

su existencia. Incluso Daniel, al que la castración le llega demasiado tarde y de la manera más brutal y definitiva, su propia muerte. Anunciada metafóricamente en forma de violación —a él que tras su recorrido por reformatorios y cárceles nadie le había «roto el culo»— y enfermedad —un no nombrado SIDA—. Aunque tarde para perdones divinos, sí es posible reclamar el único gesto de dignidad humana (y por ello divina) para sí: «No quiero morir como un animal, quiero morir como un hombre»; así reclama a Rafa su *buena muerte*, aunque será Marina, su estrella nebulosa, la que será capaz de dar ese real tiro de gracia.

A partir de aquí quedan abrochados principio y fin de la Historia cuando ya en el cementerio un primer plano nos muestra la tumba donde aparecen los nombres y apellidos de los padres de Rafa, de Daniel (que es simplemente Expósito) y de Marina. Nombres y apellidos encadenados a una genealogía real y simbólica que ofrece su continuidad de futuro. Rafa, en el cementerio, sentado frente a la tumba, relata en off, para nosotros, las últimas y magníficas palabras que dan final a este valiente, luminoso y necesario film:

«Daniel acostumbraba a decir, que de la misma forma que había venido al mundo en un cubo de basura, allí iría a parar cuando muriese. Aunque yo creo que nadie puede saber lo que le va a pasar por muy desesperado que uno esté. A Marina no llegaron nunca a juzgarla, murió al poco tiempo, dijeron que había sido una embolia, qué más da. Yo creo que murió de tristeza al pensar que Daniel estaría solo vagando por ahí. A la misma tristeza que yo me abandonaría si no fuera porque alguien se tendrá que ocupar de nuestras niñas para que quizá así puedan tener la buena estrella que nunca tuvieron sus padres».

ECOS DE UN SILENCIO¹

FRANCISCO BAENA

I

«Todo recomenzará a girar en redondo, es decir, en realidad, a ahogarse bajo las más repugnantes de esas cosas que hemos conocido desde hace siglos y que naturalmente se restablecerán. La religión, le digo yo, está hecha para eso, está hecha para curar a los hombres, es decir, para que ellos no se den cuenta de lo que no anda.»²

Lacan se inscribe en el horizonte crítico que asentó el pensamiento negativo desde el siglo XIX. Y advierte, como lo han hecho tantos en el XX, que aunque parezcan vencidos los señuelos, éstos continúan su vida cierta, que hoy se adapta para seguir durando a la pregnancia de las formas que exige la actualidad en esta hora. Pero, arrebatado por la potencia subversiva de esa revelación, se entrega a ella con ardoroso goce, hasta el punto de negar todo sentido, no ya el puramente ilusorio, sino todo:

«La ciencia va a introducir montones de cosas absolutamente perturbadoras en la vida de cada uno. Y la religión, sobre todo la verdadera, tiene recursos que ni siquiera pueden sospe-

1. Una primera versión de este artículo debió haber visto la luz en el número 4 de la revista *Gramáticas del agua* (Nerja, abril de 1997), pero éste nunca pasó de la maqueta.

2. J. LACAN: Conferencia de Prensa a las puertas del VII Congreso de la E.F.P., Roma, 29 de octubre de 1974, Ed. Petrel, Barcelona 1980, p. 26.

charse [...] La ciencia va a producir tales perturbaciones que va a ser necesario que a todas esas perturbaciones se les dé un sentido. Y en cuanto a sentido, conocen bastante. Son capaces de dar sentido, puede decirse, verdaderamente a cualquier cosa, un sentido a la vida humana por ejemplo. Están formados para eso.»³

«Se trata simplemente de saber si esa verdad podrá resistir, es decir, si será capaz de segregar sentido de manera que nos ahogemos bien en él. Y no cabe duda de que lo logrará, porque tiene recursos.»⁴

Lo que se opera así es una reducción del mito al semblante, artilugio cuya función no es otra que distraer la atención de lo que, si se atendiera desnudamente, sólo podría cobrar la informa del Horror. Apuesta ésta cuya razón hay que buscar, pensamos, en el deseo del sujeto que la enuncia más que en la propia lógica del discurso crítico en el que se inscribía, pues de éste no se colige necesariamente la devastación de todo lo humano. Y apuesta más que subjetiva personal que, en tanto se ahorra explicitar su causa última y se enmascara como verdad doctrinal, produce perversamente dos efectos fatales.

Uno la falsía, si no la falacia científica. Kristeva, discípula de Lacan, pero semióloga, distinguía dos planos en el mito, aquél al que derivará Lacan, que es, en efecto, el de la significación, y otro: el que a través del primero produce una explicitación de la estructura. Explicitación, no ocultación. Tomando las cosas por ahí, se puede proseguir la vía de Lévi-Strauss (si bien corrigiendo sus querencias demasiado estrechamente anti-diacrónicas), y alcanzar el corazón de lo simbólico. Pero desestimando el mito como burda careta, no procede profundización ninguna, dado que se postula lo opuesto mismo a la estructura, de modo que, en vez de decir verdad, diría mentira. (Ahí encontrará todo su sentido la promoción que Jacques-Alain Miller haría del *Maître* como escritor, antes que Deleuze y Guattari, del primer Antiedipo.)

