

Reseñas

DAMIÁN FLORES

Pintura

(Galería Estampa, Madrid, Junio 1997)

¿De dónde recoge un artista como Damián Flores la sal de su texto? De la presencia inmóvil de arquitecturas ancestrales, de los perfiles enigmáticos de cornisas y arcadas, de los ángulos caprichosos de las esquinas, de la tensión trazada entre curva y recta, de su geometría inexistente, del gris plomizo del cielo, del oscuro devenir del tiempo y sus atardeceres.

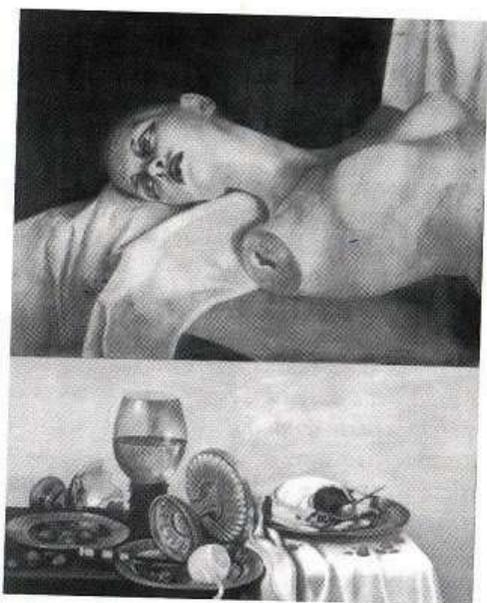
Así, con una radical economía de medios ya habitual en su pintura, ha presentado, en la madrileña Galería Estampa, dieciocho obras de pequeño formato que resumen una parte de su estancia en Roma. En la reducida sala que acogía la exposición nuestros ojos se abrieron a unas imágenes de pincelada ligera y justa, de paleta áspera y tonalidades frías, sin brillos innecesarios. Vereda abajo, colina arriba, la mirada de Damián Flores se detiene en las construcciones alzadas en los márgenes de la ciudad, en los arrabales y extrarradios, en los embarcaderos abandonados, en las casas y monumentos

hallados en los linderos del camino.

A pesar de la sospecha contemporánea, y de la criticada insuficiencia de este tipo de "realismo" para elaborar un discurso plástico capaz de sintetizar la sensibilidad de nuestro tiempo, Damián Flores, artesano de trazo silencioso, pintor de umbrales, de enigmas y nebulosas, insiste, "todavía", en recuperar la dignidad del paisaje, del espacio figurativo, por medio de la sugerencia y de la elipsis: paisajes de la memoria, paisajes de melancolía, imágenes cargadas de un valor emocional intenso; asilo de recuerdos vagabundos y de ausencias plenas.

A través de edificios inhabitados y desolados, de estancias carentes de todo rastro humano y de toda figura que obture la visión de fondo; a través de las brumas que envuelven y desenvuelven la quietud de los lugares representados, de atmósferas misteriosas y puntos de vista vertiginosos, el artista nos introduce, con mano maestra, en la dimensión de unos espacios dulcemente amargos y desposeídos. Prolonga, por tanto, una reflexión antigua sobre el instante del crepúsculo, la quietud y el movimiento, lo que permanece y lo que cambia: la piedra y el tiempo.

Manuel Canga



LA ESCENA Y EL LABERINTO

Del bisonte a la realidad virtual

(Román Gubern. Anagrama. Barcelona. 1996)

Román Gubern es un autor especialmente conocido (y reconocido) por su labor como historiador del cine (no es demasiado arriesgado afirmar, por otra parte, que es el más importante que tenemos en nuestro país). Pero basta acercarse a su ya considerable obra para comprobar que Gubern es también, o sobre todo, un destacado teórico de la imagen y un impenitente estudioso del conjunto de fenómenos audiovisuales que pululan a nuestro alrededor.

