunción / disyunción entre uno y otro activa la puesta a punto de las transferencias discursivas. Como se ha dicho, la serie de cuadros tenebristas realizada entre 1985 y 1990 difieren de las pinturas diseminadas en el hecho de hacer posible relaciones y lecturas metafóricas entre los motivos. No obstante, y como marca de su propia escritura, en los textos de Salle siempre quedan «restos de lectura», elementos desechados del contexto principal, motivos relegados fuera del trazado relacional; de ahí la extrema heterogeneidad de su escritura, perturbada siempre por elementos ajenos a toda poética comunicación. Visualmente, las obras de dicho periodo se caracterizan por haber construido escenografías de fuerte impacto emocional, por sostener un enfrentamiento agresivo con el espectador y por conseguir potencia plástica mediante una "falsa" simplicidad de configuración textual.

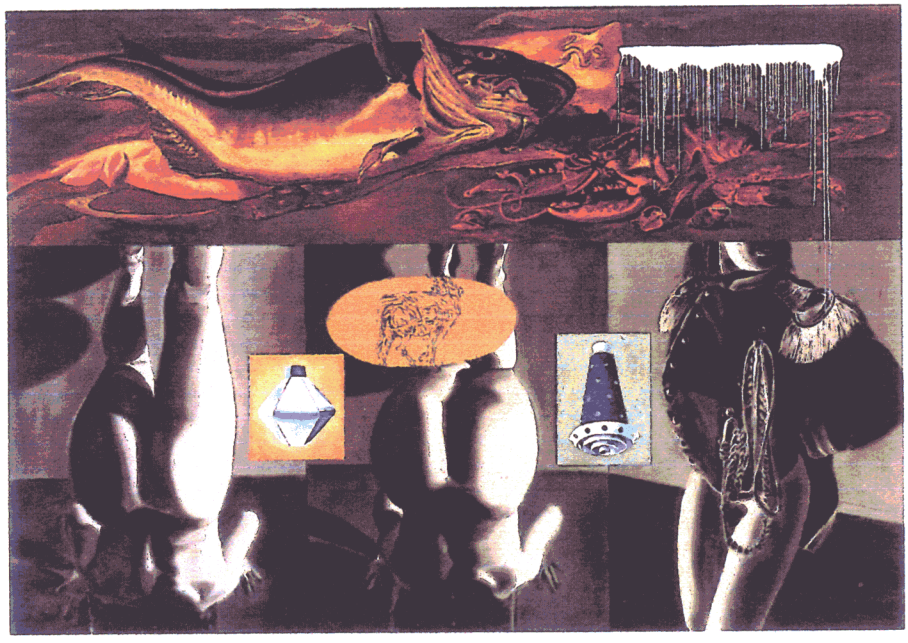
En el largo panel superior el artista ha pintado, con gran exactitud apariencial, el fragmento de un bodegón marino —tema barroco que los italianos de la época denominaban, despectivamente, *bambochadas*, es decir, *mamarrachadas*— que reproduce la imagen de unos peces y unos crustáceos realizados en oscuras tonalidades marrones y rojizas. Adaptados perfectamente al marco que los contiene, su disposición refuerza la sensación de horizontalidad, por oposición a la verticalidad que el resto de motivos del panel inferior enfatizan.

Sin poder localizar la fuente de referencia, observamos que el bodegón ha sido realizado por medio de una técnica muy académica, es decir, a través del modelado en claroscuro, sucesivas veladuras y capas de color, generando así un ilusionismo visual que dota a la imagen de una correcta profundidad. Se trata, al fin y al cabo, del juego del *trompe l'oeil*: trazos y pantallas superpuestas para dar amplitud espacial a lo representado, para integrar la mirada del espectador en un espacio tridimensional construido sobre un plano bidimensional.

En la parte inferior, y realizadas en paneles yuxtapuestos, encontramos tres grandes figuras femeninas dispuestas para la mirada del espectador. Como en *Pressed-In Sturges*, el "tres" vuelve a exhibir su eficacia y su rotundidad plástica por medio de la quebrada articulación compositiva. La ausencia de continuidad entre un espacio y otro provoca un fraccionamiento formal y una falta de unidad espacial.

El "tres" no participa en la composición como cifra de lo simbólico, sino como un poderoso agente semiótico de organización. Aparece, si se admite decirlo así, como un resto de lo simbólico destinado a encuadrar la escena de la perversión. Queda así compuesto un inquietante *tableau vivant* integrado por tres figuras obscenas; más inquietante aún al entrar en relación con los peces[52] muertos del panel superior, que bien podrían ser identificados como imágenes metafóricas del falo caído.

[52] La langosta y las pinzas del cangrejo refuerzan la amenaza que late en la representación.



25- *Epaulettes for Walt Kuhn*, 1987, acrílico y óleo sobre lienzo, 244 x 339 cm.

26- *Sextant in Dogtown*, 1987, acrílico y óleo sobre lienzo, 96 x 126 pulgadas.

La organización de las figuras delata el artificio de la pose y una valorización cuantitativa, no cualitativa. En sus obras se trata de la acumulación seriada de imágenes corporales (1 + 1 + 1), cuya disposición participa del sistema de la repetición y la variación[53].

Como en *Saltimbanques* o *Fooling with your Hair*, la mujer aparece de frente, de lado, de espaldas, etc., retratada como auténtico objeto escópico que presupone una mirada masculina[54]. Además, las figuras aparecen *alineadas como en una barraca de tiro al blanco*, que decía Rodríguez Alcalde a propósito de los personajes de Solana. Como los del pintor español, los personajes que habitan el universo salleano casi siempre aparecen aislados e incomunicados, presos de una inquebrantable soledad.

Comprobamos que la rebuscada pose de las dos primeras figuras guarda una cierta similitud, mientras que la tercera difiere por completo. Realizando una acrobacia[55] que desvela una inclinación hacia lo forzado, la figura de la izquierda aparece vuelta del revés, apoyando su cabeza en el suelo y exhibiendo sus nalgas levantadas sin atisbo alguno de pudor. Al tiempo que captura la mirada del espectador mediante un *tour de force* manierista, Salle vuelve a poner en juego el tema de la inversión corporal y el desafío enfatizando la presencia erógena del trasero y rebajando la función del rostro dentro de ese mapa simbólico que es la fisonomía humana. Y una vez más, también recorta la figura siguiendo una lógica fetichista, de manera que de ella sólo tenemos acceso a una parte privilegiada de su anatomía: su cuerpo se resume en la imagen de un prominente trasero.

La intensa sombra que oculta la zona del sexo favorece un tratamiento visual de corte fetichista. Sabemos que, en el ámbito imaginario, el enigma relativo que introduce el velo posibilita una valoración fálica de la figura. Pues bien, nosotros pensamos que, tal y como se encuentra desarrollada en el texto salleano, la técnica expresiva del claroscuro ofrece una sugestiva versión de la función del velo reproduciendo la alternancia entre presencia y ausencia[56].

---

[53] La significación imaginaria de la pose y la rotación del punto de vista sobre el cuerpo (blanco de la pulsión escópica) fue puesta de relieve por Sade, quien ofrece interesantes consideraciones para pensar lo específico de la lógica especular. Atendamos, por ejemplo, al siguiente diálogo tomado de la página 31 de *La filosofía en el tocador*:

Eugenia: ¡Oh, Dios, qué nido delicioso! ¿Pero por qué tantos espejos?

Mme. de Saint Ange: Porque repiten las posiciones en mil sentidos distintos y con ello multiplican al infinito los mismos goces para los ojos de quienes los gustan sobre esta otomana. Así, ninguna parte de ambos cuerpos queda oculta: es preciso que todo esté a la vista; son otros tantos grupos reunidos alrededor de aquellos a quienes el amor encadena, otros tantos imitadores de sus placeres, otros tantos cuadros deliciosos que embriagan su lubricidad y que pronto se convierten en su complemento.

[54] En el texto que encabezaba la exposición madrileña de 1988, sostenía Power que el espectador de las pinturas de Salle *juega el papel del voyeur*, inmiscuyéndose en la intimidad de otros.

[55] La simbología tradicional siempre ha concebido la imagen del acróbata como una metáfora de la inversión, como símbolo, sostenía Cirlot, *de aquella necesidad que se presenta en todas las crisis (personales, morales, colectivas, históricas) de trastocar el orden dado y volverlo del revés, haciendo materialista lo idealista, agresivo lo beato, trágico lo bonancible, desordenado lo ordenado* o *viceversa* (CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*, Ed. Siruela, Madrid, 1997, p. 66).

[56] Los genitales aparecen oscurecidos favoreciendo el juego del enigma, la relación binaria que, en opinión de Miller, responde al juego del *hay-no hay*, dialéctica que constituiría una *imagen significantizada*.

Observamos a su vez que entre los dos primeros desnudos hay una ligera variación formal. Gracias a ella, el trasero de la figura central cobra mayor volumen esférico, mayor pregnancia visual. Así, además de estar enmarcado por los tres motivos colororeados que lo refuerzan, su posición central dentro del políptico acentúa su mayor protagonismo textual.

Por su parte, con un gesto de consciente exhibicionismo, la figura del panel derecho permanece de pie frente al espectador. Su cuerpo ha sido cortado a la altura de las rodillas y por encima de la boca, de manera que el artista ha procedido a borrar la singularidad de su rostro para subrayar su oscura y provocativa sexualidad[57].

La pose confirma todavía más su grado de obscenidad, ya que, con una leve inclinación del cuerpo, sus manos recogen hacia atrás la parte inferior de la chaqueta que cubre su torso. De este modo, la mujer exhibe su sexo impúdica y maliciosamente. Añadamos que las cuerdas ornamentales de la chaqueta caen a la altura de su entrepierna, cercando así la zona púbica y enfatizando con sutileza su valor erógeno.

La chaqueta de majorette que la modelo tiene por vestido contribuye a disparar la perversidad de la representación, aportando un suplemento imaginario a través de la parafernalia. Manteniendo una relación inversamente proporcional, notamos que la parte baja de su cuerpo se encuentra tan desnuda como vestida y cubierta su parte superior, rasgo que ilustra la función fetichista del atuendo. Y es que en el terreno del erotismo la función del "borde" adquiere un valor nuclear.

El dramático efectismo del claroscuro apoyaría la idea de que la mirada y la imagen se reducen a una intermitencia de luz y opacidad[58]. La alternancia y el contraste de luces y sombras adquiere mayor intensidad en esta parte inferior de la imagen, de manera que las piernas y el sexo aparecen rodeadas por un espacio absolutamente negro. Aunque resuelto con mayor densidad expresiva, este mismo tratamiento visual volveremos a encontrarlo en *Melody Bubbles*.

En opinión de un crítico como Kevin Power, *Epaulettes for Walt Kuhn* sería *un homenaje irónico a las majorettes de Kuhn que animan todos los desfiles con sus juguetonas varitas y ajustados trajes militares*. Unas majorettes y unos desfiles que mostrarían una forma de lascivia puritana. Y a continuación nos da una pista interesante para entender algo específico del texto salleano: *Whatever is implicit for Kuhn becomes explicit for Salle: the majorette loses everything but her jacket.* O sea, que lo implícito en Kuhn aparece como explícito en Salle y que las majorettes pierden todo menos la chaqueta. De ahí su redundante obsesión perversa.

Más adelante, sostiene Power que las imágenes traen consigo valores sexuales simbólicos, pero que el pintor no los utiliza. Contra esta afirmación, pensamos nosotros que Salle no hace otra cosa que utilizar las analogías y los vínculos "sexuales" entre los motivos; de ahí, precisamente su explicitud. La alusión sexual cobra en la obra salleana un valor preponderante, siendo uno de los ejes temáticos de su discurso desde obras

[57] En esta táctica compositiva detectamos la presencia de un gesto defensivo consistente en apartar la mirada del otro para asegurar la posición del espectador en el papel de un mirón protegido, no descubierto.

[58] Lacan, *Los cuatro conceptos del psicoanálisis*, p. 104.

primerizas como *Bushels of Diamonds and Emerals* (1980). Sin embargo, y como si certificara un rasgo específico de la perversión, los vínculos que presenta aparecen suspendidos. De manera que, como en una correspondencia invertida, la insistente obsesión escenográfica confirma la inexistencia de relación sexual.

Esta zona inferior del cuadro se completa con tres elementos más: dos insertos y un dibujo superpuesto. A la manera de sutiles eslabones pictóricos, los insertos aparecen intercalados en el eje de unión de cada panel, guardando una cierta proporción geométrica entre ellos, mientras que el dibujo aparece superpuesto directamente sobre el trasero de la figura central. Realizado mediante esquemáticos trazos, el dibujo representa a un burro o mula de carga. Por la posición en que aparece, podría establecerse una particular relación entre el animal y la mujer, ya que, con diferente grado de explicitud, ambos hacen ver su trasero. La asociación así trazada nombraría la animalidad de lo estrictamente corporal.

Sobre un fondo naranja, el inserto de la izquierda reproduce en vivos colores azulados la imagen de un salero romboidal. Son colores artificiosos, desnaturalizados, como procedentes de un foco de luz eléctrica. Al ofrecerlo suspendido sobre un espacio neutro, es decir, vaciado de toda referencia y de toda significación adicional, el artista potencia su estatuto objetal. De hecho, el salero aparece como objeto recortable, pregnante, totalmente perfilado y separado del fondo. Rasgos que contribuyen a afirmar su ser imaginario. Este tipo de motivos iconográficos que proliferan en las telas de Salle poseen la solidez formal del objeto tal y como es fotografiado en muchos espots publicitarios: vaciado de toda textura y de todo grosor matérico.

Aunque el motivo reproducido introduzca alguna diferencia, el inserto de la derecha responde a la misma lógica formal. Realizado en armonioso contraste de azul y verde, el dibujo representa una especie de extraño capirote cuya parte inferior acaba en una visible espiral que recrea la ilusión de un pequeño espacio interior tridimensional. Su alargamiento y su ubicación entre las dos figuras femeninas invita a pensar en posibles relaciones secretas. La espiral, sabemos, constituye el emblema por antonomasia de lo manierista, pero también ofrece una viva imagen del oscuro enigma de lo femenino a través de la sensualidad de una curva sin centro.

Es de notar, además, que el modo de componer las imágenes de la zona inferior no sólo ayuda a producir disonancias cromáticas sobre la consonancia de la secuencia en grisalla, sino que también introduce un ritmo compositivo, una cadencia o alternancia visual que subraya la objetalidad del cuerpo y la sensualidad del objeto:

cuerpo / objeto / cuerpo / objeto / cuerpo

Por su frontalidad y por su enfrentamiento directo hacia el espectador, cuerpos y objetos comparecen como imágenes dispuestas para ser miradas, si bien es cierto que cada uno está dotado de diferente grado de pregnancia imaginaria. En este sentido, resulta obvio afirmar que, desde el punto de vista del espectador, las figuras femeninas desprenden una carga de deseo mucho mayor que el resto de los objetos pintados. Más aún cuando, guiado por el orden y el cuidado representativo, el artista ha modelado con ligereza, pero mucha exactitud, el perfil analógico de sus cuerpos.

Así, nos encontramos ante un interesante cuadro que reúne lo banal y lo pornográfico con lo artísticamente serio, en un marco textual de gran complejidad emocional.

En términos generales, las mujeres de Salle, con sus poses obscenas y desafectadas, parecen reproducir el cansancio de las inquilinas de un oscuro burdel interpretando un papel acordado[59]. En este sentido, más que presencias vivas, ejercen el papel de autómatas del deseo, revelando sobre la escena los artificios del erotismo. Las modelos disfrazadas[60] demuestran que el deseo es el mundo de un teatro construido como señuelo, evidencian que, más que dar vida a pasiones incontroladas, se trata de un calculado juego de guiñol que representa la bufonada de un goce perverso.

Como hemos tenido ocasión de ver, en el universo salleano la mujer no existe más que como fantasmagoría o como objeto *a*, concepto lacaniano sobre el que más adelante volveremos. Anticiparemos que dicho objeto nombra el carácter parcial del otro del deseo a través de las equivalencias y sustituciones del seno, del excremento, la voz y la mirada. En la página 165 de *El reverso del psicoanálisis* constataba Lacan que *sólo en la medida en que esta a minúscula sustituye a la mujer, el hombre la desea.* El *a*, leíamos en *Aún*, viene representado por la mujer, que se coloca ahí para mantener el deseo del hombre, o lo que sería lo mismo: la *perversión polimorfa del macho*.

Por tanto, vemos que el artista no ofrece un marco en el que poder narrativizar la posición de la mujer, un marco en el que poder asignarle un papel que trascienda su posición objetal. En el contexto de la pintura salleana, la mujer no comparece como ser deseante, sino como presencia fantasmática. De igual modo, no comparece como figura de un deseo normalizado simbólicamente, sino como emblema de la perversión y mensajera de la muerte[61].

Por último, en el cuadrante superior derecho observamos una gran mancha blanca, superpuesta horizontalmente al oscuro bodegón, de la que se desprenden un sin fin de

---

[59] Las modelos de Salle son mujeres anónimas, cuerpos ofrecidos a cualquier mirada. Su posición dentro de ese contexto espectacular y exhibicionista podría ser significativa de la «prostitución». El *ser prostituta*, sostenía Requena (16-II-1996), *es la condición de la mujer en ausencia de ubicación simbólica*, es lo que la define como un *cuerpo absolutamente sexuado*. Cottingham recordaba que el significado originario de la palabra "pornografía" era "dibujo de prostitutas": *porne-graphos* (COTTINGHAM, Laura: «David Salle», *Flash Art*, New York, May-June 1988, p. 104).

[60] La mujer, decía Lacan en la página 83 de *El reverso del psicoanálisis*, es la *institución de la mascarada*. En *La lógica del fantasma* (12-IV-67) sostenía: *Todo lo que concierne en la teoría analítica en lo que concierne al lugar de la mujer en el acto sexual, se sostiene en tanto que ella juega ahí el papel de she-man, de ella-hombre. Es por eso que ella es desde siempre portadora de joyas, y que la mascarada, a saber, la forma en la cual ella usa un equivalente fálico, tiene en la sexualidad femenina el lugar que ustedes saben.* La mascarada femenina, afirmaba en *La angustia*, consistiría en hacer de sus atributos femeninos los signos de la omnipotencia del hombre, en ofrecer al deseo del hombre el objeto de la reivindicación fálica.

[61] En este punto podemos traer a colación lo enunciado por Oscar Masotta cuando observaba a propósito de las imágenes de imágenes de Roy Lichtenstein que *incluían el fantasma*, localizado *en los sentimientos estereotipados de los personajes de las historietas y la convención establecida para suscitarlo* (*El Pop Art*, pp. 79, ss.). En nuestra opinión, lo interesante de lo reseñado por Masotta reside en haber destacado que *lo que Lichtenstein entiende comunicarnos es que si quitáramos uno a uno los velos a la envoltura, al final nos encontraríamos con que no hay nada.* Aunque con un énfasis más dramático, la estructura de este gesto también se halla presente en las pinturas de Salle.

líneas verticales. Se trata de una controlada versión de esa técnica de escritura denominada *dripping*, tal y como Salle la retoma de Jackson Pollock. Hallamos así un motivo que, además de jugar un papel crucial dentro de la economía textual de esta pintura, reúne en sí mismo diversas ideas para ofrecernos una de las más singulares condensaciones[62] propuestas por el autor.

Como imagen supradeterminada, dicho motivo integra, al menos, tres diferentes alusiones expresivas: 1º) Una consideración del trabajo de la escritura reducida a su mínima expresión azarosa, al gesto primario de su hacerse, a su acción; 2º) una cita a Pollock mediante la cual reafirma el concepto de intertextualidad como capital dentro de su pintura; 3º) y la imagen metafórica de un derrame seminal, al que cabría sumarle la función de la mancha tal y como fue descrita por Bataille.

El *dripping*, por tanto, visualiza algo relacionado a una "descarga" cuyo contenido gotea hacia el plano inferior habitado por la mujer; cuyo contenido, diríamos, se pierde en relativa libertad sobre la superficie del lienzo[63]. Y es que, por el modo en que lo ha desarrollado, el *dripping* y otras técnicas semejantes de escritura adquieren el sentido de un «derrame sexual» en el que podemos localizar el fantasma de una eyaculación, de la «pérdida» de un haber, del gasto, del exceso pulsional de la acción: un gesto de escritura donde hallamos la huella de la diseminación[64].

De este modo, la naturaleza muerta, la serie de presencias erógenas y el derrame seminal permiten establecer una relación que pondría el acento en el vínculo entre la sexualidad y la muerte[65]. Así formulamos la hipótesis de que sobre dicho encuentro ha sido modelada la escena que Salle nos propone.

---

[62] En la condensación el contenido manifiesto es más breve que el latente (*Lecciones introductorias*, p. 2226) y constituye una especie de *traducción abreviada* del mismo, demostrando una singular capacidad sintética. En opinión de Freud, la condensación se caracteriza por: 1º) haber eliminado ciertos elementos latentes; 2º) porque lo manifestado sólo recibe fragmentos de lo latente; 3º) porque los elementos latentes que poseen rasgos comunes aparecen fundidos en lo manifiesto. La imagen resultante es análoga, sostenía Freud, a la imagen fotográfica que se obtendría en una superposición de negativos.

[63] Power anota la rima entre el *dripping* y las charreteras, pero no pone de relieve su analogía sexual.

[64] No olvidemos que, en la página 13 de su texto sobre Sade, Barthes calificaba el acto de *fornicar* como una *diseminación* en la que creía encontrar lo que ponderaba el lenguaje sadiano y lo convertía en una *metonimia centrada*. Algo de la alusión fantasmática que mancha el texto salleano, pero vinculada a la caída del padre, se localiza, también, en la dispersión derridiana. En *La diseminación*, por ejemplo, término que nombra una velada alusión al estallido del acto, proponía una operación de lectura consistente en *jugar con la pluralidad de sentidos de un mismo término, pero que va más allá de la polisemia porque se esfuerza también en hacer circular indefinidamente los semas o significaciones de dominio en dominio (filosofía, mitología, historia de las religiones, psicoanálisis, retórica...) hasta que estalla en todas las direcciones la noción misma de sentido, sentido primero o sentido verdadero, sobre el que pretenden fundarse todos los discursos racionales*. La diseminación es emisión esparcida sin regreso, dispersión de los signos, simiente desperdigada por la superficie del lenguaje. La estrategia de la diseminación es gasto que no va a ser recibido en lugar alguno, porque el lugar, simplemente, ya no existe, *ha desaparecido*.

[65] Como ya indicamos, las intuiciones poéticas de Bataille a propósito del vínculo entre goce y destrucción, del gasto y la pequeña muerte que todo acto entraña, se encuentran descritas en algunas ideas expuestas con anterioridad por Freud. Así puede leerse en un texto de 1923: *La expulsión de las materias sexuales en el acto sexual corresponde en cierto modo a la separación del soma y el plasma germinativo. De aquí la analogía del estado siguiente a la completa satisfacción sexual con la muerte, y en los animales inferiores, la coincidencia de la muerte con el acto de la cópula* («El Yo y el Ello», p. 2721).

En consecuencia, parece haber algo que, en el terreno de la experiencia erógena así trazada, vincula el derrame y la disolución o separación con la idea de la muerte. Pues bien, lejos de creer que opera en un plano de superficialidad formal, creemos que, tal y como funciona en este contexto, el *dripping* adquiere el valor de una disolución seminal que apunta a la idea del goce/muerte. Sólo desde esta perspectiva podría tener sentido la paradójica conexión[66] entre la imaginería erótica y la fúnebre escenografía que la encuadra.

Si el bodegón nombra directamente la presencia de lo efímero, el Tiempo y en fin, la repetición de la figura podría tener el sentido de una negación de su ausencia. La repetición aparecería, entonces, teñida por el color de la ansiedad del otro. Pero aquí coleccionar vendría a ser un equivalente de embalsamar. A su vez, la creación de series virtualmente inagotables delataría una particular tensión desprendida de la insatisfacción[67]: tratar de recuperar el objeto perdido para chocar con el agujero entre lo buscado y lo encontrado.

Al tiempo que percibimos un ávido interés por saciar la curiosidad de ilícitas contemplaciones tendente al *placer visual*, algo inquietante emerge asociado a la vista del cuerpo desnudo. Notamos así que en las obras de Salle se repite, bajo diversas formas, un mismo movimiento de escritura: la conversión del erotismo en la imagen de lo funesto. Por eso, la representación de lo femenino no desprende la solidez carnal de un vivo soporte, sino en la apariencia de una sombra. El erotismo de los signos externos se encuentra atenazado por la angustia generada mediante la puesta en escena. Arriesgaremos la siguiente idea: se trata de una escenografía de castración en donde los personajes participan como elementos de una naturaleza muerta.

Sabemos que la estética manierista se nutre de lo que Dubois (p. 11) denominaba *repetición diferencial*. A su vez, y aunque sin explicarlo en profundidad, este autor localizaba en la repetición algo vinculado al *principio de muerte*. En nuestra opinión, el carácter funesto de la repetición puede ser mejor pensado desde la lógica de la neurosis obsesiva tal y como el psicoanálisis la ha clarificado. En ese contexto, lo real comparece, que diría Lacan, como un *mal encuentro a nivel de lo sexual*, como algo que se manifiesta como lo *imposible*. Y es que la configuración textual de obras como *Hombreras para Walt Kuhn* parece guardar estrecha relación con algunos rasgos de estructura que definen lo específico de la obsesión, según fue definida por Freud: *Siempre que el sujeto piensa algo relacionado con su deseo, surge en él el temor de que va a suceder algo terrible*[68].

* * *

[66] Según Freud, el sistema inconsciente de algunos obsesivos (cfr. el *hombre de los lobos*, p. 2007) posee un rasgo característico: *la capacidad de mantener yuxtapuestas y capaces de función las cargas libidinosas más heterogéneas y contradictorias*. En otro contexto decía Bataille que los objetos sexuales ofrecen la ocasión de una *alternancia continua de la repulsión y de la atracción* (*El erotismo*, pp. 149, 101).

[67] Algo similar sostenía Freud en «Sobre un tipo especial de la elección de objeto en el hombre» (*Obras Completas*, Tomo V, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1972, p. 1628).

[68] FREUD, Sigmund: «Análisis de un caso de neurosis obsesiva (caso "El hombre de las ratas")», en *Obras Completas*, Tomo IV, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1987, p. 1445.

Surgidas de las obsesiones nacidas en su bunker mental, las pinturas de Salle conjugan lo esperpéntico y lo dramático, la muerte y la sexualidad; en ellas la mujer irrumpe como un ente vaciado de pasión, como una marioneta que ejecuta las muecas del deseo haciendo presente la mirada de un curioso observador: el espectador.

La estrechez del marco y el forzamiento de las angulaciones y puntos de vista hacen del suyo un espacio pictórico opresivo. Todo en él respira una atmósfera agobiante, claustrofóbica. Al mismo tiempo, las constantes paradojas visualizadas entre lo deseable y lo inaccesible, entre lo fascinante y lo hostil, dotan de un espesor intransitable el escenario que sostiene su universo.

En *Sextant in Dogtown* (F. 26), cuadro de 1987 donde encontramos dos de los desnudos que reaparecen en *Young Krainer* y *The Kelly Bag*, se repiten las mismas claves textuales puestas de relieve en la lectura de anteriores pinturas, a saber: la construcción de imágenes seriadas, la composición de estructura pseudo-narrativa, toda la gama de desproporciones textuales, la conjugación de elementos heterogéneos, el escalonamiento formal y la mezcla de lo burlesco con un punto de vista centrado sobre la imagen desrealizada de la mujer.

Pero si algo pone en juego una obra como *Sextante en la ciudad de los perros* creemos que se trata, precisamente, de la dialéctica entre lo masculino y lo femenino, es decir, de aquello que atañe al problema del deseo. Tal y como aquí aparece, no cabe duda de que el artista nos ofrece una versión tragicómica de dicha dialéctica. La relación erótica, entonces, aparece reducida al estatuto de la bufonada, en donde la omnipotencia femenina se impone, desde su plano inferior, a la figura castrada y ridícula del hombre, rebajado ahora a la condición de grotesco muñeco ferial.

2. 24. El objeto a

Como en el cine de Luis Buñuel, hemos visto que en las obras de Salle proliferan toda clase de fragmentos corporales que podrían designar una considerable magnitud de goce: el ojo picabiano, las cabezas cercenadas o los diversos restos de pies, manos y demás motivos malditos. Tal y como se integran en el espacio textual, dichos fragmentos parecen estar vinculados a determinadas situaciones fantasmáticas relacionadas con la desintegración imaginaria y la problemática de la castración.

Mas, por otro lado, el modo en que hacen acto de presencia sobre el lienzo invita a pensar que tales fragmentos podrían cumplir la función que Lacan atribuía a lo que él teorizaba como objeto *a*. Para su explicación, llegó Lacan a localizarlo en algunas obras de arte. Así, por ejemplo, en su seminario sobre la angustia designó su presencia en determinados elementos separables del cuerpo capaces de funcionar de un modo autónomo[1]: el *sagrado corazón* —aislado como *tripa causal* del deseo—, los ojos

[1] El psicoanalista Francisco Pereña sostuvo que el objeto *a* sería, por ejemplo, la Hostia consagrada, presencia real del cuerpo de Cristo por el que es evocada su mortificación. Como *plus-de-goce*, vendría a nombrar algo que es más fuerte que un objeto narcisista: una parte que designa el goce real. El *a* opone su resistencia a los objetos de placer socializables y comunicables. En tanto cifra del goce, el pequeño *a* es un

desgarrados de Santa Lucía —tal y como aparecen en los cuadros de la tradición cristiana (cfr. Zurbarán), es decir, sobre una bandeja— y los senos cercenados de Santa Agueda (6-III-63). Imágenes que nombrarían una determinada relación de angustia vinculada a la experiencia del corte; o mejor, a la experiencia de una amputación.

Para esclarecer la noción de objeto *a* dedicaremos las líneas que siguen, no sin antes recordar que, como indicó González Requena, una de las diferencias que separan el goce sublime del goce perverso o siniestro sería la siguiente: el goce al que suele referirse Lacan, es decir, ese que nada tiene que ver con el orden de la palabra, se manifiesta como una auténtica antología de objetos *a*.

En consecuencia, es posible que el arte posmoderno esté magnetizado por la presencia del objeto *a* en todas sus posibles variaciones: restos parciales sobre los que es vertida la tensión de una mirada perversa. Y para rematar esta idea recordemos que Miller sostuvo en el *Comentario del seminario inexistente* que si hay objeto *a* no hay el Nombre-del-Padre, declaración significativa para pensar el hermanamiento del discurso lacaniano y muchos de los textos posmodernos. Trataremos, pues, de traer un poco de luz sobre la opacidad de tal noción.

Tomado de la primera letra de la palabra *autre* (otro) como algo que representa una parte de su cuerpo[2], el objeto *a* está tomado, en su *valor real*, del concepto de la *parte maldita* tal y como fue introducido por Georges Bataille. No tenemos referencias explícitas de que el psicoanalista explicara su deuda conceptual con dicho autor, pero sí las tenemos de su biógrafa Elisabeth Roudinesco, e incluso de su discípulo Serge Leclaire. Si, como nos cuenta Roudinesco, Bataille no sacó nada productivo de la obra de Lacan, el psicoanalista, por el contrario, *quedó marcado por su frecuentación de Bataille, si no es que por la lectura profundizada de su obra* (...) *Además, tomó de Bataille sus reflexiones sobre lo imposible y sobre la heterología, de donde sacó el concepto de real concebido como resto, después como imposible*[3].

Desde el punto de vista lacaniano, ese *recurso metafórico* (*El Seminario 10*), refractario a cualquier sentido, no es algo nombrable:

> *Si intento nombrarlo como plus de goce, esto sólo es un dispositivo de nomenclatura (...) No sabemos nada de dicho objeto, sólo que es causa del deseo, es decir, que hablando con propiedad se manifiesta como falta de ser. No es pues ningún ente lo que así se determina*[4].

objeto *inmundo* que nunca puede inscribirse en algo que fuera una descripción del universo, ya que, para Lacan, el mundo es un apaño de sentido entre el orden del significante y lo imaginario.

[2] En *Escritos 2* (p. 661) aseguraba que el *a* es el *objeto de deseo* masculino, que interviene como elemento esencial de la estructura y que está *seleccionado en los apéndices del cuerpo como índice del deseo.*

[3] Roudinesco, *Jacques Lacan*, p. 207. Roudinesco observa que en *la misma medida en que la marca de la doble enseñanza de Kojève y de Koyré queda explícita en la obra de Lacan, en esa misma medida los préstamos tomados de Bataille no aparecen nunca de manera evidente* (p. 205).

[4] LACAN, Jacques: *El Seminario 17, El reverso del psicoanálisis*, Ed. Paidós, Barcelona, 1992, p. 163. En la página 12 el objeto *a* es el *otro* definido como perdido.

En el marco del seminario sobre la angustia se dice del objeto *a* que escapa al estatuto de objeto derivado de la imagen especular, que tiene una forma que no es objetal ni imaginaria, y que, por tanto, no remite a una cierta idea del placer narcisista. Su forma no sería homogénea, sino heterogénea.

El *a*, *pieza de desperdicio que debe advenir piedra angular* para la experiencia del análisis (*El objeto del psicoanálisis*, 5-I-1966), nombraría el lugar de lo real entendido en términos de lo *imposible*. En este sentido, sería localizable, únicamente, como el goce que hace agujero, que horada el orden de la estructura significante.

En *Desenmascarar lo real*[5], donde justificaba Leclaire la procedencia legítima del objeto *a*, aparecía teorizado como lo heterogéneo al orden de la letra, a la articulación formal[6]. Al ser refractario al significante, el resto traduciría el impacto causado por la presencia de lo real en el ser hablante, el trastorno originado por aquello *heterogéneo al orden literal*, que *es irrecuperable, perdido, separado* (pp. 7, 39).

Al mismo tiempo, era vinculado al objeto parcial, a las partes del cuerpo reales o fantaseadas, a las mutaciones metonímicas de seno, excremento, mirada y voz, a las zonas erógenas o a las *zonas ciegas*[7]. De tales objetos, el excremencial constituiría el modelo más clarificador de lo que es el objeto considerado como desecho; sus diversas *especies* estarían *destinadas a ocultar la sombra terrorífica de este innombrable* (p. 61).

Siguiendo el trazado estructuralista de la doctrina lacaniana, señaló J. D. Nasio que el *a* no es más que *un valor lógico sin otra consistencia que una letra articulable con otras letras*[8]. Como concepto, surgiría entonces de la impotencia lógica para resolver el enigma central de saber cómo se satisface, cómo goza el cuerpo vivo de un ser que posee inconsciente. Es, confiesa el autor, el producto de una deficiencia teórica, una letra que significa una ausencia: el *a está en el puesto de un goce imposible que el psicoanálisis tiene por algo real* (p. 67). Su necesidad conceptual residiría en permitir una cierta manipulación de lo real al que apunta, siendo uno de los posibles modos de manipular, desde afuera, una experiencia interna difícilmente transmisible.