Pero el segundo efecto es el que queremos, mínimamente, señalar en el inicio de estos apuntes. Y es que la apuesta lacaniana (y tomada en conjunto, sin prejuicio de que en determinadas ocasiones especialmente fruc-

3. Op. cit., pp. 21-22.

4. Op., cit., pp. 22-23.

tíferas Lacan tuviera hallazgos contrarios a su deseo que, a pesar de ello, desarrollara rigurosamente) procura una imaginería sólo siniestra de lo real, que empuja a aceptar acriticamente a sus lectores o auditores. No nos detendremos en la particular fenomenología de la fascinación mística que su figura ejercía a sus discípulos, ni en la casuística, abundante, del recurso, tocando a esta cuestión, al saber no inteligible por el profano. Pero sí señalaremos que tan cerrada y acabada concepción alcanza incluso a espíritus ajenos, si no contrarios, al de Lacan. A decir verdad, no es esto cosa que atribuirle sólo, y ni siquiera principalmente, a él (sería mérito injusto): lo cierto es que esa fe negra en el Horror es la dominante en nuestra actualidad (como se manifiesta no sólo en la economía desquiciada de lo espectacular, sino incluso en la ideología social-darwinista). Mas él ha sabido describirla como pocos.

Y bien: esa *idea* de la sordidez monstruosa de lo que un día se llamó *natura* no es necesidad teórica dictada por los «hechos». Es, incluso, un prejuicio. Y la mejor forma que nos queda para verlo es el arte. Sin él, a falta de su visión correctora, el problema pudiera describirse en los términos en los que se expresaba un conocido nuestro (en comunicación personal):

«[...] La experiencia (del ser) motiva crisis continuas, que pueden acabar por ser demolidoras para el individuo que debe padecerlas. A éste le caben, entonces, básicamente tres opciones. En primer lugar ignorar los embates, no querer saber de ellos, escamotear como sea sus sacudidas. A tal propósito sirven y han servido siempre todo tipo de instituciones y mecanismos sociales a los que gustoso se presta para la autoinmolación el individuo con tal de excusar lo otro. Pero por sólida que fuere la coraza, no han de faltarle fisuras. De modo que, cuando a su través se cuele el curso de lo relegado al exterior (que queda así, por gracia de la operación, constituido), lo más sensato es no denegar lo que revela, sino asmirlo. Y entonces son dos las opciones plausibles. Una entregarse a las bravas a la corriente, dejarse arrastrar sin más cada vez que irrumpe su violencia, lo cual puede terminar siendo catastrófico. Y otra recurrir a asideros, agarrarse, esto es, sujetarse, tener presente en esos trances puntos de referencia de los que poder servirse: no para esquivar, tampoco para

dejarse anegar, sino para afrontar la experiencia del desgarrar. A tal propósito también han servido distintas conquistas colectivas. Y entre los dispositivos que los hombres se han dado para poder trazar camino humano en lo real que les sobrepasa y abate, el fundamental es el del mito.

»La cuestión es, viendo las limitaciones de la armadura, que no puede por siempre cobijarnos, o sea, cuando se impone su renuncia, ¿deriva o agarradero? Y en este punto no existe respuesta a la interrogación que no sea estrictamente personal.

»Hablo, entonces, a ese título expresamente aquí. Y digo que, incluso muchos de los que a primera vista parecieran inclinados a impugnar toda sujeción, claudican, como cuerdos, a la preferencia por los agarraderos viendo el peligro real de su no concurso. Si no de palabra, de acto (que es entonces la palabra y la otra, cháchara). Eso sí, no perdiendo de vista que los puntos donde aferrarse han de servir no para excusarla sino para poder hacer la experiencia, y contarla después [...].»

Tenemos que indicar que la noción de *agarradero* no es, desde luego, tan afortunada como lo es la de *surco* o *camino trazado*. Pero, precisamente, es la debilidad que en ella asoma la que muestra claramente la deriva que en esta ocasión denunciaremos. A ella volveremos.