En su reciente libro titulado *Del bisonte a la realidad virtual*, Gubern demuestra, una vez más, su preocupación por tratar de pensar las transformaciones que irrumpen frecuentemente en el campo del audiovisual, y en este caso se propone, como ya nos anticipa en el título, abordar ese fenómeno tan significativo de la era de la informática que conocemos con el nombre de realidad virtual.

Para que la realidad virtual sea hoy algo factible han tenido que suceder, previamente, un buen número de cosas en el ámbito de la representación icónica. No es extraño, pues, que Gubern decidiera recorrer a lo largo de su libro el extenso camino que comienza en las cavernas del paleolítico, transcurre a través de la historia del arte y, tras experimentar un punto de inflexión radical con la aparición de la fotografía y sus posteriores secuelas (el cine y la televisión), desemboca en la inundación imaginaria de la iconosfera, antes de acercarse definitivamente al problema de la realidad virtual.

El resultado de esta decisión es que, proponiéndoselo o no, Gubern ha terminado por escribir una verdadera teoría e historia de la representación visual. Esta es, tal vez, la mejor definición de su libro que podemos ofrecer.

No obstante, conviene advertir que, lejos de presentarnos un exhaustivo tratado o un libro de texto al uso, Gubern nos ofrece un brillante ensayo que se lee (necesariamente) de principio a fin. Y así, por ejemplo, la profusión de datos, fechas y nombres que suele acompañar a las obras de Gubern se integra en este libro ilustrativa y pertinentemente; de forma que en vez de constituir un obstáculo en la lectura sirve para seguir con mayor facilidad el hilo de su argumentación.

La propuesta teórica de partida que nos hace Gubern en *Del bisonte a la realidad virtual*, consiste en distinguir una doble vocación en las imágenes que se han venido produciendo tradicionalmente: por una parte, tenemos la imagen-escena, que estaría representada por todas esas imágenes miméticas que buscan engañar y fascinar a los sentidos (estamos ante la clásica relación entre referente y copia); por otra, la imagen-laberinto, constituida por las imágenes crípticas y los símbolos intelectuales, entre los que encontramos, por ejemplo, las imágenes propias de las sociedades secretas y de los colectivos profesionales. Dentro de este contexto, la realidad virtual aparecería como una especie de híbrido entre estas dos clases de imágenes, de manera que se constituye en un tipo de imagen capaz de compaginar los aspectos miméticos de la recreación de una determinada realidad con toda una serie de características (multiplicidad, imprevisibilidad, etc.) que la aproximan al laberinto.

De gran interés resulta también la reflexión que plantea Gubern en torno a los símbolos. Pero es en este punto donde cabe situar la principal objeción, que, desde la *Teoría del Texto*, podríamos presentar ante sus planteamientos. Y es que Gubern, siguiendo una estricta tradición semiótica, no acaba de distinguir lo simbólico del puro signo. De ahí que en el ámbito de la imagen-laberinto haya incluido tanto aquellas imágenes que actúan como función-signo como esas otras que tienen una verdadera y evidente vocación simbólica. (Podríamos definir apresuradamente el símbolo como aquello que media en el inevitable encuentro del sujeto con lo real. Obviamente, este papel puede ser desempeñado por una imagen: pongamos como ejemplo la cruz colocada sobre un ataúd; se trata, en cualquier caso, de algo que está más allá de lo puramente semiótico.)

Como ya hemos apuntado anteriormente, a lo largo del libro se van desarrollando distintos temas de capital importancia para la teoría general de la imagen: la aparición de la perspectiva central y sus enormes repercusiones técnicas y culturales en Occidente, las diferentes funciones sociales de las imágenes en distintas épocas y en distintos contextos históricos, o la formación de una iconosfera constituida por los medios de masas. Sin embargo, es la parte final del libro, en la que se desarrolla el núcleo de la reflexión de Gubern en torno a la realidad virtual, la que, en mi opinión, reviste un especial interés. Y es que, al contrario de lo que ocurre con los demás temas que hemos mencionado, Gubern propone aquí una incursión por terrenos que han sido muy escasamente explorados.

