

SOSPECHOSOS CORTES EN LA SUPERFICIE

Suspicious cuts on the surface

*Ignasi Ribó-Labastida**

*... elle est l'aire d'une action,
la définition et l'attente d'un possible.*
Roland Barthes¹

Resumen

Este artículo estudia la significación estética de la objetividad narrativa de Alain Robbe-Grillet, centrándose, sobre todo, en su novela *La Jalousie*. En ese sentido, se establece un paralelismo entre la utilización de mecanismos de densidad y discontinuidad en la textura narrativa de esta novela y los cortes que el artista ítalo-argentino Lucio Fontana ejecutaba en las telas tituladas *Attese*. Examinando ambos casos desde la perspectiva de la teoría estética —a partir de las contribuciones de Heidegger, Barthes o Derrida— se intenta mostrar cómo el *corte* constituye un mecanismo fundamental del arte contemporáneo.

Palabras clave: literatura francesa, *nouveau roman*, Robbe-Grillet.

Abstract

This article studies the aesthetical significance of Alain Robbe-Grillet's narrative objectivity, paying special attention to his novel *La Jalousie*. In this sense, a parallelism is established between the use of the mechanisms of density and discontinuity in the narrative texture of this novel, and the cuts that the Italian-Argentinean artist Lucio Fontana made on the canvasses he named *Attese*. Analysing both cases from the perspective of the Aesthetic Theories —specifically, the contributions of Heidegger, Barthes or Derrida—, the article tries to show how the *cut* constitutes a fundamental mechanism in contemporary art.

Key words: french literature, *nouveau roman*, Robbe-Grillet.

¿Qué significan los *objets* que llenan las novelas de Alain Robbe-Grillet?

Para intentar responder a esta pregunta, podríamos fijarnos en cualquiera de las novelas de su primera etapa, como *Les Gommès*, *Le Voyeur* o *Dans le Labyrinthe*. Hablaré, sin embargo, de la más célebre de todas ellas:

¹ Roland Barthes. 1953. *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris: Editions du Seuil. 15.

La Jalousie. Pero no intentaré resumir la trama de la novela. No sólo porque ésta sea casi inexistente, sino porque —como sucede con buena parte de lo escrito por Robbe-Grillet— el interés está en el texto, en la textura, más que en la historia; si es que una distinción de este tipo tiene algún sentido. No obstante, con el fin de situar un poco mis comentarios, señalaré que la novela transcurre en una plantación bananera situada en un lugar indeterminado, pero que —según todos los indicios— es un país africano. Si puede identificarse algo así como un tema de la novela éste sería el triángulo, no necesariamente virtual, que forman los tres protagonistas blancos: el supuesto narrador, su mujer —de cuyo nombre tan sólo conocemos la inicial: A— y Franck, el propietario de una plantación vecina. Las escenas que se suceden en la casa principal, descritas por el supuesto narrador con todo detalle pero sin mucho orden, conforman la novela. Como puede verse, al referirme al narrador —el supuesto marido, supuestamente celoso— me veo obligado a abusar de las construcciones hipotéticas. La razón —y ésta es, quizá, la particularidad más significativa de la novela— es que su presencia sólo puede deducirse a partir de indicios indirectos. La lectura, por tanto, nos lleva a pensar que el narrador es un testigo de las escenas de la novela; posiblemente el marido de A..., aunque en ningún momento podamos tener la certeza de ello. De hecho, el narrador, que ni siquiera dice *je*, se limita a observar y a describir los acontecimientos con rigurosa y obsesiva objetividad.

Es precisamente esta objetividad del narrador la que me gustaría interrogar aquí. No sólo para aclarar algunos aspectos de la intriga entretejida en la novela sino, sobre todo, para intentar mostrar la importancia estética del tejido mismo. La pregunta que me hago, pues es la siguiente: ¿qué *significan* todos esos objetos minuciosamente descritos por el narrador?

Pero incluso esta pregunta, aparentemente tan sencilla sea, tal vez, demasiado precipitada. Quizá deberíamos empezar preguntando *si* los objetos significan algo o simplemente *están-allá*, meras presencias que rechazan cualquier intento de apropiación por parte del hombre, cualquier forma de reducción de la distancia. Ésa era, al menos, la posición que defendía el mismo Robbe-Grillet en *Pour un nouveau roman*, un manifiesto paradigmático de la novela de los sesenta:

A la place de cet univers des “significations” (psychologiques, sociales, fonctionnelles), il faudrait donc essayer de construire un monde plus solide, plus immédiat. Que ce soit d’abord par leur *présence* que les objets et les gestes s’imposent, et que cette présence continue ensuite à dominer, par-dessus toute théorie explicative qui tenterait de les enfermer dans un quelconque système de référence, sentimental,

sociologique, freudien, métaphysique ou autre. (...) (Désormais,) les objets peu à peu perdront leur inconstance et leurs secrets, renonceront à leur faux mystère, à cette intériorité suspecte qu'un essayiste a nommée le "coeur romantique des choses"².

Sin embargo, que Alain Robbe-Grillet se rebele contra el antropocentrismo y quiera poner a las cosas en su sitio, es decir, arrancarles todos los adjetivos que el humanismo había utilizado para apropiárselas o sublimarlas, que considere que los intentos anteriores de romper la primacía de lo humano (Camus, Ponge, Sartre) no hayan sido más que formas de renovar el pacto de complicidad u oportunidades para revolverse, una vez más, en la tragedia de la distancia, en pocas palabras, que Robbe-Grillet rechace los mitos de la profundidad es útil para la historia literaria y no deja de ser una de las interpretaciones más interesantes de su obra. Pero no tiene por qué ser la última palabra.