El mito en todo caso, en esa constelación, cumplirá la función de agarradero (no de coraza). Pero lo que hay que discutir es la presuposición de la catástrofe anunciada para la asunción desnuda de *lo real*. Pues catastrófica lo será para el narcisismo, para la realidad acaso, pero no para el sujeto que la proclama, que proclama la aceptación, la obediencia, la conformación a la vida. Ésta, hay quien dice, sirve para humillarnos. Y sí, pero el artista persuadido de la «extremosidad» de su deber, aquel que sabe dar a ver, agradece, solicita esa herida. Serena, humilde o apasionadamente. De su evidencia parte. La esgrime y, cuando la pierde (pues dura poco), la solicita, la busca, la implora, la exige incluso. También Lacan convergía a una experiencia similar cuando promocionaba el «despertar». En realidad lo han hecho muchos, y muy poderosamente (pensamos ahora, aunque con una significación más política, en W. Benjamin). Pero las metas son distintas, como culminaciones a senderos muy alejados unos de otros⁵.

Nos interesa aquí el del arte consciente de su «extremosidad».

II

Para apuntar su pertinencia nos ceñiremos a un autor sólo, y, en vez de tomarlo por entero, comenzaremos deteniéndonos en un detalle de su producción, ahora bien, en un detalle capital, cuya descripción debemos a su más alto exégeta y que, amén de iluminar toda su obra, logra cristalizar una cierta tensión intempestiva. El artífice al que nos referimos es Velázquez; la constante que a propósito de él se ha señalado, la particular encrucijada entre, digamos, la complacencia en lo sensual, y la pasión por el despojamiento hasta la raíz, tensión resuelta, en los casos logrados, no como desencuentro dramático (lo que, dada la divergencia de los polos, digamos hedonista y ascético, se supondría fatal), sino como feliz progresión: sin renunciar al lujo de los sentidos que se antoja natural por ciertos lares, los creadores a los que nos referimos no han quedado, entregados, en la piel, atolondrados, aturdidos por el placer que promete y sacia, sino que han procedido a cumplir en lo hondo tal impulso al punto de trascenderlo, hacerlo cada vez más liviano y al fin transparentarlo, convocando entonces la vida desnuda y plena. El nombre al que estamos agradecidos por haber sabido declarar tan inspiradamente su afición por Velázquez es, claro, Ramón Gaya, su más brillante encomiasta.

No hay que decir que Velázquez ha sido tomado en todas partes como una de las cumbres, si no la cumbre, de la pintura de todos los tiempos. Y en ese sentido ha sido ponderada hasta la extenuación su exquisitez formal, su virtuosismo técnico o su genio plástico, como también su ingenio, la densidad semántica de sus composiciones. Todo ello puede concederse fácilmente y el mismo Ramón Gaya lo ha admitido, pero si algo ha dicho al respecto en cambio ha sido que Velázquez no es eso: «Se ha creído siempre que Velázquez era un gran pintor, quizá el mejor de todos,

5. Recientemente, Pere SABORIT ha analizado, en *Anatomía de la ilusión* (PreTextos, 1998) los mecanismos de autoengaño. Su inspiración es nietzscheana vía Clement Rosset, y el periplo al que nos invita muestra bien cómo los filósofos anhelantes de «lucidez» demostraban en un primer movimiento de su discurso, propiamente el crítico, la evidencia del autoengaño, para claudicar después a su necesidad en el segundo movimiento, y obedeciendo a «razones (prácticas)» (es un pleonasma).

Saborit, imbuido del «principio de crueldad» rosetiano, lo lamenta, y propugna más bien atenerse a las consecuencias del movimiento crítico, y por tanto desestimar los variados señuelos y adormideras para afrontar gallardamente la vida.

Sin embargo, tampoco alcanza a cuestionarse la pertinencia de ese prejuicio narcisista antropomórfico en virtud del cual sería necesariamente cruel todo lo que no se aviene a las máscaras del hombre (pues cruel lo será para aquéllas, pero... ¿por qué para éste, si logra sobrevivirlas? ¿O es que el hombre es la máscara, y bajo la persona y sus efectos no hay sujeto ni afectos que la porten?).

Quizás el pensamiento mismo, en tanto opera con conceptos demasiado razonables, no sea el ámbito mejor ubicado para

el que pintaba mejor que todos. Como eso es cierto, los que encontraron esa verdad se ahogaron en ella, y se quedaron tan tranquilos»⁶. Esto es, todo el conjunto de atributos que definen la realidad de Velázquez son sólo umbral, puerta de entrada necesaria a otra cosa, pero portalón al que se quita la razón de ser si no se cruza.

Es que para Gaya el arte sobrepasa la verdad, como sobrepasa la belleza. Y hay que entender la verdad de la que habla como *adequatio* a la realidad. El arte les va allende, a la verdad y a la belleza, porque éstas no dejan de ser topes, y llevan dentro «una pobreza, una miseria, un límite»: suprimen la esperanza, «es decir, terminan, cierran todo. Cierran, o sea, desesperan. Desesperan, porque apenas tropezadas por nosotros diríase que mueren, que dejan de ser, dejándonos por lo tanto con las manos vacías»⁷. En definitiva la verdad en este sentido y la belleza son objetos, y como tales están definidos por unos determinados límites; pero el arte, el arte grande, aquel que interesa a Ramón Gaya, va más allá de esos límites, es sin objeto, obedece, se diría, a un impulso místico, aunque más tarde Gaya lo especificará todavía más: a una santidad: «el arte, el gran arte, no es, como se dice, una religión, sino una fe, y a la fe no hay cuerpo alguno que pueda detenerla».