---

[5] LECLAIRE, Serge: *Desenmascarar lo real*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1991, p. 39. En la temática de la castración objeto *a* sería el efecto de la operación de corte introducido por el significante de la ley, es el resto de la operación de separación, el objeto caído entre el significante y su repetición ($S_1 \rightarrow S_2$).

[6] Utilizando una metáfora explicativa, equiparó Leclaire el objeto *a* al número irracional, *a* la *inasible diferencia* concentrada en la x que nombra lo enigmático de la relación entre la diagonal y el lado del cuadrado que forman un triángulo isósceles, su falta de proporción o "ratio". Observaba Leclaire: *Así como el pitagórico que medía la diagonal del cuadrado el resto le parecía irracional, así le parece al psicoanálisis, en el orden significante del hombre, el objeto* (*El objeto del psicoanálisis*, Ed. Siglo XXI, Buenos Aires, 1972, p. 24). Si los significantes son incapaces de cubrir toda la realidad del sujeto, aquello que permanece fuera, como perdido, como *resto caído de la concatenación significante e inintegrable por ella*, sería lo real. El *a* funcionaría, entonces, como la x de una ecuación que metaforiza su enigmática presencia.

[7] Leclaire calificaba como *zonas ciegas* las partes del cuerpo no especificadas como erógenas (*El objeto del psicoanálisis*, p. 77).

[8] NASIO, Juan David: *Los ojos de Laura. El concepto de objeto a en la teoría de Jacques Lacan*. Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1987, p. 66. Nasio también observó que *la letra a es una manera de nombrar la dificultad* y que ocupa *el lugar de la no respuesta* (*Cinco lecciones sobre la teoría de Jacques Lacan*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1993, p. 113).

Por otro lado, y como Nasio ha indicado, el objeto *a* es un concepto de carácter *doble*, ya que indica, a un mismo tiempo, tanto lo real como sus formaciones de cobertura; es decir, tanto el goce como el objeto que lo vela, ya sea éste fantasmático (objeto de la pulsión), errático (objeto de la alucinación) o simplemente imaginario (-φ). Siendo la *invariante* de esos tres tipos de objeto *lo real del goce imposible* (p. 74).

Si Nasio aseguraba en la página 160 de *Cinco lecciones sobre la teoría de Jacques Lacan* que, desde el punto de vista formal, es un *agujero* (viviente) en la estructura, mientras que desde el punto de vista energético es *plus-de-goce*, y desde el punto de vista de su estatuto de *objeto de deseo* constituye un núcleo de fantasmas materializados a través de un surtido abanico de formas corporales, estaremos, como ya se ha dicho, ante un concepto polivalente que circula con ambigüedad teórica por la estructura de los tres registros[9].

Presumimos, por tanto, y teniendo presente las ambivalencias que tienden a confundirlo, que en el discurso lacaniano el pequeño *a* parece funcionar como una noción anamórfica, como un dispositivo de representación lateral de aquello a lo que apunta y sobre lo que despliega su veladura: lo heterogéneo del goce inasimilable por el esquema racional del significante.

Pero, como ha sugerido González Requena, denominar a eso "objeto" no sólo es muy confuso, sino que tiende a obturar el sentido más fuerte de lo real —ya que ningún objeto puede venir a taparlo—, así como a transformar dicho *dispositivo de nomenclatura* en un fetiche teórico, cuando no en un notorio emblema perverso[10]. En su opinión, dicha noción revelaría dos cosas: una cierta limitación conceptual y la estructura perversa del goce que Lacan teoriza.

¿Por qué insiste Lacan, se preguntaba Requena, en llamar objeto a algo que, en el límite, designaría el horizonte mismo de lo que no es ya objeto alguno, es decir, el goce? Es posible, respondía, que para acabar aferrándose a él, para agarrarse a un objeto que neutralice la angustia, disolviendo así esa dureza extrema que es el atributo más propio de lo real. La duplicidad que el *a* mantiene tiende a difuminar las acusadas diferencias entre lo específico del registro de lo imaginario y del registro de lo real.

---

[9] De hecho, si en *El Seminario 11* aparece relacionado con el aroma del asado que causa el deseo de comer, y se afirma (p. 26) que *a* es la función central y simbólica del (-φ), es decir, del falo imaginario, en la página 61 de *Psicoanálisis, Radiofonía & Televisión* aporta Lacan un argumento que pone de relieve la ambivalencia de tal noción: *el objeto a, al que yo he reconocido en el agalma de la que se habla en el Banquete*, nombra el *plus de gozar en libertad y de consumo más breve*; donde se hace evidente el cruce, el atravesamiento de lo ilusorio del objeto de deseo (lo imaginario por excelencia) con lo real del goce. Si en *El objeto del psicoanálisis* nombra el agujero latente en la imagen especular, en «La Tercera», colocándolo en el centro del *nudo borromeo*, vendría especificado como aquello que hace agujero en toda teoría, algo de lo que *no hay idea*, y al que sólo reconocemos tras la quiebra del objeto. Si en *«Subversión del sujeto y dialéctica del inconsciente freudiano»* era definido como ese *objeto inasible en el espejo al que la imagen especular da su vestimenta, presa capturada en las redes de la sombra que hincha su volumen*, en *Aun* se dice que el *a* tiene como soporte el reflejo de lo semejante, y que *sólo con la vestimenta de la imagen de sí que viene a envolver al objeto causa del deseo, suele sostenerse —es la articulación misma del análisis— la relación objetal* (p. 112).

[10] En *La angustia* (16-I-63) Lacan aludía al fetichismo para explicar el objeto *a* señalando que el fetiche es la condición de la que se sostiene el deseo.

En las superficies pictóricas de Salle los fragmentos evidencian el no-todo en el cual se apoyan. Fragmentos que, como veremos en *Melody Bubbles* o *Géricault´s Arm*, designan la presencia de un goce escorado hacia lo siniestro. Sería justificado, por tanto, vincularlos al pequeño a; ese a que horada desde su interior la imagen de la escena fantasmática.

* * *

Como González Requena advirtió en «Emergencia de lo siniestro», una radical disyunción amenaza el texto posmoderno: o bien el *cuerpo seductor* e imaginario, o bien el *cuerpo fragmentado*, indeseable y, en el límite, siniestro. De ahí que, cuando no en una clara *economía psicótica*, el texto posmoderno se apoye en el filo de una inquietante escisión.

Sin pretender con ello emitir ningún juicio peyorativo ni reducir su propio valor estético y experiencial, nos atrevemos a afirmar que el dramático espesor de obras como *Melody Bubbles*, *Géricault´s Arm* o *False Queen* resulta de la escenificación de un encuentro con lo real teñido de una tonalidad esquizoide[11].

2. 25. Melody Bubbles (27)

Aunque no sea más que a título de hipótesis, afirmaremos que, en lo relativo a las pasiones del cuerpo y su experiencia de la escritura y lo real, *Melody Bubbles* ofrece, en buena medida, la verdad del discurso salleano.

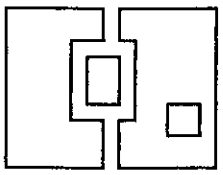
A través de un complejo andamiaje compositivo, la obra nos ofrece una serie de imágenes igualmente fraccionadas, encajadas unas con otras en las oquedades abiertas en el armazón del bastidor. Estructurado como un políptico, el lienzo muestra diversos motivos de una fuerza avasalladora, que chocan frontalmente con el aire melodramático evocado por el título: *burbujas de melodía*. A nuestro juicio, se trata de un título que apela a lo transitorio e ilusorio de las cosas, a los momentos de placer acompañados por suaves melodías.

En la zona izquierda tenemos a un hombre vestido de bailarín que, como si se desentendiera de lo que ocurre, parece estar concentrado en algún pensamiento vinculado a los rudimentarios aparatos musicales que tiene entre manos. La pensativa

[11] No seremos los primeros en indicar que las imágenes de Salle tienen el aire esquizoide de nuestra época. Véanse los artículos de Lisa Phillips y Kevin Power. Por su parte, indicó Hocke que lo manierista implicaba *un quedarse atollado en lo inextricable* y que se *encontraba placer en el hallarse perdido*, añadiendo que la locura se convertirá en tema y expresión extrema de lo manierista (*El mundo como laberinto*, pp. 25, 327).

En otro contexto, afirmó Freud («Escisión del yo en el proceso de defensa») que la recusación fetichista de la realidad se aproxima a ciertos estados psicóticos: (...) *en la práctica*, sostenía, *no es muy diferente*. Por su parte, observó Lacan que *no es de ningún modo necesario ser propenso a la psicosis para haber experimentado mil veces sensaciones semejantes, cuyo resorte está en la relación de lo simbólico con lo imaginario* (*El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*, p. 398).

expresión de su cara, iluminada en diagonal desde un punto de luz exterior situado por encima de su cabeza, hace visible un cierto recogimiento interior de oscura significación. Entre sus manos tiene agarrados dos extraños instrumentos musicales, en uno de cuyos clavijeros apoya la barbilla.



Estructura del bastidor

Tales instrumentos parecen estar manufacturados toscamente, como si se tratara más bien de simulacros que de instrumentos reales. De hecho, apenas guardan una sutil analogía con lo que podría ser un violín o algún otro tipo de instrumento de cuerda, como una guitarra o un laúd. Sujetos uno al lado del otro en posición vertical, los dos instrumentos se apoyan sobre la silla, justo a la altura de la entrepierna del hombre, que los sostiene mostrándonos su cara frontal.

Sobre el lateral izquierdo de esta imagen en grisalla observamos dos líneas verticales (roja y azul) dispuestas a la manera de Barnett Newman. Dichas líneas parecen querer cumplir no sólo la misión de subrayar una referencia intertextual a modo de inciso o acotación, sino, también, conjugar lo bidimensional con el espacio tridimensional y reforzar el eje vertical de la composición.

Fuera de toda lógica, un pájaro azul[12] con las alas recogidas deambula a su aire por la zona inferior del cuadro. Respetando una cierta proporción de verosimilitud con el personaje en grisalla, el pájaro parece avanzar hacia el espacio heterogéneo que, con respecto al plano pictórico, habita el espectador.

El inserto central sobre el que se unen las dos mitades mayores del bastidor, y en el que se reproduce la imagen de una joven sobre un chirriante fondo verde, aparece invertido, vuelto del revés[13]. Tal inserción —que incluye una cita al alemán Georg Baselitz— estaría destinada a violentar las coordenadas espaciales de la composición, desafiando, con el mismo gesto, la percepción y la lectura del espectador.

Realizado con mucha soltura, el inserto reproduce un retrato de una joven vistiendo atuendo folklórico, con un recogido azul y negro en el pelo y un lazo bien fuerte y visible alrededor de la garganta. Su frío semblante aparece separado, recortado con nitidez del fondo plano que lo encuadra.

---

[12] Que volvemos a encontrar en *Aerialist* (1988), *Lampwick's Dilemma* (1989), *Age of Monologues* (1989), *Vagrant* (1989) y *Wearing Down* (1989).

[13] Aunque su desarrollo fuera colmado por la vanguardia, el presentimiento de la inversión espacial es un tema manierista. Su origen se encuentra en las formulaciones de Giordano Bruno según Hauser: *en ningún punto podemos contar con un suelo firme bajo los pies y es posible incluso que estemos cabeza abajo cuando creemos estar de pie* (Hauser, *Origen de la literatura y el arte modernos*, p. 122). Añadiríamos nosotros que la "inversión" espacial opera en términos plásticos como equivalente de la "perversión" sexual.

27- *Melody Bubbles*, 1988, acrílico y óleo sobre lienzo, 198 x 244 cm.

28- *To the Bar*, 1989, acrílico y óleo sobre lienzo, 254 x 330 cm.

Modelado como un espacio tenebrista iluminado a la *maniera* de Caravaggio o Ribera, la zona derecha está habitada por una gran figura de fondo que ocupa la práctica totalidad del plano. Dicho espacio parece introducir una singular continuidad con la parte izquierda del díptico, pero, sin embargo, el artista ha introducido un punto de trastocamiento visual que impide una prolongación coherente de los dos espacios. Aún a pesar de estar evocada por el tratamiento y la similitud escenográfica, la continuidad de un campo a otro se encuentra dislocada. Salle ha procedido a cuestionar la función misma del corte que separa las dos mitades del díptico. Pero cuestionar no es anular, sino poner en suspenso de un modo provisional. Diríamos que el artista ha introducido una quiebra escénica entre ambos espacios. El mismo gesto de distorsión visual se hace visible en la diferencia de tamaños y puntos de vista entre las dos imágenes.

Todo el peso del cuadro recae sobre la zona diestra. En ella nos encontramos con una imponente figura femenina cuya silueta ha sido realzada por el claroscuro. La luz quema con su intensidad algunas zonas de su fisonomía, como si la imagen procediera de fotografía sobreexpuesta. Además de las profundas sombras que la envuelven, este rasgo hace que la figura y el espacio cobren una acentuada tonalidad espectral. La dramatización plástica va orientada a avivar el sentimiento de desasosiego que preside la atmósfera del texto.

Como ya hemos dicho a propósito de otros cuadros, este tipo de figuras carecen de peso, de solidez carnal y de volumen. Dispuestas sobre la vertical del cuerpo, son las imágenes parciales las que dan peso y color a la omnipotente sombra femenina[14] —como diría Lacan, el otro aparece aquí como una *adición de objetos parciales*. Todas ellas son imágenes cargadas de un extraordinario espesor, que generan una serie de vínculos allí donde nada en la realidad empírica podía preverlas.

La cabeza de la modelo, y con ella su expresión facial, ha sido borrada por unos trazos de tonalidad ocre; sobre su superficie oval, Salle ha esbozado una tétrica efigie expresionista tomada de Alberto Giacometti. La figura es así enmudecida, pero habla por sus atributos. Por debajo, en medio del negro sostén, el artista ha colocado un ojo enrojecido (de *refulgencia siniestra*, habría dicho Eugenio Trías[15]) que interpela directamente al espectador, haciéndolo presente como partícipe de la escena.

Se trata de un motivo que, como en *The Sun-Dial*, *Pewter Light* o *Colony* resurge periódicamente en los lienzos de Salle: una variación del ya comentado *L'oeil cacodylate* de Francisco Picabia. Salle da nueva "vida" a imágenes embalsamadas del museo del arte, las resucita cuidadosamente para que entren en un renovado juego de asociaciones y relecturas. En el diseño del ojo ha introducido el pintor un fuerte contraste de representación que refuerza su poética artificiosidad.

---

[14] En relación al espectador, la figura de la mujer resulta gigantesca, con lo cual es subrayada no sólo la pequeñez del mirón, sino también lo que podríamos calificar como un punto de vista infantil ante la visión de un cuerpo adulto. Algo, añadiremos, que estaría en relación directa con la visión de un espectáculo vinculado a la escena primaria. En una nota de la página 366 de *La interpretación de los sueños* Freud sostenía algo que podría justificar esta asociación.

[15] Este ojo evoca el que Hitchcock situó al inicio de *Vértigo*, que, en opinión de Trías, se transforma en una espiral que *prefigura el abismo* (*Lo bello y lo siniestro*, Ed. Ariel, 1992, p. 109).

Integrando esas referencias en nuevas configuraciones, parece indudable que, fuera ya de toda economía de placer —cuyo acabado modelo serían las pinturas de Rosenquist—, en las representaciones de Salle se convoca un intenso goce; un goce designado con redundancia al mostrar las fuentes parciales de excitación[16]. El ojo picabiano (*injerto errático*, en términos derridianos) no funcionaría aquí como objeto de deseo, sino como objeto pulsional. Para decirlo con Requena, en este tipo de escenificaciones nos acercaríamos al modo en que trabaja la pulsión en el campo de la mirada, al modo en que se introduce un desgarro en el plano de la visión.

Plasmada sobre el brazo izquierdo de la mujer, observamos una mancha blanca que gotea a la manera de un calculado *dripping*. Como en *Epaulettes for Walt Kuhn*, *Pressed-In Sturges* o *Pattern Cutter* en ella podría verse una expresiva analogía sexual: la marca seminal del goce.

El artista apura el límite de lo visible allí donde las sombras ocultan los puntos candentes del cuerpo. Además de explicitar el mecanismo de la representación, el juego de luces y sombras aparece aquí como un elemento esencial del velamiento fantasmático. Recortada sobre el espacio negro que se extiende a la altura de los genitales, la cabeza de un muerto con la boca abierta da imagen al rostro hiriente del sexo[17]. El artista ha tapado los genitales con las sombras del claroscuro y en su lugar ha encajado una imagen, tomada de Théodore Géricault[18], no menos bestial que la presencia literal del sexo.

---

[16] En la perspectiva freudiana, la líbido procede de las zonas erógenas de determinadas *regiones somáticas*, aunque, en realidad, *el cuerpo entero* es capaz de manifestarse como *una zona erógena* (*Compendio del psicoanálisis*, p. 3383). El cuerpo aparece así como un superficie recubierta de puntos erógenos interconectados, partes candentes que Lacan calificaba (*La ética del psicoanálisis*, p. 116) como *puntos de fijación fundamental* que nos abren a una consideración del cuerpo no en una *perspectiva rosada y abierta al optimismo pastoral*, sino en la perspectiva de una *severa servidumbre*. Esas zonas erógenas a través de las cuales fluye la energía pulsional son, finalmente, agujeros, un *número limitado de bocas en la superficie del cuerpo*, bordes «malditos» de los que *eros* saca su *fuente*.

Estando sometida a una constante *insistencia*, la zona erógena, señalaba Leclaire, está *marcada más particularmente por el corte*. Es una zona *preñada de la posibilidad virtual de placer*, e implicada en toda una serie de *variaciones fisiológicas* (capaz de invertir el orden orgánico), es decir, capaz de remitir a otras partes iguales o complementarias. La zona erógena sería un *borde*, algo opuesto a la *plenitud esférica* y vinculada a una *marca imborrable* de satisfacción, una superficie del cuerpo que aloja un agujero en su interior (*El objeto del psicoanálisis*, pp. 70, ss).

[17] La cabeza cercenada podría funcionar aquí como un objeto *a*. Y no está de más recordar que en *El objeto del psicoanálisis* (1-VI-1966) calificaba Lacan la *Historia del ojo* de Bataille (con la que algunas obras de Salle guardan cierta relación) como *una trama bien hecha para recordarnos el encaje, la equivalencia, la conexión de todos los objetos a entre ellos y su conexión central con el órgano sexual*.

[18] Dubois afirmaba taxativamente que no hay manierismo sin *arte de referencia* (*El manierismo*, p. 165). En este caso, como ya vimos en otras obras, la referencia es Jean-Louis-André-Théodore Géricault (1791-1824), un autor decisivo para la pintura de Salle. La historia nos dice que Géricault quedó impresionado por los relatos del amotinamiento y naufragio del barco *Medusa*, cuyos supervivientes, abandonados en una balsa a la deriva, tuvieron que recurrir la canibalismo para sobrevivir. La intensa motivación despertada en él por esos horribles acontecimientos le condujo a realizar la que se convertiría en su obra maestra: *La balsa de la Medusa*, un auténtico *tour de force* académico, del *gran estilo*, al que dedicó numerosos bocetos y estudios previos. Para acentuar el verismo de una pintura inspirada en la crónica de un suceso real —sin personajes heroicos, pero cuyo testimonio y esfuerzo colectivo trató de subrayar otorgándole un rango mítico—, Géricault trabajó al lado de cadáveres, mesas de disección y fragmentos corporales que copiaba buscando el mayor grado de fidelidad posible, como si intentara estar ante el hecho real mismo; fragmentos que, como él mismo decía, debían estar *reducidos a su materialidad animal*. El extracto de Salle procede del óleo *Cabezas de ajusticiados* (1818), estudio preparatorio de dicha obra.

Las obras de Géricault se encuentran en ese punto de encuentro entre el desgarro romántico y el inicio del *objetivismo* naturalista, uno de cuyos anhelos era verificar la presencia fáctica de lo real, es decir, tratar

Salle ha abierto una hendidura en el cuerpo y la ha colmado con un *resto* que no hace imagen especular: se trata de una representación plástica que designa la presencia directa del horror[19]. Núcleo de visión devastador, lo real del sexo aparece, entonces, localizado por medio de una cita como un *operador textual de primera magnitud*, como aquello que anuncia la inminente proximidad de la muerte, allí donde se localiza el negro agujero dentado de la boca abierta. Sobre este juego de antítesis y oscuras alusiones, Salle parece llevarnos, como decía Catherine Millet, a las puertas de un infierno interior.

Como si se sostuviera sobre una rígida cuadrícula cartesiana, todo el dinamismo visual de *Melody Bubbles* está concentrado sobre los ejes verticales. En *Melody Bubbles* aparecen múltiples centros de visión[20], pero, a nuestro juicio, ninguno de ellos puede competir con los tres centros principales de la pintura, sus puntos nucleares, a saber: el busto de Giacometti, el ojo picabiano y, sobre todo, la cabeza cercenada de Géricault encajada sobre los genitales de la mujer, imagen cuya potencia dramática arrastra hacia sí el resto de motivos que integran el texto.

Nos encontramos, por tanto, ante una pintura sostenida en la conjugación de múltiples centros textuales que refuerzan la experiencia que aporta densidad al cuadro: una experiencia vinculada directamente a la temática de la castración. Ahí localizamos el *punto de ignición* de la obra. La rigidez escenográfica del lienzo da imagen, de un modo certero, al estatismo propio de las imágenes fantasmáticas (cfr. el *hombre de los lobos*). Por contraste, el acto y lo real son lo absolutamente móvil, mientras que el fantasma se define por su fijeza.

La cabeza cercenada funcionaría aquí como un poderoso centro dinámico en el sentido atribuido a esta expresión por Arnheim: *foco del que emanan y hacia el que convergen fuerzas*. Estaríamos así ante lo que calificaremos como lo real del poder del centro genital. Sin recurrir ya a veladura alguna, en esta imagen se trataría, para utilizar una expresión de Requena, de la cita inapelable con lo real en la aprehensión de la geografía corporal radicalmente distinta del otro. La opresiva representación que nos ofrece Salle, punto final de la vuelta perversa, vendría protagonizada por una amenazante presencia fantasmática que da soporte a la extrema alteridad[21]. La

---

de hacer presente lo inaprehensible de la cosa más allá de cualquier intento por embellecer, interpretar o falsear las cosas. Para decirlo con una terminología nietzscheana, se trataba de hacer visible el *factum brutum* del hecho real tal cual es, al margen de cualquier protección interpretativa.

[19] El acto de poner una cabeza en el sexo de la mujer también podría evocar la presencia de un siniestro nacimiento. La muerte, sabemos, es un tema central de la estética manierista: *La muerte es el quedar arrojado en lo absolutamente desconocido, puesto que la duda sobre las promesas teológicas se extiende cada vez más. Con ello se convertirá la muerte en el jeroglífico por excelencia, en el crucigrama "maravilloso", en un enigma demoníaco y divino a la vez* (...) *La "angustia" ante la muerte deja ver una auténtica conmoción existencial ante la muerte. Se vive en tensión: cara a la muerte. Sin revestimiento alguno, ni heroico ni sentimental* (Hocke, *El mundo como laberinto*, pp. 121, ss).

[20] A propósito de *La maja desnuda* de Goya (1796), observó Arnheim que tenía dos centros visuales muy poderosos. El artista habría jugado con la *atormentadora ambigüedad que deriva de la competencia entre los dos centros* (p. 107), dos puntos nucleares que localiza en la mirada (los *ojos seductores de la dama*) y en el sexo, parte de su anatomía que coincide con el centro de equilibrio. La obra se sostendría sobre el juego de atravesamiento entre ambos centros.

[21] Quizás no sea más que pura divagación, pero creemos que las turbias relaciones dibujadas en los textos de Salle retienen y ahondan el drama de una fractura existencial ya apuntada en el inicio mismo del manierismo; un desgarro no menos inquietante que el halo fúnebre de la sonrisa leonardesca.

repetición periódica de este tipo de alusiones permite pensar en la traducción pictórica de una imagen obsesiva. Se trataría de una repetición de lo mismo fuera de una digestión simbólica: circularidad[22].

Melody Bubbles se encuentra cerca de un lienzo como *To the Bar* (cfr. más adelante), en donde, justo en el punto central de la obra, encontramos la imagen seccionada de una mujer que sostiene una calavera entre sus piernas. Es posible que ambas imágenes de Salle sean variaciones de la *Eva Prima Pandora*, de Jean Cousin, que, a su vez, podría ser una versión de la idílica *Venus dormida* (1510) de Giorgione.

Al mostrar una pletórica figura femenina apoyada en una calavera, el cuadro de Cousin nombraría la fascinante asociación de los opuestos característica de lo manierista[23]. Dichas pinturas interpretarían, a su manera, la identidad esencial entre el sexo y la muerte, tal y como fue descrita por Georges Bataille. Sin embargo, la sombría tonalidad que preside las obras salleanas no invita a pensar en una exaltación (no menos mortífera) del deseo, sino, bien al contrario, en una escenificación de rígidas pasiones fetichistas.

Tal y como fue teorizado por Freud, el fetichismo podría ser definido como una perversión, es decir, como un mecanismo de defensa ante la falta. Y recordemos que el campo de la perversión se define: 1º) por desviarse de las instancias de sujeción desplazándose de una inscripción simbólica; 2º) por plantear una respuesta ambivalente ante lo real, concebido como ámbito del horror; 3º) por sostenerse textualmente en los puntos de contacto entre lo imaginario y lo real.

2. 25. a. La imagen fetichista

Teniendo en cuenta que la imagen tiene un papel prevalente en el campo de la perversión, lo que nos interesa retener de la orientación discursiva seguida son aquellos conceptos con los que poder pensar la relación de la imagen con la sexualidad, es decir, con aquello que se revela, precisamente, como irreductible a un proceso de imaginarización. Veamos ahora cómo se recorta la noción de fetichismo sobre la amplia superficie de la doctrina freudiana.

Freud propuso la hipótesis según la cual el fetiche estaría destinado a preservar de la desaparición el pene imaginario atribuido a la mujer[24]. Por tanto, consistiría en una forma de repudiar, en términos narcisistas, el problema de la diferencia sexual.

---

[22] El retorno de lo mismo bajo una forma inasimilable fue desarrollado por Lacan en el contexto de la psicosis: *lo que fue rechazado de lo simbólico reaparece en lo real* (*El Seminario 3*, pp. 71, 118).

[23] Esta obra de Salle estaría en la órbita de *La Gâcheuse* (1935), pintura surrealista de Magritte donde una mujer es retratada con una calavera por cabeza.

[24] *El fetiche es el sustituto del falo de la mujer (de la madre), en cuya existencia el niño pequeño creyó otrora y al cual —bien sabemos por qué— no quiere renunciar (...) La percepción se ha conservado y se ha puesto en juego una actitud sumamente enérgica para mantenerla repudiada (denegada).* FREUD, Sigmund: «El fetichismo» (1927), en *Obras Completas*, Tomo VIII, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1972, pp. 2993, ss. Como complemento a esta temática del falo sugerimos la revisión de: «Análisis de la fobia de un niño de cinco años», «La disolución del complejo de Edipo», «La organización genital infantil» y «Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia sexual anatómica».

En tanto imagen-pantalla, el fetiche garantizaría la suplencia de la falta, reconstruyendo la plenitud fálica de la mujer, negando, incluso, la evidencia de lo visto. En consecuencia, el fetiche se insertaria en la economía psiquica del sujeto como una metáfora imaginaria del falo que no hay. El fetiche sería el tapón donde el individuo sostiene la realidad imaginaria del otro, la pantalla que oculta el agujero de esa castración que amenazaba la integridad imaginaria del cuerpo. En definitiva, se trataría de un seguro contra la angustia de la carencia —la castración.

Tras considerar la relación entre el proceso de fijación del fetichismo y la *abrupta detención de la memoria en las amnesias traumáticas*, pasa a señalar Freud que en el fetichismo el interés «se detiene» en determinado punto del camino, y que se conserva como fetiche la última impresión percibida antes de la que tuvo carácter traumático.

Observa después que el objeto fetiche procede de una relación de *contigüidad* con el falo imaginario. El fetiche nacería, pues, de una representación metonímica (cfr. Lacan) ocasionada por la detención en un punto concreto del recorrido de la investigación infantil: de *abajo* hacia *arriba*. A través de una refinada transferencia perversa, sería desplazado el valor cualitativo del falo ante cualquier otra parte del cuerpo o elemento asociado con él.

No obstante, la estructura fetichista se caracteriza por la respuesta paradójica y ambigua ante la realidad de la falta. Su profunda *ambivalencia* resultaría del hecho de afirmar y negar, a un tiempo, la castración en la mujer. En «Escisión del yo en el proceso de defensa»[25] mencionaba la idea de que el tipo de respuesta fetichista puede desarrollarse en el marco de *ciertas situaciones peculiares de presión* relacionadas con la castración u otros estados análogos. De este modo, declara que habría dos salidas opcionales ante tal presión: o bien negarla, para proseguir con una satisfacción placentera, o bien reconocer el peligro real. En la elección de una u otra se situaría el conflicto propio del fetichista. La solución ingeniosa, pero *perversa*, sería optar por ambos caminos al mismo tiempo, o lo que sería lo mismo: no decidirse por ninguno.

Pero esta salida sólo sería una *solución a medias*, aparente, ya que, con el tiempo, semejante respuesta atrofiaría la posible resolución del deseo: *Pero todo esto ha de ser pagado de un modo u otro, y este éxito se logra a costa de un «desgarrón» del yo que nunca se cura, sino que se profundiza con el paso del tiempo.*

Más allá de la restricción patológica, la lógica del fetichismo trasciende el ámbito del desencuentro fálico. El borrado *parcial* que desarrolla puede hacerse extensible a cualquier tipo de experiencia inasimilable de la realidad. Como Freud señalaba en *Compendio del psicoanálisis* (p. 3416), en este tipo de situaciones puede hablarse de *repudiación* o *renegación* de cualquier parte penosa del mundo exterior. Como en la estructura fetichista, el sujeto que así actúa se instalaría en un terreno conflictivo donde coexisten dos *posiciones antagónicas*: el rechazo y la aceptación.

Pero el drama de la escisión fetichista no consiste sólo en una escotomización de la carencia, ya que si esto fuera así no habría drama en absoluto. El drama se confirma cuando, en ausencia de estructuración simbólica, lo real irrumpe bajo la forma de un

---

[25] FREUD, Sigmund: «Escisión del yo en el proceso de defensa» (1938), en *Obras Completas*, Tomo IX, Ed. Biblioteca Nueva, 1975, Madrid.

agujero, de una hendidura que delata el retorno de la falta. De manera que, como si se tratara de una tela barroca que a un tiempo concentra luz y oscuridad, el dualismo fetichista se ve sometido a un constante vaivén entre el borrado y la aparición de una grieta abismal. En el fetichismo, el agujero de la castración irrumpe bajo la forma de una imagen inasimilable.

Esa es, en nuestra opinión, la dialéctica que sostiene lo más intenso de la pintura salleana. Tal y como hemos comprobado, la imagen ofrecida en *Burbujas de Melodía* nos ofrece, con total exactitud, la manifestación más pura de lo que constituye el núcleo de una fantasía fetichista. Se trata de una imagen insostenible que amenaza con derrumbar todo el edificio de la realidad; que amenaza, cuando menos, con cercenar toda posibilidad de articulación y pervivencia del deseo.

2. 25. b. Retorno sobre la noción freudiana de fantasma

Melody Bubbles pone en juego la dialéctica de la imagen fantasmática y lo real, allí donde una experiencia desgarradora nos hace advertir la presencia de lo siniestro. De hecho, la aparición espectral del lienzo podría tener la intensidad, en su valor real, de algunas imágenes alucinatorias (cfr. el dedo cortado del *hombre de los lobos*), que siempre entrañan la desaparición de las figuras del placer y la emergencia de una desestructuración subjetiva.

De hecho, las figuras de cuadros como *Fooling with your Hair, Géricault´s Arm* o *Jar of Spirits* parecen marionetas vaciadas de toda afección, efigies destinadas a encerrar una presencia imposible de retener, que no inspiran deseo, sino temor. En el fondo, las obras de Salle nombran la posibilidad de un fatal desenlace: la presencia de la muerte[26] revelada tras los grotescos semblantes de la representación. Constatamos así que la deriva de las primeras obras se ha detenido en una inquietante imagen. Al lado de las diseminaciones dadaístas, el acusado tenebrismo de estos lienzos ofrece el vivo testimonio de lo que calificaríamos como una progresiva invasión del fantasma, en donde lo temible llega del lado de lo femenino.

Si el fantasma nombra, en sentido vulgar, la imagen de un objeto impreso en la memoria, o el retorno de lo muerto avivado por las imaginaciones acaloradas[27], desde el

[26] En el texto *The Paintings are Dead*, Salle afirmaba que los cuadros surgen como dobles inertes de la vida, como imágenes premonitorias de la muerte que siempre ofrecen respuestas incompletas. Su *opacidad* apunta al *sinsentido* del que participan. Aquí tenemos apuntado el tema manierista de la representación como distante simulacro de lo vivo (en *Blasted Allegories. An Antologhy of Writings by Contemporary Artists*, Brian Wallis Ed., p. 326, citado en ÁFRICA VIDAL, M. Carmen: *¿Qué es el Posmodernismo?* Universidad de Alicante, 1989. También en Power: «David Salle: interpretándolo a mi modo»).

[27] Según el diccionario de la RAE, la palabra fantasma procede del griego (φαντασμα) a través del latín *phantasma*. Sus acepciones son: 1. Visión quimérica, como la que ofrecen los sueños o la imaginación calenturienta. // 2. Imagen de una persona muerta que, según algunos, se aparece a los vivos. // 3. Imagen de un objeto que queda impresa en la fantasía. // 4. Persona entonada, grave y presuntuosa. // 5. Como aposición, indica la inexistencia o el carácter falso de algo. // 6. Espantajo o persona disfrazada que sale por la noche para asustar a la gente.

psicoanálisis puede ser considerado como una representación o escenificación imaginaria que da respuesta a la presión pulsional[28].

Nacida del intento de resolver conflictos relacionados con la temática del acto sexual, la imagen del fantasma sería la expresión del anudamiento entre el movimiento pulsional y su representación. Lo que inquieta en la imagen, lo que se hace ver a través de ella, siempre es algo relativo a la pulsión. Y ahí cobraría su sentido, precisamente, la idea freudiano retomada por Lacan: *en lo irreal es lo real lo que atormenta*[29].

Freud consideraba el fantasma como una *metáfora*[30] que transforma y modifica la impresión de un golpe o encuentro traumático. También como una condensación de imágenes fragmentarias tomadas de diversas fuentes que localizan la presencia velada del acto o la posibilidad de la castración[31].