De hecho, poco tiempo después de aquel manifiesto, el conocido sociólogo y teórico marxista Lucien Goldmann —en uno de los ensayos de *Pour une sociologie du roman*— veía en el objetivismo de Robbe-Grillet una ilustración del concepto de fetichismo o reificación:

C'est cette même réification qui, à un niveau encore plus radical, fait l'objet du troisième roman de Robbe-Grillet: *La Jalousie*. Le terme même employé par Lukács indiquait que la disparition de toute importance et de toute signification de l'action des individus, leur transformation en voyeurs, en êtres purement passifs, n'étaient que les manifestations périphériques d'un phénomène fondamental, précisément celui de la réification, de la transformation des êtres humains en choses au point qu'il devient de plus en plus difficile de les distinguer de celles-ci. Or c'est à ce niveau que Robbe-Grillet reprend l'analyse de la société contemporaine dans *La Jalousie*.³

² “En vez de este universo de ‘significaciones’ (psicológicas, sociales, funcionales), se debería intentar construir un mundo más sólido, más inmediato. Que sea, en primer lugar, por su *presencia* que los objetos y los gestos se impongan, y que esta presencia continúe luego dominando, por encima de cualquier teoría explicativa que intente encerrarla en algún sistema de referencia, sentimental, sociológico, freudiano, metafísico u otro (...) Los objetos perderán (así), poco a poco, su inconstancia y sus secretos, renunciarán a su falso misterio, a aquella interioridad sospechosa que un ensayista ha denominado el ‘corazón romántico de las cosas’”. Alain Robbe-Grillet. 1963. *Pour un nouveau roman*. Paris: Editions de Minuit. 20. (Todas las traducciones han sido hechas por el autor de este artículo).

³ “Es esta misma reificación la que, en un nivel todavía más radical, constituye el objeto de la tercera novela de Robbe-Grillet: *La Jalousie*. El mismo término empleado por Lukács indicaba que la desaparición de toda importancia y significación de los actos de los individuos, su transformación en observadores, en seres meramente pasivos, no eran más que las

Según esta interpretación, los objetos de Robbe-Grillet, más que estar simplemente allá, revelarían la auténtica estructura de la *realidad*, por lo menos de ésa que el marxismo habría previamente develado. Se trata, sin duda, de una lectura interesante, aunque seguramente más útil para la sociología que para la crítica literaria.

Tampoco han faltado, por otra parte, los intentos de humanizar los objetos de Robbe-Grillet. Un ejemplo clásico lo tenemos en el análisis de Bruce Morrissette. En *Les Romans de Robbe-Grillet* (1958), refiriéndose concretamente a *La Jalousie*, comenta:

Toute question de psychologie mise à part, la fonction, dans son art, des descriptions visuelles que les critiques ont coutume de citer comme preuves de sa froideur fondamentale est d'introduire au centre du récit un oeil humain qui, loin d'exclure l'homme de l'univers, "lui donne en réalité la première place, celle de l'observateur" (...) "Créer, au lieu d'analyser, la psychologie des personnages, voilà l'essentiel de l'art robbe-grilletien"⁴.

Aunque estos intentos suelen acabar llevando la novela a los terrenos trillados que el propio Robbe-Grillet pretendía dejar atrás, lo cierto es que constituyen reacciones naturales y del todo legítimas. Es fácil de entender, por ejemplo, que el lector sienta la tentación de reconstruir una psicología detrás de la mirada del marido celoso; que perciba un carácter maniático y obsesivo en la constante repetición de objetos y escenas, en el detallismo exasperante de sus descripciones y en la predilección que parece tener por algunos objetos en particular; incluso que sea capaz de sentir los celos del marido y participar de su angustia. Todo eso es posible y no seré yo quien le corte las alas al lector. La cuestión es ¿qué interés puede tener una lectura de este tipo? Convertiremos *La Jalousie* en otra novela psicológica más —con una forma vanguardista, eso sí— y ¿qué habremos conseguido?

manifestaciones periféricas de un fenómeno fundamental, precisamente el de la reificación, la transformación de los seres humanos en cosas, hasta el punto de que resulta cada vez más difícil distinguirlos de ellas. Es, pues a este nivel que Robbe-Grillet retoma el análisis de la sociedad contemporánea en *La Jalousie*." Lucien Goldmann. 1964. *Pour une sociologie du roman*. Paris: Gallimard. 316-317.

⁴ "Dejando de lado toda cuestión psicológica, la función en su arte de las descripciones visuales que los críticos acostumbran a citar como pruebas de su frialdad fundamental es introducir en el centro del relato un ojo humano que, lejos de excluir al hombre del universo, "le otorga en realidad la posición principal, la del observador" (...) Crear, en lugar de analizar, la psicología de los personajes, he ahí lo esencial del arte robbe-grilletiano". Bruce Morrissette, *Les Romans de Robbe-Grillet*. 1963. Paris: Editions de Minuit. 126-127. (Cfr. Robbe-Grillet, "Cinéma et roman", *Revue des Lettres Modernes*, verano 1958. 130).

Así, pues parece que la pregunta que planteaba Roland Barthes a propósito del sentido de la obra de Robbe-Grillet continúa aun plenamente vigente:

Quel est ce sens? L'envers même du sens, c'est à dire une *question*.
Qu'est-ce que les choses signifient, qu'est-ce que le monde signifie?
Toute littérature est cette question, mais il faut toute de suite ajouter,
car c'est ce qui fait sa spécialité: *c'est cette question moins sa réponse*.⁵

Me propongo, pues abordar esta misma pregunta, aunque desde un punto de vista ligeramente distinto. Las tres grandes interpretaciones de la objetividad de Robbe-Grillet que acabamos de ver, la cosista, la sociológica y la humanista (Barthes 1964:208), tienen algo en común: las tres centran su atención en la presencia del objeto. Independientemente de que lo vean como presencia pura, presencia analógica o presencia psicológica, las tres interpretaciones ponen al objeto en el centro del análisis, convirtiéndolo casi en el auténtico protagonista de las novelas. Sucede, un poco, como si el lector o crítico cayese en la trampa de ver la novela a través de los ojos del narrador y —cegado por el detallismo y la extrema precisión de su mirada— no viese más que lo que éste efectivamente ve.