Es decir, no es donde suele hacerse donde hay que encontrar la grandeza de Velázquez, no puede ésta cifrarse en esos términos (en esas voces clausurantes), no pueden las categorías al uso describir cabalmente lo que gracias a Velázquez nos ha sido dado. Si algo ha dicho Gaya es que, al fin y a la postre, Velázquez sigilosa, cuidadosa, casi secretamente, pero a ojos vista, abandona esa *estancia* de las imágenes (su belleza) y los signos (su verdad) y se interna, se eleva dice Gaya citando a un igual del pintor, San Juan de la Cruz, solitario, a la *esencia*. Pero para seguirlo en ese vuelo debemos en consecuencia también nosotros dejar de estar, para ser, declinar los ofrecimientos, los cuidados de la realidad, sus formas embaucadoras, hechas a nuestra medida humana, y convocar en nosotros otra cosa: ¿lo que podemos...? ¿lo que pudimos...? ser.

Ahora bien, lo atractivo de este ascetismo es que, aunque a veces adquiera tonos admonitorios, su severidad nunca cobra la forma de una represión irrestricta, sino que es sentidamente generosa con el hombre. El rapto de hálito místico al que el gran arte conduce a Gaya no le lleva a

6. «El silencio del arte», en *Obra completa*, tomo I, Pretextos, Valencia, 1990, p. 76.

7. Op. cit., pp. 66-67.

negar violentamente las apariencias, sino que las acoge, les da su justo espacio, les da su tiempo. Para Gaya, como ha quedado dicho, el arte es una fe. Y bien, escribe: «La fe renuncia a la verdad, pero no la niega [...] quiere siempre lo verdadero, pero no como un fin, sino como un tránsito»⁸. A eso nos referíamos nosotros: a esa solución, esbozada por algunos de los más grandes creadores, a la supuesta aporía entre sensualismo y ascetismo, solución que formula concisamente Gaya: «En arte, toda lujuria debe ser pasado»⁹.

El arte, como tal, es una trascendencia, pero una trascendencia que, necesariamente, ha de atravesar al hombre: «no lo veremos nunca [...] escapar a la vida, sino llevarla hasta sí, empujarla hasta su limpieza [...] El arte es una trascendencia, pero una trascendencia que se queda, que no huye»¹⁰.

Precisamente, ésa es la complejidad de su destino. Y la grandeza de un Velázquez, haber logrado tan fluida, tan naturalmente, que ese destino se realice, superando la supuesta aporía. «Que deba ser silencioso y no pueda, en cambio, ser mudo, es la mayor dificultad técnica del arte. El arte ha de ser vencido —llevado al silencio (...), pero ser vencido no quiere decir ser negado, ya que lo negado es estéril y lo vencido no (...) En el arte —que no es un fin, sino un tránsito— no puede creerse porque él mismo es eso: creencia; no es un objeto de fe, sino una fe.»¹¹

Insistimos: ese tránsito, ese paso por el hombre, es necesario. Y Gaya, elocuentemente certero al respecto: «Fray Angelico también es inocente, pero su inocencia no ha sido, como la de Velázquez, alcanzada. La del Beato es una inocencia de querubín, una inocencia que no alimenta a nadie, que no sucede. La inocencia de Velázquez, en cambio, es una inocencia de hombre»¹².

Y bien, traduzcamos ahora un poco, sin violentar demasiado, esta estética a los términos de índole semiótica que promocionamos en *Trama y Fondo* y permiten acogerla. Hay que decir entonces que en la prosa de Gaya se dan cita, con clara conciencia de su diferencia, los planos que Requena denomina la realidad y lo real. El primero, la realidad, es, y ahora citamos a Requena, «el mundo en tanto categorizado, ordenado,

8. Op. cit., p. 67.

9. Op. cit., p. 73.

10. Op. cit., pp. 79-80.

11. Op. cit., p. 81.

12. Op. cit., p. 74.

previsible, inteligible, contingente; es decir, sometido al orden del signo»; lo segundo, lo real, «el ámbito de lo incategorizable, de lo caótico e imprevisible, de lo singular, azaroso y asignificante, es decir, de lo que escapa al orden del signo»¹³. Pero en este punto hay que desvincular radicalmente el concepto de lo real de las servidumbres que porta su ascendencia lacaniana (y, antes, batailleana) si queremos ser justos con Gaya. Pues a falta de su revisión, esa categoría aparece al fin lastrada fatalmente por los tintes de lo siniestro. Por eso Requena, que ha ido tomando progresiva distancia de ese efecto o prejuicio, y en muy buena medida gracias a la corrección del arte, viene últimamente hablando del campo de lo real como del fondo, noción que al fin logra amoldarse como ninguna otra al lugar que le está destinado en la cartografía que viene levantando de todo texto, al dar cabida, ahora sí, a los dos tonos contrarios que pueden tinter su experiencia: el siniestro o el sublime.