Así pues, constatamos que la cabeza tomada de Géricault nombraría lo que hay de masculino en la mujer, es decir, el falo imaginario, apareciendo como amputado y en proceso de putrefacción. La escenificación evocaría, de esta manera, el derrumbe de la figura masculina y la verdad fantasmática de la mujer.

Además, por medio de la asociación propuesta, advertimos que la mujer aparece como fuente de una amenaza, es decir, simultáneamente como castrada y castradora. Como la griega Palas Atenea citada por Freud, Salle nos presenta a *la mujer imposible, cuya visión ahoga toda idea de aproximación sexual*[32].

---

[28] En este sentido cabría pensar lo asegurado en «Fantasías histéricas y su relación con la bisexualidad» (*Obras Completas*, Tomo IV, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1987, p. 1349): la puesta en escena —*mise en scène*— del perverso siempre encubre una significación erótica y encuentra satisfacción imaginaria, pero también real.

[29] Lacan, *El Seminario 10, La angustia* (19-XII-1962). No olvidemos que en «Psicoterapia (Tratamiento por el espíritu)» afirmaba Freud que el dolor de muchas afecciones subjetivas puede ser imaginario, pero no por ello deja de ser menos violento y real (en *Obras Completas*, Tomo III, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1987, p. 1018). Anotemos, además, el llamativo hecho, demostrable por la experiencia, de que cuando a una persona le amputan un miembro de su anatomía, el dolor que ahí se manifestaba a causa de determinada afección seguirá activo durante x tiempo; el dolor de ese miembro inexistente es lo que el médico denomina «dolor fantasma».

[30] FREUD, Sigmund: «Historia de una neurosis infantil (Caso del "hombre de los lobos")», en *Obras Completas*, Tomo VI, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1972, p. 1962. En el origen del fantasma del *hombre de los lobos* hay que localizar un trastorno de la relación con el padre y sus equivalentes.

[31] En *Inhibición, síntoma y angustia* (Ed. Alianza, Madrid, 1978, p. 95) Freud sostenía que es imposible experimentar la muerte: *Pero en nuestro inconsciente no existe nada que pueda dar un contenido a nuestro concepto de la destrucción de la vida. La castración se hace, por decirlo así, representable por la experiencia cotidiana de la eliminación del contenido intestinal y por la pérdida del pecho materno sufrida en el destete. Pero jamás se ha experimentado nada semejante a la muerte, o, por lo menos, como sucede con la pérdida del conocimiento, nada que haya dejado huella perceptible. Mantenemos, pues, nuestra hipótesis de que el miedo a morir ha de concebirse como análogo al miedo a la castración, y que la situación a la que el yo reacciona, o sea la de ser abandonado al superyo protector —por los poderes del Destino— es aquella con la que termina la seguridad contra todos los peligros.* Por eso creía que sólo es posible representarla mediante analogías de la castración; o sea, a través de un abanico de determinadas pérdidas objetales. El miedo a la muerte procedería del miedo a la castración. Lo mismo señaló en «El Yo y el Ello»: *(...) la muerte es un concepto abstracto de contenido negativo, para el cual no nos es posible encontrar nada correlativo en lo inconsciente.*

[32] «La organización genital infantil», p. 2700. Véase también: «La cabeza de Medusa», en *Obras Completas*, Tomo VII, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1974, p. 2696.

En nuestra opinión, las pinturas de Salle nombran la herida de un desencuentro sexual, escenifican una violencia focalizada sobre el cuerpo de la mujer y relacionada con el lugar del goce y el origen[33]. Algo que no apela a la significación sino a un desgarro de la subjetividad. Lo real comparece, pues, como aquello que se des-cubre en la figura fantasmática de la mujer.

En este sentido, podría decirse, el pintor nos ofrece aquí una imagen a tumba abierta[34]. Ante lo que el texto muestra no es difícil localizar —el lector es quien reaviva la experiencia del creador— una paradójica sensación de atracción y repulsión. La fascinación de la escenografía incluye en su interior ese punto de inquietud sin el cual la pintura no sería lo que es[35].

Insignia de una pérdida capital, la cabeza cortada designa un encuentro con lo real bajo la forma de una siniestra castración. De ahí que, situando a la mujer más allá del principio del placer[36], pensemos que las propuestas de Salle concuerden con algunos enunciados lacanianos; por ejemplo, el referido a lo real como el agujero de la *no relación* sexual, en tanto aquello que, sin dejar de rodearse, *no cesa de no escribirse*.

Como también se aprecia en *Melody Bubbles*, el fantasma de los lobos estaba en relación directa con determinado núcleo de «experiencia visual» concerniente a la enigmática agresividad del acto. A pesar de dudar sobre su autenticidad, manifestó Freud (p. 1994) su creencia de que algo real debió haber en lo imaginado por el enfermo; algo en función de lo cual se justificaría todo el desencadenamiento del proceso, un acontecimiento definido así:

---

[33] *Melody Bubbles* mostraría, además, la imagen de esa *conocida sentencia de un padre de la Iglesia,* inter urinas et faeces nascimur, *ha quedado adscrita a la vida sexual y no puede separarse de ella, a pesar de todos los esfuerzos realizados para idealizarla* (Freud, «Análisis fragmentario de una histeria», p. 948). Se trata de una relación del sexo con lo excremencial que introduce lo real bajo la forma de lo inmundo. Así lo trató Bataille en textos como *El culpable*: *El vacío se revela en el horror que la atracción no supera (...) La verdad, el fondo de desesperación del desenfreno, es su aspecto inmundo, que asquea (...) El asco, el miedo, en el momento en que el deseo nace de lo que da miedo, y da nauseas, son la cumbre de la vida erótica: el miedo nos deja al borde de desfallecer (...) El sexo está unido a la basura, es el orificio de ella.*

[34] Lisa Liebmann encontraba un rasgo sadiano en el uso que Salle hacía de los fragmentos de Géricault: *this must have appeled to the sadean in Salle* (*David Salle*, Edited by David Whitney, New York, 1994, p. 58. Jeanne Silverthorne constató que las cabezas decapitadas casi siempre son masculinas y que los extractos de Géricault introducían una relectura del romanticismo y la revolución francesa. SILVERTHORNE, Jeanne: «David Salle», *Artforum*, New York, November 1986, p. 133.

[35] Citemos de nuevo a Hocke: *Se trata de la puesta en escena de efectos terroríficos mezclados frecuentemente con una mal disimulada pornografía* (*El mundo como laberinto*, p. 124).

[36] La mujer, sostenía Lacan en la página 246 de *El Seminario 1*, está *mucho más comprometida con lo real que los hombres*. En lo relativo a esa experiencia desgarrante que es el acto sexual, "cuerpo", "goce" y "muerte" comparecen como tres dimensiones de lo real, *en la medida en que están anudados por ese impasse inverificable del sexo* (*El Seminario 21*, *Les non dupes errent*, 19-III-74). En cuanto al sexo de la mujer, *Lacan lo teorizaba, desde su encuentro con Bataille y su lectura de Madame Edwarda, como un lugar de horror, un agujero abismal, una cosa dotada de una oralidad extrema, de esencia incognoscible: un real, una heterología* (Roudinesco, *Jacques Lacan*, p. 538).

Lo que aquella noche hubo de ser activado en el caso de las huellas de impresiones inconscientes, fue la imagen de un coito entre los padres del sujeto, realizado en circunstancias no del todo habituales y especialmente favorables para la observación[37].

En términos freudianos, la curiosidad de mirar y el deseo de saber siempre estarían vinculados al descubrimiento de algo relativo a la escena primordial. Se trata de una interrogación por el origen y por el propio goce sexual; algo que, en tanto real, siempre se manifiesta como inaprehensible para el sujeto. El fantasma jugaría aquí la función de dar solución a una interrogación sin respuesta. En nuestra opinión, muchos textos de Salle están relacionados con esa temática central sobre la que se construye la experiencia nuclear de la mirada que el ojo picabiano representa.

Como la retención fragmentaria de los cuentos de *Caperucita Roja* y *El lobo y las siete cabritas* en el caso estudiado por Freud, tenemos aquí la elaboración de un texto que conjuga diversos fragmentos tomados de la Historia del Arte. Intervienen, por tanto, varias fuentes y varias circunstancias de asociación, jugando el *añadido* un papel primordial. Los elementos que componen la escena funcionarían, para utilizar una expresión tomada de Jean-Yves Jouannais, como "aliados del fantasma". Así pues, creemos que los textos de Salle mantendrían una estructura de configuración similar a la estructura del fantasma descrito por Freud.

En efecto, *Melody Bubbles* es el resultado de una amalgama de fragmentos dispares, tomados de fuentes heterogéneas que tienden a concentrarse —con distinto grado de literalidad y deformación— en torno al *punto de ignición* que nombra la fusión angustiante del sexo y la muerte, aquello cuya asimetría, cuya heterogeneidad, rompe con cualquier reflejo especular.

Partiendo de las consideraciones desarrolladas por González Requena, diríamos que el impacto hiriente del fantasma —en tanto diferente de ese *reino psíquico* que Freud denominaba *parque natural* de la fantasía *sustraído al principio de la realidad*[38]— podría ser ocasionado por la no articulación simbólica de la pulsión, por la ausencia de un trazado simbólico que la vertebre. En consecuencia, dicha falta provocaría que la

[37] Freud consideraba muy posible que la contemplación de la escena primordial fuese real, ya que eso podría explicar el sentido atribuido a las diferentes representaciones surgidas y los efectos que de ella emanaron. La escena real habría sido deformada por la influencia estimulante de numerosos fragmentos añadidos, procedentes de diversas fuentes y circunstancias, condensados y desplazados, que encubrirían el sentido original de la escena velándola bajo una imagen fantasmagórica. La historia del lobo funcionaría como la *metáfora* que habría transformado y modificado el contenido original. De acuerdo a lo señalado en ese texto, el fantasma inconsciente se caracterizaría por el retorno de lo mismo bajo *innumerables variantes*, por el retorno de un trauma activado por la contemplación de una escena sexual causante de una gran *impresión visual*.

Recordemos, por otro lado, que el *hombre de los lobos* sintetizó su sufrimiento en una poderosa imagen: el mundo por él habitado parecía estar envuelto en un velo, que sólo se desgarraba al realizar determinadas necesidades fisiológicas. Su narcisismo se apoyaba en la protectora idea de que había nacido *cubierto* con la *cofia de la buena suerte* que le ocultaba y le separaba del espesor del mundo real. De donde el velo cumplía la función de dar cobertura a lo que, para su talante narcisista, no representaba sino el horror. Velo que sólo podía ser desgarrado ante la irrupción de la energía proveniente del interior. El desgarramiento del velo, afirmaba Freud, es análogo al hecho de abrir los ojos y abrirse la ventana («Historia de una neurosis infantil (Caso del "hombre de los lobos")», p. 1958.

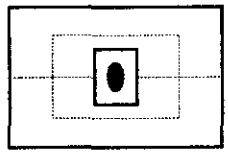
[38] Freud, *Lecciones introductorias al psicoanálisis*, p. 2355.

pulsión se manifestara bajo la forma de una pesadilla. La representación fantasmática localizaría, por tanto, la intersección entre el registro de lo imaginario y el registro de lo real.

2. 26. To the Bar (28)

Con menor intensidad dramática que en *Melody Bubbles*, pero con mayores resonancias manieristas, encontramos en *To the Bar* (literalmente: al mostrador, a la pasarela) una similar aproximación a lo real a través del sexo de la mujer. De esta manera, el cuerpo femenino vuelve a aparecer exhibido como algo del orden de lo inquietante; como aquello que se resiste a la economía del placer.

Redundando en la presentación frontal e insistiendo en el borrado de la profundidad visual, la estructura compositiva del cuadro vuelve a jugar con el esquema central. En esto guarda una cierta analogía formal con *The Sun-Dial o Lost Barn Process*, aunque, en esta ocasión, el sistema concéntrico cobra todavía un mayor protagonismo. Así, el centro geométrico se superpone a su verdadero centro dinámico gracias a la conjunción de la cuadrícula cartesiana, la configuración concéntrica y la espiral ornamental sobre la que cuadro interior se encaja.



Sobre un neutro fondo azul grisáceo, el artista ha pintado una serie de motivos decorativos tomados, probablemente, de alguna tapicería. Realizado con mucha soltura, sus trazos envolventes van cambiando sucesivamente de forma, de manera que si en los ángulos superior e inferior de la zona izquierda reconocemos ciertos motivos florales (hojas y ramas), la forma semicircular que encontramos en la zona diestra parece reproducir una singular variación seriada de elementos geométricos. En la zona media encontramos diversas volutas que parecen proceder del centro geométrico del cuadro, y que, en nuestra opinión, reproducen la figura o el contorno de una espiral. Los trazos que mejor definen esta forma específica de la *maniera* son los que aparecen por debajo y por encima del inserto central.

Como sabemos, la serpentina fue elogiada por tratadistas del Cinquecento como Lomazzo porque en ella veían la expresión de la *curva infinita*, tal y como, por ejemplo, la ponía en escena el grupo escultórico de Laocoonte descubierto en 1506. Estrechamente vinculada al pliegue caprichoso (cfr. *Madonna de la Rosa*, de Parmigianino), la serpentina puede ser considerada como la línea del vértigo[39] que anuncia el movimiento de una caída en tomo a un centro vacío.

El manierismo, afirmaba Dubois, agota en todas sus variaciones posibles la figura de la serpentina y la espiral, ya sea en ondulaciones, imágenes laberínticas, retorcidos

[39] Como bien observa Dubois (*El manierismo*, p. 91), en el campo de la feminidad la ternura propia de la curva desemboca en la imagen del vértigo: la curva, emblema del rodeo, se hace lasciva.

vegetales alegóricos, temas enigmáticos, lazos e incluso *nudos imposibles de desatar* (p. 99). Recordemos, por ejemplo, las espirales del dibujo *El fin del mundo*, de Leonardo, las escaleras del Palacio Farnese o las figuras torturadas del Greco. La espiral delata, por tanto, la presencia de un punto de inquietud que encontrará su complemento y su justificación emocional en aquello que el artista norteamericano ha colocado en el centro mismo del texto.

A la derecha del inserto central observamos la presencia de otro elemento decorativo del que cuelgan una serie de borlas simplemente abocetadas. Todo parece indicar que el pintor ha dado un giro de ¼ de vuelta al tapiz, de ahí que el enorme y desbordante florero aparezca invertido hacia la izquierda. Añadamos que la cálida tonalidad de las volutas y las espirales contrasta con la fría tonalidad azulada del fondo, redundando, por tanto, en el juego de las antítesis y las oposiciones plásticas.

Hallamos, además, una serie de insertos cuya ubicación permite localizar la presencia inducida de un rectángulo interior. Se trata de cuatro imágenes dispuestas en cada esquina de dicho rectángulo que refuerzan, como antes anunciamos, la estructura compositiva cartesiana que aporta estabilidad geométrica a la imagen. Aunque realizadas con diferente técnica y color, todas ellas reproducen distintos rostros masculinos a los que Salle ha dotado de una grotesca fisonomía. Tocado con una rudimentaria corona, el rostro del ángulo superior izquierdo parece evocar la cabeza de un soberano. Realizada sobre los brochazos azulones del fondo, su alargada cara es de un intenso amarillo. La misma tonalidad tiene el orondo rostro del ángulo superior derecho, esta vez sin corona y sobre un fondo grisáceo.

Como vemos, el artista juega con los límites del reconocimiento, con la caricatura y la deformación facial. El rostro aparece así representado como una máscara. La efigie menos antropomórfica de las cuatro es la situada en la esquina inferior izquierda, cuya alargada silueta ha sido acentuada expresivamente por una considerable tosquedad formal. Todo lo contrario sucede con la última cara, pintada con esmero sobre un intenso fondo naranja y en tonalidades verdosas. En imágenes como esta Salle demuestra su destreza pictórica a la hora de perfilar con pocas pinceladas cualquier tipo de volumen y expresión.

Cruzando toda la superficie del lienzo en sentido horizontal tenemos dos líneas paralelas: la inferior de una tonalidad gris oscuro y la superior de un intenso rojo. Como en *Melody Bubbles*, *Demonic Roland* o *Pattern Cutter*, la raya funciona como un motivo más del diseño que, a su vez, establece una referencia intertextual a Barnett Newman. En el ángulo inferior derecho encontramos otra línea de mayor grosor que hace visible un sutil goteo. Estas rayas parecen cumplir el papel de equilibrar la composición sobre su eje horizontal.

Como tuvimos ocasión de comprobar, Salle tiene la capacidad de distorsionar los órdenes compositivos tradicionales y deslizarse de sus restricciones visuales, pero también posee las cualidades necesarias para establecer poderosas tensiones entre los diferentes modelos de la representación. Como en *The Sun-Dial*, muchos de los textos de Salle ponen en escena el conflicto y la ambivalencia entre diversas fórmulas expresivas, rasgo de enunciación que hemos identificado como manierista.

En la zona media del lateral izquierdo observamos una curiosa superposición ovalada, de tonalidad gris claro, sobre la que ha sido dibujada una presencia masculina

en completo contraluz. De dicha figura —masculina por su napoleónico atuendo militar— no vemos sino su sombra azul poderosamente contrastada sobre el fondo neutro. Justo en el lado opuesto encontramos otra superficie igualmente ovalada pero en menor tamaño y en diferente color. Esta vez ha sido realizada en una tonalidad ocre que establece una rima cromática con los arabescos comentados. Sobre ella y con una simple línea de contorno, Salle ha dibujado una vela apagada sobre un rudimentario candelabro. Como sabemos, se trata de un símbolo retórico (un signo) de la muerte.

Lo que dicha vela nombra no hace sino servir de acompañamiento a aquello que verdaderamente constituye el *punto de ignición* del texto: la anunciación de la muerte a través del sexo de la mujer. El pequeño inserto central, centro dinámico y geométrico al mismo tiempo, ha sido realizado en acentuado claroscuro. En él encontramos el segmento de un anónimo cuerpo femenino que sostiene un maniquí con una mano y una calavera entre las piernas. La calavera comparece aquí, directamente, como imagen de aquello que «resta» una vez que el cuerpo vivo se ha disuelto. Por sí misma, y ubicada en esa privilegiada posición, la calavera nombra la existencia ilusoria, el devenir temporal. A través de la mujer, Salle propicia un encuentro entre el arte —simbolizado por el maniquí que sirve de modelo para la representación— y la muerte.

A pesar de su abocetamiento y de su tosquedad formal, *To the Bar* se sirve del cuidado representativo para mostrar elementos y relaciones de siniestra filiación. Resuelto como un cuadro típicamente manierista, el centro —núcleo, a su vez, de la espiral— viene protagonizado por una inquietante superposición: la muerte sobre el sexo de la mujer[40]. Alrededor de ese *punto de ignición* central gravitan el resto de elementos, casi todos ellos de apariencia masculina[41].

En el núcleo de la espiral el artista nos ofrece una imagen funesta del lugar del goce, así como del lugar del que todo hombre procede. De manera que, en virtud de su atracción visual, de su tirón gravitatorio, todo quedaría magnetizado por las sombras que dan forma a lo real del poder de un centro genital.

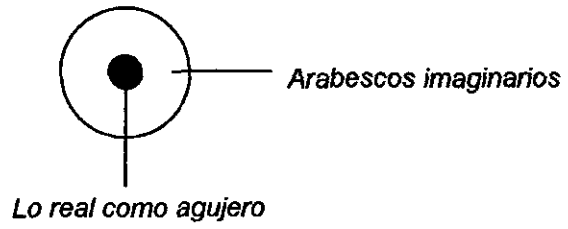
En esta obra constatamos cómo el campo de lo imaginario bordea el agujero de lo real, confirmando así que se trata de una pintura de estructura fetichista haciendo presente lo inasimilable en el centro mismo de la pantalla.

---

[40] Sabemos, para introducir una referencia intertextual, que el surrealista Masson había ilustrado la revista *Acéphale*, de Bataille, con la imagen de un hombre sin cabeza y con un cráneo en el lugar del sexo.

[41] Hacemos notar que la mayoría de los motivos participan con nitidez del registro de lo imaginario. Además, la "vela" podría metaforizar la virilidad apagada en un contexto donde lo femenino adquiere un papel primordial. Como se ha advertido ya, muchas obras de Salle nombran el fantasma de la castración como anticipo de lo real. Así, pues, podríamos relacionar esta obra con el comentario lacaniano de la anamorfosis de *Los embajadores* (1533, National Gallery) de Hans Holbein, para quien dicha figura sería la *encarnación ilustrada* de -φ (falo imaginario), de la castración que *centra toda la organización de los deseos* en torno a la falta. Dicho cuadro pondría en su centro el tema de la sexualidad, evocando, al mismo tiempo, la vanidad de las cosas del mundo —incluido el goce sexual. El de Salle también podría acercarse al cuadro de Zucchi comentado por Lacan. Aunque si en *Eros y Psyque* el florero escamoteaba la presencia del falo, en *To the Bar* el florero está al lado de la imagen de la muerte, allí donde se nombra la falta central en el lugar del sexo. En ambos cuadros manieristas se trata del falo que no hay. *To the Bar* podría inscribirse en la tradición del tema de la vanidad, uno de cuyos ejemplos nos lo ofrece la *Alegoría de la Prudencia* (1529) de Hans Baldung Grien, donde una hermosa joven desnuda se mira en un espejo convexo que refleja una calavera a penas sugerida sobre la superficie.

Todo en esta representación gira alrededor de ese tenebroso centro que introduce, directamente, la dimensión de la pérdida. En este sentido, su estructura compositiva y la relación entre los motivos guardarían una singular analogía con la articulación topológica del deseo según Lacan, articulación que define un movimiento de rodeo en torno a un vacío central[42].



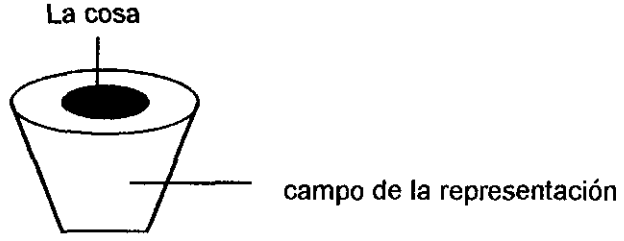
Como sostenía en la página 173 de *La ética del psicoanálisis*, toda representación sería la encarnación negativa de la Cosa, en tanto que el arte trata de cercarla. En esta perspectiva, el deseo, como la escritura que le da respuesta, no haría otra cosa que rodear el agujero de una pérdida esencial, la del objeto primordial.

De un modo similar, habría traducido Salle esta problemática del deseo a través de una puesta en escena en espiral. El artista localiza algo vinculado estrechamente al problema de la pérdida, de ahí que, yendo más allá del texto comentado, creamos que el sentido de la escritura salleana puede ser entendido como un proceso de rodeo (circularidad) en torno a una falta central. Mediante un tratamiento grotesco, Salle da forma y expresión al desgarro de la ausencia.

Por otro lado, a través de la mujer Salle conjuga lo funesto y lo fascinante. En pinturas como esta, la mujer aparece retratada como emblema de lo Otro[43], de ahí que pensemos que la presencia de la muerte evocada a través del sexo constituye un tema esencialmente salleano. Nada hay, pues, de una articulación simbólica del deseo que trascienda el drama de la escisión fetichista.

* * *

[42] M. Safouan recordó (*Presocráticos y Postlacanianos*, Círculo de BB. AA., Madrid, 21-V-98) que la metáfora lacaniana del vaso implicaba un vacío interior (la cosa) alrededor del cual gravitan las representaciones sobre las que se sostenía el deseo. Podríamos esquematizarlo así:



[43] Comentando un cuadro como *The Mystical Masters*, realizado a partir de un cartón de Agnolo Bronzino con el tema bíblico de José y la mujer de Putifar (Palazzo Vecchio, Florencia), Mario Diacono comentó que Salle apelaba a la Otredad de la mujer («Ellipsis and Conflation: Salle´s Imploded Vision of Art History», Boston, 1990).

Lo que textos como *Melody Bubbles, Géricault´s Arm , To the Bar* o *Selfmade Labyrinth* parecen introducir es una tematización explícita de la castración. Alrededor de esta cuestión central, donde aparece implicada directamente la problemática de la trama edípica, hallamos toda una serie de motivos y relaciones que giran alrededor de aquello que Freud analizó a propósito de lo siniestro: el universo de lo familiar convertido en algo extraño y amenazante, el cuerpo y las partes pudendas, el doble, la repetición, el mal de ojo y la indistinción entre lo vivo y lo muerto.

Advertimos así la presencia de una escisión entre los distintos niveles del texto que delatan la experiencia de una quiebra existencial. De ahí que, cuando no como pura farsa o comedia histriónica, la insistencia pulsional aparezca integrada en el marco de una latencia esquizoide que percibe lo real como siniestro.

2. 27. Lo siniestro y la escisión psicótica

Retomada desde una perspectiva freudiana[44], la concepción nietzscheana de Eugenio Trías a propósito de lo siniestro revela grandes concomitancias con la lectura del fenómeno estético según Lacan. Así, partiendo de una frase de Rilke, *lo bello es el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar*, y otra de Schelling, *lo siniestro es aquello que debiendo permanecer oculto se ha revelado*, observa Trías que lo siniestro supone la *condición y límite de lo bello.*

Las hipótesis en las que Trías apoya su ensayo serían: 1º) Lo bello, sin referencia metonímica a lo siniestro, carece de fuerza y vitalidad para poder ser bello. 2º) Lo siniestro, presente sin transformación, destruye el efecto estético, siendo límite del mismo. 3º) La belleza es siempre un velo a través del cual debe presentirse el caos[45]. De manera que, extendiendo su hipótesis a todas las producciones estéticas, observaba: *¿Qué procesos inconscientes determinan la creación de valores estéticos? Lo siniestro.*

Es posible que la propia teorización freudiana en la que Trías se inspira esté en falta, ya que piensa la cuestión de lo siniestro desde una lógica neurótica, mientras que, como apuntó Requena, sería más oportuno hacerlo desde la perspectiva de la psicosis.

Tras analizar etimológicamente la ambigüedad del término *unheimlich*, Freud elige de punto de partida la sentencia de Schelling: *Se denomina unheimlich todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto...no obstante, se ha manifestado.* A pesar de considerar que la capacidad de experimentar esta cualidad se da *en grado extremadamente dispar* entre unas personas y otras, lo siniestro parece afectar sobremanera a las cosas familiares y a todo aquello relacionado con las partes

---

[44] FREUD, Sigmund: «Lo siniestro», en *Obras Completas*, Tomo VII, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1974. TRIAS, Eugenio: *Lo bello y lo siniestro*, Ed. Ariel, Barcelona, 1992.

[45] Se pregunta *¿Cuál es el estatuto ontológico del velo? ¿Qué es lo que se da a la visión cuando se descorre el velo, qué hay tras la cortina rasgada?* Y responde: *El vacío*, lo que no se puede soportar, la muerte y el despedazamiento, el asco, el abismo de lo indecible.

pudendas del cuerpo humano: los órganos genitales. No obstante, las variadas temáticas en las que se concentra lo siniestro ceden su lugar, en el argumento freudiano, a una temática más importante: la castración. Ahí es donde hace intervenir la temática del padre y el Edipo.

Como recordaba Requena, resulta paradójico que Freud no toque el tema de la locura, que es el verdadero protagonista del cuento de E. T. A Hoffmann en el que se apoya. Freud hace depender el efecto de lo siniestro de un proceso de retorno de lo reprimido, de un retorno de lo familiar distorsionado bajo una nueva forma. El prefijo negativo «un» («in» en español) de *unheimlich* —posiblemente ahí se concentre la confusión— indicaría el efecto de la represión y el retorno de un deseo reprimido: lo (in)consciente.

Pero, como también observa, el problema no termina ahí. Freud, que distingue entre lo siniestro vivencial y lo siniestro poético, no toma en consideración la interrelación entre texto artístico y sujeto más que de un modo insuficiente. Por tanto, su provisional fórmula final sería:

> *lo siniestro en las vivencias se da cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación.*

Requena abrocha, entonces, lo que falta en la teorización freudiana, allí donde pensaba lo siniestro desde una lógica neurótica, y lo que falta en la teorización lacaniana de la psicosis, allí donde Lacan superponía palabra y significante.

Recordemos que la original tesis lacaniana de la psicosis[46] se sintetizó en el concepto de *forclusión*, concebido como exclusión del *significante primordial*, como una falta de integración del *Nombre del Padre*, dentro de los plazos prescritos para ello, en la realidad psíquica del individuo. Lo que no habría en la locura, por tanto, sería una estructuración significante en el sujeto. A causa de esa falta, el loco experimentaría la abertura de una falla, de un agujero en el sistema de la realidad. De ahí que afirmara que lo *que fue rechazado de lo simbólico reaparece en lo real* (p. 71). De donde lo real haría irrupción bajo una forma intolerable repitiéndose de continuo: no como amenaza, sino como auténtica experiencia de castración.

Se dibuja así el paisaje de una relación existencial caracterizada por una hendidura en el entramado edípico, donde falta toda inscripción de la figura tercera (la ley). El texto psicótico sería aquél que se desarrolla y permanece en el plano de la relación dual, produciéndose, necesariamente, una oscilación entre (p. 141) la *invasión imaginaria* y la experiencia de un cataclismo existencial.

A diferencia de Freud y Lacan, Requena afirma que lo que se juega verdaderamente en la psicosis es la posibilidad misma de la construcción de lo inconsciente, tal y como la palabra paterna —en toda su amplitud considerada— lo introduce. El discurso lacaniano apuntó en algunas ocasiones hacia la teorización de

[46] LACAN, Jacques: *El Seminario 3, Las psicosis*, Ed. Paidós, Barcelona, 1991.

esa idea, es decir, la idea de un sistema inconsciente nacido mediante la introducción de la palabra. Así, en *El Seminario 1* (p. 97) aseguró a propósito del *hombre de los lobos* —cuyo fantasma hemos nosotros vinculado a algunas obras de Salle— que

> *la condición para que algo exista para un sujeto es que haya* Bejahung *(...) ¿Qué sucede cuando esta* Bejahung *no se produce, y nada entonces se manifiesta en el registro simbólico?*
>
> *Veamos al hombre de los lobos. No hubo para él* Bejahung, *realización del plano genital (...) La castración, que es precisamente lo que no ha existido para él, se manifiesta en la forma que él se imagina: haberse cortado el meñique, tan profundamente, que sólo se sostiene aún por un trocito de piel. Le invade entonces el sentimiento de una catástrofe (...) Existe algo así como un mundo exterior inmediato, manifestaciones percibidas en lo que llamaré un real primitivo, un real no simbolizado.*

Y a propósito del caso "Dick" :

> *No hay en el sujeto ningún tipo de inconsciente (...) El desarrollo sólo se produce en la medida en que el sujeto se integra al sistema simbólico, se ejercita en él, se afirma a través del ejercicio de una palabra verdadera* (pp. 137, ss.).

Pero, como se puede constatar al seguir la sinuosa línea de su deriva, la posibilidad de una inscripcción simbólica acabará desembocando en un agujero teórico; un agujero velado con el prejuicio vanguardista de que el *Nombre del Padre* no ejerce sino el papel de simulador: el *engaño máximo*.

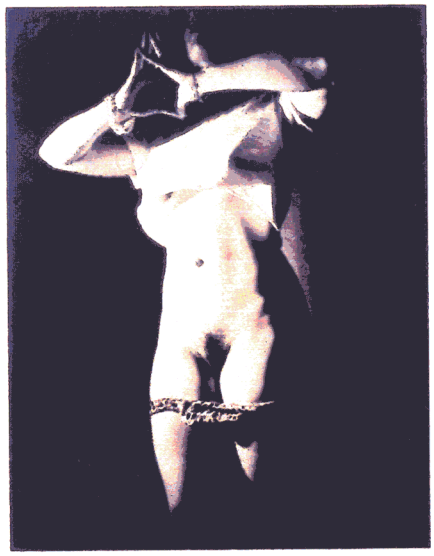
Por fuera de ese callejón sin salida, Requena propone[47] concebir la psicosis no como una mera falta de significante y una quiebra del lenguaje, sino como hendidura de la dimensión simbólica de la Palabra.

Lo siniestro, *color* o cualidad estética de la psicosis, sería el efecto de la pérdida de anclaje simbólico para el deseo, la disolución de una topología simbólica que oriente la violencia pulsional y que ordene la posición del sujeto en el mundo a través de la palabra. La proposición original de Requena se resumiría en lo siguiente: en la psicosis no hay inconsciente.

* * *

[47] REQUENA, Jesús González: «Emergencia de lo siniestro», *Trama y Fondo*, nº 2, Madrid, abril, 1997.

29- *Gericault's Arm*, 1985, acrílico y óleo sobre lienzo, 78 x 96 pulgadas.



30- *Sin título*, fotografía en gelatina de plata, 35 x 27 cm.

Esa latencia esquizoide antes mencionada cobra intenso fulgor en pinturas como las que veremos a continuación. Dichas pinturas constituyen una serie de variaciones en torno al tema de la fragmentación corporal tal y como Salle la ha desarrollado a partir de las obras de Théodore Géricault.

2. 28. Variaciones sobre Géricault

a) En *Géricault's Arm*, obra cuyo título nombra explícitamente la estructura intertextual en la que se apoya, observamos una escena protagonizada por cuatro motivos dispuestos sobre un fondo negro continuo, sin cortes ni referencias espaciales exteriores, como si todo se encontrara concentrado en un espacio opresivamente cerrado.

Ocupando la totalidad de la zona izquierda, e inspirada en una fotografía tomada por el propio autor (F. 30), vemos una gran figura femenina pintada con un fuerte claroscuro. Escorada levemente hacia su derecha, la figura se encuentra situada frente a nosotros en una obscena posición. Por la parte inferior, su cuerpo es cortado por encima de las rodillas, mientras que por la parte superior se corta bajo la nariz. El borrado de la expresión facial y la segmentación fotográfica del cuerpo son dos constantes decisivas en el texto salleano que ya hemos comentado. En este caso, el corte potencia el sesgo pornográfico de la construcción visual.

Como si posara simulando una firmeza fálica, ella aparece erguida y con las bragas medio bajadas, vistiendo una minúscula camiseta cuyo borde inferior acentúa el límite de una zona erógena. Los brazos están levantados de tal manera que los dedos de la mano se juntan describiendo una figura romboidal de posible significación sexual. (En la página 2290 de *Lecciones introductorias al psicoanálisis* Freud vinculaba el *rombo* a la imagen del genital femenino. En este cuadro es la mujer misma la que lo representa con sus manos, como si su gesto introdujera una redundancia sobre lo que ya es patente).