El simple análisis del título de la novela puede ayudarnos a entender mejor este prejuicio. *El Petit Robert* define la celosía como un “entramado de madera o de metal a través del cual se puede ver sin ser visto”. Dejando de lado la otra definición significativa de la palabra, que ligaría con la supuesta intriga sentimental, lo interesante aquí es que el narrador se pasa toda la novela (de hecho, eso es la novela) espiando a su mujer, muchas veces a través de las celosías de la ventana y sin que ella se dé cuenta. Por tanto, la celosía, en un primer nivel, haría referencia a la mirada del narrador dentro de la novela. Pero es que, además, este narrador está elidido, es decir, es invisible en todo momento para el lector. Así, pues el título se refiere también al hecho de que el narrador-protagonista ve sin ser visto por el lector. Pero si escurramos un poco más, nos daremos cuenta de que el lector mismo está viendo a través del narrador y, lógicamente, sin ser visto. Es decir, la narración se convierte en una celosía para el lector.

El lector, al igual que el narrador, ve una realidad incompleta,

⁵ “¿Cuál es este sentido? El reverso mismo del sentido, es decir, una *pregunta*. ¿Qué significan las cosas, qué significa el mundo? Toda la literatura es esta pregunta, pero hay que añadir de inmediato, puesto que en eso consiste su especialidad: *es esta pregunta menos su respuesta*”. Roland Barthes. 1964. *Essais critiques*. Paris: Editions du Seuil. 210. Citaremos por esta edición.

fragmentada, rasgada. Toda la novela está, de hecho, atravesada por zonas de sombra, grietas o cortes que impiden la visión. Hay una tensión constante entre la mirada y el mundo, ya sea externo o interno⁶; una tensión que oscila entre la densidad —que no debe confundirse con la profundidad⁷— y la discontinuidad. Estos dos extremos de la visión y la opacidad se articulan en la novela a través de una serie de mecanismos y de imágenes. Los mecanismos de la densidad son, fundamentalmente, la repetición de lo mismo⁸, la amalgama del tiempo⁹ y la amalgama de la representación en que las percepciones, los recuerdos, las fantasías y las ficciones se entrelazan en un tejido narrativo único. Estos mecanismos densifican el espacio abierto a la mirada y forman la textura misma de la narración. Al mismo tiempo, sin embargo, la mirada se ve frustrada por otros mecanismos que impiden o dificultan la percepción, mecanismos como la diferencia (los ínfimos cambios que erosionan la repetición de lo mismo), el salto temporal y la oscuridad. Por otra parte, la importancia de estos mecanismos estructurales viene reforzada por las abundantes imágenes que remiten de manera analógica al funcionamiento interno de la narración, reflejándola o abismándola.¹⁰ Así, el agua fangosa del río, la cabellera de A., la plantación, la oscuridad de la noche, las sombras durante el día son algunas de las figuras de densidad. Las grietas en la balaustrada, los gritos de los pájaros, los mosquitos en la noche, los racimos de plátanos cortados son, en cambio, figuras de discontinuidad. Pero también hay figuras totales, las cuales recogen, al mismo tiempo, la

⁶ Lo importante no es saber si el narrador está recordando, imaginando, percibiendo una realidad o una fotografía. Discernir entre lo uno o lo otro sólo tendría importancia en una lectura psicologista. Lo interesante aquí es que todo es, y sólo es, *representación*.

⁷ Las descripciones de Robbe-Grillet no tienen profundidad semántica (son “mates”, como decía Roland Barthes. 1964. *Essais critiques*, op. cit. 206), pero tienen mucha densidad; y es su densidad lo que las hace significativas.

⁸ No se puede insistir demasiado en la importancia que tiene la repetición en esta novela. La función de la repetición no es únicamente estructural; no se trata de un mecanismo de desplazamiento jakobsiano (aunque es cierto que la recurrencia o el paralelismo contribuyen a la poeticidad de la obra), sino de un mecanismo fundamental en el tejido de una superficie narrativa *densa*.

⁹ El tiempo en esta novela es uno de los aspectos más complejos y ricos que se ofrecen al análisis. Para no apartarme demasiado, me limitaré a apuntar la radical atemporalidad (el tiempo no avanza, estamos en una narración en presente continuo y salpicada por constantes saltos y amalgamas que crean una superficie temporal estática) o, mejor aun, la tensión entre un tiempo que pretende avanzar y las resistencias que lo impiden (reducir éstas a la memoria del marido, por cierto, sería limitarlas innecesariamente).

¹⁰ Para esta forma de *mise en abyme* o de *récit abymé*, tan profusamente utilizada en el *Nouveau Roman* y, en particular por Robbe-Grillet, Cfr. Jean Ricardou. 1973. *Le Nouveau roman*. Paris: Editions du Seuil. 60-85.

densidad y la discontinuidad, como la canción del segundo chofer o la mancha del ciempiés.¹¹ Pero si hay una imagen que las resume a todas, ésa es, evidentemente, la de la celosía, en tanto que la balastrada funciona, por otra parte, como una imagen equivalente y simétrica, en tanto es una imagen vertical. Las franjas de densidad (visión) y discontinuidad (opacidad) reproducen la celosía a través de la cual el marido espía los movimientos de A... y el lector espía el mundo de la novela.

Una rejilla perceptiva tan elaborada podría hacer pensar que lo importante aquí es lo que se puede ver, es decir, volviendo a la discusión anterior, nos podría llevar a concluir que el centro de la novela son los objetos que la descripción del marido restituye con tanto detalle, esos objetos cuyo único sentido sería estar-allá.

Pero ¿Y si la novela no nos hablase de lo que se ve, sino justamente de lo que no se ve? ¿Y si todas esas descripciones minuciosas, puntillistas, que constituyen el texto de la novela tuviesen por única función crear densidad? ¿Y si lo importante no fuese lo presente, sino lo ausente? Refiriéndose a los árboles cortados de la plantación, el narrador escribe: “Leurs places vides ressortent avec une netteté parfaite, dans la succession des alignements géométriques”¹². Del mismo modo, la descripción de un mundo objetivo y estático podría no ser el centro de la novela, sino algo secundario; una simple tela de fondo donde resaltarían con una nitidez perfecta los lugares vacíos. Los objetos que llenan el mundo de Robbe-Grillet no serían entonces significantes, no serían indicios, ni siquiera serían puras cosas; los objetos serían, sencillamente, la trama de una superficie.