En la prosa de Gaya distinguimos, pues, la realidad y el fondo. Para la una, habla de la verdad, que, como tal, es, al fin, cerrada. Y para el otro, con ecos rilkeanos, de lo abierto, esto es, lo indefinido, aquello ante lo que únicamente cabe, en rigor, ignorancia.

Y bien, Gaya no hace otra cosa que advertir la pobreza del arte que de una u otra forma se queda apresado en la realidad, pegado a ella, y no accede a lo que es su misión: allegarse a lo que hay más allá: «desvelar la realidad, encontrarle un sentido, expresar al hombre son, sin duda alguna, verdades del arte, pero huelen demasiado a problema, a cuestión, a ciencia, es decir, a colegio, a encierro. El gran arte no es nunca un problema, sino un destino; por eso se arrima tanto a la ignorancia abierta y huye del saber cerrado». El gran arte, para Gaya, se debe al fondo: «el arte, como destino que es, no lo podemos construir nosotros [...] sino escucharlo y cumplirlo. El arte parece llegar de muy lejos, pasar por el hombre, luego desprenderse, deshacerse del hombre como de una corteza, y seguir [...] no es propiamente que reniegue de él, sino tan solo que va mucho más allá»¹⁴. Lo que decíamos: atraviesa la realidad humana.

Alguien podrá pensar que Gaya desautorizaría nuestra propuesta de que es el fondo lo que al arte incumbe, visto que él habla de elevación. Pero es que no hay que detenerse en la acepción de fondo como hondura, profundidad, o incluso «parte inferior», sino que más bien hay que

13. «El dispositivo televisivo, en *Área* 5 n.º 2.

14. Op. cit., p. 68.

pensarlo en relación dialéctica con la figura o *gestalt*, a la sazón emblema de lo imaginario y principal tapadera o máscara o velo de lo real. El fondo es lo que queda fuera de foco (del foco cognitivo o narcisista), lo que queda absolutamente excluido por el objeto, es más, aquello de lo que hay que aislar a éste para constituirlo. O incluso lo que recoge el diccionario de la RAE en la decimoquinta acepción de la palabra: «Lo principal y esencial de una cosa. Se opone a forma».

He aquí la creencia, la fe que es el arte en palabras de Gaya: «Quizá ese camino por donde el arte se separa, se desentiende del hombre, había sido creado para que lo recorriese el hombre mismo [...] pero el hombre, todos lo sabemos, falló desde el primer paso. Tuvo, pues, que ser el arte, es decir, una creencia, quien lo caminara, quien lo continuara»¹⁵. El arte, y en estas páginas tendremos que corregir a Ramón Gaya, es la verdad. Pues ésta no es la objetividad a la que él la homologa, la realidad, la certeza del dato, sino palabra que pueda ser creída, promesa, destino. El arte, entonces, pasa por la realidad pero, como verdad que es, la traspasa hacia el fondo. Sólo podemos anunciarlo en estas notas, pero los lectores de *Trama y Fondo* ya lo saben: concierne a lo inconsciente¹⁶. El arte redime al hombre de su fracaso (en la realización de su posibilidad de ser radicalmente). Pero mejor: se dirige a los cimientos de la subjetividad y los conmueve. Hace hablar la voz del fondo que, cuando emerge, la sabemos extraña a la del mundo, garante de éste mas (por lo mismo) desde su Afuera. «Las obras supremas [...] surgen del centro mismo de una sustancia inmóvil, sin pasiones. Es una sustancia que no sabe de nada, que no comprende nada, con una como inocencia sucesiva, viva, interminablemente viva.»¹⁷

Y ocurre para salvarnos, para salvar la realidad. El arte va a la raíz, desnuda, desprende, purifica. Y por lo mismo, por mor de la dialéctica, no huye, no escatima nuestras deficiencias, nuestra, citemos aquí a Lacan, falta en ser. Y su más alta expresión resuelve lo que Gaya denominaba la mayor dificultad técnica del arte (estar impelido al silencio, sin ser mudo): «por lo mismo que su tarea consiste en no cantar, como se ha supuesto, sino en expiar y salvar, su destino es estar, en cierto modo, enamorado del pecado, de la imperfección, de la injusticia, del desorden. El

15. *Ibid.*

16. Para articular mínimamente esta tesis habría que remontarse a la *Poética* aristotélica y su teoría de la catarsis, y venir a parar, después de Freud, al menos a los análisis, ya clásicos también, de Bruno Bettelheim.