Salle prolonga aquí una dramatización plástica que constituye una referencia axial de su puesta en escena: el tenebrismo caravaggiesco y la fotografía expresionista. Con respecto a la foto de referencia, el artista ha acentuado el claroscuro. Así, la acutancia fotográfica que permitía distinguir con claridad objetiva determinadas zonas de la anatomía ha sido sustituida por una serie de manchas que oscurecen el cuerpo. La zona genital, por ejemplo, ha sufrido claramente este oscurecimiento, como si el artista pretendiera borrar la presencia del sexo femenino por medio de las sombras tenaces del claroscuro.

La figura descrita encuentra eco en otra muy similar que el pintor ha situado en el flanco derecho del lienzo. La zona de su espalda ha sido reforzada con un resplandor de luz que subraya la verticalidad del cuerpo. Situada en paralelo a la primera figura, esta segunda es de menor tamaño, y reproduce con exactitud la misma posición, aunque ligeramente modificada, como si la toma fotográfica se hubiera lateralizado un poco hacia la derecha. Jugando con la duplicidad referencial, esta pintura nos ofrece la

reproducción redundante de dos instantáneas de la misma figura, favoreciendo para el lector un movimiento circular de la mirada en torno al cuerpo.

De la segunda figura femenina no podemos ver su cabeza, y no porque el artista haya optado, como en la primera, por cercenarla con el corte compositivo, sino porque, en su lugar, ha superpuesto unos miembros amputados tomados de un cuadro de Géricault. Se trata de un fragmento tomado del *Estudio de pies y manos* (1818-19) conservado en el Museo Fabre de Montpellier, que reproduce los miembros de un cadáver. En concreto, se trata de un brazo y dos pies, realizados en colores terrosos, además de un blanco paño que parecía envolverlos y del que vemos una venda rodeando el brazo.

Los miembros del cuerpo aparecen así sometidos a una doble mutilación: primero, por tratarse de motivos extraídos de otro texto de referencia y, segundo, por su visible inacabamiento formal.

Más que superpuesto, casi podríamos decir que el motivo de Géricault ha sido injertado, recosido en la figura femenina de un modo impactante. Estableciendo así una siniestra asociación, el fragmento del pintor francés no sólo viene a reemplazar los brazos de la modelo, sino a segar su propia cabeza del cuerpo para sustituirla por unos restos corporales en vías de putrefacción. En *Géricault's Arm* se trata, literalmente, de figuras sin cabeza: fantasmas de un cuerpo pulsional.

De este modo, aporta Salle un insólito suplemento «real» a un cuerpo demasiado estilizado por la retórica, demasiado ahuecado por la pose. El añadido, que ciega la figura de la joven mujer, rompe con cualquier gestalt de placer. De este tipo de figuras dispuestas en *tableau vivant*, decía Mario Diacono que interpretan oscuros ceremoniales, y que la desnudez con la que se presentan *petrifies the male gaze*, es decir, que petrifican la mirada masculina: lo dejan a uno inmóvil —ya sea de asombro o de terror.

Entre ambas figuras, justo en el centro del cuadro, encontramos un inserto que, a modo de pantalla rectangular, parece vincular las dos mitades entre las cuales se encaja. Se trata de un extraño objeto decorativo, enmarcado en un espacio neutro gris, que introduce una cita al mundo del Pop Art, con sus brillos de colores saturados y su presentación frontal para la mirada del espectador. Así pues, el objeto se recorta sobre un tenebroso fondo femenino. El modo de representación, ya lo vimos a propósito de *Symphony Concertante II*, acelera el contraste y la antítesis de representación. Es posible que, en su tratamiento imaginario, designe el carácter objetal de los cuerpos que lo acompañan. Como por compensación, el color que le falta al cuerpo es el color que satura al objeto.

A nuestro juicio, lo que esta pintura pone en juego es la descomposición de la imagen erótica de la figura. Y es que, en el universo salleano, el discurso del Arte se encuentra tan desmembrado como las imágenes del deseo. La extrema fragmentación de sus textos nombraría así la pérdida de cohesión del cuerpo[48], una suerte de quiebra imaginaria que el injerto realizado sobre la figura evoca bien.

---

[48] (...) *desde el momento en que algo de lo real llega al saber, hay algo perdido; y el modo más certero de abordar ese algo perdido, es concebirlo como un pedazo del cuerpo* (*La angustia*, 30-I-63).

Como en el discurso esquizoide, observamos que ese cataclismo imaginario va acompañado de un fraccionamiento, de una descomposición del discurso y del cuerpo que lo acompaña. Como sostenía Freud en «Lo inconsciente» (p. 2078), la fraseología del esquizofrénico se sostiene en una estructura desorganizada que lo convierte en algo ininteligible y falto de todo sentido, siendo lo primero que se distorsiona y descompone la imagen del cuerpo, los órganos somáticos y sus inervaciones.

Como en muchos textos surrealistas, observamos que, sin perder en ningún momento su potencia escópica, en las pinturas salleanas las frases visuales se interrumpen y se distorsionan, que las relaciones corporales aparecen invertidas y que proliferan toda clase de injerencias expresivas, huecas imitaciones y redundancias.

Cabría entonces deducir que, quizás como en el caso del *hombre de los lobos* y su relación con la castración, lo no reconocido haría irrupción bajo la forma de lo visto[49], bajo la forma de una imagen insostenible. Por tanto, nos atreveríamos a destacar que, tal y como aquí se manifiesta en toda su aspereza, estamos ante un texto posmoderno que suspende las condiciones para que haya *Bejahung*, es decir, proceso de simbolización.

b) *Lost Barn Process* (El proceso de la granja perdida) es un cuadro realizado en 1985 cuya estructura precede a la de obras como *The Sun-Dial*. No insistiremos, por tanto, en describir la retórica de su configuración. Sí tomaremos nota, en cambio, de la esquizia textual generada por medio de una acumulación de toda clase de fragmentos (des)ordenados, nuevamente, alrededor de una imagen femenina.

Sobre el centro de un amplio espacio neutro encontramos encajado un cuadro rectangular que, en una tonalidad similar, reproduce el retrato de Karole Armitage realizado a grandes brochazos. Bajo ese cuadro central, de clara inspiración fotográfica, encontramos dos cabezas cortadas tomadas de Géricault.

Como el resto de elementos, dichas cabezas aparecen insertadas fuera de todo marco, aisladas en el vacío de toda referencia o sostén. Acentuando el contraste, el patetismo de las cabezas muertas choca frontalmente con el aséptico espacio lavado que las envuelve. La estrategia compositiva desarrollada por Salle se reduce a una enumeración de fragmentos incoherentes organizados alrededor de un poderoso centro.

Lo que aquí llama la atención es esa frialdad, esa distancia desafectada al conjugar motivos de apariencia banal, como las manchas circulares o el dibujo del molino, con otros cargados de un intenso espesor dramático, como las cabezas del pintor francés. La cocina esbozada en la zona inferior y las dos cabezas muertas podrían designar la copresencia de lo más familiar y lo más extraño, o lo que es lo mismo, la inquitante irrupción, sin ningún tipo de nexo causal, de lo horrible al lado de lo cotidiano: lo familiar vuelto inquietante alrededor de la imagen central de la mujer.

---

[49] Lacan, *Los escritos técnicos de Freud*, p. 97.

Encontrámonos así ante un texto que explicita el desmontaje de la articulación compositiva, que no concentra, sino que dispersa los elementos puestos en juego, que carece de conjunción representativa y favorece la presentación de instantes heterogéneos sucesivos. Los di-versos elementos no se estructuran en lo que calificaríamos como una trama de significado; bien al contrario, derivan en una suerte de excéntrica gravitación.

A su vez, constatamos que, reiterado doblemente, el *punto de ignición* aparece salido de su lugar, que no posee la concisión relativa que vimos en obras como *Melody Bubbles*, y que, en términos compositivos, su valor formal es equivalente al resto de motivos del lienzo. Aún así, con la intensa carga dramática que desprenden, los restos insepultos tomados de Géricault amenazan con desestabilizar el espacio textual, trasladando todo el peso hacia una zona marginal del campo pictórico.

Por su parte, la poética evocación literaria del título, evocación de sólida apariencia narrativa, "El proceso de la granja perdida", está condenada a no ser más que eso, un apunte discursivo sin posibilidad de sutura con lo escenificado, un fragmento más de la obra que delata la escisión entre los diversos planos que componen el texto, lo imaginario, lo semiótico y lo real, cuyas partes favorecen el extravío y la dislocación de la mirada expectante del lector.

c). Compuesto de numerosas secciones contrastadas, *False Queen* (1992) es un texto que moviliza el fenómeno de la pluralidad estilística y la segmentación afectiva, introduciendo en el plano del título que le da nombre la temática de la jerarquía y la falsedad. A diferencia de otras obras más dispersas, la escena que nos presenta Salle podría venir determinada por algo vinculado a aquello que el mismo título especifica: la reina falsa. Y es que, como algunas otras de las pinturas expuestas en la misma exposición (Soledad Lorenzo, 1992), se apela aquí al carácter fraudulento de elementos derivados del concepto de la "representación", a la pantomima y a la farsa.

El telón de fondo reproduce la imagen detenida de una danza que, en opinión de Kevin Power[50], fue tomada de un libro de los años cincuenta sobre la Opera de París. Algunas de las instantáneas de la serie presentada en Madrid procederían de las actuaciones de Vyroubova en *Suite Blanc*, de Chauviré en *Divertissement* y de Toumanova o de Serge Lifar, en plena decadencia, interpretando a Charlot. Recordemos que Power afirmó que la danza es una de las metáforas más certeras para aproximarse a la pintura de Salle, y que, como los bailarines que interpretaban *La Consagración de la Primavera*, de Stravinsky, el pintor baila una pieza sin argumento, trascendiendo toda clase de unidad conceptual.

Así pues, ante un decorado esquemático explicitado como artificio escénico, observamos dos personajes (un hombre y una mujer) en medio de una actuación teatral sobre los que han sido insertados numerosos motivos heterogéneos. Como vemos, las superposiciones introducen un sutil juego de planos intercalados y profundidades espaciales que dota a la imagen de una apariencia tridimensional.

[50] POWER, Kevin: «David Salle: danzando sobre la oscuridad» , Soledad Lorenzo, Madrid, 1992, p. 8.

31- *Lost Barn Process*, 1985, acrílico y óleo sobre lienzo, 228 x 254 cm.

32- *False Queen*, 1992, acrílico, óleo y collage sobre lienzo, 250 x 187 cm.

La expresión del rostro de la figura masculina parece revelar una interpelación obscena hacia a la figura de la mujer, verdadero blanco de su mirada y de la propia representación escenificada. Vestida con un traje dieciochesco con numerosos pliegues, volantes y adornos en filigrana, ella se encuentra girando sobre el eje de su propia verticalidad en complicada pose de ballet, mientras que su rostro aparece aislado y enmarcado gracias a la colaboración de los motivos adyacentes. La inclinación del torso y la cabeza se complementa con el gesto de los brazos. Con ademán de feminidad, ella se protege con sus manos eludiendo todo contacto visual con el hombre que está a su vera. Podría tratarse, no obstante, de la estereotipada actitud femenina en el cortejo erótico.

Sobre la figura masculina aparece insertado un objeto real, un sombrero marrón —como el que reencontramos en obras como *Ashton* (1992)— pegado a su zona genital, como si interpretara un famoso chiste visual que evoca la erección fálica sosteniendo el *sombrero*[51]. Este aparece pintarrajeado, manchado por una serie de gruesas pinceladas multicolores que, mediante una clara intención, ofrecen la apariencia de estar ahí situadas sin ton ni son. Del interior del sombrero sale, además, un largo bastón o cola, de clara significación fálica, que se dirige hacia la parte baja del vestido de la mujer.

En la zona superior de la representación encontramos un doble pentagrama amarillo cerrado por una llave en su extremo izquierdo. El pentagrama aparece poblado por numerosos signos del lenguaje musical, notas corcheas y negras ejecutadas con rapidez, mas sin por ello perder precisión en el dibujo. No vemos el límite de los pentagramas, su cierre final, lo cual indica que la música no deja de sonar, que continúa, que estamos ante un instante aislado de una totalidad más amplia. Power nos dice que el artista ha seleccionado un fragmento del drama de Romeo y Julieta según Prokofiev: *¡Con toda seguridad uno de los sonidos más suntuosos de todo el repertorio musical del ballet!* Si está en lo cierto, nos encontramos ante una doble referencia intertextual (el teatro y la danza, Shakespeare y Prokofiev) que apela al drama amoroso de un hombre y una mujer reelaborado en términos de negra parodia.

Por debajo del pentagrama inferior observamos una extraña forma abstracta de color verde muy repetida por Salle. Se trata de una línea recta horizontal extendida hasta la zona central de la imagen, cuyo extremo se ensancha considerablemente hasta alcanzar la forma de un óvalo. Este motivo se superpone, parcialmente, al brazo de la mujer y al jirón del decorado que podría hacer de nube. Sin ánimo de forzar la interpretación, su forma nos recuerda la cabeza de un espermatozoide con su correspondiente flagelo.

En medio de ambos bailarines, ocupando la privilegiada zona central del cuadro, se encuentra el inserto de una imagen serigrafiada en dos fuertes colores entremezclados: el rojo y el azul, que refuerzan el efecto estereoscópico de la imagen consiguiendo volumen a través de la mezcla de colores planos. Se trata de una mujer yacente cuya cabeza es el elemento mejor identificable; a partir de ella podemos reconstruir, con mayor o menor grado de precisión, el resto de la figura y su posición. La joven extiende sus piernas hacia el lugar del fotógrafo, hacia el objetivo de la cámara que la fotografió,

[51] El *sombrero podría funcionar como un ready-made rectificado que incluye una alusión burlesca a Joseph* Beuys, famoso artista alemán a quien ya aludió Salle directamente en la obra *Man in a Hat* (1983).

enfatizando así la interpelación descarada hacia el espectador. La borrosidad de la imagen activa un plus de fabulación imaginaria favorecido por el envolvente halo de misteriosa sensualidad.

Esta serigrafía central —que aparece intercalada entre los dos actores como si preludiara alguna oscura situación— es apoyada por otras dos de menor peso visual, dada su ubicación inferior, su apagado color y su indeterminación figurativa. Sabemos que, aún vuelta del revés y repetida al estilo warholiano, se trata de otra fotografía del propio autor muy repetida en sus pinturas, y que reproduce la imagen de una mujer de pie envuelta en una manta india. La figura envuelta podría hacer referencia a algunos cuadros de Magritte como, por ejemplo, *Los amantes* (1928), *La historia central* (1927), *La invención de la vida* (1926) o *La dura prueba del sueño* (1926). De este modo nos encontraríamos con una doble cita intertextual condensada en una sola imagen: Warhol con Magritte.

En la parte inferior izquierda de la imagen tenemos otro motivo asociado estrechamente al universo de lo femenino: un pañuelo azul que reproduce, de modo un tanto distorsionado e inacabado, la figura de un singular rombo: ◊. El pañuelo, cuya transparencia deja ver parte de lo que hay tras él, está sugerido por una serie de gruesos trazos de tonalidades azules. Aparece ahí, ingrávido, suspendido sobre la escena sin ningún punto de sujeción y apuntado con su vértice superior hacia la herida del brazo tomado del pintor francés.

Sabemos que gusta Salle de aunar diferentes estilos orquestados en relación de simultaneidad, haciendo, como aquí vemos, que las antítesis manieristas proliferen hasta el límite de la saturación formal. Resuelto con esquemática velocidad, la virulencia del motivo robado a Géricault contrasta con la suavidad del fondo en grisalla al que se superpone. Con una incuestionable literalidad pornográfica, Salle mezcla el naturalismo con la fría artificiosidad de la representación.

Observamos también que el pie se prolonga de un modo extraño e hiperbólico hacia el borde superior del cuadro, tomando la forma de una vara que Power identificaba como la batuta que dirige la partitura plasmada en el doble pentagrama[52]. Así, añadiríamos, el "resto" sería el horrendo director de la pieza. Volvemos a encontrar, pues, la presencia sobre la tela de eso que Jacques Derrida nombró como *injerto errático*[53], recortado de su contexto y cobrando un papel protagonista dentro de la economía textual de la obra.

Lo que aporta interés al cuadro es una serie de asociaciones centradas, a nuestro juicio, en el paralelismo trazado entre la afectada pose de la mujer y la ubicación de los fragmentos corporales. Dicho paralelismo nos advierte de una correlación necesaria entre ambos protagonistas, cuyos atributos podrían intercambiarse. Así, en una suerte de giro perverso, el trozo de carne vendría a evocar la presencia de lo real bajo el vestido imaginario de la mujer.

---

[52] Nosotros también vincularíamos este alargamiento a algunas de las imágenes deformantes del universo daliniano, como, por ejemplo, las piernas del espectro de Vermeer de Delft, los panes antropomórficos o los cráneos blandos.

[53] Derrida, *Espolones*, p. 91.

El fragmento, elemento separable que arruina o cuestiona toda idea de contexto referencial, aparece como algo incluido en la dimensión de la porquería y la abyección, como algo, por tanto, refractario a todo sentido y a toda configuración de placer. Es posible, por tanto, que el artista se sirva del fragmento de Géricault para propiciar una transferencia de atributos entre motivos, designando así, por fuera de cualquier trazado simbólico, el lugar de lo real en la mujer. La herida[54], *punto de ignición* al que todo en la tela tiende, nombraría lo atroz vuelto visible en el cuerpo de una reina desenmascarada.

Por tanto, ese pintoresco enjambre de perversiones[55] que es el cuadro salleano parece apuntar a una temática directamente sexual que incluye un fantasma de despedazamiento. Se trata, una vez más, de la escenificación de un agujero en lo imaginario por donde emerge lo real, concebido aquí, en términos lacanianos, como la *escoria de un fantasma*[56].

No sin la cautela que este tipo de abordajes y juicios finales requieren, la articulación textual propuesta podría ofrecernos la viva imagen de la parodia, o incluso el cadáver, del movimiento simbólico de la representación. Entiéndase: de aquello que vertebra las relaciones entre los sexos desde una perspectiva metafórica que pueda afrontar el roce con lo real sin que los destruya.

* * *

Llega hasta aquí nuestra lectura de la interesante pintura de David Salle. A continuación, emprenderemos la tarea de interrogar algunas de las fotografías que le sirvieron como imágenes de trabajo, pero que, como advertimos en la exposición celebrada en Madrid durante el estío del 99, funcionan perfectamente por separado. Una vez finalizada dicha tarea, retornaremos al análisis de una última pintura, colofón definitivo de nuestro trabajo antes de cerrarlo con las conclusiones.

---

[54] El goce, afirmaba Miller, *es hurgar en la herida de La mujer, en la realidad considerada como una herida* (*Lógicas de la vida amorosa*, p. 104).

[55] Lacan sostenía que en la perversión —esa experiencia donde se formula una obsesiva interrogación por el problema del acto sexual— se trata de encontrar el goce al nivel del objeto *a* (*La lógica del fantasma*, 14-VI-67). De ahí que afirmara después, evocando unos versos de Antoine Tudal, que en el amor, o sea, el (*a*)mour, se choca con el "muro" del objeto *a*, con el que cada cual tiene su ligazón particular (*El saber del psicoanalista*, 6-I-72). En esta idea también se escucha lo formulado por Malcolm de Chazal, tal y como Bataille lo citó en el artículo «La felicidad, el erotismo, la literatura»: *La voluptuosidad es un doble callejón sin salida entre dos ciudades carnales, en el cual cada uno de los cuerpos choca con el muro del otro, y que resultaría inútil forzarlo. Si llegáramos a franquear ese muro, caeríamos en el más allá.*

[56] Lacan, «Kant con Sade» (*Escritos 2*, p. 760).

2. 29. Fotografía

Las fotografías que reproducimos fueron expuestas por primera vez en la galería Robert Miller, a principios de los años 90. Dichas imágenes ofrecen no sólo una buena muestra de la pasión fotográfica del artista, sino también uno de los principales apoyos sobre los que se sostiene su pintura. Si cierto es que, en relación a ella, sus fotografías ocupan un lugar lateral, también es verdad que constituyen una referencia esencial para pensar más adecuadamente esa realidad concreta que es la obra salleana.

Como se puede constatar al contemplar obras como *We'll Shake the Bag*, *The Wig Shop* o *Farce*, muchas de sus pinturas podrían ser consideradas como imágenes de tercer grado, en el sentido de que imitan / reelaboran, en términos pictóricos, imágenes ya creadas, fotografías originales o robadas.

Recordemos que habíamos concebido la fotografía, al menos en términos figurativos, como una imagen-huella que certifica la presencia que fue. En este sentido, lo pintado por Salle no sería un objeto de contemplación directa —como sí el paisaje para el pintor impresionista o el bodegón para el flamenco—, sino una imagen construida ya sobre un determinado soporte y aislada del resto de las huidizas imágenes perceptivas. Por eso decimos que algunos de sus textos podrían ser considerados como imágenes de tercer grado, atendiendo al siguiente escalonamiento:

Imagen perceptiva (1º grado)
↳ *Imagen fotográfica (2º grado)*
↳ *Imagen pictórica (3º grado)*

De esta manera, la imagen pictórica ejercería, de un modo bien palpable, la función de elaborar, de re-presentar, ya sea a través de la repetición, la variación o la sobreescritura, no una presencia perceptiva, sino la huella fotográfica, sometiéndola posteriormente al orden del signo e integrándola en un nuevo espacio de relaciones heterogéneas: eso que hemos denominado «espacio textual».

Las fotografías de Salle, muy vinculadas a los desnudos de Brassai, Man Ray o Helmut Newton, ponen en evidencia una esforzada labor de tratamiento estilístico, haciendo así visible el aparato de la representación. Son producto de una cuidadosa retórica de la composición, de la iluminación, de la pose y de la selección. Su fuerza visual, podríamos decir, su potencia apariencial, aparece mediada por la introducción del significante organizando toda la escenificación. Juegan, que diría Barthes, con la sugerencia intencionada de la *connotación*; no tendrían nada, por tanto, de lo que este mismo autor denominaba *fotografía traumática*.

En este sentido, apreciamos que hay un particular cuidado en eliminar, dentro de lo posible, toda azarosidad. En consecuencia, diríamos que en los textos de Salle tiene lugar una reconversión de *lo radical fotográfico* —lo real en la fotografía (cfr. González

Requena)— mediante una estilización destinada a encuadrar lo real y a fomentar la pura visualidad. Este rasgo de escritura fantasmático sería efecto de la conjugación entre: 1º) el suavizado de las texturas y el grosor matérico; 2º) la prevalencia de la figura femenina como emblema de la sexualidad; 3º) el dramatismo efectista de la puesta en escena (claroscuro, angulaciones, iluminación, vestimenta, etc.).

Por otra parte, parece evidente que las imágenes fotográficas de Salle se paladean con la fruición que despiertan determinadas figuras obscenas. El secreto de su eficacia no reposa, por tanto, ni en el mensaje ni en el signo, sino en una consciente operación de estimulación visual. De este modo, sus fotografías delatan la presencia de la pulsión abriéndose paso en el campo escópico; responden al deseo de mirar[57] y poseer visualmente el objeto de deseo. En Salle, la emoción de la mirada pasa al primer plano.

Si admitiéramos, en otro orden de referencias, la distinción introducida por Walter Benjamin[58], podríamos ver en David Salle a una mezcla de cirujano y mago. La realidad múltiple y troceada de la imagen fotográfica aparecería integrada en un nuevo y complejo universo nacido de la varita de un mago especializado en construir imágenes, en montar textos que se encuentran a medio camino entre la copia y la invención.

Salle es un artista que no encubre su pasión por la fotografía[59]. De hecho, muchas de sus pinturas podrían ser consideradas como una tarea de reflexión sobre la imagen fotográfica, o mejor aún, como un trabajo de reflexión acerca de las posibilidades de integración de dos mecanismos de representación tan opuestos como complementarios: la fotografía y la pintura. Y es que, trascendiendo los límites específicos de cada ámbito, la obra de Salle puede ser considerada como una reflexión sobre la naturaleza misma de la imagen en su relación con el mundo de las emociones.

Pero atendamos, antes de entrar en la lectura directa de las imágenes, a una serie de cuestiones teóricas que nos permitan, al menos de un modo muy esquemático, guiar nuestra indagación sobre el hecho fotográfico.

* * *

Atendiendo a las *tendencias evolutivas del arte* bajo sus específicas *condiciones de producción*, señaló Walter Benjamin en un clásico trabajo que, con sus diversos procedimientos, la fotografía y el cine habían ampliado considerablemente el campo de

---

[57] En opinión de Freud, el deseo de ver, que implica una labor de investigación y des-cubrimiento, correspondería a una fase anterior al conocimiento de la castración: deseo de ver qué ocultan las mujeres («El caso Leonardo da Vinci», *p. 1596*).

[58] *Mago y cirujano se comportan uno respecto del otro como el pintor y el cámara. El primero observa en su trabajo una distancia natural para con su dato; el cámara por el contrario se adentra hondo en la textura de los datos* (BENJAMIN, Walter: «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Discursos interrumpidos*, Ed. Taurus, Madrid, 1990, p. 43).

[59] En este caso, la referencia biográfica resulta de particular interés: el padre de David Salle, Alvin Salle, fue reportero gráfico durante la II Guerra Mundial y tuvo la oportunidad de fotografiar, desde un avión, la ciudad de Hiroshima dos semanas después de la devastación atómica ejecutada por los norteamericanos (LIEBMANN, Lisa: *David Salle*, Ed. David Whitney, Rizzoli, New York, 1994).

la visión humana y que, en la época de la reproducción técnica de la obra de arte, *lo que se atrofia es el aura de ésta*[60], considerada como *manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar).*

Ligada a la *unicidad* de la obra, es decir, a su singularidad, el aura así atrofiada sería uno de los muchos rasgos que potenciarían la *liquidación del valor de la tradición de la herencia cultural.* La técnica reproductiva, sostenía Benjamin,

> *desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible (...) La época de su reproductibilidad técnica desligó al arte de su fundamento cultural: y el halo de su autonomía se extinguió para siempre.*

Por su parte, tratando de pensar lo específico de la fotografía en otro contexto, afirmaba Roland Barthes[61] que la fotografía retiene *la escena en sí misma, lo real literal*; y que en el paso de lo fotografiado a la imagen fotográfica apenas hay transformación sígnica, apenas hay código. Porque la foto, sostenía, es el *analogon perfecto de la realidad.* Por eso afirmaba —aunque desde una estrecha perspectiva semiótica— que la imagen fotográfica es un *mensaje sin código*[62].

Años después, tratando de subrayar la relación del sujeto con aquello que moviliza su goce en la contemplación de la fotografía, intentó indagar Barthes en *La cámara lúcida*[63] lo que la fotografía era en sí, es decir, afirmar su posible rasgo ontológico. De esta manera, apelando a su carácter inclasificable, planteaba inicialmente la presencia de lo real de la foto en términos lacanianos, es decir, como *tyche*, el acontecimiento sorpresivo, el «encuentro», por oposición a la batería de los significantes (*automaton*) que posibilitan la articulación de un determinado orden.

En este punto, Barthes concibe la Fotografía como pura contingencia[64], pura singularidad: *lo Real*, afirma, en su *expresión infatigable.* De este modo, declaraba en la página 31 que, gracias al dispositivo, *lo que la Fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez; la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente.* El mecanismo fotográfico permitiría, entonces, establecer una relación temporal entre el instante del presente y una eternidad potencial; congela lo que en un instante determinado «fue».

---

[60] Benjamin, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», pp. 22, ss.

[61] BARTHES, Roland: *Lo obvio y lo obtuso*, Ed. Paidós, Barcelona, 1995, p. 13.

[62] Para nosotros, lo real no es la realidad. Lo primero es aquello de lo que la foto da imagen, la pura azarosidad. Mientras que lo segundo es el orden que el significante trata de introducir. Lo específicamente fotográfico está, por tanto, más allá —en el sentido freudiano— de todo mensaje y toda realidad.

[63] BARTHES, Roland: *La cámara lúcida*, Ed. Paidós, Barcelona, 1995.

[64] Lo que la hace permanecer *fuera de sentido*, como observa en la página 76. En opinión de Barthes, el éxtasis fotográfico se acerca a la loca verdad del afecto (p. 192) en el sentido de Kristeva. Barthes sólo concibe, finalmente, dos tipos de fotos: o socializada o loca.

Barthes, que confesaba sentir una atracción especial por algunas fotos que le apasionaban, afirmaba que la pasión experimentada ante determinadas foto tenía que ver con *la presión de lo indecible que quiere ser dicho* (p. 53). En su pretensión inicial proponía interrogar lo propio de la Fotografía como el sentimiento de una *herida* (p. 58). De hecho, la hipótesis propuesta en su ensayo —y que vendría a justificar en términos teóricos su propia experiencia de lectura— consistía en una distinción entre dos categorías: el *studium* y el *punctum*.

El *studium* nombraría un cierto interés amable por algo a lo que nos convoca la imagen contemplada, pero *sin una agudeza especial* (p. 64). Su interés es esencialmente cultural, y depende de variables sociológicas, informativas, periodísticas, históricas, etc., y gracias a su presencia es posible participar en el gesto, el decorado y la acción recogida en la foto. Como él dice, el *studium* es el ámbito de la conciencia apaciguada que solo concede espacio a la realización de un domesticado vínculo del sujeto con la imagen. Las imágenes investidas por el studium estarían organizadas sobre un *deseo indolente* así como por un *gusto inconsecuente*.

O para expresarnos de otro modo: el *studium* apuntaría a lo que no trasciende, a un disfrute intrascendente. Su alcance, sostiene Barthes, no es más que el alcance que pueda tener lo *vago y liso*; por tanto, aquello en lo que no hay profundidad, rugosidad ni espesor alguno, esto es, aquello donde nunca podrá abrirse una experiencia que sea de goce o de dolor.

El *studium* designaría el lugar de un *contrato* firmado entre dos actores: el creador y el consumidor. Su horizonte se cierra allí donde el espectador consigue dar con la intención (yoica) del autor. Por lo que se deduce que el *studium* implicaría al sujeto en una operación de decodificación y ratificaría una relación imaginaria de placer-información con lo fotografiado. Discurso y placer así sellados permitirían, entonces, la instalación de lo fotográfico en lo que Barthes encerraba bajo la máscara del «sentido».

Ahora bien, la verdad de la Fotografía, lo que constituye su experiencia fuerte, estaría designada por el concepto del *punctum*: aquello que horada la apacible sensación de letargo contractual en que el espectador se sumerge con el *studium*.

El *punctum* aparece definido como la pequeña mancha, el *agujerito*, el *corte*, el pinchazo que *punza* y hiere al espectador de una foto. Si, a fin de cuentas, el *studium* puede ser integrado en el conjunto de lo previsible, el *punctum* se impone como un azar que surge y que *despunta por casualidad*: es lo que abre una herida en el seno de la previsión. De ahí que el trastorno inexplicable que acompaña su experiencia certifique para Barthes que lo que puede ser nombrado no puede realmente punzar (p. 100).

Mas, como apuntó Francisco Baena[65], la importante intuición de Barthes para la experiencia teórica del texto fotográfico queda obturada mediante un mecanismo perverso de desplazamiento de aquello que le es más propio y que él mismo llegaba a conjugar como la dimensión más fuerte de la foto, es decir, lo Real.

[65] BAENA, Francisco: «Nota a una nota pre-póstuma (A propósito de *La cámara lúcida*)», *Trama y Fondo* nº 1, Madrid, noviembre de 1996, pp. 59-91.

Partiendo de las proposiciones de González Requena, Baena recuerda que lo real en la imagen testimonia de una cierta *materialidad* irreductible tanto para la imagen icónica y los signos como para la imagen imaginaria. Se trata de lo *radical fotográfico*[66], concebido como lo específico de la fotografía: pura *singularidad* material que acusa en el sujeto un cierto *escozor* experimentado como la *llamada de la pulsión.*

Su objeción a la proposición planteada en *La cámara lúcida* consiste en demostrar que el autor francés incurre en constantes desplazamientos semiótico-imaginarios que reducen lo esencial de la Foto al "deíctico" con el que Barthes, finalmente, cree resumir todo lo que sobre dicha esencia se puede explicar: la fórmula del "es esto". Como observa Baena, *todo el mal está ahí*, ya que el "esto" privilegiado frente al "es" indica el signo y la metonimia: el desliz, la pantalla con la que Barthes escamotea la presencia entrevista de lo real para entregarse a un placer correlativo de fruición imaginaria.

Es decir, que, en opinión de Baena, Barthes neutraliza la potencia del ser de la foto a través de una lectura que, finalmente, se confiesa semiótica, ya que el deíctico con que la define la asimila al signo, mientras que lo real de la foto es **h**, *huella real*, espacio que violenta y permanece fuera-del-significante. Tal y como sucede, por ejemplo, con la *huella densa del cuerpo*, que siempre es una imagen *excesiva* resistente a **i** (imagen imaginaria). La foto, en tanto **h**, sería lo que pone *peso* al cuerpo.

Por tanto, el concepto de *punctum* se difumina en la propuesta barthesiana, ya que, al asomar, aparece adjetivado y trasladado al ámbito de la metonimia, que es el ámbito propio del objeto fetiche y del significante[67]. Barthes amortigua, *acolcha*, en expresión de Baena, la dureza de **h**. Tal y como aparece desarrollado en *La cámara lúcida*, *punctum* es **h**, pero *tutelada por la significación*. En este sentido, el término *aire* al que Barthes reduce finalmente lo propio de la fotografía representa, con toda la levedad que le corresponde, la perfecta *fuga imaginaria de lo real.*

De modo que, para una mejor discriminación de planos en lo referente a una lectura crítica del texto fotográfico, Baena propone la siguiente estrategia de localización de **h**: *reconocida la realidad representada en la foto* (es decir, aquello que permanecería bajo el tutelaje de lo semiótico, del significante y del signo, pero también de lo imaginario de la imagen), *búsquese para gozarla si algo en ella la amenaza.*

* * *

[66] Lo *radical fotográfico* sería el acto nuclear del trabajo cinematográfico, en tanto el artista se enfrenta a lo real de lo que la fotografía es huella intentando introducir cierto orden del signo a través del recorte del encuadre. El deseo del artista no apunta al objeto, sino al goce que espera más allá del objeto. De ahí que Requena afirme que *el precio del goce es la quiebra del objeto.*

[67] En la página 89 Barthes vincula el *punctum* a un *objeto parcial*, expresando al tiempo que, a veces, tiene *fuerza de expansión metonímica.*

33

34

35

36

Fotografías en gelatina de plata, 35 x 27 cm.

2. 30. Textos fotográficos

La obra de Salle mantiene un juego constante de dobles referencias: la fotografía dentro de la pintura y la pintura dentro de la fotografía. En la imagen F. 33 encontramos la pintura citada en el interior de un texto fotográfico. Se trata de un cuadro enmarcado sobre una pared vacía que reproduce el retrato de una joven mujer medio desnuda, y que, a su vez, también incluye otro cuadro en su interior del que no se nos permite ver más que una oscura mancha. Volvemos a encontrar aquí el juego de escalonamientos visuales habitual en la obra salleana. La imagen del cuadro es muy similar a los que Picabia realizó allá por los años 40. Delante de él observamos a otra joven modelo desnuda —esta vez real, no pintada—, de pie, pero levemente inclinada hacia delante sobre el cuadro.