*

Para entender lo que está aquí en juego, puede ser útil acercarse a la obra del célebre artista ítalo-argentino Lucio Fontana. Fijémonos en primer lugar en su *Testa di Medusa*, un mosaico policromado de 1948. Fontana no es el primer artista que representa la Medusa, esa monstruosa criatura capaz de

¹¹ Esta última es, además, una marca temporal. Estas marcas, que se multiplican por toda la obra, son mecanismos que muestran el paso del tiempo y, a la vez, la atemporalidad. Otras marcas de tiempo son la sombra del pilar, la novela que lee A..., el estado de la plantación, el viaje a la ciudad, etc... El “*mille pattes minute*” es, sin duda, la marca temporal más compleja y relevante de la novela. En ese sentido, podemos ver un ejemplo significativo de cómo Robbe-Grillet monta y desmonta sus mecanismos cuando el marido borra con una goma la marca de la pared.

¹² “Sus lugares vacíos resaltan, con una nitidez perfecta, en la sucesión de las alineaciones geométricas”. Alain Robbe-Grillet. 1957. *La Jalousie*. Paris: Editions du Minuit. 40. Citaremos por esta edición.

petrificar a un hombre con la mirada. En realidad, este mito ha despertado durante siglos la imaginación de los artistas y, muy especialmente, de los escultores. La historia es bien conocida: Perseo penetra en la guarida de la Gorgona y consigue cortarle la cabeza gracias al escudo de bronce que le han regalado los dioses y que le permite acercarse a la Medusa sin mirarla directamente, es decir, mirando su reflejo. La τεχνή griega se impone así sobre las fuerzas subterráneas y Perseo se lleva su trofeo, esa cabeza de Medusa que, incluso después de muerta, conserva el poder de petrificar a todo aquél que la mira. ¿Cómo no habría de fascinar, pues esa cabeza errante al artista dedicado a reproducir en piedra la realidad, a petrificarla?

Ésa ha sido, al fin y al cabo, la tarea que la cultura occidental ha otorgado al artista durante mucho tiempo. El arte, según el concepto que el Renacimiento recogió de Aristóteles y adaptó al naciente pensamiento humanista, debía ser μίμησις, representación de la realidad, reflejo de la naturaleza. Pero esta concepción mimética del arte estaba fundamentada en una epistemología dualista, que adquiere su máxima expresión con la distinción cartesiana entre *res cogitans* y *res extensa*, mente y naturaleza.¹³ Un artista contemporáneo como Fontana, sin embargo, no puede aceptar sin más estos presupuestos de la modernidad occidental. No tanto porque la vanguardia haya revolucionado previamente el paradigma artístico sino, ante todo, porque la concepción misma de la mente y de la naturaleza se ha transformado profundamente.

Otras esculturas de Fontana pueden darnos tal vez alguna clave para entender este cambio. Me refiero a una serie de *Concetti spaziale* de los años 50 que el artista llamó, precisamente *Natura*. Se trata de unos bloques macizos de bronce, de forma vagamente esférica y con una abertura, en forma de agujero o de corte, que los atraviesa de parte a parte. Como las esferas blancas que aparecen en muchos de los cuadros de René Magritte, estos inquietantes cuerpos tienen una superficie perfectamente opaca y refractante pero al mismo tiempo, nos ofrecen una vía de acceso a sus abismos, como una boca abierta a la interrogación. Esto nos podría llevar a pensar en su carácter simbólico. Tal vez —podríamos decirnos— representen algo así como el Inconsciente. Al fin y al cabo, el psicoanálisis ha sido, precisamente uno de los factores más decisivos en la crisis de la concepción mentalista y subjetivista que ha dominado la modernidad occidental. ¿Quiere esto decir que Fontana es un surrealista, que en sus cuadros y esculturas está mostrando una vía de acceso a una realidad más profunda, un símbolo de aquello que no

¹³ Cfr. Richard Rorty. 1979. *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton: Princeton University Press.

podemos mirar directamente, que se escapa a nuestra capacidad de entendimiento y no podemos captar si no es mediante un espejo; una mirada indirecta, psicoanalítica?

Es posible que una lectura superficial de la obra de Fontana nos permitiese pensar algo así. Pero eso implicaría comprender el psicoanálisis (y, por derivación, el surrealismo) en términos psicológicos, como una nueva forma de explorar la interioridad, una realidad que ya no sería inmediatamente transparente, pero que continuaría siendo pensada en términos sustanciales, igual que la *res cogitans* cartesiana.

Para evitar este tipo de simplificaciones, deberíamos fijarnos mejor en las esferas de Fontana y preguntarnos ¿Por qué las ha llamado *Nature*? ¿Por qué les ha dado esa forma, que no es tanto la de una esfera geométrica, sino la de un huevo y, además, un huevo roto, resquebrajado, abierto? Sobre todo, debemos preguntarnos ¿Qué hay dentro del huevo? Más aun, ¿Tiene algún sentido hablar de un algo que ocuparía el espacio invisible y resguardado en el interior de ese intrigante huevo?

Situados en el ámbito de esta interrogación, puede ser útil volver la vista hacia la Medusa. Porque quizás esa cabeza no sea tanto un símbolo, como una imagen. Quizás no sea el signo de algo oculto y profundo, sino el reflejo de algo presente y superficial. Quizá la Medusa sea para Fontana la realidad misma; esa realidad a la que se enfrenta diariamente el artista. Quien mira la Medusa directamente, acaba petrificado. Pero si la miramos a través de su reflejo, es la Medusa la que muere decapitada, lo que no es sino otra forma de petrificación. Algo similar sucede con la realidad. Si nos acercamos a ella frontalmente, si intentamos recogerla, captarla en las redes de los conceptos, si intentamos cortarle la cabeza con la espada del sentido, la realidad siempre acabará venciéndonos, con su simple mirada —que es la mirada de lo existente— se resistirá a todas nuestras ambiciones y esperanzas; nos mantendrá en la eterna distancia de la tragedia o en una proximidad ilusoria y patética, en definitiva, nos petrificará en nuestra propia lucidez humana. El artista, como nuevo Perseo, se enfrenta a la realidad mediante un ardid: la representación. El espejo del arte permite al hombre acercarse a la realidad sin mirarla directamente, viéndola a través de su reflejo. De este modo, el artista consigue decapitar al monstruo, pero el precio que paga por ello es incalculable: la representación limita la realidad, la fija en un sentido y en una función, la petrifica. ¿Cómo abrir, entonces, las posibilidades de una representación artística que sea, al mismo tiempo, transitable e ilimitada?