17. Op. cit., p. 71.

arte no viene a mejorar ni a moralizar la realidad, sino [...] a salvarla, pero a salvarla completa, con todo, es decir, caritativamente, más aún, piadosamente»¹⁸.

Lo que dice, entonces, Ramón Gaya es que lo supremo del arte no es imagen ni signo (aunque necesite de ambos), sino huella. Huella del fondo. Claro que la noción de huella, tal como la venimos delimitando, parece abocada a la idea de la materialidad, casi hasta el punto de poder pensarse como la textura del texto. Y aunque eso es así, no hay que perder de vista que la huella es también la que el texto nos deja impresa en el alma cuando, desprendiéndonos del mirar (que es siempre un mirar a los objetos, ya imaginarios ya semióticos, que es siempre, así, búsqueda del objeto), cuando más allá del mirar, vemos (lo que el objeto ocultaba con su presencia, con su pregnancia), cuando, entonces, nos encontramos (con) el fondo¹⁹. Lo supremo del arte es, así, huella del fondo: «La prueba de que el arte no es nunca un intérprete la tenemos en que nos lleva, nos arrastra siempre hacia una oscuridad...». Ahora bien: huella del fondo sublime: «...una oscuridad divina»²⁰.

En nuestra lectura de la contemplación de Ramón Gaya diríamos que el arte es verdad, o sea, espacio simbólico. ¿Qué es la Piedad si no el reconocimiento del sujeto del inconsciente en el sufrimiento, en la soledad del otro, más allá de los espejismos imaginarios? ¿Qué, si no saber que, allende las apariencias de la realidad, el ser que la despierta lo que despierta es su igual, un eco de su silencio? «Todos los comentadores de Velázquez han intentado descifrar las pequeñas telas de sus bufones [...] [Pero] lo verdaderamente hermoso, oscuro de esos cuadros es que son como altares, altares donde la realidad ha sido salvada.»²¹

En la contemplación que Ramón Gaya hace de Velázquez se diría que caen, indolentemente, los adornos del mundo, cae la pintura de la tela y queda ésta como un sudario en el que resta, impreso, el ser.

18. Op. cit., pp.85-86.

19. Por lo demás, si Requena se refería al registro de la huella como el de lo especular es porque tenía en mientes la imagen retiniana, ese pequeño espejo que algo refleja aunque nadie lo mire. Y Ramón Gaya no deja de hablar del arte supremo como aquel que no nos necesita, que no requiere nuestra sanción para ser, etc.

20. Op. cit., p.69.

21. Op. cit., pp.77-78.

III

Lo que apuntaba Lacan en connivencia con sus contemporáneos, esa episteme actual que alcanza hasta la sensibilidad de nuestro amigo, bien puede formularse como sigue: la convicción de que la vida es un infierno sinsentido, del que sólo cabe, con esfuerzo, reponerse merced a toda suerte de aditamentos, prótesis, suplementos, construcciones en todo caso postizas, estructuralmente exteriores a la materia infecta del mundo, que si no es por la imposición de aquéllas se revela inhabitable. A esa naturaleza espuria han venido a caer el mito, la religión, el arte, la palabra. Y ése es el mensaje, la verdad de la Historia. En los dos sentidos: en tanto corresponde al momento preciso que nos ha tocado en suerte y en tanto corresponde a la Historia como tal. (Adviértase, por lo demás, su ascendencia teológica, en lo que de profundamente dualista tiene la teología.)

El camino de Gaya, en cambio, siempre excéntrico, voluntariamente marginal, residual incluso, hondamente exterior a ese curso de los acontecimientos, es, por lo tanto, intempestivo. Su espíritu no se aviene, no encaja, se asfixia en la cárcel de la Historia, en su teologal mundanidad. Y antes que ahogarse en ella prefiere ser hermano, como místico, del loco. Pues si *en estos tiempos*, se aferra a la fe del arte, no vale entender ésta como metáfora romántica, decadente o de la especie que fuere: es literal, como lo es arrebatarse al hombre el privilegio, la exclusividad que se arrogaba de la creación, para entregarla, agradecido, al antes del hombre, como lo es, pues, despojarle de esa pueril soberbia y abrazar, todavía, *lo natural* (que no es el par amorfo opuesto a lo cultural, y en espera de su obra conformadora, sino algo omnicomprendivo que disuelve unas barreras que al fin se muestran cobardes). Recuerda a Lulio esa actitud. Pero Lulio, desde la razón técnica, no puede ser sino un loco, pues locura es osar *hoy* (como *ayer*) desoír los dictados de la ciencia de la realidad, expandir sus clausos límites, salvarlos... ¡Loco bendito! Es su fe la que reclama Ramón Gaya. Y quien esté en disposición de escuchar su rica palabra mística, el rico, insondable silencio que la clama, debe aprender de su percepción excedida²². Al menos para saber que la creencia dominante en el espanto natural es sólo una manera (y la más pobre) de *entender* la vida. Incluso: la agarrotada hasta lo patológico por el temor, la más defensiva, la atenazada por una neurosis irrespirable.