El escorzo de su pose hace visible una intensa desproporción entre las diferentes partes del cuerpo, de manera que sus piernas y su trasero cobran un especial protagonismo, mientras que el torso y el resto del cuerpo no ocupan sino 1/5 parte del plano fotográfico. Como sabemos, Salle gusta de dramatizar, e incluso distorsionar, la imagen del cuerpo y sus medidas para subrayar la expresividad y la inquietud de las situaciones. El artista revela su maestría a la hora de crear tensiones imaginarias.

El poderoso foco de luz que modela la figura en claroscuro genera una serie de sombras que contribuyen a acentuar lo enigmático de la imagen. De hecho, la cabeza y parte de la espalda se desdibujan para perderse entre el espesor de las sombras que dan relieve y profundidad a la imagen. El efecto de la fascinación visual se alimenta aquí de dos fuentes: de la pura intermitencia luminosa y del hermoso y proporcionado cuerpo femenino. O lo que es lo mismo: del objeto y del tratamiento escenográfico.

Esta imagen desprende un cierto dinamismo, ya que, contra el estatismo de muchas de sus pinturas y fotografías, Salle ha captado aquí el sutil movimiento de la cabeza de la mujer; movimiento que se ve compensado con la gran mancha negra de sombra que parece extenderse hacia el ángulo contrario de la imagen.

Por otro lado, Salle nos ofrece aquí una nueva variación del ya mencionado tema de la oposición cara / culo. En efecto, en la zona central de la foto observamos el gran trasero ocultando el rostro de la mujer picabiana, del que apenas vemos un medio lado y los rizos de su esbozado cabello. A diferencia de lo que vimos en *Pressed-In Sturges*, pero sin que ello suponga un especial cambio de sentido, esta vez el artista antepone el *trasero a la cara; antepone el anonimato del cuerpo —verdadero protagonista de la* foto— a la singularidad del rostro pintado. Encubre, por tanto, la mirada que nos ofrecía el cuadro y la sustituye por la contundencia de una figura obscena en claroscuro.

Localizamos también un curioso paralelismo formal entre el brazo de la mujer real y el brazo de la mujer pintada, que, además, dibuja un vector de dirección suplementario hacia el trasero. Parece como si con dicho paralelismo quisiera el artista expresar algún tipo de acuerdo necesario entrambas: entre la representación pictórica y el registro fotográfico, entre la elaboración y la huella, entre la figura real y la ficción. Para apoyar esta interrelación encontramos, además, que las fotografías están realizadas en el

mismo lugar donde se pintan los cuadros, de manera que todo apunta hacia la idea de que entre fotografía y pintura se da la existencia de un eslabón textual necesario.

Por otra parte, el borrado de la mirada en la mujer propicia la instalación del espectador en una posición voyeurística —propiamente defensiva— con respecto al objeto. Esta disposición textual facilitaría la instalación del mirón en la posición de espía, haría posible que observara sin ser visto, que se hiciera presente como mirada escondida. Por lo general, en estas imágenes no se realiza el contacto visual entre la mirada de la figura fotografiada y la mirada del espectador.

El artificio escénico lo encontramos bien definido en fotos como F. 34, imagen utilizada en numerosas pinturas donde la estilización manierista llega a su cota más elevada. De este modo, gracias a la colaboración entre la pose y el tratamiento lumínico, la figura aparece sometida a una elaborada deformación corporal. Ubicado sobre la diagonal, el cuerpo desaparece, se pierde entre las sombras caravaggiescas ofreciendo así la apariencia de un extraño volumen aislado en un escenario inexistente. El cuerpo, por tanto, está a punto de desaparecer como figura, como imagen reconocible; se encuentra en el trance de modificarse en otra cosa ante la mirada del espectador.

El sugerente esteticismo que Salle elabora, y en el que se comprueba la total ausencia de espontaneidad, se nutre de la materia primaria de la fotografía: el intercambio entre el negro y el blanco. La figura, ejerciendo la función de límite o frontera, aparece así inmersa entre dos espacios radicalmente diferenciados: a la izquierda la intensidad de la luz, y a la derecha la oscuridad del negro más opaco. Como vemos, es la técnica del claroscuro lo que añade espesor dramático al campo de lo visible, dejando claro, al mismo tiempo, que la relación con las figuras del deseo y con los objetos de la representación no es, en absoluto, transparente.

El espacio diseñado no es verosímil, sino fantasmático. Por medio de una forzada perspectiva, y reforzada también por las líneas de la mesa sobre la que está tumbada la mujer, el artista dota aquí a la imagen de una acelerada profundidad. Situado en el centro geométrico de la imagen, y ubicado en primer término, el sobredimensionado trasero de la modelo cobra, una vez más, un valor protagónico.

Con un cierto descaro pseudo-pornográfico, el culo retorna una y otra vez como motivo principal de sus imágenes, relegando el rostro a una posición secundaria o, incluso, como vemos en F. 35, a su desaparición. Con respecto a la anterior, en esta foto se reduce un tanto el papel escenográfico de la sombra, que se destina a dar relieve a las diversas partes del cuerpo y a ocultar la cabeza de la modelo por la zona superior. Salle recurre de nuevo a la parafernalia fetichista para ceñir determinadas partes de la anatomía femenina, e introduce, además, un nuevo elemento que la mujer sostiene sobre su trasero: un melocotón.

Con dicha fruta refuerza Salle lo apetitoso de la innoble anatomía, al tiempo que manifiesta una constante obsesión por la imagen del trasero femenino en posición *a tergo*. Ya dijimos que dicha imagen podría ser significativa de un desafío e incluso de un rebajamiento moral, pero aquí también funciona, a nivel imaginario, como oferta o anticipo fantasmático de un posible forzamiento sexual. Introduciría, además, un giro perverso de la imagen simbólica tradicional tal y como la recogimos de Panofsky, es decir, el melocotón como emblema de la "veracidad". En ese caso, la imagen aludiría a

la verdad de un goce hallado en un posible acto contranatural cuyo movimiento habría sido detenido en la imagen previa.

Esta manera de fotografiar el desnudo a través de un punto de vista subjetivo confirmaría la idea (cfr. G. Requena) de que la mirada y el punto de vista es, esencialmente, masculino. En este contexto, la mujer aparece reducida a un mero objeto para la mirada. Ella comparece como una presencia muda y pasiva, mientras que a través de su pose y de la escenografía que la enmarca se activa la mirada masculina. No cabe duda, por otro lado, de que estas fotos encuentran mejor respuesta entre el público masculino que entre el femenino.

En apoyo de esta idea destacaron autores como Román Gubern[68] afirmando que el valor del cine y la fotografía pornográficos, con cuyos límites juega Salle constantemente, se mide por su *capacidad funcional para estimular la sexualidad masculina*, y que la pornografía *bloquea la imaginación del voyeur, sujeto a la imposición de lo imaginado y antes visualizado por otro*.

En relación a la diferencia sexual, Gubern certificaba que el hombre manifiesta una *mayor excitabilidad erótica visual*, denominando a la suya una *sensibilidad teledectora y de fijación a distancia de su objeto sexual*. Según esta perspectiva, la *hipersensibilidad erótica haría al hombre el destinatario óptimo del estímulo pornográfico* (...) *Lo cierto*, seguía explicando, *es que el cine porno está gobernado por un punto de vista predominantemente masculino* (p. 10).

En este sentido, Salle nos descubre la esencia falocéntrica de la mirada que pone en juego, activando lo que Juan D. Nasio denominaba un determinado *peso tensional*, es decir, una *satisfacción* implícita en el acto de mirar[69]. En consecuencia, la fruición visual sería aquí encarnada por una imagen ofrecida como sostén fantasmático para el goce. Por tanto, esta fotografía —en la que poco queda velado— canalizaría una tensión explícitamente sexual. Salle nos ofrece así la imagen de una escena abierta, volcada en la designación de un goce potencial para el espectador. En tanto director de escena contribuye a que el espectador, lejos de dejarse engañar por coartadas o justificaciones estéticas de toda índole, se entregue, no sin cierto grado de inquietud, a la fabulación de un acto.

Con menor grado de explicitud sexual, F. 36 nos ofrece, quizás, la versión negra de una imagen común entre los poetas griegos: el erotismo como lámpara que ilumina la oscuridad de la alcoba. Salle ha introducido, además, una clara referencia intertextual que nosotros localizamos por casualidad: la bombilla que la mujer sostiene sobre su espalda es una copia de la fotografía con la que Francis Picabia ilustró la portada de la revista *391* en julio de 1917. A la artificiosa pose se suma, de este modo, una artificiosa referencia intertextual.

Aquí, no obstante, la lírica luminosidad alabada por los poetas ha sido desalojada y sustituida por un simulacro erótico en el que nada parece resplandecer; el componente vivo y apasionado del erotismo aparece distanciado y neutralizado. Salle nos ofrece así

---

[68] GUBERN, Román: *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Ed. Akal, Madrid, 1989, p. 5.

[69] Nasio, *La mirada en psicoanálisis*, p. 22.

una embalsamada relectura del panfleto poético surrealista: la mujer es el ser que proyecta la más grande sombra o la más grande luz en nuestros sueños[70].

Mucho más sugestiva que la anterior gracias a la postura y las sinuosas curvas de una poderosa anatomía, la imagen de F. 37 —utilizada, como vimos en *Sextant in Dogtown*— nos vuelve a ofrecer una versión del tema de la luz y el erotismo. Puesta de medio perfil, una figura sin cabeza sostiene una lámpara con la mano izquierda, mientras que con la diestra, vuelta hacia atrás, hace el amago de proteger su trasero de ilícitas contemplaciones. La modelo gesticula, hace «como si» ocultara aquello que no se puede ver, interpreta la mueca del pudor que de ningún modo tiene, de ese pudor que permanece como resto de una actitud antigua aprovechada con fines esteticistas.

En efecto, las sombras de los dedos de la mano sobre el trasero generan un interesante efecto plástico que contribuye a dotar a la imagen de un extraño poder seductor. Añádase a esto el efecto de la relación establecida entre el blanco de la lámpara y el blanco del cuerpo, así como el juego de curvas paralelas y los trazos de las sombras caídas sobre el cuerpo, y comprobaremos que estamos ante una de las fotos más sugestivas y logradas de Salle.

Cabe señalar, como ha indicado Requena, que en función de la falta de forma del genital femenino —rasgo al que el propio artista aludió—, la mujer se afirma toda ella como Figura en el campo del deseo, compensando la falta que la constituye como no-toda. A pesar de lo real, la mujer hace ver que es Figura imaginaria, de ahí que su insistencia seductora en hacerse-ver pueda entenderse como una forma de restitución de la imagen. Es posible, añadiríamos nosotros, que la obsesión salleana de fotografiar a la mujer desde atrás contribuya a modelar una figura fetichista, es decir, aquella que esconde su falta con atributos complementarios.

Por su parte, F. 38 nos ofrece una versión frontal de la imagen anterior. A diferencia de las anteriores, la modelo, que permanece de pie frente al espectador, deja ver parte de su rostro y de su sexo. La parafernalia fetichista se acentúa aquí a través de los abalorios de sus manos, sus pendientes, el sostén de encaje y el collar de falsas perlas. En este caso, mientras que su figura parece desprender su propia luz, la mancha del vello púbico hace juego con la oscuridad del fondo que la rodea.

Como vemos, en esta foto tomada en ligero contrapicado el espacio ha desaparecido por completo y, a diferencia de las anteriores, en este caso no existe ninguna referencia adicional de lugar o de atrezzo. Este rasgo subraya aún más la interioridad claustrofóbica de sus escenografías que, como en la mayoría de los casos, cuentan con una sola figura protagonista: más que de la mujer, el artista hace visible que se trata aquí de una cierta idea de La Mujer. Como ya indicamos a propósito de *La Zarza Ardiente* y *Epaulettes for Walt Kuhn*, la manera en que comparece la mujer en el universo salleano podría ser significativa de la prostitución[71]. Sosteniendo el friso de la lujuria y de la muerte, sus mujeres contribuyen a hacer todo un espectáculo del secreto de la intimidad.

---

[70] *La Révolution Surréaliste*, nº 1, Paris, Décembre 1924.

[71] Rosa Olivares sostenía que la mujer que nos presenta es una *Venus de carretera* (OLIVARES, Rosa: *La mirada del artista: David Salle / Juan Uslé* (cat.), Galería Soledad Lorenzo, Madrid, 1999, p. 11).

37

38

39

40

Fotografías en gelatina de plata, 35 x 27 cm.

Salle desarrolla un trabajo de expresión artística cuya retórica no hace sino rodear el núcleo de la pulsión y donde la significación es menos que un valor secundario. Lo que prevalece es el propio mecanismo de la fruición escópica. Con obsesión monotemática, a través de estos desnudos Salle hace visibles íntimas pasiones imponiendo su mirada al espectador, que se ve obligado a compartirlas identificándose con el punto de vista de la cámara.

Mediante un tratamiento pictoricista, Salle usa de la fotografía como una vía para elaborar y/o neutralizar los estragos de la ausencia. Pues, como sabemos, la técnica fotográfica permite detener el carácter huidizo de la presencia, el tránsito de una figura vinculada a determinadas experiencias de satisfacción.

* * *

Las figuras femeninas de Salle están puestas a tiro de la mirada del espectador. En la foto F. 39, la mujer es expuesta con las piernas abiertas, ofreciéndonos su cara ventral sin atisbo alguno de pudorosa emoción. El punto de vista subjetivo que el artista nos invita a compartir reafirma la ubicación del espectador en la posición de un potencial invasor. Así, nos colocamos en el lugar desde donde se tomó la foto reproduciendo una situación escópica dual, que excluye la inscripción de una posición tercera y distanciada con respecto al objeto.

punto de vista ↔ objeto mirado

Aquí todo se resuelve en el contexto de una relación imaginaria resquebrajada por la cercana intuición de lo real. Todo en la mujer delata una actitud de abandono y cansada entrega, e incluso podría afirmarse que, retratada como una naturaleza muerta, en ella se revela la rigidez de lo inerte. Podría decirse que ella se encuentra de cuerpo presente, como se dice de un muerto insepulto.

Este modo de fotografiar y operar sobre la figura femenina es significativo de una tensa relación con el universo de la sexualidad. Y es que persiste en la obra de Salle una tendencia a representar el cuerpo femenino como una figura inerte, como una presencia embalsamada. Esta tendencia contribuye a dotar a sus imágenes de un evidente sesgo perverso, porque, como afirmaba Jacques Lacan en la página 324 de *Los escritos técnicos del Freud*,

> *El deseo perverso se apoya en el ideal de un objeto inanimado. Pero no puede contentarse con este ideal. Apenas lo realiza, en el momento mismo en que lo alcanza, pierde su objeto.*

Notemos, además, cómo enfatiza Salle la dimensión fetichista de sus composiciones a través de la envolvente oscuridad que borra sus genitales para la mirada, justo allí de donde sale, o hacia donde se dirige, un tosco y bizarro instrumento de largo mástil.

Además del rostro, es la negra mancha entre las piernas lo que magnetiza, en buena medida, el deseo escópico del espectador.

Por otro lado, el autor subraya algunas zonas erógenas de su anatomía a través de determinados puntos de luz, sobre todo la parte del cuello, los senos y el torso, cuya materialidad carnal es enfatizada a través de una lograda gradación tonal.

La mencionada disposición dual contribuye a poner en marcha el circuito pulsional del espectador, anticipando lo que definiríamos como una intención de agresión sobre la imagen del cuerpo ofrecido. Pero, lejos de escenificar una apacible y tierna entrega, la imagen provoca el surgimiento de una tensión de *carácter displaciente*[72]. Nos encontramos, por tanto, situados ante la paradoja de un disfrute en el displacer, allí donde se anudan la angustia[73] y la posibilidad presentida de un acto.

Esta rigidez fetichista de la que hablamos forma parte del ejercicio de la «pose», allí donde trata de fijar un instante del movimiento. En la mayoría de las fotografías de David Salle podemos constatar la presencia reiterada de una retórica de la pose, entendida como una estrategia de ficción gestual mediante la cual se interpreta determinada disposición. La retórica es lo que permite jugar con los códigos de la obscenidad pornográfica, reduciendo las posturas del cuerpo a un esquema operativo y funcional. Por tanto, la pregnancia sexual de las figuras y su disfrute directo se alía con la estructura del signo en la construcción de determinadas escenografías corporales. La sugestión imaginaria se abrocha así con el registro de lo semiótico para construir una representación fantasmática donde late la presencia de lo real.

La pose, sostenía Barthes, entraña una «detención» del tiempo y marca el *término de una intención de lectura*. Por otra parte, siempre juega —y en este ámbito debemos situar las obras analizadas— con una *confusión perversa* entre *lo Real y lo Viviente*. Y no olvidemos que ese es uno de los rasgos que, para Freud, definían el efecto propio de lo siniestro: la confusión entre lo animado y lo inanimado[74]. Late ahí lo que el espectador percibe como amenaza en la contemplación de la imagen fotográfica, ese margen donde se suspenden las certezas y se aproxima la sombra de una posible disolución.

Como ya se ha dicho, Salle hace del trabajo de la creación artística un objeto de reflexión. Así, el dibujo del natural, la clase de anatomía y la disposición de la luz —artificios, herramientas básicas de la representación—, se ponen aquí al servicio de determinada intención: expresar, por medio de un subrayado obsesivo, lo que acaso pudiera definirse como una imposibilidad del deseo.

En fotografías como la comentada —reelaborada mediante un tratamiento deformante en *Pressed-In Sturges*— detectamos la inquietante emergencia de un cierto escozor. Escozor que podría ser pensado como el presentimiento de lo real avanzando

---

[72] Freud, *Tres ensayos para una teoría sexual*, p. 431.

[73] Podemos ofrecer una definición operativa de la angustia tal y como se escribe en imágenes: se trata de la alteración afectiva generada por la progresiva desintegración del universo de I.

[74] La otra cara de las fantasías eróticas es que congelar, petrificar la imagen del otro conduce, en último término, a embalsamarla, a anular lo que hay de presencia viva en el campo del deseo.

sobre el cuerpo que la imagen nos ofrece. De hecho, la quietud de la figura retratada, la pérdida inscrita en el brillo opaco de su mirada y la atmósfera claustrofóbica que respira la escena recrean un espacio textual donde queda anulado lo vivo del deseo y sobre el que planea un fantasma de muerte.

Salle registra un malestar imaginario y un vaciamiento afectivo en la imagen de aquella figura sobre la que podría consumarse el acto. En el brillo de ese ojo, que anula su función reflectante especular, que no devuelve una mirada amable o de seducción, podría ser localizada la **h** de la amenaza, tal y como Baena la teorizaba, es decir, en tanto algo imposible de codificar que hiere la percepción.

Como en sus pinturas, en este tipo de imágenes fotográficas congeladas localizamos ese componente fúnebre que otorga a la sexualidad manierista su relieve y su peculiaridad. Y es que, como indicaba Dubois en la página 212 de su ensayo,

> *la muerte de la voluptuosidad sirve de pretexto para describir las voluptuosidades de la muerte. Lo macabro, lo mórbido, lo horrible, son la otra cara del amor, «puesto que el amor y la muerte —dice Ronsard— son la misma cosa».*

En este sentido, las ambigüedades de Salle nos permiten percibir un constante vaivén entre el campo de R (lo real) y el espacio de I (lo imaginario), los dos polos opuestos sobre los que giran las fantasmagorías. De este modo, la escritura salleana parece abismarse en la configuración de una típica duplicidad manierista: acentuar el erotismo hasta el desbordamiento y conjugarlo con una idea obsesiva de la muerte. Mediante la articulación de los opuestos (*concordia discors*) el artista da imagen, en un mismo movimiento, a la presencia del deseo y el resto de I.

* * *

Las dos fotos de sábanas aquí reproducidas perfilan con nitidez y exactitud la inclinación del artista hacia la construcción de imaginerías y escenografías explícitamente fantasmáticas, en el sentido más concreto y habitual del término, es decir, en tanto espacios habitados por presencias que delatan una amenaza emergente. Y es que los fantasmas de Salle no se caracterizan por recrear los vacíos de la ausencia, sino, bien al contrario, por volcarse reiteradamente en la configuración de inquietantes presencias.

Con una singular economía de recursos técnicos, su trabajo fotográfico se reduce a un desarrollo constante del juego entre luces y sombras en su más ruda simplicidad: aquella que, prolongando los artificios caravaggiescos de la composición lumínica, nace de la relación entre dos extremos: el negro más opaco y el blanco más brillante. Su técnica persigue la eliminación de cualquier halo innecesario para acentuar los efectos de una iluminación intensamente focalizada, intensamente concreta y capaz de perfilar los cuerpos con un elevado grado de acutancia. En este sentido, sus imágenes se encuentran en las antípodas de Hamilton, pero se acercan a las de Newton.

Como podemos ver, la primera de ellas (F. 40) reproduce una extraña presencia envuelta en una sábana blanca cuyos pliegues ofrecen, gracias al intenso claroscuro, todo un juego de matices y formas modeladas por la luz. Aún prescindiendo de jugar con la profundidad de campo, el primer término de la foto es el más iluminado, de manera que, mediante una gradación tonal, la figura se va oscureciendo hasta perderse en la espesura del fondo negro que encontramos en la zona superior de la imagen.

La función del pliegue cobra aquí un valor fundamental, ya que, además de posibilitar el juego de los volúmenes y las sugerencias, contribuye a escenificar la idea de que toda mirada es un puro juego de luz y opacidad. Ya sea mediante el esbozo pictórico o mediante la técnica fotográfica, el claroscuro nombra el principio mismo de la escritura en acción. El claroscuro determina las apariciones, hace posible la existencia del texto como un espacio de imágenes y miradas. Al mismo tiempo que es introducido como objeto de reflexión estética y que posibilita el orden de la representación visual, el claroscuro restituye, propiamente, la dialéctica esencial de la presencia y la ausencia. Entre el negro absoluto y el blanco —umbrales de lo visible—, los cuerpos y las formas se configuran gracias a las gamas intermedias del gris.

El claroscuro salleano no introduce ningún dualismo metafísico; bien al contrario, colabora en primera instancia para configurar una dimensión fetichista de la imagen corporal. La intermitencia de luz y sombra introduce la dialéctica entre el ver / no ver, poniendo en imágenes esa *estructura del borde* que, en opinión de Lacan, caracteriza la aprehensión fetichista: *lo esencial se sitúa siempre precisamente en el punto donde se podía ver un poco y a la vez no se ve lo que va a aparecer*[75].

Al igual que el fantasma, el velo fetichista se impone como una pantalla de interposición que detiene pero designa[76]. Así pues, encuentra la fascinación fetichista ocasión de perfilarse con exactitud en este tipo de escenografías, donde el cuerpo se debate entre el blanco y el negro, entre el sí y el no.

La imagen en cuestión reproduce la apariencia estereotipada de un fantasma[77]. También recuerda, aunque de lejos, a los cómicos fantasmones dibujados por Phillip Guston. Dispuesto frontalmente ante la mirada del espectador, el fantasma parece levantar los brazos como si quisiera asustar a su contemplador. Mas no por ser una imagen familiar queda desplazada la inquietud que genera.

Ahora bien, con un énfasis afectivo bien diferente, la función del velo es aquí sustituida por otra de sus variaciones: la blanca mortaja destinada a envolver un cuerpo muerto. Por ahí se introduce algo que podríamos vincular a la dimensión de la pérdida, algo, también, que se presenta como una amenaza para la mirada.

---

[75] Lacan, *La relación de objeto*, p. 342.

[76] Lacan, *La ética del psicoanálisis*, p. 262.

[77] A principios de los años 90 Salle realizó una exposición titulada, precisamente, *Ghost*, es decir, «Fantasma», que integraba una serie de cuadros centrados exclusivamente en torno a las fotografías de las sábanas. Próximos a la abstracción, todos ellos eran lienzos fotosensibilizados, tal y como había aprendido la técnica, según sus palabras, de su amigo Lynton Wells (Adams, «David Salle», *Artnews*, nº 200).

La imagen nos invita a preguntarnos: ¿Qué se esconde bajo la sábana? Parece evidente que, con independencia de lo que en verdad haya debajo, la intención es evocar la presencia velada de un cuerpo, de un cuerpo irreconocible, desligado, por tanto, de cualquier atadura narcisista. De ahí partiría, precisamente, su efecto perturbador.

En este caso, los motivos y la técnica se alían para garantizar la entrada del espectador en un tenebroso escenario. Estas escenografías parecen orientadas a avivar cierto grado de displacer. Eso es, podríamos decir, lo que punza en la imagen, lo que en ella tiende a herir más allá del *studium*. Porque, como sabemos, lo real es aquello que emerge cuando lo imaginario se desmorona, y aquello que, en el límite, no se puede imaginar, aquello que no hace espejo para el narcisismo del yo-mirón. Lo real es aquello cuya emergencia corta las cuerdas que mantienen unido al yo con sus objetos / imágenes de placer. En este sentido, lo real se manifiesta bajo la forma del no-yo: como una amenaza de la integridad especular.

El artista parece inclinado a vislumbrar, a acercarse peligrosamente a aquello que no ofrece un perfil antropomórfico, a aquello donde es deformado el rostro de toda presencia reconocible. Sus fotografías, como las pinturas a través de ellas generadas, no invitan a una integración del espectador en universos habitables. Salle recrea estancias habitadas por figuras, imágenes y relaciones de carácter angustioso. Y no debemos olvidar que, como afirmaba Lacan, *la angustia es señal de lo real*[78], y que, tanto en la angustia como en el goce, el sujeto aparece involucrado en lo más íntimo de sí mismo. La fotografía de Salle apunta a cierto núcleo de resistencia que podríamos definir como lo real en la imagen.

Y es que en esta serie de fotos, re-presentadas posteriormente en numerosos lienzos (*Pantomime, Bestiarys, The Forest, Open Boat*, etc.), asistimos a una singular función de la sábana como elemento de interposición entre la mirada y algo que intuimos relacionado con el horror. La pantalla, entonces, detiene la mirada del sujeto al borde de algo que se presenta como inasimilable.

Podemos constatar, por otro lado, que la aspereza del informe sexo femenino casi nunca aparece visualizado en este tipo de textos. Y, sin embargo, es el sexo lo que no deja de ser presentificado una y otra vez por medio de la alusión[79]. Recusando cualquier exhibición directamente pornográfica[80], los textos de Salle oscilan, juegan con su presencia y escamoteo gracias al papel de la pose y la luz.

---

[78] *El Seminario 10, La angustia* (6-III-63). En «La Tercera», Lacan sostenía que lo real es lo que se resiste, lo que expresa el no-todo al que estamos enfrentados como especie, aquello que no hace forma en el espejo del mundo en que nos miramos. Afirmaba que lo real *no es el mundo* y que *no hay la menor esperanza de alcanzar lo real por la representación*. Lo real, *in-mundo*, sería aquello que se agazapa detrás de las pantallas imaginarias de la representación (*Actas de la Escuela Freudiana de París* (VII Congreso, Roma 1974), Ed. Petrel, Barcelona, 1980. Y recogida en *Intervenciones y Textos*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1988.

[79] La pequeña mancha negra del pliegue situado en el centro de la sábana podría nombrar, por alusión, la imagen del sexo femenino. Si aceptáramos esta hipótesis tendríamos que afirmar que la imagen evoca el fantasma de una mujer.

[80] En términos visuales, las imágenes de Salle nada tienen que ver, por ejemplo, con el naturalismo de Courbet en *El origen del mundo*.

El claroscuro cobra una función principal en la escenificación fantasmática, pues con él se apuran los límites del mundo visible hasta el umbral donde la huella pornográfica se impone. Lo real aparece así velado, encubierto, pero insistentemente designado. Por tanto, el claroscuro trabaja para sostener la función de pantalla[81] sobre la que se dibuja la amenaza de su más allá.

Desde otro ángulo, en la contemplación de estas imágenes podríamos advertir la manifestación de lo que Roland Barthes calificaba como el *Spectrum* de la fotografía, término que evoca, al mismo tiempo, el *espectáculo* y *ese algo terrible que hay en toda Fotografía: el retorno de lo muerto* (p. 39).

Lo que Barthes denomina *Spectrum* no haría sino apuntar, de un modo simultáneo, a dos conceptos capitales dentro de la economía textual salleana: el fantasma y la escena. El fantasma como imagen de un cuerpo irreconocible que retorna para perturbar, y la escena como espectáculo para la mirada, como dispositivo textual, según Requena, que ciñe un abismo perceptivo[82].

Barthes apelaba al carácter teatral de la fotografía haciendo de la pintura no más que una referencia secundaria. La fotografía, observaba, se encuentra más cerca del teatro gracias a ese *mediador singular* que es la *Muerte*, queriendo expresar con ello que tanto la foto como el teatro —pero aquí también deberíamos incluir la pintura— comparten una específica relación con determinadas ausencias: el trabajo de re-presentarlas. La foto, decía, es *la figuración del aspecto inmóvil y pintarrajeado bajo el cual vemos a los muertos* (p. 72).

Habiendo modificado la posición de la figura, en F. 41 Salle prolonga la misma situación afectiva a través de una disposición fotográfica análoga. No obstante, aquí es enfatizado el componente de agobio opresivo, ya que el cuerpo, más explícito que en la foto anterior, aparece como encerrado, apresado en la sábana que lo envuelve. En la zona superior de la imagen se puede adivinar una mano extendida presionando sobre la tela, como si estuviera esforzándose por salir. El cuerpo aparece así revolviéndose bajo el sudario o mortaja, mientras que la inquietud generada procede de la interrogación por aquello que, situado de frente ante la mirada del espectador, pudiera encontrarse agonizando bajo el velo.

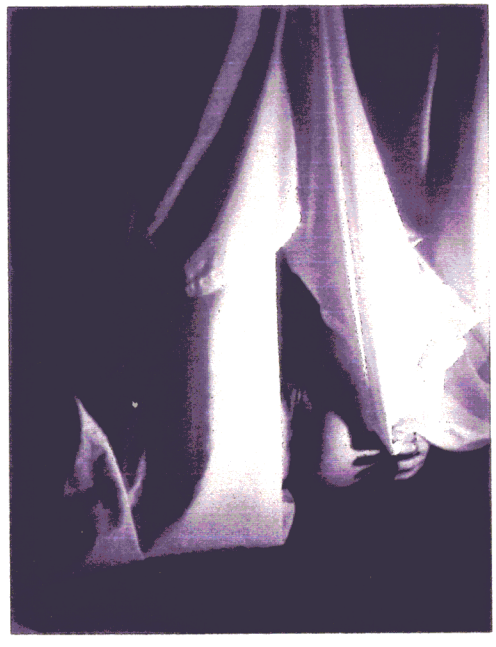
Y si hasta aquí hemos comprobado cómo, a través de variados procedimientos, las imágenes de Salle juegan con la dimensión imaginaria del velo, en F. 42 nos encontramos con algo poco habitual dentro del contexto fantasmático en que podemos circunscribir su obra. Ciertamente, se trata de una operación de desvelamiento de aquello que encontramos enmascarado en fotos anteriores: el cuerpo desvelado como huella de lo real.

---

[81] Para Lacan el arte aparece hermanado con la función del fantasma ($\$ \lozenge a$): tender una cortina para encubrir el trasfondo tenebroso de lo real, interponer, incluso, una barrera imaginaria que oculte la podredumbre para la mirada, un velo que, como el pudor, permita custodiar *la aprehensión directa de lo que hay en el centro de la conjunción sexual (La ética del psicoanálisis*, p. 356). En esta perspectiva, deseo, ley y fantasma serían barreras *para prohibir el acceso a un horror fundamental.*

[82] Si la percepción busca reconocer objetos de placer, la pulsión busca destruir, aniquilar las figuras y los objetos que mantenían al sujeto encadenado a los límites del placer. El arte, sostenía Requena, se sitúa en ese espacio intermedio, entre el espacio de R y el campo de I (*El análisis textual*, 7-V-99).

41



42

Fotografías en gelatina de plata,
35 x 27 cm.

Incrementando la atmósfera tenebrista de anteriores escenografías, volvemos a encontrar un cuerpo semioculto entre las sábanas cuya posición viene a reforzar el eje central que equilibra la imagen en sentido vertical. Sobre dicho eje, las sombras y las luces del claroscuro definen una forma triangular sobre la que se disponen diversos y sugerentes pliegues. Asimismo, la intensa luz dirigida recrea una misteriosa oscuridad que se extiende sobre todo el flanco izquierdo de la foto.

Justo en el centro de la imagen los pliegues de la sábana se abren entre las sombras descubriendo parte de las nalgas y el sexo de una mujer anónima. Al abrirse, la cortina desvela un oscuro interior que contrasta con el pulido blanco exterior de la tela. El sexo queda así seccionado, delimitado sutilmente por la línea vertical formada por la yuxtaposición del blanco y el negro.

Como se puede apreciar, el sexo es aquí el verdadero centro geométrico y dinámico de la imagen. De esta manera, y sin recurrir ya a ningún tipo de disfraz, la mirada del espectador aparece confrontada a la opacidad del sexo femenino más allá de cualquier pantalla. Más allá, por tanto, de los límites bien definidos de la percepción, el artista facilita la entrada del voyeur en un espacio abismal donde ya no es posible reconocer ningún rostro. El sexo femenino, cuyos labios genitales brillan gracias al punto de luz que los ilumina, se presenta aquí bajo la forma de un surco, de una hendidura.

En consecuencia, advertimos que Salle nos traslada al espacio nuclear de ese que hemos designado como el territorio de la escena[83], allí donde la pregnancia imaginaria ha sido desalojada y sustituida por el agujero de un goce potencial. En el núcleo del fantasma nos encontraríamos ante una imagen desimaginarizada.

En la frialdad de esta escena desolada, lo femenino se presenta como lo absolutamente Otro. A pesar de encuadrarse en el dispositivo retórico de la elaboración escenográfica, lo real del sexo no puede ser asimilado por la estructura del signo. El sexo, decíamos, no devuelve la mirada, sólo exhibe la hendidura pulsional que horada, desde el *interior*, la *superficie sensitiva* del ojo.

Lo real del sexo se presenta así como lo imposible de encuadrar en un conjunto de signos, por más que estos traten de ceñirlo; se presenta como aquello que está perdido para el discurso y que no puede ser apresado por una articulación lógica.

Siguiendo a Bataille, sostenía Leclaire que lo real es aquello que se opone a la estructura de los significantes, ya que

> *Ninguna letra puede hacer decente lo innombrable de un cadáver putrefacto, nada puede domesticar el salvajismo (o la crueldad) de un ojo abierto y sin fondo. De este modo, y en relación con el orden del sistema de relaciones que las letras (significantes) constituyen, el afloramiento de lo real se produce, efectivamente, como ruptura*[84].