La respuesta de algunos artistas —y no sólo de los contemporáneos— es un truco tan sencillo como ingenioso: volver el espejo contra la Medusa.

De este modo, la representación no es el espejo a través del cual vemos la realidad, sino el espejo en el que la realidad misma se re-presenta. La representación especular se cierra sobre sí misma, se refleja a sí misma, se niega a sí misma; y, en el espacio de esta negación, nada puede quedar petrificado: ni monstruo ni héroe. La representación representada fluye de un lado para otro, abriendo los sentidos y los caminos, liberando todas las posibilidades sin asesinar la virtualidad de lo imposible.

Ésa es, pues la lección que nos puede dar la Medusa. Pero ¿Y el huevo? ¿En qué sentido podemos considerar que las *Nature* de Fontana abren el espacio de la representación? ¿Qué es lo que re-presentan? ¿Qué es lo que esconden?

Otra serie de *Concetti spaziale* puede ayudarnos, si no a encontrar respuestas, por lo menos a comprender mejor las preguntas. Me refiero a las telas que Fontana se dedicó a agujerear (*bucchi*) y a rasgar (*tagli*) durante los años sesenta y setenta. Significativamente, el nombre que el artista puso a estos cortes es *Attesa* (espera). Al igual que el huevo, el corte sobre la tela tiene un evidente carácter genético y, más que genético, genital. No es difícil, en ese sentido, relacionar las *Attese* de Fontana con *L'origine du monde* de Courbet. El corte, como rasgadura, como rasgo vaginal, abre un espacio en la superficie de la tela, un espacio que es el lugar del nacimiento de algo nuevo.

Mi arte —decía Fontana en una entrevista— está completamente abocado a esta pureza, a esta filosofía de la nada, que no es una nada de destrucción, sino una nada de creación ¿entiendes? Y el corte, realmente, de verdad, el agujero, los primeros agujeros, no eran la destrucción del cuadro, el gesto informal del cual me han acusado siempre, y yo no he dicho nunca nada; era justamente una dimensión más allá del cuadro, la libertad de concebir el arte a través de cualquier medio, a través de cualquier forma. El arte no es la pintura, la escultura solamente; el arte es una creación del hombre, que puede transformarlo en cualquier cosa... como también puede acabar, porque pasarán cosas tan extrañas...¹⁴

Y, en efecto, pasarán “cosas extrañas”. Porque la pregunta “¿Qué hay detrás del cuadro?” es tan elusiva como la de “¿Qué hay dentro del huevo?”.

Los espectadores que pasan continuamente frente a la tela rasgada, en aquel museo o en aquella galería, hombres y mujeres cuya mirada se posa una y otra vez en ese corte, tienen sus propias explicaciones, sus interpretaciones.

¹⁴ Entrevista a Lucio Fontana, en Carla Lonzi. 1969. *Autoritratto: Accardi, Alviani, Castellani, Consagra, Fabro, Fontana, Kounellis, Nigro, Paolini, Pascali, Rotella, Scarpitta, Turcato, Twombly*. Bari: De Donato. 321-322.

En el corte encuentran la medida del espacio y de la luz, encuentran su mirada reflejada y la expresión que sienten que les falta, pero que surge del fondo de ellos mismos; encuentran el camino hacia el origen, la matriz del mundo, el principio; pero también el final, la muerte, el último resquicio de la esperanza; incluso encuentran a Dios. Y mientras los espectadores —todas esas personas que pasan y se van— siguen encontrando *algo*, sólo el corte sigue allí, corte y nada más, matriz sin posteridad, herida que no sangra, boca que no dice, apertura que nadie podrá cerrar.

En *El origen de la obra de arte*, Heidegger, con su inconfundible estilo, tan aparentemente oscuro como iluminador, dice:

Der Streit ist kein Riss als das Aufreissen einer blossen Kluft, sondern der Streit ist die Innigkeit des Sichzugehörens der Streitenden. Dieser Riss reisst die Gegenwendigen in die Herkunft ihrer Einheit aus dem einigen Grunde zusammen. Er ist Grundriss. Er ist Auf-riss, der die Grundzüge des Aufgehens der Lichtung des Seienden zeichnet. (...) Die Wahrheit richtet sich im Seienden ein, so zwar, dass dieses selbst das Offene der Wahrheit besetzt. (...) Indem die Erde den Riss in sich zurücknimmt, wird der Riss erst in das Offene hergestellt, d. h. gesetzt, was als Sichverschliessendes und Behütendes ins Offene ragt. (...) Der gefügte Riss ist die Fuge des Scheinens der Wahrheit.¹⁵

El combate, el rasgo (*Riss*) del que habla aquí Heidegger tiene, pues el sentido de la apertura de lo ente a la presencia, de la presencia de lo presente en el des-ocultamiento (*αλήθεια*), que es la verdad entendida como reparación del des-ajuste (*αδικία*), como un salir a la luz o producción (*ποίησις*), y no, simplemente, re-producción o re-presentación (*actualitas*).