Merece la pena destacar, brevemente, algunas de las principales conclusiones acerca de la realidad virtual a las que llega el autor:

La realidad virtual persigue la abolición del marco de la representación, con lo que está borrando una marca fundamental de la enunciación y acaba por confundir el sujeto con el objeto.

La interactividad característica de la realidad virtual introduce el nuevo concepto de navegación que viene a sustituir a la tradicional contemplación y, puesto que el usuario puede elegir constantemente ubicaciones y puntos de vista, nos encontramos con un operador que se convierte en espectador, actor y autor al mismo tiempo.

Estamos, por tanto, ante un medio que aboga por una radical destrucción de la narratividad y que busca sustituir los relatos por una especie de mundos alternativos susceptibles de constituirse en auténticos paraísos artificiales.

Finalmente, Gubern habla de la realidad virtual en términos de absoluta primacía del espectáculo frente a la lectura y del parecer frente al ser.

Las repercusiones culturales, sociales y antropológicas de un medio de estas características son, todavía, un tanto imprevisibles, pero creo que es enormemente pertinente que desde el ámbito teórico aparezcan iniciativas como la de Román Gubern que se planteen pensar los nuevos medios sobre unas bases sólidas para intentar vislumbrar, aunque sea someramente, los cambios que se avecinan.

Vicente García Escrivá

SHINE

(Scott Hicks, 1997)

En *Shine* se nos narra la historia de un hombre (una historia real, un hombre aún vivo) atrapado por la pasión de su padre; David Helfgott crece en un hogar hermético, donde sus manos son adiestradas para tocar el piano, paliando así la frustración plasmada en el relato que David escucha y repite en voz alta una y otra vez durante su niñez: hace muchos años un violín fue destrozado y un deseo fue prohibido. Ahora sus manos, continuidad de las que no pudieron, podrán. Y como meta un texto, considerado por el padre como la cumbre del apasionamiento musical: el concierto para piano y orquesta nº 3 de Rachmaninov, una pieza de un romanticismo desaforado y de una complicada ejecución.

La niñez de David está guiada por este objetivo paterno, y el deseo de que se cumpla lleva al niño a alcanzar progresos inauditos y a recibir el reconocimiento fuera de las lindes del hermético hogar. Surge la oportunidad de ampliar su formación lejos del padre, y es aquí cuando un David adolescente y tímido se revela y marcha a una escuela donde se convertirá en destacado pupilo preparado para competir al piano, interpretando con toda la pasión que se esconde en el revés de su aspecto apocado.

La prueba radical se presenta cuando decide ejecutar el mencionado concierto de Rachmaninov ante un auditorio con poder de calificación. Elegir este concierto supone en cierta forma una "autoejecución" de David, pues finalizado éste, cae en estado catatónico; se ha vaciado sobre el piano, siendo el público expectador de un brillo tan intenso que acaba con la energía de la fuente. La fuente, el hombre, habrá de ser internado en un centro de reposo, pues ha perdido la capacidad de hilar el discurso y de ejecutar acción alguna durante un periodo de tiempo impreciso. El padre ha conseguido su propósito: el hijo ha cumplido. Pero el precio que ha habido que pagar es la ausencia del hijo, que después de llevar a cabo su cometido, queda suspendido en el vacío, a expensas de que alguien (distinto del padre) le reconozca. Pero David Helfgott resulta ser un hombre afortunado (resulta curioso lo presente que tiene el propio David el significado de su apellido, "Helfgott", que no es otro que "ayuda de Dios"), pues no se queda colgado del vacío, sino que se encuentra con algunas personas que le reconocerán y le darán la oportunidad de volver a sujetarse, de volver a ser sujeto, de dejar de ser el instrumento (objeto) que su padre quiso hacer suyo y después repudió.

David Helfgott sigue tocando el piano. Pudimos ver al brillante intérprete acompañando a Geoffrey Rush, su intérprete en la pantalla, cuando éste último recibió el premio al mejor actor en la última ceremonia de los Oscars de Hollywood. Ambos intérpretes compartieron aplausos y escenario. La pasión sigue fluyendo.