[83] La sábana, por otro lado, forma parte del mobiliario esencial de una alcoba: la cama.

[84] Leclaire, *Desenmascarar lo real*, p. 19.

Y es que el psicoanálisis estructural constataba que se debe asumir el *fracaso de la lógica sobre la realidad del sexo*[85]. Sin embargo —y aquí se presenta la paradoja de la conceptualización lacaniana—, el goce es, a su vez, aquello que anima y proporciona vida al sistema, aquello que, como afirmaba Leclaire en la página 71 de *Desenmascarar lo real, constituye la pieza esencial, el motor del sistema estructural.*

Por otro lado, Salle parece colocarnos aquí ante una idea batailleana de la desnudez[86], considerada como imposible de definir, como aquello que revela, por tanto, su carácter real. En este sentido, el espectador se enfrenta a la irreductible materialidad visual del cuerpo sexuado. Nuevamente estamos ante una imagen opuesta al rostro, que nos hace sentir el peso específico del cuerpo en tanto **h**. Queda fuera de duda que aquí ya no estamos ante una imagen indolente, sino, al contrario, ante una imagen indecible que hiere[87].

Recordemos la estrategia propuesta por Baena para localizar **h**: *reconocida la realidad representada en la foto* (lo tutelado por el signo imaginario), *búsquese para gozarla si algo en ella la amenaza*. Lo real del sexo constituye aquí la amenaza de la estilizada escenografía, el agujero en el cuadro fantasmático de la representación. De esta manera, más allá del *studium* que proporciona el decorado, el sujeto queda implicado en una relación escópica con lo real[88].

Pues bien, en la foto aludida encontramos que, una vez descorrido el velo mediante un gesto perverso, la mirada avanza hacia ese secreto del goce que reside en el cuerpo de la mujer. Eso es lo que magnetiza, lo que da intensidad a las imágenes realizadas por Salle y que en este caso llega a su máximo grado de espesor visual.

* * *

[85] Por eso aseguraba Lacan al final de su enseñanza que *no hay relación sexual formulable en la estructura*, y que *la encrucijada sexual segrega las ficciones que racionalizan lo imposible del que ellas provienen* (*Psicoanálisis, Radiofonía & Televisión*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1993, p. 25). Que no hay relación sexual, que no existe condición necesaria ni suficiente que haga complementarios ambos sexos, que no hay proporción entre ellos. *El significante*, decía Lacan en la página 34 de *El reverso del psicoanálisis, no está hecho para las relaciones sexuales. Desde el momento que el ser humano habla, estamos perdidos, se acabó esa perfección, armónica, de la copulación, que por otra parte es imposible ver en ningún lugar de la naturaleza*. Vemos así cómo el psicoanálisis lacaniano se desentiende de una teorización de aquello, y sólo aquello, que podría nombrar y pacificar la cosa misma: la palabra.

[86] Bataille, *El Aleluya y otros textos*, pp. 102, ss.

[87] Mediante un naturalismo estilizado, Salle nos ofrece una imagen real, la *cosa exorbitada*, que diría Barthes (p. 159), certificando una presencia que fue.

[88] El goce que late en esas imágenes está en relación directa con la contemplación del sexo, porque, como sostenía Requena, lo que la pulsión reclama en el ámbito escópico es lo real. En relación a las imágenes pictóricas constatamos que la fotografía tiene un poder de choque mucho más directo e inmediato: golpea con mayor contundencia la mirada del espectador.

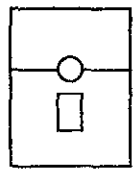
Dicho esto, abordaremos a continuación la lectura del último cuadro que analizaremos en este trabajo, y cuya temática se encuentra próxima a algunas de las fotografías reproducidas.

2. 31. Pantomime (43)

A diferencia del resto de obras de gran formato que integraron la exposición celebrada en la galería Soledad Lorenzo de Madrid durante 1992, esta pintura titulada *Pantomima* se distingue por manifestar una radical economía de medios expresivos, y por integrar, de un modo bien ajustado y en simultaneidad, procedimientos fotográficos y pictóricos.

Sin llegar a la cualidad artística de obras como *Pressed-In Sturges*, *The Burning Bush*, *Melody Bubbles*, *The Wig Shop* o *Epaulettes for Walt Kuhn*, este cuadro concentra, en toda su singularidad, la grotesca experiencia fantasmática que, como se diría en términos lacanianos, constituye el eje de la relación entre hombre y mujer.

Como vemos, nos encontramos ante una «escena» de ballet protagonizada por un hombre y una mujer que, enmascarados con un pequeño antifaz, se miran y se abrazan ante el espectador con una expresión un tanto rígida y distante. Pintada toda ella en blanco y negro, la escena aparece vaciada de elementos alrededor de los protagonistas —característica que también expresa su relativa originalidad dentro del contexto de la obra salleana. El modo en que se ha compuesto el cuadro ha hecho posible airear el plano pictórico reforzando así tanto el protagonismo de las figuras centrales tanto como el vacío en grisalla desplegado en torno a ellas.



Ubicado casi en el centro geométrico de la obra, el artista ha superpuesto la imagen de un engaste violeta del que parte una línea horizontal que divide el lienzo en dos zonas: una superior y otra inferior. Como en *Slang for you* y *Open Boat*, el engaste vuelve a estar vacío. En nuestra opinión, a través de este motivo de apariencia banal —la viva imagen de un joyero sin joya— parece que Salle insiste en hacer visible una ausencia, un vacío.

Por debajo del engaste encontramos la inserción de una serigrafía que reproduce una imagen fotográfica similar a la que antes identificamos como esencialmente fantasmática: una sábana que extiende los brazos en actitud amenazante. La integración de imágenes heterogéneas dentro de un mismo espacio textual, se hace visible a través de la veladura que baña la imagen fotográfica con una tonalidad verde y que salpica la grisalla inferior.

El violeta, el verde y el gris dotan a esta pintura de un acentuado grado de frialdad cromática que establece un paralelismo expresivo con el frío hieratismo de los bailarines. La obra transmite una total ausencia de calidez, no exhibe ese grado de agresión visual que localizábamos en *Colony*, *Cómo utilizar las palabras como poderosos afrodisíacos* o *Young Krainer*. La frialdad es la clave de este texto, y es conseguida tanto a través del colorido como de los propios motivos de la representación.

Salle mezcla el procedimiento mecánico de la fotografía con el procedimiento artesanal y singular de la pintura. Como en muchas otras obras, la representación figurativa cumple aquí el papel de referencia de referencia. Tal y como lo esquematizamos arriba, la pintura podría ser concebida, en este caso concreto, como imagen de grado 3º cuyo modelo no es lo real, sino una fotografía que ya ha operado un corte determinado sobre el devenir real de las imágenes. El paso de la fotografía a la pintura marca el paso de la imagen-huella al campo de la representación y el signo.

Ya señalamos la importancia que tiene del teatro, y todo aquello vinculado con las representaciones escénicas, en el universo plástico de Salle. Ya se ha dicho que el teatro —y con él la simulación, la distancia representativa y el artificio— es una de las metáforas que mejor definen el punto de vista manierista, el desgarro de su ser ante el drama de la vida. Por medio de una representación de la antítesis, el manierista escribe la experiencia de una inquietante polaridad: la que oscila de modo pendular entre la comedia y la tragedia, entre el ser y el no ser, entre la vida y la muerte.

Recordemos, por ejemplo, en relación a esto, la pantomima que Hamlet dispone representar ante los monarcas, dando instrucciones concretas a los cómicos, en la Escena Segunda del Acto Tercero del drama shakespereano. Una pieza titulada, precisamente, *La ratonera*, y que pone en juego el concepto manierista de escena dentro de la escena[89], del que algunas pinturas de Salle nos ofrecen una versión exacta.

La articulación teatral de muchas de estas imágenes, que nombran literalmente la dimensión de la farsa y la parodia, podría evocar las aristocráticas *fête champetre*, las representaciones galantes de Watteau pintadas en el siglo XVIII. Sólo que en el contexto salleano la tonalidad pastel de la pantomima aparece iluminada por un oscuro resplandor de muerte. Lo que designan el disfraz y las máscaras no es sólo el juego siempre teatralizado de las ambigüedades y el disimulo; ante todo, nombran poderosas contradicciones internas[90]: puro ornato que vela la escisión interna del ser.

Pero aquí, y en tanto elevada al rango de concepto existencial, la representación teatral se anuda de un modo original con algo estrechamente vinculado a la *escena primordial*, es decir, al fantasma de un acto sexual. Pues bien, en esta pantomima nos conduce Salle sin dilación al núcleo de un espectáculo de danza, subrayando

---

[89] Según toma cuerpo en determinados contextos, el teatro parece ser el más adecuado vehículo de la simulación y la apariencia, de la mascarada y la sobreactuación. En esta perspectiva, y una vez despojada de todo su sentido simbólico, la representación jugaría un papel esencialmente femenino.

[90] Sostenía Hauser: *La identidad del sujeto se ha hecho problemática, se ha quebrantado y volatilizado. Nada es lo que parece ser; todo es algo distinto y, además, algo distinto de lo que pretende ser. Vivimos en un mundo de ocultamientos y enmascaramientos; el arte mismo desenmascara y oculta* (*Origen de la literatura y el arte modernos*, p. 118).

43- *Pantomime*, 1992, acrílico y óleo sobre lienzo, 200 x 143 cm.

doblemente nuestro papel de espectadores —tanto de la pintura en sí como de la escena representada. Y es que, antes de una trama de conflictos, la escena teatral es el lugar donde se aguarda una presencia, donde se trata de contemplar una imagen.

Mas, sin embargo, como ya observamos evocando lo dicho por Requena, en la escena se trata de atisbar algo vinculado a la desaparición de dicha presencia en tanto figura imaginaria[91]. Lo que se busca es lo anunciado más allá: la emergencia de lo real. Pues lo que surge en la contemplación del acto no es un objeto, sino la hendidura que lo destruye y que amenaza con borrar todo el campo de la mirada.

En la escena construida por Salle, los dos protagonistas ejecutan una pirueta en la que sus piernas aparecen sutilmente entrelazadas y en una posición forzada. En nuestra opinión, se trata de una pirueta realizada alrededor del agujero del sexo que la pantalla imaginaria vela. No por azar, la fotografía serigrafiada aparece ubicada justo por debajo de la falda de la mujer, en la zona inferior del cuerpo. El sexo[92], por tanto, resulta escamoteado de toda contemplación y, quizás por ello, más subrayado como ausencia: aquello enmascarado tras la sábana del fantasma.

Para apoyar este argumento añadiremos que el vacío engaste central —nodo que designa una encrucijada visual— podría funcionar como metáfora de lo femenino. Sin embargo, al superponerse entre los dos cuerpos podría más bien indicar la inanidad, la falta de consistencia de una relación establecida en torno a un vacío. De esta manera, el engaste daría imagen a un hueco en el punto de unión de los dos cuerpos, a un agujero abierto entre lo masculino y lo femenino.

Kevin Power sostenía que la música y la danza están muy presentes en la forma de organización de estas pinturas. Constataba, además, que la sexualidad —como ya había observado Freud[93] al referirse a determinadas actividades rítmicas— está *irremediablemente ligada a la danza*. Como en dicha actividad artística, observaba el crítico, Salle gobierna su pintura otorgándole esa *impresión global de artificio, seducción y manipulación*. Se trata, por tanto, de un ejercicio de control sobre las pasiones del cuerpo en donde el artista opera como un *maître de cuisine*.

Como sostenía Dubois[94], quien veía en esas actividades un estereotipo de lo manierista, la danza se sostiene en la no-reciprocidad entre actor y espectador que acentúa la distancia, la separación de un plano y otro. La danza, en tanto actividad distinta de un improvisado movimiento dionisíaco, se nutre de pasos y cuadros codificados, medidos, pautados, articulados con todo el rigor del cálculo matemático.

---

[91] Como observaba G. Requena (*Imagen Audiovisual, Teoría del Texto, Psicoanálisis II*, 28-XI-97), en la contemplación de la imagen siempre buscamos algo "más" detrás; ese "más" es lo que otorga su especial densidad a la imagen, algo vinculado al secreto de la escena primordial.

[92] La sexualidad —ya lo vimos a propósito de *Cómo utilizar las palabras como poderosos afrodisíacos*— parece hacerse presente como fuerza impulsora de la representación, certificando así que el acto de la escritura obedece a un movimiento desiderativo.

[93] Freud aseguraba en *La interpretación de los sueños* (p. 572) que *no hay ningún círculo de representaciones que rehuse la simbolización de hechos sexuales*. El baile, desarrolla la función del alejamiento / acercamiento corporal, es una actividad propicia para simbolizar el acto.

[94] Dubois, *El manierismo*, p. 221.

Todo en ella es proporción y orden: composición; pero, también, exhibición de cuerpos en acción ante los cuales el espectador no participa sino como sujeto de la mirada. En dicha representación, los protagonistas casi parecen un remedo de las eróticas actitudes que pretenden imitar.

Partiendo, pues, de lo indicado hasta aquí, plantearemos la siguiente hipótesis: al igual que sus monotemáticas fotografías, la danza y el teatro se integran en la pintura de David Salle como espacios derivados de la escena primordial, como espacios donde se trata de ceñir el lugar de ese acto imposible de escribir.

De ahí que pensemos, estableciendo un acuerdo parcial con la doctrina de Lacan, que en el contexto de la obra salleana la imagen del fantasma no hace sino engalanar[95] con su opaco brillo la inexistencia de relación sexual.

* * *

[95] *El Seminario 14, La lógica del fantasma* (21-VI-1967).

3- CONCLUSIONES

Llegados al final, diremos a modo de síntesis que los textos de Salle son como un bizarro tapiz tejido con dos hilos fundamentales: el hilo de la sexualidad y el hilo de la Historia del Arte. Así, los mecanismos de la creación y los enigmas de la sexualidad son convertidos en su pintura en objetos de interrogación y reflexión estética.

A través de la lectura textual creemos haber desvelado los resortes específicos de su escritura, caracterizada por fortalecer el lazo de unión entre dos vías de enunciación estrechamente relacionadas: el manierismo y la deconstrucción. De este modo, vemos imponerse en su pintura dos formas de configuración alternadas, a saber: el desmontaje de los sistemas de articulación textual y la emergencia de toda una serie de representaciones fantasmáticas de la experiencia.

3. 1. Estructura y configuración del texto salleano

En términos generales, observamos que la estructura de la pintura salleana se caracteriza por mantener una extrema fragmentación entre sus partes, de manera que entre ellas no se establecen vínculos de relación necesarios. Prolongando estrategias de vanguardia, los motivos que la integran aparecen esencialmente divorciados, desrelacionados, como si, aún salvando las distancias, tradujeran en términos plásticos los poemas imposibles de Tristan Tzara o Hugo Ball[96].

Así pues, la estrategia que determina ese caótico flujo de imágenes que es su pintura parece responder a un principio de «disparidad textual» y a un movimiento de dispersión. Para utilizar un símil freudiano diremos que obras como *La Crueldad del Padre*, *Nadar's Grey* o *Slang for you* parecen cartas o telegramas mal redactados, mutilados y deformados[97] por toda clase de interferencias heterogéneas, que constituyen un desafío para cualquier intento de lógica ordenación.

El pintor de Oklahoma construye espacios acumulativos mediante enumeraciones, adiciones y suplementos que tratan de romper con toda idea de síntesis argumental. De modo que las imágenes se presentan como eslabones de una cadena perdida, como residuos de una unidad quebrada y de una coherencia extraviada.

---

[96] *Lo que estamos celebrando es al mismo tiempo una bufonada y una misa de requiem*...(Hugo Ball, citado en ADES, Dawn: *El Dada y el Surrealismo*, Ed. Labor, Barcelona, 1983, p. 15). Como Nietzsche lo intuyó, la comedia y lo absurdo vienen regidos por la percepción del sinsentido de las cosas. Para él, lo ridículo facilitaba una *descarga artística de lo absurdo* de la existencia, una descarga de la tensión vital. Otros autores como Octavio Paz consideraron, destacando su carácter defensivo, que el humor era el *arma de los moribundos* (*Conjunciones y Disyunciones*, p. 177).

[97] Freud, «Análisis de un caso de neurosis obsesiva (Caso el "hombre de las ratas"), p. 1474.

Proponiendo un constante encabalgamiento entre las imágenes procedentes del mundo del arte y las directas alusiones sexuales, Salle yuxtapone y superpone procedimientos, estilos y objetos para propiciar un colapso visual. Este tipo de composiciones delatan la expresa voluntad de que sus imágenes no irradien significado. Dicha técnica favorece el despliegue de una hipertensión emocional en donde el fragmento se presenta como emblema central de lo inacabado, como signo de un movimiento de escritura resistente al cierre de la clausura[98].

Si Arnheim estaba en lo cierto al afirmar en la página 12 de *El poder del centro* que el esquema visual de una obra *representa en todos los casos un enunciado simbólico sobre la condición humana*, esta se muestra aquí esencialmente trastornada y descompuesta. En consecuencia, sus pinturas revelarían una idea fraccionada del ser[99].

Lo que falta, pues, en la articulación textual que un artista como Salle nos ofrece, es un orden que permita ligar los fragmentos en una trama narrativa de sentido, pues, como afirmaba Requena, el sentido tiene estructura de relato. Eso es, precisamente, lo que aparece desmantelado en el universo salleano.

También hemos tenido ocasión de verificar que, aún sabiendo que en sus pinturas no se despliega lo específico de la estrategia porno, es decir, el criterio de máxima visibilidad, la configuración de sus textos se aproxima a una lógica de corte pornográfico. Como en la retórica del espectáculo ferial, tanto el texto pornográfico como el texto salleano parecen determinados por la existencia de un factor común que quiebra la idea misma de representación: la obscenidad.

En este sentido, comprobamos que las pinturas de Salle se caracterizan por:

1º) La prevalencia de la fragmentación, la redundancia y el plano detalle, así como del acoplamiento indiscriminado entre géneros y estilos. Se trata, al fin y al cabo, de un desarrollo de la lógica fetichista del corte, la segmentación y la selección, mediante la cual son aisladas las figuras en espacios descontextualizados, desapareciendo, en el mismo movimiento, toda alusión a los valores de la profundidad espacial.

2º) Por mantener, acorde con la perspectiva manierista, un cierto *enfoque circense*[100], espectacular, en el que prolifera la exhibición de cuerpos anónimos destinados a excitar la mirada del espectador.

3º) Por desplazar la noción de narratividad y por desalojar la función metafórica del deseo. Como en el porno, las pinturas salleanas se caracterizan por mantener una disociación entre afectividad y sexualidad, focalizando la atención sobre lo no dicho en

---

[98] Advertimos aquí una cierta similitud con la fenomenología del discurso psicótico tal y como Lacan lo describió, allí donde decía que el loco retiene los significantes por *sus cualidades puramente formales* y que eran empleados *para hacer series* (*El Seminario 3, Las psicosis*, p. 366). E incluso algunas de sus figuras y "huecas" representaciones podrían delatar *el tinte emocional de la psicosis.*

[99] Si, como aseveraba Dubois en el prólogo de su ensayo, el manierismo se afirma como una *desenfrenada búsqueda de identidad* que hace evidente su *falta*, lo que se juega en esa problemática es la dimensión misma del ser, la dimensión simbólica del sentirse ser.

[100] Gubern, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas.*

el texto clásico. A su vez, comprobamos que la disolución del Espacio es paralela a la ausencia de una inscripción simbólica del Tiempo. Lo real emerge así como carcoma de la "representación".

Considerado como un espacio sensible donde se pone en juego una relación existencial, el arte establece una serie de coordenadas para afrontar el encuentro del sujeto con lo real. Desde este punto de vista, observamos con González Requena que las experiencias vanguardistas de escritura se sitúan en los umbrales que van de la perversión a la psicosis, consideradas como formas de existencia que mantienen una relación fracturada con el plano de lo simbólico[101]. Pues bien, a nuestro juicio, las escenografías de Salle se desenvuelven en la dimensión perversa del fantasma, en cuyo interior atisbamos los indicios de una inquietante escisión.

3. 2. La imagen fantasmática

Apoyándonos en el saber teórico del psicoanálisis, hemos profundizado a lo largo de este trabajo en el concepto de fantasma, comprobando cómo desde *Hurdle* hasta *Melody Bubbles*, *Epaulettes for Walt Kuhn* o *Pressed-In Sturges* se iba consolidando en el propio texto salleano un modelo de representación fantasmático. Para sintetizar lo específico de tal modelo podríamos señalar lo siguiente:

1º) El modelo de representación fantasmático acentúa el valor de la imagen[102] propiciando un encadenamiento de impresiones visuales relacionadas con lo real del sexo. En consecuencia, la mirada[103] adquiere la función de sostén imaginario del fantasma, a través del cual se borra y se designa el desencadenamiento del acto[104]. En este sentido, obras como *Black Bra* ejercerían claramente la función de pantalla, mientras que otras como *Young Krainer* designarían, a través del juego asociativo, el

---

[101] Freud pensó la perversión como una *defensa* (*Lecciones introductorias al psicoanálisis*, p. 2315) ante algo que podríamos calificar como "inasimilable". También observó que la perversión implica que uno de los componentes de la función sexual se habría anticipado a los demás en la evolución y se habría autonomizado volviéndose independiente de un modo prematuro, estimando que las perversiones eran procesos resultantes de una conflictiva resolución del proceso edípico. Las estructuras perversas esconderían siempre un particular resentimiento para con aquellas figuras que podrían ser incluidas en *la serie del padre* («Pegan a un niño», en *Obras Completas*, Tomo VII, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1972, pp. 2465-2480).

[102] Lacan afirmó que la imagen no necesita mediación ninguna para funcionar como resorte de la sexualidad (*El Seminario 3, Las psicosis*, p. 292). Por su parte, explicó Miller que la prevalencia de la imagen corresponde a una falla en el sistema simbólico que ella viene a encubrir (*Dos dimensiones clínicas: síntoma y fantasma*, p. 50).

[103] Intuimos que la rigidez hipnótica de las miradas salleanas no responde a un deseo sanador ni apaciguante, sino a aquello que, para Lacan, encarnaba la función del *fascinum*, en tanto *función antivida* cuyo efecto es *detener el movimiento y, literalmente, matar la vida* (*Los cuatro conceptos*, p. 124).

[104] El fantasma presupone una interrogación por la posibilidad de existencia del goce; una interrogación relativa, por tanto, a la problemática del acto sexual. Para ilustrar el punto de encuentro entre las perspectivas abiertas por la pintura de Salle y el discurso lacaniano sirvan las siguientes palabras del psicoanalista acerca del barroco, esa *exhibición de cuerpos que evocan el goce*: (la copulación) permanece *tan fuera de campo como lo está en la realidad humana, a la cual sustenta, empero, con los fantasmas con que está constituida* (*El Seminario 20, Aun*, p. 137). Y es que tanto Salle como Lacan hacen del encuentro erótico un acontecimiento falaz.

paso más allá. Lo que esta imagen ubicaba en su mismo centro no era sino el agujero inscrito en el interior de la pantalla fantasmática.

Más que emblemas o abreviaturas perversas del cuerpo, la fragmentación radical del texto salleano escenifica la tensión entre la unidad imaginaria y el fantasma de una desintegración corporal que afecta, también, a las diversas formas de discursividad. Dicha fragmentación podría ser la expresión de un derrumbe imaginario causado por el encuentro con lo real bajo la forma de la castración.

2º) Como vimos a propósito de *Melody Bubbles*, la estructura del fantasma se articula mediante la condensación de una serie de fragmentos y pantallas superpuestas[105] en torno a ese núcleo inasimilable de lo real, *punto de ignición* que nombra la fusión del sexo y la muerte[106]. El fantasma, por tanto, debe ser considerado como la expresión de una angustia sexual, favorecida en el texto salleano por las tenebrosas escenografías en claroscuro[107], los motivos que las integran y su relación.

3º) En ausencia de mediación simbólica, el modelo de representación fantasmático desarrolla la dialéctica entre lo imaginario y lo real. Así pues, somos testigos ante el texto salleano de un desequilibrio, de una disociación entre los registros que componen el texto, en donde la configuración visual correspondería al registro de lo imaginario, la estructura impuesta a la escenografía correspondería al registro de lo semiótico y la obscenidad sexual correspondería al registro de lo real.

3. 2. 1. Proceso de desrealización

Confirmando su entidad fantasmática, observamos que las figuras que protagonizan el universo salleano se caracterizan por su intangible morfología. Como seres de pura sombra, sus cuerpos se manifiestan como leves apariencias luminosas. Podría decirse que Salle no pinta cuerpos, sino imágenes de cuerpo: puras semblanzas de materia desrealizada.

Y permítasenos aquí introducir una breve referencia intertextual para complementar lo ya expuesto desde una nueva perspectiva. El concepto de *desrealización* fue utilizado por José Ortega y Gasset para definir un aspecto esencial de la innovación pictórica de Velázquez. Sin embargo, nosotros lo retomamos para definir un rasgo nuclear del texto

---

[105] La Historia del Arte podría constituir aquí un campo de referencias fragmentarias que intervienen de un modo análogo a como operan los recuerdos encubridores con el material mnemónico: a través del ensamblage y la superposición, del desplazamiento y la condensación.

[106] Si pensamos el texto de Salle en términos psicoanalíticos constatamos que, como señalaba Leclaire, *la búsqueda imposible del otro es el rasgo más notable del deseo del obsesivo* (*Desenmascarar lo real*, p. 124). La re-presentación de la figura, el encuentro fallido y las fantasías de muerte definirían ese rasgo propiamente obsesivo del texto salleano. En lo relativo a la aproximación a ese foco de resistencia que es lo femenino valga citar unas palabras de Freud procedentes de otro contexto: *Pero lo que así permanece incomprendido retorna una y otra vez, sin descanso, como un alma en pena, hasta encontrar comprensión y redención* («Análisis de la fobia de un niño de cinco años (caso "Juanito")», en *Obras Completas*, Tomo IV, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1987, p. 1428).

[107] Acentuando esa angustia en el plano visual, el claroscuro podría funcionar como una derivación del juego entre la figura y el Fondo.

salleano, allí donde, como ya se ha reiterado, revela una profunda estructura fantasmática que no sólo se reduce a la apariencia formal.

Así pues, dando un pequeño salto, tanto histórico como teórico, el concepto de *desrealización* nos va a permitir evocar, al mismo tiempo, el componente de-constructor de la pintura salleana así como su carácter esencialmente fantasmático, des-realizado.

Según Ortega, que pensó la sosegada pintura velazqueña como el inicio del puro arte, el tema que preside la obra del genio sevillano es la instantaneidad fotográfica y la esforzada conquista de la pura visualidad. El logro del artista, aseguraba a propósito de *La rendición de Breda*, habría sido *eternizar el instante*[108].

La técnica velazqueña, aquello que se llamó *manera abreviada*, habría propiciado que de las servidumbres escultóricas que la pintura italiana —es decir, la pintura occidental— arrastraba se pasara a la invención de una pintura definida como imagen pura, ajena a cualquier restricción de volumen y rígidos modelados. En su opinión, uno de los méritos de Velázquez habría sido conseguir *la retracción de la pintura a la visualidad pura*. De ahí que, frente a las imponentes masas escultóricas de los cuadros de otros artistas, las figuras velázqueñas cobren la apariencia de fantasmas; fantasmas que, como ya especificamos en su momento, constituían para Ortega el *prototipo de lo irreal*, es decir, *la imagen puramente visual*, la imagen-imagen que se esfuma al pretender tocarla. La lejanía y la falta de corporeidad nacida de su original técnica provocarían la planitud de la figura, plana *no como una superficie, sino como un fantasma*[109]. Y el fantasma, sostenía, es lo que tiene pura entidad visual.

Por tanto, Velázquez habría introducido en la Historia de la Pintura una decisiva y nueva variación en el campo de la representación: *la descorporización, la espectralización del objeto* (p. 612). Consiguiendo que lo retratado surja ente la mirada del contemplador como realidad de borrosa apariencia —*fantasmas de puro color*—, la verdadera revolución se habría centrado en hacer que toda la pintura se convirtiera en retrato según dos condiciones: *individualización del objeto e instantaneidad de la escena* (p. 631). De hecho, sostenía el citado autor, dejar las formas de los objetos reducidas a *pura visualidad* sería *una manera de desrealizarlos*. Y valga añadir: de aliviarlos del peso de su volumen y su gravedad[110].

Desde otra perspectiva vale decir que, contra la idealización que siempre acompañó a las grandes representaciones mitológicas y religiosas, Velázquez habría introducido un

---

[108] ORTEGA Y GASSET, José: *Velázquez*, en *Obras Completas*, Tomo VIII, Revista de Occidente, Madrid, 1962, p. 647. Véase también su texto sobre Goya, especialmente el punto titulado «Retratos» (Tomo VII, 1961).

[109] Ortega y Gasset, *Velázquez*, p. 611. Conviene recordar que, ya desde Platón, la pintura fue considerada como una apariencia de apariencias. En el punto 598 de *La República* se afirmaba ya que no era sino imitación de la apariencia de las cosas, no de la verdad. La pintura no alcanzaría sino *muy poco* de cada cosa, y eso *poco* es *un mero fantasma* (*La República*, Ed. Altaya, Barcelona, 1993, p. 466).

[110] Al contemplar las imágenes de obras como *Colony*, *Saltimbanques* o *The Kelly Bag* somos testigos de una espectralización no del objeto, sino de la escena misma. La alternancia de luz y sombra propia del envolvente claroscuro hace que las figuras —y utilizamos aquí una expresión de Ortega— se encuentren como *apareciendo*, como *viniendo al ser, al existir*, pero siempre a punto de esfumarse. La escritura salleana va destinada a apresar fugaces presencias, a retener, quizás, el volumen inquietante de una ausencia.

novedoso enfoque en las formas y los asuntos propios de su arte. Habría, incluso, desmitificado sus propios temas abriendo nuevas perspectivas para la creación. Pero lo absolutamente original de su obra nacería, en opinión de Ortega, de una nueva concepción de la idea misma de «realidad». Ultrajada la dimensión mítica (rasgo típicamente moderno, diríamos nosotros) que soportaba la pintura, abierta su comarca a temas y modelos viles, la realidad comienza a ser interpretada como pura *imprecisión* —valga añadir: como fragmento.

Ortega aseguró que uno de los incómodos e impopulares descubrimientos de Velázquez fue que *la realidad se diferencia del mito en que no está nunca acabada* (p. 479). De manera que, sin temor a dar este salto comparativo, podríamos arriesgarnos a certificar que Salle llevaría a su culminación una idea que ya está presente, de un modo todavía embrionario, en los lienzos de Velázquez, tal y como la hemos encontrado a través de la mirada de Ortega:

> *Las cosas son en su realidad poco más o menos, son solo aproximadamente ellas mismas, no terminan en un perfil rigoroso, no tienen superficies inequívocas y pulidas, sino que flotan en el margen de imprecisión que es su verdadero ser. La precisión de las cosas es precisamente lo irreal, lo legendario en ellas* (p. 652).

Si tradujéramos este párrafo en nuestros propios términos diríamos que, interpretando el mito como forma acabada de la ilusión, Ortega localiza la escurridiza dimensión de la «verdad» en el campo siempre móvil de lo real. Esa es la realidad de las cosas, afirmaba, que son; que son como son. Ese "poco más o menos" de imprecisión percibido en las realizaciones velazqueñas sería su *verdadero ser*.

Las pinturas salleanas hacen gala de una constante inclinación por lo inacabado. En ellas siempre parece faltar algo; ya sea una última mano en la ejecución de la figura o aquél eslabón perdido tras el fragmento que podría resolver las enigmáticas referencias intertextuales —el eslabón que traería luz sobre el sentido de una cierta relación. Ahora bien, Salle no solo acelera e intensifica el componente sexual que, salvo en *La Venus del espejo*, no existe en Velázquez, sino que radicaliza la fragmentación por medio de toda una deconstrucción del espacio y la representación.

Atendamos ahora a la definición de lo que, para Ortega, era el buen retrato español:

> (...) *puro fantasma lumínico, contiene un poder dramático que es el más elemental: el drama consistente en pasar algo de su ausencia a su presencia, el dramatismo casi místico del «aparecerse». Perennemente están en el lienzo las figuras ejecutando su propia aparición, y por eso son como aparecidos. Nunca llegan a instalarse plenamente en la realidad y hacerse del todo patentes, sino que están siempre emergiendo del no ser al ser, de la ausencia a la presencia* (p. 630).

En nuestra opinión, interpretando a Velázquez daría aquí Ortega con una de las claves que constituyen el modo de ser específico de muchas pinturas salleanas, allí donde el *filósofo asocia el inacabamiento formal a un rasgo fantasmático: aquello que no termina* de instalarse en la realidad y que se define como pura visualidad. Poniendo en juego la temática barroca de la pugna entre ilusión y realidad, la argumentación de Ortega desemboca en el tema que localizamos como esencial para el entendimiento de la pintura: la dialéctica de la ausencia y la presencia, la tarea de traer a la existencia aquello que dejó un espacio vacío de presencia.

Sin embargo, y como ya especificamos convenientemente, ahondamos nosotros el concepto de fantasma con los conocimientos extraídos del saber freudiano y el análisis de las categorías del texto. Así pues, si la obra velazqueña renueva el componente retiniano de la pintura convirtiéndola en ámbito de la aparición, la obra de Salle, además, está volcada en escenificar la dimensión fantasmática de la sexualidad, allí donde pone *en juego el dualismo entre de lo imaginario y lo real.*

Las opiniones de Ortega no son suficientes para cerrar el sentido de una obra tan compleja como la del pintor norteamericano; han de ser trascendidas, llevadas más allá, hacia ese terreno donde, por exigencias del propio texto, la teoría psicoanalítica nos espera. Así pues, al hablar de desrealización a propósito de la obra de David Salle queremos expresar dos cosas: su fragmentaria consistencia fantasmática y su falta de entidad simbólica.

Si, como el mismo Lacan afirmaba en la página 100 de *La ética del psicoanálisis*, los fantasmas no soportan la revelación de la palabra, debemos deducir que la tensa relación entre ella y el fantasma se sostiene en la mutua exclusión. La disyunción así generada —y encarnada en el propio texto bajo diferentes formas— podría ser enunciada del siguiente modo: o símbolo o fantasma.

3. 2. 2. La representación desmantelada

No es necesario extenderse sobre lo que determinados autores[111] han dicho a propósito de la "deconstrucción velazqueña" partiendo del comentario de *Las Meninas* (1656), cuyas figuras constituían, a decir de Ortega, una *fauna fantasmagórica*, y del que Lucas Jordán dijo, en frase recogida por Palomino, que era la Teología de la Pintura.