El corte de Fontana es, de este modo —y en el sentido de la sentencia de Anaximandro¹⁶— una *αδικία*, una in-justicia o des-ajuste de la superficie de lo ente, de la tela. Y, por ello mismo, la posibilidad del nacimiento de la

¹⁵ “El combate no es un rasgo en el sentido de una desgarradura, de una mera grieta que se rasga, sino que es la intimidad de la mutua pertenencia de los contendientes. Este rasgo separa a los contrincantes llevándolos hacia el origen de su unidad a partir del fundamento común. Es el rasgo o plano fundamental. Es el rasgo o perfil que dibuja los trazos fundamentales de la eclosión del claro de lo ente. (...) La verdad se establece en lo ente, pero de un modo tal, que es el propio ente el que ocupa el espacio abierto de la verdad. (...) Sólo en la medida en que la tierra vuelve a albergar dentro de sí al rasgo, es traído éste a lo abierto, es situado, es decir, puesto, en aquello que se alza en lo abierto en tanto que aquello que se cierra a sí mismo y resguarda. (...) El rasgo así entramado es la disposición del aparecer de la verdad”. Martin Heidegger. 2003. ‘Der Ursprung des Kunstwerkes’, en *Holzwege*. Frankfurt: Klostermann. 51.

¹⁶ Cfr. Martin Heidegger. 2003. ‘Der Satz des Anaximander’, en *Holzwege*. Frankfurt: Klostermann. 239-277.

verdad, pero no de una verdad permanente, de una verdad entendida como sustancia (ὑποκοιμένον). El *taglio* es el rasgar del velo, pero es un des-velar que no re-vela; que no sustituye el antiguo velo por uno nuevo, la máscara por una verdad que no sería más que otra máscara distinta. En ese sentido, el corte se constituye en *différance*, en productor de diferenciación y diferimiento; en huella, pliegue, himen o invaginación diseminante.¹⁷ Preguntarse “¿qué es el corte?” tiene tan poco sentido como preguntarse por la definición de cualquiera de estos términos. “Il n’y a pas de nom pour cela”, dice Jacques Derrida.¹⁸ Como tampoco tiene sentido preguntarse “¿qué hay detrás del corte?”, “¿qué se esconde dentro del huevo?”, “¿cuál es el principio, el origen?”. Llenar el hueco es estar, ya, atrapado en el juego de la *différance*. Como explica Derrida:

Ce qui s’écrit différence, ce sera donc le mouvement de jeu qui “produit”, par ce qui n’est pas simplement une activité, ces différences, ces effets de différence. Cela ne veut pas dire que la différence qui produit les différences soit avant elles, dans un présent simple et en soi immoifié, in-différent. La “différance” est l’origine non-pleine, non-simple, l’origine structurée et différante des différences. Le nom d’ ” origine ” ne lui convient donc plus.¹⁹

Ante la pregunta “¿qué es el corte?”, pues sólo podemos encogernos de hombros y —repitiendo el gesto de Heidegger y Derrida— decir que el corte

*

Pero ¿cómo pueden estas reflexiones alrededor de la obra de Fontana ayudarnos a comprender el texto de Robbe-Grillet?

En primer lugar, podemos constatar que Robbe-Grillet —como muchos de los novelistas del *Nouveau Roman*— utiliza con profusión los mecanismos especulares que he descrito antes y que he resumido con la expresión “volver

¹⁷ Cfr. Jacques Derrida. 1972. *Positions*. Paris: Editions de Minuit. 108-109 (nota 31). También puede consultarse Jacques Derrida. 1972. *La dissémination*. Paris: Editions du Seuil; así como la síntesis de Jonathan Culler. 1983. *On Deconstruction*. London: Routledge.

¹⁸ “No hay ningún nombre para eso”. Jacques Derrida. 1968. ‘La différence’, en *Tel Quel, Théorie d’ensemble*. Paris: Editions du Seuil. 67. Citaremos por esta edición.

¹⁹ “Lo que se escribe “diferancia” será, así, el movimiento del juego que “produce”, mediante aquello que no es simplemente una actividad, estas diferencias, estos efectos de diferencia. Esto no quiere decir que la diferancia que produce las diferencias esté antes que ellas, en un presente simple y en sí mismo inmodificado, in-diferente. La diferancia es el “origen” no-pleno, no-simple, el origen estructurado y diferente (de diferir) de las diferencias. La denominación de “origen”, pues ya no le conviene”. Jacques Derrida, *op. cit.* 52.

el espejo contra la Medusa”. Así, en *La Jalousie*, los espejos constituyen lugares privilegiados de este tipo de representación. Pero la especularidad no se limita a la reflexión directa. Una simple fotografía de A... puede parecer tan real y, al mismo tiempo, tan irreal, como la imagen de A... en la ventana, de A... en el espejo del tocador o de A... en la terraza de la casa. Las posibilidades de reflexión son, de este modo, ilimitadas. En muchas de las novelas de Robbe-Grillet, por ejemplo, las obras de arte están desplegadas como auténticos espejos que re-representan la ficción misma; cuadros, tapices, estatuas, música, canciones, la función de los objetos artísticos no es nunca estrictamente decorativa, sino especular. Ya hemos visto antes que en *La Jalousie* se podían identificar muchos elementos, como la novela que lee A.²⁰ o la canción del segundo chofer, que cumplían esta misma función. De esta manera, el espejo de Perseo se vuelve contra la Medusa y es en ese espacio abierto, en el incesante intercambio de miradas entre la realidad y su representación, donde se espera el nacimiento de algo nuevo.

Ahora comprendemos, también, que esas franjas de invisibilidad que atraviesan la mirada del marido celoso, la estructura de la celosía misma, son —en realidad— *cortes*. El marido celoso mismo es un corte. Igual que los *tagli* de Lucio Fontana, los cortes de la novela de Robbe-Grillet son aberturas en la textura significativa, espacios de indeterminación²¹, grietas en la superficie objetivadora de la narración. Cuando el narrador intenta, por ejemplo, fijar el sentido de unas palabras de A... y de Franck en relación con la novela que ambos están leyendo, escribe: “*La phrase se terminait par ‘savoir attendre’, ou ‘à quoi s’attendre’, ou ‘la voir se rendre’, ‘là dans sa chambre’, ‘le noir y chante’, ou n’importe quoi*”.²² Es este “*n’importe quoi*”, equivalente al “*il n’y a pas de nom pour cela*”, la auténtica dimensión del corte.