Luisa Moreno Cardenal

Pliegues de Luz y Sombra

(Cruce, Madrid, febrero-marzo 1997)

*Me ponías frente a mi propio rostro para que pudiera ver mi sordidez,
mi deformidad y mi fealdad, mis manchas y mis heridas*

(A. de Hipona)

En 1656 el artista napolitano Salvator Rosa pinta su *Autorretrato como filósofo estoico*. En él se representa, con ese gesto de dignidad aristocrática que el título le otorga, y al mismo tiempo que dirige su mirada hacia el espectador, escribiendo su nombre sobre la parte superior de una calavera. Al margen de la intención moral de las imágenes que se realizaban durante aquel tiempo de encarnizados combates religiosos, y al margen, también, de sus muchos otros méritos exclusivamente plásticos, la función primordial de este tipo de pinturas, que tomaban su inspiración directa del Libro del Predicador –*sic transit gloria mundi*– y otros pasajes bíblicos, era poder articular, a través de imágenes, la inscripción del sujeto en una relación temporal, escribir sus relaciones con el horizonte de lo real.

Adentrarse en la *vía de carne y tiempo*, entrar en el cruce, en la línea que media entre vida y muerte, asumir, en una palabra, la perspectiva del fin, ha sido uno de los resortes primordiales de toda elaboración artística. Una elaboración permanente cuya finalidad es hacer espacio a eso que, en lo más íntimo, toca al sujeto: la muerte en tanto experiencia que subraya nuestra condición de "ser cuerpo". Soportando lo irreductible de la espesura, el arte proporciona el lugar adecuado para dar forma al aturdimiento del hombre en

la materia y sus metamorfosis infinitas.

Bajo el nombre *El intercambio simbólico y la muerte* –la referencia al ensayo de Jean Baudrillard no es más que cuestión de título– fue presentada en Cruce, espacio dedicado a exposiciones y debates, una muestra de los trabajos de tres artistas diferentes, pero que tienen en común el hecho de trabajar la pintura y la fotografía de un modo más o menos simultáneo. La fotografía: ¿lugar donde la pintura se niega a sí misma? ¿intruso en el espacio sagrado de lo pictórico? Pintura y fotografía pueden ser consideradas procesos de dos velocidades distintas que van, sin embargo, integrándose y confundiéndose de forma cada vez más lograda. Entre-dos medios expresivos, la exhibición proporcionaba al espectador un acercamiento al modo en que algunos de nuestros artistas trabajan esa relación con el Fin, a través de un arte cuyo tono emocional es profundamente seglar y desgarrado.

Nacho Paris apela, con sus montajes fotográficos que retoman ciertos aspectos de la estética buñuelesca, a la extrañeza de esos acontecimientos presentados pero siempre en fuga, sorprendentes y nuevos, que se producen en el marco de la elaboración fotográfica: los encuentros con la figura, la sombra del otro que es uno mismo y la quiebra de las identidades. El elemento poético de sus asociaciones inesperadas encuentra un adecuado contrapunto en los títulos que dan nombre a sus imágenes: *Orfeo...los ojos como flores en un vaso*, *Nous sommes amputés à l'épaule de l'aile*, o *Claire le Noir*, donde la espalda de Catherine Deneuve nos confronta con un opaco fondo negro hacia el que se dirige su mirada. Árboles de invierno desenfocados, caminos y paisajes de tránsito, eremitas –Simón del Desierto–, manos abiertas, siluetas en movimiento y brazos en cruz, componen el universo iconográfico de su escritura de luz.