Sorprende que Lacan precisamente, que además gustaba de la mística, no contemplara la experiencia sublime del fondo. Sí lo hizo por momentos, que pueden rastrearse a lo largo de su monumental Seminario, pero no en el horizonte que guiara el sentido global de su trayecto. Por eso dijimos que la conclusión de la fatalidad de lo real como pozo negro inmundado más se debía a su deseo, e incluso a las posibilidades epistemológicas del momento *histórico* para el que hablaba, que al discurso crítico en el que iniciara su singladura. ¿Hay que recordar que Nietzsche, tan presente en Gaya, fue uno de los que más sólidamente lo apuntaló?

La tesis, entonces, que presenta un planteamiento como el que aducía nuestro conocido de la palabra como obra humana (no importa con qué grado de consciencia ni con qué número de participantes), resulta sospechosa desde una óptica como la que inspira a Gaya. La idea de *agarradero* lo dice claramente. Y ahí es donde se manifiesta la distancia insalvable entre la dia-bólica fe contemporánea (en el imperio necesario del Horror, a menos que se doblegue por merced de una palabra impuesta —

22. Tenemos, muy reciente, un texto que plantea valientemente una cuestión análoga. Se trata de la película *Tierra*, de J. Medem.

Lo que la hace especialmente interesante es la manera que tiene de acoger un ser con grandes dificultades para acogerse a su vez a una realidad con recíproca dificultad para ofrecerle amparo. A decir verdad, la locura ha devenido uno de los temas mayores del cine actual. Pero demasiado masivamente su tratamiento escora o bien hacia la figura del psicópata, que ejerce una inequívoca y siniestra fascinación de índole perversa sobre su espectador, o bien hacia la del simple, que despierta una fácil compasión normalmente no matizada, de modo que apela trasposamente a la sensiblería más blanda. Ambas perspectivas no sólo reducen, sino que a la postre evitan lo que la locura plantea. Y *Tierra*, en cambio, indaga en ella. Es decir, se esfuerza por prestar la atención que merece esa particular forma de ser. E incluso por aprender de ella. Eso es lo que queremos señalar. Hay momentos en los que la hipersensibilidad, el estado de excitabilidad del loco, se muestra superior al no-alienado. Y, en determinados tramos de la historia, el que habita la locura muestra muy claramente lo lejos que se encuentra tanto del psicópata como del simple de espíritu (a Ángel le abrumba su complejidad). Hay, en este sentido, una secuencia especialmente emocionante. Mientras el pueblo contempla atónito la exhumación del cadáver de Patricio, al que un rayo ha aniquilado, Ángel asiste al diálogo tenido entre su ángel y el de su rival. El primero se interesa por el estado de ánimo del segundo, que le hace saber que se siente bien aunque nota una pequeña desazón cuya fuente no termina de localizar. Al pronto, en cambio, es encontrada: la preocupación brota de que su hija vea al padre en tan lamentable estado. De inmediato, Ángel advierte que el autobús escolar está llegando al punto donde se apea la niña, y que ésta está bajando para tomar el camino del suceso. De modo que, mientras la concurrencia permanece clavada y en silencio, Ángel inicia una carrera desesperada en pos de la hija del muerto ante la perplejidad de los otros, le da alcance, la toma en brazos y la aleja rauda y jadeante de lo que no ha de ver. Le veda, pues, el espectáculo de su padre carbonizado, le impone un límite que *nadie más* ha sabido erigir.

No se trata aquí de mixtificar, por supuesto desde afuera, un ser así, no de desfigurarlo al punto de, haciéndole injusticia, erigirlo en ideal para los cuerdos, al fin retóricamente (como hicieran el surrealismo o, más patéticamente, sus epígonos —ya en el campo artístico, ya en el filosófico, ya en el clínico—). Por lo que se refiere a la película, además, su final, tan frustrante, da a ver la dificultad de alguien así para asumir un compromiso con demandas que él mismo ha generado, la dejación de sus responsabilidades merced a la coartada de la «complejidad».

Però esto no resta valor a lo anterior.

y oíga aquí, amén del verbo imponer, la impostura y el tributo—) y la que permite el arte (grande). Si el espíritu moderno, histórico, fáusticamente, una vez acusada la evidencia del triunfo del fondo como Horror, se empeña en domeñarlo conquistando, colonizando sus dominios, pero se sabe condenado, como otro Sísifo, a chocar periódicamente con la fatalidad, si, con su brío, busca estar, el espíritu que alienta a Ramón Gaya, como el de aquel carmelita, probada la gozosa disolución en el fondo, no puede hacer otra cosa que buscarla de nuevo, para sentirse ser.

IV

Acabaremos por ahora revisando una cuestión terminológica.