Sólo recordaremos, para cerrar esta breve excursión teórica, que Foucault advirtió que el cuadro trataba de hacer explícitos los «mecanismos de la representación». Organizado según una complicada estructura, el cuadro habría sido realizado con la voluntad de impresionar al espectador por medio de una envolvente puesta en escena tridimensional. El espectador, integrado en el espacio de la representación, sería nombrado como tal bajo la apariencia especular de las figuras del rey y la reina. El espejo *sería el punto que aporta visibilidad a lo que permanecía invisible: nosotros*

---

[111] FOUCAULT, Michel: *Las palabras y las cosas*, Ed. Siglo XXI, Madrid, 1996. Lacan, *El Seminario 13, El objeto del psicoanálisis* (inédito); NOMINÉ, Bernard: *El marco del fantasma y el lienzo de la identificación* (seminario impartido en San Sebastián, 1990-91).

mismos. El centro, observaba Foucault, es anecdótica y *simbólicamente soberano*, y aparece reproducido en un cuadro interior que otorga identidad, un espejismo de realeza para el espectador.

La representación de Velázquez, observaba Foucault, fija un punto invisible que no vemos, ya que resulta ser el punto en que estamos nosotros mismos. Una *línea imperiosa* (...) *nos liga a la representación del cuadro*, lo que permite que contemplador y contemplado se intercambien sin cesar en un movimiento de ida y vuelta. Los ojos del pintor apresan al espectador en el momento en que se pone delante de él, lo introducen en la escena de la representación. La conclusión del filósofo francés es que el cuadro de Velázquez recoge el momento histórico (la Modernidad) en que el sujeto mismo desaparece, el momento en que ha sido suprimido[112]. Con lo cual, la representación se separa de él para ofrecerse como *pura representación*.

Con respecto a esta lectura, indicó Nominé que *Lacan introduce lo sexual donde Foucault sólo descifraba la estructura de la representación*. Lo dicho por el psicoanalista redunda en la idea de que el cuadro, en tanto espejo, viene a ser como el representante de la representación imaginaria que nos captura en el fantasma.

Mas, por otro lado, y a pesar de vernos con toda nitidez en la mirada del artista, somos incapaces de ver la imagen que el artista graba en la pantalla de su lienzo —en la superficie de aquello que Lacan denominaba la pantalla del Otro. De dicha imagen no obtendríamos más que un puro reflejo en la mediación de la imagen ideal de los reyes.

Así, constata Lacan, el espectador estaría atrapado por aquello que es del orden del fantasma. Velázquez, añade, pinta la imagen del yo sobre el espejismo del Dios imaginario que Felipe IV representa. De este modo, la obra velázqueña estaría en el origen de un movimiento de deconstrucción de la representación, allí donde revela las artimañas de un deseo implícito[113].

Avanzando sobre lo expuesto, diremos que en la arriesgada opinión del psicoanalista, *Las Meninas* sería el primer paso de aquello que el cuadro de Balthus (*El dormitorio*) vendría a materializar tres siglos después: la revelación del falo por la luz procedente de la ventana. El cuadro de Balthus, indicó Nominé, supondría un giro con respecto al de Velázquez: *Lo que estaba velado en el centro de Las Meninas aparece aquí como una anamorfosis desvelada*.

Culminando esta tradición mediante una relectura perversa, condensaría Salle en sus lienzos dos tareas fundamentales: desmantelar los sistemas de la representación e inundar el territorio de su pintura con emblemas y motivos de explícita naturaleza sexual.

---

[112] Para evitar el deslizamiento teórico diremos que, como tal, este sujeto que Foucault ve desaparecer no sería un Sujeto del Inconsciente, sino un sujeto yoico, el sujeto de la tradición cartesiana tantas veces denunciado por Lacan.

[113] Afirmando que el cuadro es una trampa para cazar miradas, sostenía Lacan a propósito de un óleo de Magritte (*La condición humana*, 1934) que el cuadro superpuesto en el marco de la ventana es la metáfora del fantasma, y que el movimiento general de la pintura responde a la idea de que renunciamos a la ventana para quedarnos con el cuadro.

3. 2. 3. La escena teatral

La operación de desrealización también concierne al mecanismo por el cual es revelada la estructura misma de la «representación». Atañe, por tanto, a la exhibición de la puesta en escena tal y como aparece revelada, bajo todas las formas visibles, en el texto salleano[114]. Y no olvidemos, para seguir con anteriores comparaciones, que, a propósito de *Las Meninas*, indicó Ortega que su profundidad estaba lograda por *una serie de bastidores como en el escenario de un teatro* (p. 652).

Si algo resulta claro en la contemplación de obras como *The Sun-Dial*, *Symphony Concertante II* o *Schoolroom*, eso es el esforzado trabajo de captura de la mirada del espectador a la tela enfrentado. De este modo, y aún prescindiendo de la complejísima elaboración velazqueña, introduce Salle una singular reflexión sobre el mecanismo de la representación pictórica a través de un descarado exhibicionismo espectacular. La insistencia escópica, el revelado del montaje escénico y la fragmentación son estrategias a través de las cuales conjuga el artista perversión y deconstrucción.

Como si prolongara, aunque en otro registro y obedeciendo a distintas necesidades, las estrategias barrocas de la captura, el ilusionismo espacial de este tipo de obras responde al deseo de integrar al espectador en la escena, creando para ello el artificio de un espacio continuo entre lo representado y su exterioridad. Es lo que en la época se denomina un *espacio coextenso*[115], mediante el cual los artistas del Seiscientos trataban de involucrar al contemplador en el drama o la escena ofrecida. Acentuando la participación subjetiva, se trataba de integrar el plano del sujeto con el plano de la representación, provocando así el surgimiento de una fructífera colaboración textual destinada a trascender las barreras entre un plano y otro.

Como se puede comprobar, el punto de vista teatral[116] se acentuó en muchas pinturas barrocas incluyendo la imagen de una cortina parcialmente descorrida en los ángulos de la superficie, artificio que evoca metafóricamente la apertura de la visión. Pues bien, como en *Melody Bubbles*, las obras de Salle prescinden de estos sutiles artificios para introducirnos de lleno en el territorio de una escena desvelada. Salle prescinde de antiguas retóricas presentando la escena como ya des-cubierta[117], revelando así la verdad del movimiento pulsional que las determina.

---

[114] En la conversación que mantuvieron Salle y P. Schjeldahl ya se destacó la importancia del papel que jugaba la «teatralidad» en su universo. Ciertamente, en las pinturas salleanas podemos percibir la importancia que tiene toda la parafernalia teatral: actores, vestimenta y puesta en escena (*Art Talk: The early 80's*). También fue el propio Salle quien ratificó su interés por la mezcla de lo espectacular y lo pornográfico en la entrevista realizada por Pincus-Witten para *Flash Art* (1985).

[115] Rupert Martin, *El Barroco*, p. 129.

[116] La acentuada alternancia del claroscuro da un tono teatral a sus representaciones. Las modulaciones del claroscuro son condición primera para que exista eso que denominamos imagen. Como sugerimos en su momento, el claroscuro salleano juega aquí un triple papel: desvelar los mecanismos de la creación, introducir una perspectiva teatral y jugar con la dimensión del velo allí donde escenifica la alternancia entre la presencia y la ausencia según la dialéctica fetichista.

[117] Desde luego, no opera en la obra salleana el concepto barroco de la Verdad revelada por la luz (cfr. la impresionante escultura de Bernini de la Galería Borghese). Aquí no estamos en ese contexto simbólico

Resulta evidente apreciar que en el universo salleano vendría lo espectacular a satisfacer el empuje de una intensa curiosidad sexual, de un modo análogo a como se moviliza el *deseo de ver* en el sueño; deseo que, en opinión de Freud, siempre aparece muy vinculado a una interrogación sexual[118].

El modo en que elabora la «puesta en escena» favorece una intensificación del lazo escópico con el espectador, que observa en la distancia lo que sobre el lienzo acontece. Lo visto es inaccesible al tacto: pura visualidad. Porque, como afirmaba Ortega, algo decisivo en la estructura de la representación teatral es el hecho de que el público está en la sala para *ver*, y que los actores están en la escena para *ser vistos*: *ver*, decía, y *hacerse ver*. De hecho, la palabra teatro (θεατρον) significa, literalmente, «mirador»[119].

Como decimos, en la obra posmoderna de Salle la teatralidad de la puesta en escena aparece estrechamente vinculada a la denuncia del carácter artificioso de la representación. Vuelta sobre sí misma, la representación es separada de su productividad simbólica para experimentarse como artificiosa ficción, cuando no como lúgubre mascarada. De modo que, sin abolir la fascinación implícita en sus recursos, e incluso sirviéndose de ellos, los instrumentos de la representación teatral son puestos al servicio de una concepción paródica del arte. Su pintura podría ser considerada como un teatro de perversiones donde la relación escópica juega un papel primordial.

Al amparo de la teoría del texto, podemos entonces formular la siguiente hipótesis: en ausencia de articulación simbólica, la representación está condenada a reproducirse bajo la forma de una parodia[120].

---

donde la verdad estaba hermanada con la luminosidad del Bien. Se trataría, más bien, de una (per)versión del dualismo de la luz y la sombra: el proceso por el cual la luz desvela el cuerpo en su obscena verdad. Recordemos que, desde los griegos, el concepto de "verdad" siempre estuvo vinculado a la idea del desvelamiento. La *aletheia*, es decir, la verdad, implica traer luz sobre lo latente, lo cubierto, el *lathein*. La *aletheia* es, literalmente, "descubrir". Nos preguntaremos entonces: ¿De dónde puede proceder para la experiencia humana la dimensión de lo oculto y encubierto? ¿No se capta así la puesta en juego de un singular fantasma sexual capturado a través de dicho concepto?

[118] Freud, *Lecciones introductorias al psicoanálisis*, p. 2259. En nuestra opinión, las cabriolas y piruetas que realizan las mujeres salleanas serían significativas del acto sexual.

[119] ORTEGA Y GASSET, José: «Idea del teatro», en *Obras Completas*, Tomo VII, Revista de Occidente, Madrid, 1961, pp. 455, ss.

[120] Lacan sostenía en *La angustia* que *el drama humano es comedia, no tragedia*. Por otro lado, constatamos que hay una estrecha filiación entre Duchamp y la estética salleana, sobre todo allí donde Paz sostenía que la metaironía (afirmación erótica y negación irónica) era como una sonrisa encubridora de la muerte. El universo de Salle se afirma, pues, como una ontología de la mascarada.

Ciertamente, para entender lo que sucede en el mundo salleano podríamos acudir a manieristas como Parmigianino, Hitchcock o incluso Welles. Pero, sobre todo, podríamos hacer referencia a Borges, cuya lógica textual, ya lo dijimos, comparte muchos de los rasgos más sobresalientes de la pintura de Salle. Así por ejemplo, en *El tintorero enmascarado Hákim de Merv* un profeta herético del Islam aseguraba que la vida terrestre era una *incompetente parodia* y que tanto los *espejos* como la *paternidad* eran abominables porque la multiplicaban y afirmaban en su inanidad. Como la imagen que el fetichista erige a modo de protección, el esplendor del enjoyado velo con el que el hereje se protegía no hacía sino ocultar un rostro deforme carcomido por la lepra. Era el brillo de la imagen lo que disimulaba el contacto directo con la corrupción. O recordemos, también, el fragmento 41 de su evangelio apócrifo (*Elogio de la Sombra*), donde el gesto desesperado de la simulación intenta responder al (pre)sentimiento de la disolución: *Nada se edifica sobre la piedra, todo sobre la arena, pero nuestro deber es edificar como si fuera piedra la arena*. Pues bien, las escenografías pictóricas más intensas de Salle se sostienen en el filo del mismo vértigo.

Además del acusado descentramiento textual y la progresiva teatralización, es obvio que Salle maneja y domina los estilos artísticos con la destreza de un tahúr manejando su baraja. Como advertían Hauser y Dubois, la maniera puede ser resumida como un *juego de manos*, es decir, como el juego del *prestidigitador* capaz de sorprender con hábiles recursos a su espectador. La obra de Salle mantiene una abierta inclinación por lo disparatado y grandilocuente; también revela, *independientemente de su grandeza y profundidad, algo así como un truco*[121], en el que no faltan ni el alarde virtuoso ni la mueca obscena.

En relación con lo anteriormente explicado, conviene añadir que el concepto de representación ha sido uno de los más crudamente atacados por el pensamiento de la deconstrucción. Así, por ejemplo, en «Firma, acontecimiento, contexto» trataba Derrida de desenmascarar, en términos nietzscheanos (cfr. *Genealogía de la moral*), la función capciosa de la interpretación ideológica, insistiendo en la necesidad de tomar distancia *del carácter representativo y alienante de algunas escrituras que operan como copias de* ideas preformadas de acuerdo a determinados intereses de control. La representación no sería más que otro de los numerosos nombres del poder, aquello que, *como reparación y modificación continua*, viene a suplir una presencia, ya de por sí inexistente.

Derrida aseguraba que, en vez de pensar el carácter de ruptura permanente que acompaña a la escritura, el pensamiento crítico tradicional concebía la cuestión de la representación en función de la equivalencia, de la homogeneidad, de la continuidad entre lo presentado y lo representado, entre referente y signo, cosa y símbolo. Desde esa perspectiva, lo que una escritura "clásica" pondría en movimiento sería el contenido ideacional: el sentido de su enunciación.

Tal y como indicaba en «La doble sesión», la lógica tradicional que regulaba la interpretación de las cosas obtura el intervalo (fuga real) existente entre la cosa y su representación, el antes y el después, lo primero y lo segundo, lo auténtico y la copia, lo profundo y lo superficial, lo verdadero y lo falso, lo inferior y lo superior. Juego dualista de oposiciones que sostendría el «orden de la verdad»: la re-presentación[122].

En esa línea, no debemos olvidar que, influido quizás por determinadas consideraciones freudianas[123], Lacan concebía la «historia» como el núcleo de la

---

[121] La desviación de lo normal, el forzamiento, la mueca atormentada, la ostentación del virtuosismo o los alardes de habilidad constituyen todo un espectáculo que podría estar ofrecido por un *prestidigitador* (Hauser, *Origen de la literatura y del arte modernos*, pp. 29, ss).

[122] Lacan insistió en afirmar que el campo de la representación quedaba del lado de lo imaginario, del lado de una configuración fantasmática que encubría determinado núcleo repulsivo por medio de diversas superposiciones que lo justificaban. En *La equivocación del sujeto supuesto saber* (14-XII-67) aseguró que la noción de *representación* era la *máscara del inconsciente.* Extendido en último término a todas las producciones del sujeto deseante, sería el fantasma aquello que tapona el agujero insoportable de lo real. La representación, nos decía su discípulo Serge Leclaire en la página 140 de *Desenmascarar lo real*, sería aquello que permite asegurar determinadas fijaciones en la vida psíquica vinculadas a una experiencia de satisfacción, y que evoca la ilusión del placer haciendo presente *el objeto inaccesible.* La representación es lo activado para presentificar un momento perdido del pasado, a través del cual el sujeto restablece por unos instantes la ilusión de su poder.

[123] Freud teorizó la "historia" como un proceso de pudorosa *deformación* de orígenes innobles a los que tanto el individuo como la humanidad trataba de adornar, de tal manera que tendría lugar un proceso de

representación, es decir, como *el más grande de los fantasmas* (*El Sinthôma*, 16-III-76): una *puesta en escena* sobre la que se recombinaban diversos fragmentos. De ahí que afirmara que el mundo se encuentra montado sobre una escena (*La angustia*) y que tanto la Historia como el Arte eran cosa de *mangas*, o sea, un puro *juego de manos* (*El Seminario 20*) legitimado por el prestidigitador que lo elabora.

Con sobrado ingenio y habilidad, y haciendo del arte un semblante de ser, traslada Salle la pintura al terreno de la farsa y del como sí. Sin atentar contra la indudable autenticidad de su experiencia y sin menoscabo de sus contrastadas cualidades estéticas, observamos que la pintura de David Salle no muestra reparo alguno en evidenciar los artificios y la tramoya de la representación. Al tiempo que nos ofrece un *punto de ignición* expansivo, que se reproduce y prolifera por la superficie del lienzo, comprobamos que disociar y teatralizar son dos de las constantes que mejor definen su obra.

A su vez, los recursos sobre los que su elaboración plástica se apoya aparecen desmembrados y autonomizados sobre la tela: el claroscuro, el dibujo, la desarticulación compositiva, la intertextualidad, la veladura, el color, etc. De manera que, sin perder en ningún momento la fuerza escópica, su pintura ofrece la apariencia de un apilamiento de estratos imaginarios montados sobre las ruinas del sentido.

3. 3. Deserción del sentido

El texto artístico es el espacio de la interrogación del sujeto. Por tanto, y en oposición a ese ámbito indolente y cerrado de la pregunta —que nada tiene que ver con la experiencia estética—, permanece en constante apertura. Sin embargo, en textos como los de David Salle esa apertura tiende a manifestarse bajo la forma de un fraccionamiento que no escribe sutura.

Como un campo magnético que atrae hacia sí toda clase de motivos heterogéneos, el espacio textual salleano se caracteriza por mantener una absoluta promiscuidad; en él todos los elementos copulan, se reúnen y se dispersan.

A pesar de sus ambivalencias manieristas, hemos constatado que, como en lo real, en su pintura todo aparece enredado y confundido. No parece haber ley ni principio que determine los encadenamientos entre las imágenes. Sin origen ni destino, aquí no hay puertas que canalicen ni limiten la representación, que introduzcan un orden simbólico

falsificación interesada de la memoria con un total abandono, incluso, de las relaciones cronológicas. Como aseguraba a propósito del *hombre de los lobos*, ese tipo de fantasías tendrían la misión *encubrir la mezquindad de sus principios* (p. 1948). Algo análogo sostuvo a propósito de «Moisés y la religión monoteísta»: son la ilusión y el deseo de los creyentes los que determinan los razonamientos religiosos acerca de la verdad del origen del sentimiento religioso. De modo que la verdad de los argumentos religiosos no sería *material*, sino *histórica*, y sometida, por tanto, a un proceso de *distorsión* considerable en las distintas fases del retorno de lo reprimido. Así, por ejemplo, la noción de un gran Dios único procedería de un *recuerdo deformado*, de carácter *compulsivo*, es decir, que *debe* ser creído. Igualmente, Freud consideraba que el origen del orden social, de las leyes morales y de la religión escondía, bajo la presión del sentimiento de culpa y el remordimiento, el acto de un asesinato primordial, rememorado periódicamente, de un modo distorsionado y ambivalente, en la celebración de un banquete o comunión.

para la mirada. Su pintura se sostiene en una incesante deriva en razón de la cual se eclipsan las diferencias significativas.

Podríamos aseverar entonces que, prolongando la esencia del juego dadaista, la disolución de los eslabones entre los diversos planos del texto determinaría la imposibilidad misma del significado. En función de la arbitrariedad que determina sus asociaciones, queda abolida la noción de lo necesario; se afirma, en cambio, lo absurdo de la contingencia y la contradicción. Hendido así el plano semiótico —es decir, el universo de los signos que tejen el sistema de la representación— diremos que el significado del texto es su imposibilidad misma.

La pintura de Salle revela una acusada disociación entre los registros que componen el texto. Entre ellos no habría relación de conjunción, sino de disyunción. A través de una cierta tonalidad esquizoide y una tensión explícitamente sexual, su discurso invita a realizar la experiencia de un movimiento basculante inversamente proporcional: caída del sentido y pujanza del fantasma; ahuecamiento del significado y sobrevalorización de la imagen[124].

Podría hablarse, entonces —y apelamos aquí a la lectura lacaniana del texto de Joyce[125], con el que algunos críticos vincularon la obra de Salle—, de desamparo o deserción del sentido, en la triple acepción del término: como suspensión de una escritura relativa al ser (de-ser), como abandono de la causa y como desertificación[126].

Como observó Francisco Pereña[127], en James Joyce se juntan la *di-versión* y la *cólera* para desarrollar una obra —recordemos lo antes expuesto— que sería una *monumental parodia*, una *pantomima del significante*, decía, *sin ninguna promesa de sentido*. De manera que lo realizado por el escritor británico sería una escritura sin ánimo de "construcción", un *acto sin garantía*, es decir, sin el sostén de un Otro que sancione ni certifique su valor.

David Salle, artífice de una obra descompuesta en fracciones atravesadas, usa la per-versión como una vía para bordear los lugares de sujeción simbólica. En eso consistiría, finalmente, la lógica de escritura de la deconstrucción: desalojar el sentido teológico del texto, desplazar, para decirlo con Requena (*Trama y Fondo,* nº 1), *el Nombre del Padre y todo lo que se configura en la estela dejada por su huella*.

---

[124] Comprobaríamos, pues, que la pintura de Salle padece una escisión entre el territorio de lo simbólico —concebido en términos requenianos— y el plano del goce escópico, del goce considerado como satisfacción escópica de la pulsión (Lacan, *La ética del psicoanálisis*, p. 253).

[125] De Joyce aseguró Octavio Paz que era un poeta de cosmogonías cómico-eróticas y que había procedido a disolver el ayer, el hoy y el mañana *en las conjugaciones y copulaciones del lenguaje* (*Los hijos del limo*, pp. 155, ss.). Y no olvidemos, en la comparación establecida, el perfil psicótico del texto vanguardista en el que la escritura joyceana se incluye.

[126] Sostenía Lacan en el seminario R. S. I. (11-III-75) que lo real es lo expulsado del sentido, lo imposible, la (*a*)versión del sentido, aquello que no hace mundo.

[127] PEREÑA, Francisco: Seminario *Lógica del significante y discurso publicitario*, Grupo Promotor Koyne, Madrid, 1989.

Abierto el agujero en la dimensión del sentido (el significado en la perspectiva del sujeto, la palabra en lo real), la obra de Salle adquiere, sin embargo, la fascinante consistencia del fantasma. De modo que, con un evidente carácter teatral, la estructura de la representación simbólica es sustituida por hipérboles que hinchan la envoltura *imaginaria de lo que no hay: ni acto ni Palabra*.

Añadiremos para terminar que, en consecuencia, si trascendemos el denunciado *límite semiótico del discurso lacaniano y admitimos que lo inconsciente está* estructurado[128] y sostenido por palabras verdaderas, podríamos deducir que no hay estructuración de lo inconsciente en el texto salleano, que no hay Sujeto, sólo vaivén, configuración fantasmática de un *punto de ignición* presto siempre a desbordar.

* * *

[128] Resulta obvio recordar, a estas alturas, que la estructuración simbólica de lo real implica tanto a la letra que articula la oración como al campo de las imágenes que configuran nuestro paisaje vital.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio: *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Ed. Pre-Textos, Valencia, 1995.

ALBIAC, Gabriel: *Caja de muñecas*, Ed. Destino, Barcelona, 1995.

ARGAN, Julio Carlo: *El arte moderno hacia el 2.000*, (con Achile Bonito Oliva), Ed. Akal, Madrid, 1992.

El arte moderno, (1770-1970), Ed. Fernando Torres, Valencia, 1977.

El arte moderno; (del Iluminismo a los movimientos contemporáneos), Ed. Akal, 1991.

ARISTOTELES: *Poética*, Ed. Gredos, Madrid, 1988.

ARNHEIM, Rudolph: *El poder del centro*, Ed. Alianza, Madrid, 1988.

Arte y percepción visual, Ed. Alianza, Madrid, 1990.

AUMONT, Jacques: *La imagen*, Ed. Paidós, Barcelona, 1992.

AZARA, Pedro: *De la fealdad del arte moderno: El encanto del fruto prohibido*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1992.

BAENA, Francisco: *La huella de la luz*, Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 1996.

«Acerca de algunos límites de la *Lógica del límite*», *Gramáticas del Agua*, nº 1, Nerja, 1995.

«Nota a una nota prepóstuma», *Trama y Fondo*, nº 1, Madrid, nov. 1996.

«Ecos de un silencio», *Trama y Fondo*, nº 5, Madrid, diciembre 1996.

BAJTIN, Mijail: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Ed. Alianza, Madrid, 1990.

BALTRUSAITIS, Jurgis: *Anamorphic Art*. Harry N. Abrams, Inc. New York.

El espejo. Ensayo sobre una leyenda científica, revelaciones, ciencia ficción y palabras. Ed. Miraguano, Madrid, 1988.

BATAILLE, Georges: *El Aleluya y otros textos*, Ed. Alianza, Madrid, 1981.

El erotismo, Ed. Tusquets, Barcelona, 1992.

La parte maldita, precedida de *La noción de gasto*, Ed. Icaria, Barcelona, 1987.

El ojo pineal, precedido de *El ano solar* y *Sacrificios*, Ed. Pretextos, Valencia, 1979.

Teoría de la religión, Ed. Taurus, Madrid, 1991.

Documentos, Monte Avila Editores, C A Venezuela, 1969.

Lo Arcangélico y otros poemas, Ed. Visor, Madrid, 1982.

Lo imposible (*Historia de ratas*, seguida de *Dianus* y de *La Orestíada*), Ed. Villalar, Madrid, 1978.

La literatura y el mal, Ed. Taurus, Madrid, 1987.

Historia del ojo, Ed. Tusquets, Barcelona, 1993.

La experiencia interior (seguida de *Método de meditación*; y de *Post-scriptum*), Ed. Taurus, Madrid, 1973.

Las lágrimas de Eros, Ed. Tusquets, Barcelona, 1981.

Madame Edwarda / El muerto, Ed. Tusquets, Barcelona, 1988.

La literatura como lujo, Ed. Versal, Madrid, 1993.

Mi madre, Ed. Tusquets, Barcelona, 1992.

El azul del cielo, Ed. Tusquets, Barcelona, 1985

Lo que entiendo por soberanía, Ed. Paidós, Barcelona, 1996.

El estado y el problema del fascismo, Ed. Pre-Textos, Valencia, 1993.

El verdadero Barba Azul (la tragedia de Gilles de Rais), Ed. Tusquets, Barcelona, 1983.

Sobre Nietzsche. Voluntad de suerte, Ed. Taurus, Madrid, 1989.

El culpable (seguido de *El Aleluya* y fragmentos inéditos), Ed. Taurus, Madrid, 1981.

BARTHES, Roland: *Sade, Fourier, Loyola*, Ed. Cátedra, Madrid, 1997.

El placer del texto y *Lección inaugural*, Ed. Siglo XXI, Madrid, 1995.

Ensayos críticos, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1983.

La cámara lúcida, Ed. Paidós, Barcelona, 1995.

Lo obvio y lo obtuso, Ed. Paidós, Barcelona, 1995.

Mitologías, Ed. Siglo XXI, Madrid, 1980.

El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura, Ed. Paidós, Barcelona, 1987.

Crítica y verdad, Ed. Siglo XXI, Buenos Aires, 1972.

BAUDELAIRE, Charles: *Lo cómico y la caricatura*, Ed. Visor, Madrid, 1988.

BAUDRILLARD, Jean: *El intercambio simbólico y la muerte*, Monte Avila Editores, Caracas, 1980.

Cultura y simulacro, Ed. Kairós, Barcelona, 1978.

La transparencia del mal: ensayo sobre los fenómenos extremos, Ed. Anagrama, Barcelona, 1991.

América, Ed. Anagrama, Barcelona, 1987.

Las estrategias fatales, Ed. Anagrama, Barcelona, 1984.

BENJAMIN, Walter: *Discursos interrumpidos, I*, Ed. Taurus, Madrid, 1990.

El origen del drama barroco alemán, Ed. Taurus, Madrid, 1990.

BLANCHOT, Maurice: *Lautreamont y Sade*, Ed. FCE, México, 1990.

Un paso (no) más allá, Ed. Paidós, Barcelona, 1994.

BORGES, Jorge Luis: *Obras Completas*, Emecé Editores, Barcelona, 1996.

BOSCH, Gloria, GRANDAS, Teresa: *André Masson & Georges Bataille, Complicitats*, 1994.

BREA, José Luis: *Las auras frías; el culto a la obra de arte en la era postaurática*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1991.

BRETON, André: *Manifiestos del Surrealismo*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1969.

CALABRESSE, Omar: *Neobarroco*, Ed. Cátedra, Madrid.

CALINESCU, Matei: *Cinco caras de la modernidad*, Ed. Tecnos, Madrid, 1991.

CAMUS, Marcel: *El mito de Sísifo*, Ed. Alianza, Madrid, 1988.

El extranjero, Ed. Alianza, Madrid, 1988.

CLARK, Kenneth: *El desnudo (un estudio de la forma ideal)*, Ed. Alianza, Madrid, 1984.

CARUSO, Paolo: *Conversaciones con Levi-Strauss, Foucault y Lacan*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1969.

DALI, Salvador: *El mito trágico del Angelus de Millet*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1989.

Vida secreta, Ed. Dasa, Figueras, 1981.

¿Por qué atacan a la Gioconda?, Ed. Siruela, Madrid, 1994.

Diario de un genio, Ed. Tusquets, Barcelona, 1988.

Sí, Ed. Ariel, Barcelona, 1977.

DEBRAY, Régis: *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Ed. Paidós, Barcelona, 1994.

DELEUZE, Gilles: *El pliegue*, Ed. Paidós, Barcelona, 1989.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix: *Rizoma*, Ed. Pre-Textos, Valencia, 1997.

DE MICHELI, Mario: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Ed. Alianza, Madrid, 1993.

DERRIDA, Jacques: *Espolones*, Ed. Pre-Textos, Valencia, 1981.

De la gramatología, Ed. Siglo XXI, Madrid,1971.

La diseminación, Ed. Fundamentos, Madrid, 1975.

La escritura y la diferencia, Ed. Anthropos, Barcelona, 1989.

Márgenes de la filosofía, Ed. Cátedra, Madrid, 1994.

DESCOMBES, Vincent: *Lo mismo y lo otro*, Ed. Cátedra, Madrid, 1988.

D'ORS, Eugenio: *Lo Barroco*, Ed. Tecnos, Madrid, 1993.

Tres horas en el Museo del Prado, Ed. Tecnos, Madrid.

DUBOIS, Claude-Gilbert: *El manierismo*, Ed. Península, Barcelona, 1980.

ECO, Umberto: *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Ed. Lumen, Barcelona, 1989.

Tratado de semiótica general, Ed. Lumen, Barcelona, 1988.

Signo, Ed. Labor, Barcelona, 1976.

FOUCAULT, Michel: *Las palabras y las cosas*, Ed. Siglo XXI, Madrid, 1996.

De lenguaje y literatura, Ed. Paidós, Barcelona, 1996.

Esto no es una pipa, Ed. Anagrama, Barcelona, 1989.

El pensamiento del afuera, Ed. Pre-Textos, Valencia, 1988.

GALLEGO, Julián: *El cuadro dentro del cuadro*, Ed. Cátedra, Madrid, 1991.

GARCIA PINTADO, Angel: *El cadáver del padre (Artes de vanguardia y revolución),* Ed. Akal, Madrid, 1981.

GAOS, José: *Historia de nuestra idea del mundo*, Ed. FCE, México, 1973.

GOLDARACENA, Celso: *Bataille y la filosofía*, Ed. Eris, 1996.

GOMBRICH, Ernst: *Historia del arte*, Ed. Alianza, Madrid, 1990.

La imagen y el ojo (nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica), Ed. Alianza, Madrid, 1982.

Norma y forma, Ed. Alianza, Madrid, 1985.

Arte e ilusión (estudio sobre la psicología de la representación pictórica), Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1979.

Las formas simbólicas, Ed. Alianza, Madrid, 1990.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Solana*, Ed. Picazo, Barcelona, 1972.

GONGORA, Luis: *Fábula de Polifemo y Galatea,* Ed. Cátedra, Madrid, 1996.

GUBERN, Román: *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Ed. Akal, Madrid, 1989.

HABERMAS, Jürgen: *El discurso filosófico de la modernidad*, Ed. Taurus, Madrid, 1989.

HAUSER, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte modernos*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1974.

Origen de la literatura y el arte modernos, Ed. Guadarrama, Madrid, 1974.

Introducción a la Historia del Arte, Ed. Guadarrama, Madrid, 1973.

HENRIC, Jacques: «Bataille and the end of Utopia», *Art Press*, nº 204, Juillet 1995, pp. 45-50.

HOUDEBINE, Jean Louis: «What Bataille means today», *Art Press*, nº 204, Juillet 1995, pp. 40-44.

HEIDEGGER, Martin: *Conferencias y artículos*, Ed. Serbal, Barcelona, 1994.

Arte y poesía, Ed. FCE, Buenos Aires, 1992.

Caminos de bosque, Ed. Alianza, Madrid, 1996.

HOCKE, René Gustav: *El mundo como laberinto. El manierismo en el arte européo de 1520 a 1650 y en el actual*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1961.

KAYSER, Wolfgang: *Lo grotesco (su configuración en pintura y literatura),* Ed. Nova, Buenos Aires, 1964.

KANT, Inmanuel: *Crítica del juicio*, Ed. Austral, Madrid, 1995.

Crítica de la pazón pura, Ed. Alfaguara, Madrid, 1988.

Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo Sublime, Ed. Alianza, Madrid, 1990.

KLOSSOWSKI, Pierre: *El baño de Diana*, Ed. Tecnos, Madrid, 1990.

Tan funesto deseo, Ed.Taurus, Madrid, 1980.

KOJEVE, Alexandre: *La idea de la muerte en Hegel*, Ed. Leviatán, Buenos Aires, 1990.

La dialéctica de lo real y la idea de la muerte en Hegel, Ed. Pléyade, Buenos Aires.

LAHUERTA, Juan José: *1927, (La abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europeos de entreguerras)*, Ed. Anthropos, Barcelona, 1989.

LAPORTE, Dominique: *Historia de la mierda*, Ed. Pre-Textos, Valencia, 1998.

LEVI-STRAUSS, Claude: *Antropología estructural*, Ed. Paidós, Barcelona, 1998.

LUCY-SMITH, Edward: *El arte del desnudo*, Ed. Polígrafa, Barcelona, 1982.

La sexualidad en el arte occidental, Ed. Destino, Barcelona, 1992.

LYOTARD, Jean François: *La condición postmoderna*, Ed. Cátedra, Madrid, 1987.

La postmodernidad (explicada a los niños), Ed. Gedisa, Barcelona, 1992.

MAGRITTE, René: *Catalogue Raisonné* (4 v), Edited By David Sylvester, Flammarion / Fonds Mercator in association with Menil Foundation, Paris, 1993.

MARCHAN-FIZ, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974: epílogo sobre la sensibilidad postmoderna. Antología de escritos y manifiestos)*, Madrid, Ed. Akal, 1990.

La estética en la cultura moderna, (de la ilustración a la crisis del estructuralismo), Ed. Alianza, Madrid, 1987.

Almanaque Dada, Richard Huelsenbeck, Ed. Tecnos, Madrid, 1992.

MARTIN, Rupert: *El Barroco*, Ed. Xarait, Bilbao, 1986.

NIETZSCHE, Friedrich: *Así hablaba Zarathustra*, Ed. Edaf, Madrid, 1985.