Esto no significa, sin embargo, que no haya importantes diferencias entre el corte de Robbe-Grillet y el de Fontana. La primera y, tal vez, la

²⁰ La novela que lee A... merecería un análisis más detenido. Además de ser un marcador de tiempo, refleja el carácter “ausente” del marido. La novela que A... y Franck han leído o están leyendo, y cuyo contenido el marido ignora, es un espacio que ellos dos comparten y al cual él no tiene acceso; un espacio que él no puede ver, como no puede ver la supuesta traición de su mujer. El marido, pues está ausente de esa lectura como lo está de la otra escritura (la de la novela *La Jalousie*), que es, al mismo tiempo, una lectura para nosotros.

²¹ Para utilizar la terminología, pero sin aceptar necesariamente los postulados, de Wolfgang Iser. 1974. *The Implied Reader: Patterns of Communication In Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: John Hopkins University Press.

²² “La frase se terminaba por ‘saber esperar’, o ‘a qué esperar’, o ‘a verla entregarse’, ‘allá en su habitación’, ‘el negro canta’, o cualquier otra cosa”. 193. (Traducción literal; no intenta reproducir las semblanzas fonéticas del original).

esencial, es que mientras en *La Jalousie* el corte se abre en el espacio de la *representación*, en el caso de la *Attesa* el corte *es* (o mejor: ~~es~~). En ese sentido, si denominásemos fenomenológico al corte de Robbe-Grillet —en la medida en que es la percepción del mundo representado la que se ve interrumpida— tendríamos que considerar el de Fontana como un corte ontológico, ya que constituye la negación de la existencia de la superficie, una ruptura de la materia misma de la tela.

Pero para entender las implicaciones estéticas de ambos cortes es preciso dar un paso atrás y resituar estas obras en un contexto más amplio. Aun a riesgo de resultar demasiado categórico, se podría decir que el problema estético del arte contemporáneo estriba fundamentalmente en *hacer presente lo ausente*. Este empeño choca con una clara paradoja, que es la condición de su imposibilidad: hacer presente algo ausente implica que deje de serlo. De esta manera, el arte sólo puede acaecer como gesto; en la pura instantaneidad del paso de la ausencia a la presencia, pero nunca como obra. Eso explicaría la preeminencia de las artes del acto (que podríamos llamar performativas) sobre las artes de la inscripción (textuales). ¿Significa esto que estamos condenados al arte efímero, al *happening*? Detengámonos un momento antes de afrontar esta paradoja crucial y echemos un rápido vistazo a nuestra historia

Todo el arte occidental podría ser visto, en cierta manera, como un arte *realista*. Es realista en el sentido de que postula una relación de significación entre el significante artístico (texto, pintura, film, representación, representante de cualquier tipo) y el mundo significado. De este modo, el mundo precede al significante que lo significa, lo re-presenta, por lo que se puede resumir la tarea del arte realista en *volver a hacer presente lo presente*. Esta concepción del arte como *mimesis*, que ha dominado la estética occidental desde las formulaciones platónicas y aristotélicas, está estrechamente vinculada a una metafísica logocéntrica, que se desarrolla en jerarquías del tipo intelegible-sensible, exterior-interior, centro-periferia, presencia-ausencia, etc.

Entre esta concepción estética —digamos clásica— y el arte contemporáneo se abre un periodo bisagra; un periodo de destrucción y refundación del que todos nosotros somos, en cierta manera, herederos y víctimas. Me refiero al convulso periodo artístico de las vanguardias. El esfuerzo radical de destrucción del realismo por parte de las vanguardias —en paralelo al mismo empeño en el ámbito de la metafísica, sobre todo desde Nietzsche— no puede, sin embargo, deshacerse del todo de sus vinculaciones con el pasado. De este modo, si el realismo pretendía volver a hacer presente lo presente, la vanguardia aspirará a hacer presente lo ausente,

pero intentará llevar a cabo su proyecto mediante los mecanismos significativos del arte realista, es decir, miméticamente. Pero no limitándose a “copiar” una realidad pre-existente, sino creando una realidad posible, es decir, instaurando, mediante condensaciones y desplazamientos²³, nuevos significantes que no señalan a una realidad inmediatamente presente, pero que conservan una relación analógica con los significantes que sí lo hacen. El límite de esta demiurgia del signo lo encontraríamos, tal vez, en el *Finnegans Wake* de James Joyce, donde se hace manifiesta la espectacular expansión de los significantes que lleva a cabo la vanguardia para lograr esta creación *ex-nihilo*. Si el arte realista anterior se había movido siempre, con mayor o menor decoro, en el ámbito de un delicado equilibrio entre significante y significado, el nuevo arte, al abandonar la fidelidad al significado presente, puede desarrollar como nunca antes el significante. Lo ausente, sin embargo, no deja de tener aquí un valor ontológico; es un presente oculto, una reserva dispuesta a surgir a la presencia en cualquier momento. Todavía estamos, pues dentro de los límites de la metafísica occidental.

Esta sobreexplotación del significante tiene, sin embargo, importantes consecuencias para el arte posterior, es decir, el nuestro. La vanguardia desarrolla descontroladamente —aunque no siempre de forma gratuita— los mecanismos de la significación; expande hasta la usura el significante; lo usa, lo desgasta, lo agota, lo banaliza, lo maltrata y acaba convirtiendo en *topoi* los lugares más lejanos. Y todo ello, sin llegar a realizar su proyecto; sin conseguir nunca hacer presente lo ausente. La gran revolución modernista encuentra su límite en la paradoja que apuntaba antes: no se puede hacer presente lo ausente sin que deje de serlo.