El rigor en la expresión no es patrimonio de la ciencia. Y la prosa de Gaya lo demuestra también con elocuencia: la excelsa calidad poética de su escritura no menoscaba, no resta un ápice a la exactitud. Era Requena quien decía precisamente que ésta, la exactitud, caracteriza al arte clásico. Pero no vamos a ampararnos en lo que acaso *sólo* fuere un rasgo estilístico para adscribir la estética de Gaya a uno de los modos de darse del arte (es problema en el que no entramos aquí). Nos basta con observar el especial cuidado del pintor por la justeza. El universo entero en el que se despliega su pensamiento (o sentimiento) es plenamente coherente. Y sólo cuando trata de vertirse su médula a recipientes exteriores semánticamente a ella hay que ajustar algunas letras si lo que se pretende es no perder completamente el tono original.

Hay, en este sentido, dos voces recurrentes en los escritos de Gaya que presentan algunas dificultades.

Una es «naturaleza».

Hemos empleado en estas páginas otras palabras en principio sinónimas. En primer lugar, nos referimos a la categoría de *lo real*. Mas concluimos que ésta, por su genealogía, como por el uso teórico que históricamente se ha hecho de ella, parece abocada a una *imagen* siniestra, residual, abyecta, sórdida en todo caso de su denotatum.

La noción de *fondo*, en cambio, según la proponemos, por un lado apunta mejor la negatividad con respecto a la realidad superficial, e introduce, de un modo natural, la connotación de ignoto, y por otro lado se muestra, de por sí, neutra con respecto al cumplimiento que de su encuentro cabe hacer (a la mística debemos que nos hayamos familiari-

zado con la posibilidad de una disolución sublime allá).

La idea de *naturaleza*, de tan largo trayecto, por su parte, tiene margen para ofrecer, además del oscuro, otro semblante, pero ocurre que, amén de antojarse entonces éste demasiado amable, antropomorfo (por lo que atenta contra su propio concepto, al menos en el sentido en que aquí lo convocamos), está demasiado gastada como para tener un mínimo control sobre su uso que garantice la inteligibilidad, o al menos la no ininteligibilidad, propia del discurso que la invoque.

La otra voz es «silencio».

Si no se distingue previamente qué afecta (si el discurso ordinario de la realidad, ese murmullo, o la palabra) no cabe entendimiento. En efecto, si lo que corta es lo primero, el silencio es en verdad palabra (y así lo esgrime Gaya para el arte: «que deba ser silencioso y no pueda, en cambio, ser mudo»). Si lo que calla es la palabra, será rumor o cuchicheo ensordecedor.

Pero además del que tiene lugar en tal dialéctica, está ese otro silencio al que hay que concederle un espacio distinto: en vez de interior al lenguaje, esta vez exterior. Para diferenciarlo de los otros, deberíamos designarlo de otro modo. La *mudez* del fondo no es en realidad silencio (al menos hasta que allá no llegue la palabra). Y si es cierto que el lenguaje está al principio, también hay que predicar, «antes» del comienzo, la necesidad de su mudo afuera.

Cuando Gaya se refiere al silencio invoca, como hemos dicho, la palabra, es decir, el cortocircuito de la charlatanería que deja paso a la palabra. Pero, a la vez, la superación de la realidad hacia el fondo, o del estar para ser. Silencio es, así, palabra y fondo. Y el arte, como una sacudida, un satori: huella de ese silencio, que no mudez. Huella como la que deja el Amado, huella que escuece y esgrimimos como la estela que seguir en su busca hacia ese fondo.

Cuando Gaya habla de la naturalidad del arte se refiere a algo de ese orden. No es, en absoluto, mecanicista, ni cabe, por tanto, atribuirle el carácter de necesidad en ese sentido. No entiende la palabra como lo que define al hombre en lucha contra el imperio ciego de la vida orgánica gratuita, como lo que el hombre debe imponer a ésta. Esa concepción al fin pone la creación del lado del hombre, que ha de dar forma al mundo. Y Gaya piensa en una creación anterior que puede incluir al hombre también, pero en tanto se eleva de su mundanidad precisamente.

Frente a lo fáustico, habla de «pasividad» creadora. Esto es, lejos de

la acción (titánica) y de la voluntad (mesiánica), la creación se asocia con la entrega, con la posición femenina característica del místico. Entrega, por lo demás, a la misma savia que baña bosques y espesuras.

La naturalización que proclama nunca podrá ser, sin desvirtuarla, entendida como anhelo del triunfo de «la indiferente Naturaleza» (que diría Barthes) sobre lo humano, nunca deberá verse como bienvenida a la llegada de la muerte, sino como huella de la vida, lo que, por cierto, explica el gusto de Gaya por Paul Klee, dado que éste quería precisamente trabajar con la naturaleza, devenir fuerza creadora trasmundana, y sus obras, seres naturales.