Genealogía de la moral, Ed. Alianza, Madrid, 1994.

El nacimiento de la tragedia, Ed. Alianza, Madrid, 1993.

Ecce Homo, Ed. Alianza, Madrid, 1993.

El ocaso de los ídolos, Ed. Busma, Madrid, 1988.

El gay saber, Ed. Austral, Madrid, 1986.

El anticristo, Ed. Alianza, Madrid, 1993.

ORTEGA Y GASSET, José: «La voluntad del Barroco», *Obras Completas*, Tomo I, Revista de Occidente, Madrid, 1957.

«Del realismo en pintura», *Obras Completas*, Tomo I, Revista de Occidente, Madrid, 1957.

«Estética en el tranvía», *Obras Completas*, Tomo II, Revista de Occidente, Madrid, 1957.

«Tres cuadros del vino (Tiziano, Poussin y Velázquez)», *Obras Completas*, Tomo II, Revista de Occidente, Madrid, 1957.

«Meditación del marco», *Obras Completas*, Tomo II, Revista de Occidente, Madrid, 1957.

«Idea del teatro», *Obras Completas*, Tomo VII, Revista de Occidente, Madrid, 1961.

«Goya», *Obras Completas*, Tomo VII, Revista de Occidente, Madrid, 1961.

«Velázquez», *Obras Completas*, Tomo VIII, Revista de Occidente, Madrid, 1962.

OVIDIO NASÓN, Publio: *Las metamorfosis*, Ed. Planeta, Madrid, 1993.

PANOFSKY, Erwin: *Estudios sobre Iconología*, Ed. Alianza, Madrid, 1971.

El significado en las artes visuales, Ed. Alianza, Madrid, 1979.

La perspectiva como forma simbólica, Ed. Tusquets, Barcelona, 1995.

Idea, Ed. Cátedra, Madrid, 1977.

PAZ, Octavio: *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Ed. Alianza, Madrid, 1994.

Conjunciones y Disyunciones, Ed. Seix-Barral, Barcelona, 1991.

In-mediaciones, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1979.

Los hijos del limo, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1993.

La llama doble, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1993.

Al paso, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1992.

La búsqueda del comienzo (escritos sobre surrealismo), Ed. Fundamentos, Madrid, 1983.

Los signos en rotación y otros ensayos, Ed. Alianza, Madrid, 1983.

Sombras de obras, (arte y literatura), Ed. Seix Barral, Barcelona, 1986.

PLATON: *El Banquete*, Ed. Gredos, Madrid, 1990.

RÉAGE, Pauline: *Historia de O*, Ediciones 1984, S. A., Barcelona, 1984.

REQUENA, Jesús González: «El paisaje: entre la figura y el fondo», *Eutopías*, 2ª época, vol. 91, Valencia, 1995.

«El texto: tres registros y una dimensión», *Trama y Fondo*, nº 1, Madrid, noviembre, 1996.

«Emergencia de lo siniestro», *Trama y Fondo*, nº 2, Madrid, abril, 1997.

«La posición femenina en el *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz», *Trama y Fondo*, nº 3, Madrid, noviembre, 1997.

«Occidente: lo transparente y lo siniestro», *Trama y Fondo*, nº 4, Madrid, mayo, 1998.

«El el principio fue el Verbo. Palabra versus signo», *Trama y Fondo*, nº 5, Madrid, diciembre, 1998.

«Pasión, procesión, símbolo», *Trama y Fondo*, nº 6, Madrid, mayo, 1999.

El espot publicitario. Las metamorfosis del deseo, Ed. Cátedra, Madrid, 1995.

Eisestein. Lo que solicita ser escrito, Ed. Cátedra, Madrid, 1992.

El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad, Ed. Cátedra, Madrid, 1988.

La metáfora del espejo, Ed. Hiperión, Madrid, 1986.

El análisis cinematográfico (comp.) Ed. Complutense, Madrid, 1995.

«El dispositivo televisivo», *Area* 5, U. C. M., Madrid, abril 1993.

«La metáfora delirante, o por qué no huelen los spots de perfumes», *Informació psicológica*, nº 51, abril 1993, pp. 19-23.

«Texto artístico, espacio simbólico», *Gramáticas del Agua*, nº 1, Nerja, 1995.

«La fotografía, el cine, lo siniestro», *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, nº 8.

«Texto artístico, texto onírico», *Tekné*. Revista de arte, nº 1, Ed. Universidad Complutense de Madrid, 1985.

«*¿Qué se puede hacer con ese objeto llamado texto?*», *Eutopías*, Vol. 2, Nº 1, invierno, 1986.

«La fractura de la significación en el texto moderno (A propósito de Jean Renoir, André Bazin y Roland Barthes)», Separata de la Revista *Cuadernos Cinematográficos*, nº 6. Universidad de Valladolid.

«Clásico, manierista, posclásico», *Area 5*, U.C.M., Madrid.

Seminario *Lo siniestro* (1992-93), Facultad CC. Información, Universidad Complutense de Madrid.

Seminario *Punto de vista y enunciación* (1993-94), Facultad CC. Información, Universidad Complutense de Madrid.

Seminario *Lo masculino y lo femenino* (1994-1996), Facultad CC. Información, Universidad Complutense de Madrid.

Seminario *Imagen Audiovisual, Teoría del Texto, Psicoanálisis* (1996-98), Facultad CC. Información, Universidad Complutense de Madrid.

Seminario *El análisis textual I* (1998-99), Facultad CC. Información, Universidad Complutense de Madrid.

RODHE, Erwin: *Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*, Ed. FCE, Madrid, 1994.

ROSENKRANZ, Karl: *Estética de lo feo*, Ed. Julio Ollero, Madrid, 1992.

ROSSET, Clement: *El principio de crueldad*, Ed. Pre-Textos, Valencia, 1994.

Lo real y su doble (ensayo sobre la ilusión), Ed. Tusquets, Barcelona, 1993.

Lógica de lo peor, Barral Editores, Barcelona, 1975.

SACHER-MASOCH, Leopold: *La venus de las pieles* (precedido de «Introducción al masoquismo», de Castilla del Pino), Ed. Alianza, Madrid, 1983.

SADE, Alphonse François Donatien de: *La filosofía en el tocador*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1995.

Justine, Ed. Fundamentos, Madrid, 1984.

Juliette (1, 2, 3), Ed. Fundamentos, Madrid, 1986.

SANCHEZ CAMARGO, Manuel: *Solana, vida y pintura*, Ed. Taurus, Madrid, 1962.

SAUSSURE, Ferdinand de: *Curso de lingüística general*, Ed. Alianza, Madrid, 1995.

SELZ, Peter: *La pintura expresionista europea*, Ed. Alianza, Madrid,

SHEARMAN, John: *El manierismo*, Ed. Xarait, Bilbao, 1984.

TRIAS, Eugenio: *Lo bello y lo siniestro*, Ed. Ariel, Barcelona, 1992.

Lógica del límite, Ed. Destino, Barcelona, 1991.

La edad del espíritu, Ed. Destino, Barcelona, 1994.

VALENTE, José Angel: *Variaciones sobre el pájaro y la red*, precedido de *La piedra y el centro*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1991.

Poemas a Lázaro, Ed. Indice, Madrid, 1960.

«Una conversación con J. A. Valente», *Cuadernos Andaluces de Psicoanálisis*, nº 17, Ser Olvido Decir, Málaga, 1996, pp. 84-93.

VERNANT, Jean Paul: *La muerte en los ojos (figuras del Otro en la antigua Grecia)*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1986.

VILLIERS DE L´ISLE ADAM: *La Eva futura*, Ed. Valdemar, 1988, Madrid.

VV. AA. *Los filósofos presocráticos*, vol. I, Ed. Gredos, Madrid, 1994.

VV. AA: *Homenaje a Bataille*, Centro Cultural Conde Duque, Madrid, 1992.

VV. AA: *Otro marco para la creación*. Ed. Complutense, Madrid, 1995.

VV. AA: «Solana», Rev. Papeles de S. Armadans, Año III, Tomo XI, nº 33 bis, Madrid, Palma de Mallorca, diciembre 1958.

VV. AA: *De lo grotesco*, Rosa de Diego y Lidia Vázquez (Eds.), Diputación Foral de Navarra,1996.

ZAMBRANO, María: *Claros del bosque*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1993.

PSICOANÁLISIS

ALEMAN, Jorge: *Cuestiones antifilosóficas en Jacques Lacan*, Ed. Atuel, Buenos Aires, 1992.

Lacan: Heidegger. Un decir menos tonto (con Sergio Larriera), Ediciones C.T.P. Madrid, 1989.

Psicoanálisis y metafísica, Miguel Gómez Ediciones, Málaga,1996.

«La lectura de Antígona en Jacques Lacan», *Colofón*, BCF. nov. 1984, nº 10-11, pp. 7-13.

«El psicoanálisis y la espiral de la época», *El Criticón*, Año I, nº 2, Madrid, 1986, pp. 34-38.

«De la obra de arte al fetiche. De los zapatos de Van Gogh al zapato fetichista» (Con Sergio Larriera), *Cruce, arte y pensamiento*, nº 3, Madrid, Febrero, 1996, pp. 53-59.

BARDON, Clara: «La noción de agalma bajo la perspectiva de El Banquete», *Freudiana*, nº 4-5, 1992, Barcelona, pp. 125-131.

CASTRILLO, Mª Dolores: «Nietzsche y Heidegger en el pensamiento débil de la posmodernidad», *El Criticón*, Año I / nº 2, Madrid, 1986, pp. 13-15.

CARRETI, Diego: «La cuestión de la mirada en la teoría de Lacan», *Colofón*, BCF., noviembre 1993, nº 8.

CID, Hilario: «La problemática del sujeto en la psicosis», *Cuadernos Andaluces de Psicoanálisis*, nº 13, Granada, mayo, 1994, pp. 30-32.

CLASTRES, Guy: «Metáfora y delirio», *Cuadernos Andaluces de Psicoanálisis*, nº 13, Granada, mayo 1994, pp. 13-18.

COSENTINO: *Lo real en Freud*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1992.

DOR, Joël: *Introducción a la lectura de Lacan (I. El Inconsciente estructurado como un lenguaje)*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1994.

Introducción a la lectura de Lacan (II. La estructura del sujeto), Ed. Gedisa, Barcelona, 1994.

EIDELZSTEIN, Alfredo: *Modelos, esquemas y grafos en la enseñanza de Lacan*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1992.

FOOS, Claudine, GARAVELLI, Beatriz: «La mujer bíblica», *Colofón*, BCF., nov. 1994, nº 10-11, pp. 14-16.

FREUD, Sigmund: *Obras Completas*, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1972.

GALLANO, Carmen: «Los misterios del cuerpo femenino», *Colofón*, BCF. nov. 1994, nº 10-11.

«El tiempo del fantasma y la hora del sujeto», *Lapsus*, nº 4, mayo 1994, Valencia, pp. 53-57.

HUOT, Herve: *Del sujeto en la imagen. Una teoría del ojo en la obra de Freud*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1988.

JENTSCH, Ernst: «Sobre la psicología de lo siniestro», *El Criticón*, Año I / nº 2, Madrid, 1986, pp. 41-46.

JURANVILLE, Alain: *Lacan y la filosofía*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1992.

KRISTEVA, Julia: *Poderes de la perversión*, Ed. Siglo XXI, Madrid, 1988.

Loca verdad, Ed. Fundamentos, Madrid, 1985.

«Women´s time», *Art Press*, nº 205, sept. 1995, pp. 32-36.

LACAN, Jacques: *Escritos 1*, Ed. Siglo XXI, Madrid, 1985.

Escritos 2, Ed. Siglo XXI, Madrid, 1985.

Intervenciones y Textos 1, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1985.

Intervenciones y Textos 2, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1988.

El Seminario 1, Los escritos técnicos de Freud, Ed. Paidós, Barcelona, 1995.

El Seminario 2, El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica, Ed. Paidós, Barcelona, 1984.

El Seminario 3, Las psicosis, Ed. Paidós, Barcelona, 1991.

El Seminario 4, La relación de objeto, Ed. Paidós, Barcelona, 1994.

El Seminario 7, La ética del psicoanálisis, Ed. Paidós, Barcelona, 1992.

El Seminario 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis, Ed. Paidós, Barcelona, 1992.

El Seminario 17, El Reverso del Psicoanálisis, Ed. Paidós, Barcelona, 1992.

El Seminario 20, Aun, Ed. Paidós, Barcelona, 1992.

Las formaciones del inconsciente, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1970.

Psicoanálisis, Radiofonía & Televisión, Ed. Anagrama, Barcelona, 1993.

Reseñas de enseñanza, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1984.

«El Atolondradicho», *Escansión*, nº 1, Buenos Aires, 1984.

«El psicoanálisis verdadero y falso», *Freudiana*, nº 4-5, Barcelona, 1992.

«Hamlet», *Freudiana*, nº 6, Barcelona, 1992, pp. 9-35.

«Nota a los italianos», *Cuadernos Andaluces de Psicoanálisis*, nº 6, Granada, junio 1991, pp. 6-9.

LAPLANCHE-PONTALIS: *Diccionario de psicoanálisis*, Ed. Labor, Barcelona, 1987.

LAPLANCHE, Jean: *Hölderlin y el problema del padre*, Ed. Corregidor, Buenos Aires, 1975.

LARRIERA, Sergio: «Una metáfora originaria de la lengua castellana», *Colofón*, BCF. nº 13, sept. 1985, pp. 9-13.

«Escritura y psicoanálisis», *El Criticón*, Año I, nº 2, Madrid, 1986, pp. 32-34.

LAURENT, Eric: *Estabilizaciones en la psicosis*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1989.

«Psicoanálisis y ciencia: el vacío del sujeto y el exceso de objetos», *Freudiana*, nº 3, 1991, Barcelona, pp. 58-66.

«Terapia y ética en psicoanálisis», *Cuadernos Andaluces de Psicoanálisis*, nº 6, Granada, junio, 1991, pp. 10-19.

LAURENT-ASSOUN, Paul: *El fetichismo*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1995.

LECLAIRE, Serge: *Desenmascarar lo real*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1991.

El objeto en psicoanálisis, Ed. Siglo XXI, Buenos Aires, 1972.

MASOTTA, Oscar: *Introducción a la lectura de Jacques Lacan*, Ed. Corregidor, Buenos Aires, 1988.

Lecciones de introducción al psicoanálisis, Ed. Gedisa, Barcelona, 1991.

Ensayos lacanianos, Ed. Anagrama, Barcelona, 1976.

El Pop Art, Ed. Columbia, Buenos Aires, 1967.

MILLER, Jacques-Alain: *Recorrido de Lacan*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1991.

De mujeres y semblantes, Ed. Cuadernos del Pasador, Buenos Aires, 1993.

Matemas I, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1991.

Matemas II, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1991.

Lógicas de la vida amorosa, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1991.

Comentario del seminario inexistente, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1992.

Dos dimensiones clínicas: síntoma y fantasma, Ed. Navarín, París, 1983.

Escisión-excomunión-disolución, Ed. Manantial, Buenos Aires,

«Siete observaciones sobre la creación», *Cuadernos Andaluces de Psicoanálisis*, nº 12, octubre, 1993, Granada, pp. 6-10.

«Intervención en el coloquio sobre el cuerpo», *Cuadernos Andaluces de Psicoanálisis*, nº 14, feb. 1995, Granada, pp. 3-14.

«Trabajo de Lacan sobre el mito», *Freudiana*, nº 3, 1991, Barcelona, pp. 53-57.

«La función de la castración», *Freudiana*, nº 12, 1994, Barcelona, pp. 93-114.

«Del saber inconsciente a la causa freudiana», *Cuadernos Andaluces de Psicoanálisis*, nº 2, Granada, pp. 8-19.

«El triunfo de Jacques Lacan», *Cuadernos Andaluces de Psicoanálisis*, nº 5, Granada, pp. 6-14.

MONNE I LASAGA, Alicia: «Agalma y objeto», *Freudiana*, nº 2, 1992, Barcelona, pp. 116-124.

MOREL, Geneviève: «La báscula del espejo (sobre la despersonalización)», *Cuadernos Andaluces de Psicoanálisis*, nº 14, feb. 1995, Granada, pp. 15-22.

«Ciencia y psicoanálisis», *Freudiana*, n º 2, 1991, Barcelona, pp. 17-30.

NASIO, Juan David: *La mirada en psicoanálisis*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1992.

Cinco lecciones sobre la teoría de Jacques Lacan, Ed. Gedisa, Barcelona, 1993.

Enseñanza de siete conceptos cruciales del psicoanálisis, Ed. Gedisa, Barcelona, 1993.

Los ojos de Laura. El concepto de objeto a en la teoría de Jacques Lacan, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 1987.

NOMINE, Bernard: *El marco del fantasma y el lienzo de la identificación* (seminario impartido en San Sebastián, 1990-91).

«Las Meninas de Velázquez. La topología de los tres planos», *Freudiana*, nº 6, 1992, Barcelona, pp. 51-64.

PEREÑA, Francisco: «Kierkegaard: pensar la angustia», *Colofón*, BCF. nov. 1994, nº 10-11, pp. 17-20.

«Cuerpo e inmortalidad», Cuadernos Andaluces de Psicoanálisis, nº 17, "Ser Olvido Decir", Málaga, 1996, pp. 15-19.

Lógica del significante y discurso publicitario (Seminario 1987-88), Ed. Grupo Promotor Koine, Madrid, 1989.

PEREZ PEÑA, Eduardo: «Lo real y la realidad», separata de *Revista de Psicoanálisis*, Buenos Aires, Tomo XL, nº 6, 1984.

QUINET, Antonio: «La Imagen Reina», *Colofón*, nº 15, 1996, BCF, pp. 20-22.

RABINOVICH, Diana: *El concepto de objeto en la teoría psicoanalítica*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1988.

REBOLLO, María: «El deseo en la enseñanza de Jacques Lacan (1936-1960)», *Freudiana*, nº 10, 1994, Barcelona, pp. 94-106.

RIBES, Carmen: «Invento, descubrimiento, creación», *Cuadernos Andaluces de Psicoanálisis*, nº 13, Granada, mayo 1994, pp. 4-12.

ROSOLATO, Guy: *Ensayos sobre lo simbólico*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1974.

ROUDINESCO, Elisabeth: *Jacques Lacan*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1995.

«The second sex», *Art Press*, nº 205, sept. 1995, pp. 27-31.

SALOME, Lou Andreas: *El erotismo*, José J. de Olañeta editor, Barcelona, 1993.

SOLER, Colette: «Posición masoquista, posición femenina», *Cuadernos Andaluces de Psicoanálisis*, nº 11, Granada, agosto 1993, pp. 22-31.

Lacan y El Banquete, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1992.

VILA MUSTIELES, Santiago: «Ojo, *sexo* y ética. De Hitchcock a Kieslowski», *Aletheia*, nº 5, 1995, Valencia, pp. 38-49.

«Desdoblamiento siniestro», *Aletheia*, nº 4, 1992, Valencia, pp. 52-62.

VV. AA.: *Actas de la Escuela Freudiana de París*, VII Congreso Roma 1974, Ed. Petrel, Barcelona, 1980.

VV. AA.: «Clínica psicoanalítica de la posición femenina», *Cuadernos Andaluces de Psicoanálisis*, nº 10, X Jornadas del Campo Freudiano en España.

VV. AA.: *Lecturas de Lacan*, Ed. Lugar, Buenos Aires, 1984.

VV. AA.: *Aspectos del malestar en la cultura*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1987.

VV. AA.: *Lo real y la enseñanza de Lacan*, *Simposio del Campo Freudiano*, Buenos Aires, 1988.

VV. AA.: «Psicoanálisis, ciencia y psicosis», *Cuadernos Andaluces de Psicoanálisis*, nº 12, *Lo que inventan los locos*, Granada, octubre 1993, pp. 12-26.

VV. AA.: *La psicosis en el texto*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1990.

VV. AA.: *Psicosis y psicoanálisis*, Ed. Manantial, Buenos Aires,

VV. AA.: *El objeto del arte*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1988.

VV. AA.: *Acerca de la ética del psicoanálisis*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1990.

VV. AA.: *¿Conoce usted a Lacan?*, Ed. Paidós, Barcelona, 1995.

ZAMPIERI, Mirta: «De lo siniestro. Primeras observaciones», *El Criticón*, Año I / nº 2, Madrid, 1986, pp. 39-40.

SOBRE DAVID SALLE

ADAMS, Brooks: «David Salle», *Artnews* nº 200, pp. 150-153.

«Warhol et les années 90», *Art Press*, nº 148, Paris, Juin 1990, pp. 29-32.

«Lee Friedlander and David Salle: Truth or Dare?», *Art in America*, New York, January 1992, pp. 67-69.

AFLALO, Agnès: «David Salle», *La Cause Freudienne*, Revue de Psychanalyse, Paris, 1994.

AFRICA VIDAL, M. Carmen: *¿Qué es el posmodernismo?*, Universidad de Alicante, 1989.

AUDIELLO, Massimo: «Milan at Last», Ed. Charta, Milano, Nov. 1997 - Jan. 1998.

B. Donald: «David Salle at Boone and Castelli», *Art in America*, New York, Summer 1982, p. 142.

BASS, Ruth: «David Salle», *Artnews*, Summer 1991, p. 146.

BEEREN, W. A. L.: «David Salle, my View», *Schilderijen/Paintings*, Ed. by Wim Bereen and Talitha Schoon-Rotterdam, Museum Boymans-van Benningen, 1983.

BONET, Juan Manuel: «David Salle, el poder de las imágenes», *ABC de las artes*, 1992, p. 27.

BOZAL, Valeriano: *Modernos y posmodernos*, Historia del Arte 50, Historia 16, Madrid, 1993.

BROOKS, Rosetta: «From the Night of Consumerism to the Dawn of Simulation», *Artforum*, New York, February 1985, pp. 76-81.

CAMERON, Dan: «Sheer Artifice» (cat.), Waddington Galleries, Nov. 1989, London.

CALVO SERRALLER, Francisco: *Tendencias en Nueva York*, Ministerio de Cultura, Madrid, Catálogo de la exposición en el Palacio de Velázquez, 1983.

CAMPBELL, Clayton: «David Salle. Gagosian», *Flash Art*, nº 196, October 1997, p. 117.

CARPENTER, Merlin: «D. S. Review», *Artscribe*, March-April 1990, p. 70.

COOPER, Dennis: «To D. S. », *David Salle*, Ed. Bischofberger, Switzerland, 1986.

COTTINGHAM, Laura: «David Salle», *Flash Art*, New York, May-June 1988, p. 104.

«David Salle. Robert Miller», *Flash Art*, nº 162, Jan-Feb. 1992, p. 130.

COULSON, Crocker: «Too Much too Soon?», *Art News*, Sept. 1987, pp. 115-119.

CRONE, Rainer: «Impositions of Meaning: The Difference in Painting», *David Salle*, Ed. Bischofberger, Switzerland, 1986.

DANNATT, Adrian: «David Salle. Salle de Spactacle», *Flash Art*, nº 157-161, 1991, p. 125.

DIACONO, Mario: «Elipsis and Conflation: Salle´s Imploded Vision of Art History» (cat.), Boston, March-April 1990.

DIMITRIJEVIC, Nena: «David Salle», *Flah Art*, March, 1983, p. 66.

«Alice in Culturescapes», *Flash Art*, Summer 1986, pp. 50-54.

DROLET, Owen: «David Salle», *Flash Art*, March-April 1994, vol. 27, nº 175, p. 103.

DURET-ROBERT, François: «Les Peintres d´Aujourd´hui dont on Parlera Demain», *Connaissance des Arts*, Paris, Juliet, 1986, pp. 42-53.

FAUST, Gretchen: «David Salle», *Arts Magazine*, December 1991, p. 84.

FERNANDEZ-CID, Miguel: «David Salle, una exposición rotunda», *ABC* de las artes, nº 232), 12-abril-1996, Madrid, p. 29.

GELDZAHLER, Henry: *David Salle Photographs (1980 to 1990),* Robert Miller Gallery, Edited by John Cheim, New York, 1991.

GENDEL, Milton: «Report from Venice», *Art in America*, New York, 1982, pp. 33-39.

GRIMES, Nancy: «Teasing Images, Hip Strangement», *Art News*, April, 1987, p. 173.

GROOT, Paul: «Further Opinions on Documenta 7», *Flash Art*, January 1983.

HEARTNEY, Eleanor: «New Editions: David Salle», *Artnews*, October 1986, p. 101.

«David Salle at Mary Boone», *Artnews*, June 1988, p. 176.

«David Salle: Impersonal Effects», *Art in América*, New York, June 1988, pp. 121-129.

JENCKS, Charles: *Post-Modernism*, Ed. Rizzoli, New York, 1987.

JOACHIMIDES, Christos: «Zeitgeist», Flash Art, November 1982, pp. 26-31.

JOHNS, Alan: «Eau de Cologne for the Backbone: the Restless Francis Picabia», *Arts Magazine*, May 1989, pp. 21-22.

JOHNSTON, Jill: «Dance: The Punk Princess and the Posmodern Prince», *Art in America*, New York, October 1986, pp. 23-25.

JOUANNAIS, Jean-Yves: «David Salle. Galerie Templon», *Art Press*, nº 171, Paris, 1992, p. 84.

KARDON, Janet: *David Salle*, «The Old, The New, and The Different», ICA, Pennsylvania, oct-nov. 1986.

KOHN, Michael: «Whitney Biennal», *Flash Art*, Summer, 1985, p. 54.

«David Salle», *Flash Art*, January 1984, p. 68.

«David Salle», *Flash Art*, Oct-Nov. 1986, p. 72.

KURJAKOVIC, Daniel: «David Salle. More Simoultaneous Ambiguity», *Flash Art*, nº 163, March-April 1992,

KUSPIT, Donald: «David Salle at Mary Boone and Castelli», *Art in America*, New York, Summer 1982, p. 142.

«David Salle, Mary Boone Gallery», *Artforum*, New York, November 1985, pp. 103-104.

LAWSON, Thomas: «Toward Another Laocoon, or The Snake Pit», *Artforum*, New York, 1986, March, pp. 97-106.

LIEBMANN, Lisa: «Harlequinade for an Empty Room: on David Salle», *Artforum*, New York, February 1987, pp. 94-99.

David Salle, Ed. David Whitney, Rizzoli, New York, 1994.

MAHONEY: Robert: «David Salle», *Arts Magazine*, Summer 1991, p. 88.

MARSHALL, Richard: *American Art since 1970*, Whitney Museum of American Art, New York, La Jolla Museum of Contemporary Art, 1984.

MARZORATI, Gerald: «The Artful Dodger», *Artnews*, Summer 1984, pp. 47-55.

Mc CORNICK, Carlo: «Poptometry», *Artforum*, New York, November 1985, pp. 87-91.

MILLET, Catherine: «David Salle», *Flash Art*, Summer 1985, pp. 30-34.

«David Salle: Entre composition et désignation. Interview par Catherine Millet», *Art Press*, nº 129, Oct. 1988, pp. 12-17.

«David Salle: le peinture que le regard disperse», *Art Press*, Paris, Hors Serie, nº 15, 1994, pp. 87-91.

MOUFARREGE, Nicholas: «David Salle», Flash Art, May 1983, p. 60.

OLIVARES, Rosa: *David Salle: En la superficie* (cat.) Soledad Lorenzo, Madrid, 1996.

«David Salle: Born in the U.S.A.», *Lápiz*, nº 52, Madrid, 1988, pp. 76-81.

«La imagen improvisada», *Lápiz*, nº 92, Madrid, marzo-abril 1993, pp. 39-44.

«La mirada del artista: David Salle-Juan Uslé» (cat.), Soledad Lorenzo, Madrid, 1999.

OWENS, Craig: «Back to the Studio», *Art in America*, New York, Jan. 1982, pp. 99-107.

«Honor, Power, and Love of Women», *Art in America*, New York, Jan. 1983, p. 7.

PATTON, Phil: «Other Voices, Other Rooms: The Raise of the Alternative Space», *Art in America*, New York, Summer 1977.

PHILLIPS, Lisa: «His Equivocal Touch in the Vicinity of History», ICA, Pennsilvania, Oct-Nov. 1986.

PLAGENS, Peter: «Issues and Commentary: Mixed Doubles», *Art in America*, New York, March 1982, pp. 9-15.

PINCUS-WITTEN, Robert: «Entries: Karole Armitage & David Salle, Fates in Air», *Artscribe*, Nov-Dec. 1987, pp. 47-49.

«D. Salle: Sightations (From the Theatre of the Deaf to the Gericault paintings)», *Arts Magazine*, Oct. 1986, pp. 40-44 y 114-115.

«Entries: Analytical Pubism», *Arts Magazine*, Feb. 1985.

«Interview with David Salle», *Flash Art*, Summer 1985, pp. 35-36.

POWER, Kevin: «David Salle: interpretándolo a mi modo» (cat.), Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988.

«Danzando sobre la oscuridad» (cat.), Soledad Lorenzo, Madrid, 1992.

«David Salle en Madrid», *Guadalimar*, nº 98, 1988, pp. 18-23.

RATCLIFF, Carter: «The Short Life of the Sincere Stroke», *Art in America*, New York, January 1983, pp. 13-73.

«David Salle and the New York School», *Schilderijen/Paintings*, Ed. by Wim Bereen and Talitha Schoon-Rotterdam, Museum Boymans-van Benningen, 1983.

«Dramatis Personae, Part II: The Scherezade Tactic», *Art in America*, New York, Oct. 1985, pp. 9-13.

«A Season in New York», *Art International*, Sept-Oct. 1982, pp. 54-60.

RIMANELLI, David: «David Salle. Gagosian Gallery», *Artforum*, New York, Summer 1991, pp. 109-110.

ROSENBLUM, Robert: «Notes on David Salle», *David Salle*, Ed. Bischofberger, Switzerland, 1986.

SCHJELDAHL, Peter: «Contemporary American Art», Amerikanst Samtidskunst, Sara Hilden Art Museum, Finland, 1988.

«The Real Salle», *Art in America*, New York, Sept. 1984, pp. 180-187.

SCHULZ-HOFFMANMN, Carla: «El triunfo de lo artificial, la sorpresa de lo cotidiano» (cat.), Caja de Pensiones, Madrid, 1988.

SIEGEL, Jeanne: *Art Talk: The Early 80´s*, (Textos de Georgia Marsh y Peter Schjeldahl) Da Capo Press, New York, 1988.

SILVERTHORNE, Jeane: «David Salle», *Artforum*, New York, Nov. 1986, p. 133.

SIMON, John: «Double Takes», *Art in America*, New York, Oct. 1980, pp. 113-117.

SMITH, Roberta: «Endless Meaning at the Hirshhorn», *Artforum*, New York, April 1985, pp. 81-85.

«Biennial Blues», *Art in America*, New York, April 1981, pp. 92-101.

STAFF: «Francis Picabia and David Salle», *Flash Art*, January 1984, p. 31.

STORR, Robert: «Salle´s Gender Machine», *Art in America*, New York, June 1988, pp. 24-25.

TROW, George W. S: «The Dreamer-of Thing is a Healthy Dance», Gagosian Gallery, New York, 1991.

WELCHMAN, John: «CAL-Aesthetics», *Flash Art*, Summer 1988, nº 141, pp. 106-108.

WOODWARD, Richard B.: «David Salle», *Art News*, December 1991, pp. 129-130.

OTROS

ADES, Dawn: *El Dada y el Surrealismo*, Ed. Labor, Barcelona, 1983.

BONITO OLIVA, Achille (Editor): *Transvanguardia*, Módena, 1982.

De-Persona: Oakland, California, The Oakland Museum, 1991.

New York Now: Ed. by Carl Haenlein, Hannover, Kestner-Gesellschaft, 1982.

Eight Artist: The Anxious Edge, Minneapolis: Walker Art Centre, 1982.

Figures, Forms, and Expressions, Buffalo, Albright-Knox Art Gallery, 1981.

BOWMAN, Russell: *New Figuration in America,* Milwaukee Art Museum, 1982.

Contemporary American Art, Tampere (Finland), Sara Hildenin Taidemuseo, 1988.

The Heroic Figure, Houston, Contemporary Arts Museum, 1984.

ALLOWAY, Lawrence: *American Pop Art*, Whitney Museum of American Art, New York, 1974.

BOATTO, Alberto: *Pop Art*, Laterza, Bari, 1983.

LIPPARD, Lucy R.: *Pop Art*, Thames and Hudson Inc., London, 1985.

REICHARDT, Jasia: «The Rise and Fall and Rise of Pop», *Artscribe*, Nov-Dec. 1991, pp. 102-109

TAYLOR, Paul: *Post-Pop Art*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1989.

WALKER, John A.: *El arte después del Pop*, Ed. Labor, Barcelona, 1975.

WILSON, Simon: *El Arte Pop*, Ed. Labor, Barcelona, 1983.

* * *

Relación de imágenes reproducidas

1- *Hurdle* (1980)....p. 136a

2- *Was my Husband a Doctor or a Patient* (1982)....p. 136a

3- *Slang for you* (1992)....p. 140a

4- *Nadar's Grey* (1990)....p. 140a

5- *How to Use Words as Powerful Aphrodisiacs* (1982)....p. 160a

6- *The Cruelty of the Father* (1983)....p. 160a

7- *The Burning Bush* (1982)....p. 178a

8- *Good Bye D.* (1982)....p. 190a

9- *Big Letter Rack* (1993)....p. 190a

10- *The Sun-Dial* (1988)....p. 198a

11- *Black Bra* (1983)....p. 216a

12- *Colony* (1986)....p. 216a

13- Francis Picabia: *L'oeil cacodylate* (1921)....p. 220a

14- *The Kelly Bag* (1987)....p. 220a

15- *Saltimbanques* (1986)....p. 224a

16- *Symphony Concertante II* (1987)....p. 224a

17- *The Face in the Column* (1983)....p. 228a

18- *His Brain* (1984)....p. 228a

19- *Schoolroom* (1985)....p. 232a

20- *Young Krainer* (1989)....p. 232a

21- *Untitled* (1992)....p. 236a

22- *Untitled* (1992)....p. 236a

23- *Pressed-In Sturges* (1988)....p. 242a

24- *The Wig Shop* (1987)....p. 260a

25- *Epaulettes for Walt Kuhn* (1987)....p. 264a

26- *Sextant in Dogtown* (1987)....p. 264a

27- *Melody Bubbles* (1988)....p. 276a

28- *To the Bar* (1989)....p. 276a

29- *Gericault´s Arm* (1985)....p. 292a

30- Fotografía sin título....p. 292a

31- *Lost Barn Process* (1985)....p. 296a

32- *False Queen* (1992)....p. 296a

33 - 36: Fotografías sin título....p. 304a

37-40: Fotografías sin título....p. 308a

41- 42: Fotografías sin título....p. 314a

43- *Pantomime* (1992)....p. 318a

* * *