De hecho, si queremos abrir la posibilidad —y no puede ser más que eso— de romper los límites de la metafísica, deberemos poner en duda el concepto mismo de “lo ausente”, como una forma solapada de hablar de la presencia. Eso es, en realidad, lo que ha hecho una parte del pensamiento estético del último siglo (y, muy especialmente, en el generoso ámbito de la meditación heideggeriana). Así pues frente a este límite —o a pesar de él y siempre a partir de la radicalización semiótica de la vanguardia— surge una forma de arte que permite pensar en la posibilidad de superar la fatalidad del gesto; un arte que no es performativo, que se inscribe, por tanto, en una obra reconocible y reproducible, pero que es capaz de hacer presente lo ausente sin convertir lo ausente en la cara oculta de la presencia. De lo que se trata, en

²³ Los mecanismos fundamentales son, como ya señaló Roman Jakobson en ‘Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances’ (1956), metonímicos o metafóricos. Cfr. Roman Jakobson. 1990. *On Language*. Cambridge: Harvard University Press. 115-133.

realidad, es de superar la dialéctica entre presencia y ausencia, pero no en un movimiento progresivo —en una *Aufhebung* de tipo hegeliano— sino atendiendo a lo que Heidegger llamaba “el enigma del ser”. Como dice Derrida, refiriéndose a la *différance*,

Si la présentation détournée reste d’une certaine manière définitivement et implacablement refusée, ce n’est pas parce que un certain présent reste caché ou absent mais parce que la différence nous tient en rapport avec ce dont nous méconnaissions nécessairement qu’il excède l’alternative de la présence et de l’absence.²⁴

Este desplazamiento de la problemática filosófica, el *Schritt zurück* heideggeriano, tiene su paralelo en el ámbito de la praxis artística. En este sentido, uno de los mecanismos fundamentales del arte contemporáneo —tal como hemos visto en *La Jalousie* de Robbe-Grillet o en las *Attese* de Fontana— es el *corte*. Pero no puede haber corte sin superficie; no puede haber negatividad creadora sin alguna forma de positividad; no puede haber desvelamiento sin velo, como tampoco puede haber reparación sin des-acuerdo; presentación sin la diferencia que rasga la unidad de lo presente. El corte es, pues la apertura radical, la matriz de todo lo posible, la herida que nunca podrá cerrarse. El corte tiene, como decía Roland Barthes (1964:39), efectos anticoagulantes. Es un significante que ningún significado puede clausurar y que, por tanto, deja de ser mero significante para constituirse en *différance*, diferencia diferidora y deferente; apertura productora del juego de la significación. El corte es, en definitiva, el espacio mismo de la *utopía*.

*

Estamos, pues ante un arte que no afirma, que no presenta, que no dice, que no revela. El arte de Robbe-Grillet y de Fontana, entre otros, es un arte que abre, que ejecuta cortes en la superficie para abrir la posibilidad de una llegada. Como cualquier utopía auténtica, el corte no nos dice nada acerca de aquello que está por llegar. El arte utópico no es el arte de una utopía social; no es el arte de la armonía por fin restablecida entre el hombre y el signo. El arte utópico no es progresista, no es un proyecto. El arte sólo puede ser utópico en la medida en que rehúye toda metafísica, todo más allá, toda trascendencia; incluso la metafísica del “proyecto” o de la “revolución”. El arte utópico es apertura, pero apertura que nunca podrá cerrarse; es una

²⁴ “Si la presentación desviada sigue siendo, en cierta manera, definitiva e implacablemente rechazada, no es porque algún presente permanezca escondido o ausente, sino porque la diferencia nos mantiene vinculados a aquello de lo cual ignoramos necesariamente que excede la alternativa de la presencia y de la ausencia”. Jacques Derrida, *op. cit.* 61.

ausencia radical, no una presencia pospuesta; no es la anticipación de un mañana glorioso, no es la matriz del hombre nuevo. Y cualquier intento de fijar el contenido del corte es una forma de cerrarlo.

Si hay una auténtica condición postmoderna es la imposibilidad de encontrar territorios vírgenes, de descubrir significantes nuevos. El arte utópico es un arte condenado a la desterritorialización. Todo significar, todo mostrar, todo decir es un repetir, es un *topos*, un lugar común porque ya ha sido transitado. La utopía, el no-lugar, es quizás el único territorio abierto al arte contemporáneo. La ausencia es la única marca de una presencia siempre renovada. El corte es la condición de la posibilidad. El arte utópico es un arte que está a la espera.

*Universidad de Barcelona**
Facultad de Filología
Departamento de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
Doctor Carulla, 4, 08017 Barcelona
España
iribo@hotmail.com

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland. 1953. *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris: Editions du Seuil.
- BARTHES, Roland. 1964. *Essais critiques*. Paris: Editions du Seuil.
- CULLER, Jonathan. 1983. *On Deconstruction*. London: Routledge.
- DERRIDA, Jacques. 1972. *Positions*. Paris: Editions de Minuit.
- DERRIDA, Jacques. 1972. *La dissémination*. Paris: Editions du Seuil.
- HEIDEGGER, Martin. 2003. *Holzwege*. Frankfurt: Klostermann.
- JAKOBSON, Roman. 1990. *On Language*. Cambridge: Harvard University Press.
- GOLDMANN, Lucien. 1964. *Pour une sociologie du roman*. Paris: Gallimard.
- ISER, Wolfgang. 1974. *The Implied Reader: Patterns of Communication In Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- LONZI, Carla. 1969. *Autoritratto: Accardi, Alviani, Castellani, Consagra, Fabro, Fontana, Kounellis, Nigro, Paolini, Pascali, Rotella, Scarpitta, Turcato, Twombly*. Bari: De Donato.
- MORRISSETTE, Bruce. 1963. *Les Romans de Robbe-Grillet*. Paris: Editions du Minuit.
- RICARDOU, Jean. 1973. *Le nouveau roman*. Paris: Editions du Seuil.
- ROBBE-GRILLET, Alain. 1957. *La Jalousie*. Paris: Editions du Minuit.
- ROBBE-GRILLET, Alain. 1963. *Pour un nouveau roman*. Paris: Editions du Minuit.
- RORTY, Richard. 1979. *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton: Princeton University Press.
- TEL QUEL. 1968. *Théorie d'ensemble*. Paris: Editions du Seuil.