La propuesta de Imanol Marrodán es tremendista y radicalmente fragmentaria; quizás demasiado orientada por una enunciación egomaniaca de evocaciones desastrosas. Sus imágenes traducen la violencia concreta de los elementos (re)presentados y de la interrelación dibujada entre ellos. Las formas más dispares y las asociaciones más discordantes, –mutón, terciopelo, fotografías de corazones congelados, orejas de silicona, termómetros, un boomerang–, se reúnen en un imaginario feroz atravesado por la pulsión, como en *Momento de Invierno*, o el drástico *Materia de Sueño*, donde, quizás para acelerar la presión sanguínea del espectador, un gran hueso de jamón pintado choca con una radiografía dental; cuadros como éste nos permiten palpar la nervadura, la naturaleza extrema de su creatividad. Sólo en una de las obras expuestas encontramos un momento de respiro: en la vitrina que conserva la

imagen de los senos generosos de Anita Ekberg –más que física metafísica– entrando en conexión con un busto miguelangelesco, los anillos de Saturno y la inscripción que los aglutina: *etats d'ame*. En *Veintiuno de Septiembre. Uno de mis cumpleaños*, pero quizás de un modo más evidente en la fotografía que lleva por título *Protege tus sentidos*, donde el artista se autorretrata con torso desnudo y casco de motorista, podemos observar el componente acentuadamente yoico y arrebatado que conforma su texto: o la defensa o la energía en bruto. En ese escenario de estridencias siniestras, Marrodán nos deja ver la presencia de un monstruo que todavía no hace forma.

El tema barroco del desvanecimiento es el eje sobre el que se sostiene la pintura de Aurelio Cambao. A través de diversos medios expresivos como el óleo, el acrílico y las emulsiones fotográficas, en sus cuadros se dibuja la morfología del objeto imposible representado en su devenir hacia lo real, en su proceso de quiebra inminente. La configuración plástica y la intención recurren a ciertos aspectos del arte barroco; conocedor de lo que representaban esos “antiguos” cuadros del alma, intuye, como algunos otros han señalado en su momento, que *eso era nuestra pintura hasta que se dedicaron a hacer cuadraditos*.

En este sentido, la pasión por la cita supone una búsqueda de lugares, de modos expresivos, de discursos de referencia y linajes simbólicos. Cambao, siguiendo el hilo textual del tapiz deshilachado de la Historia, recurre a las alusiones para dar presencia viva al texto del que se alimenta y en el cual se apoya: las reliquias simbólicas de Occidente. Cercano a una sensibilidad tenebrista que hace de los despojos de nuestra condición materia de saber e interrogación, toma su inspiración en los centros de tensión hallados en las obras de Lorena, Pereda, el Spagnoletto, los artesanos holandeses del Seiscientos, o la iconología de Cesare Ripa; las leyendas y los emblemas de Alciato, las postrimerías, o las alegorías de la escala de la vida carnal del hombre. Su método, más allá de violentar el texto original extrayendo partes de su específico encadenamiento discursivo, consiste en una búsqueda constante de metáforas a partir de los fragmentos disgregados de nuestra cultura. En ese sentido, la escritura debería ser entendida como la posibilidad de repetición, de reiterabilidad, de contracción y expansión, en donde se conjugan injerto, trama y textura.

En el cuadro *El engaño y lo cierto*, nos muestra su adhesión a esos temas forjados en el pasado que, a su vez, ya funcionan como un texto sobre el texto. Bajo la leyenda *Succi de arborem, et germen, relinque* (Dn. 4), que acompaña a una entalladura jeroglífica anónima realizada con motivo de las

exequias de la emperatriz María de Austria, y recogida en el Libro de las Honras del Colegio de la Compañía de Jesús en 1603, *-Hermosos pimpollos dexa, / El que hoy la muerte derriba-*, somos testigos de una intromisión, de una relectura del texto moralizante del profeta Daniel: a través de la superposición de una imagen de mujer sobre el famoso árbol, Cambao prolonga el sentido de un relato mítico en el que se interpreta el enigmático sueño del rey babilónico, para trasladarlo al ámbito del erotismo y la caída de su objeto. La rotura del marco no sólo se limita aquí a subrayar la economía formal del barroco y su contienda constante entre gravedad y elevación, sino a exceder la reserva semántica de la antigua imagen que el pintor emplea.

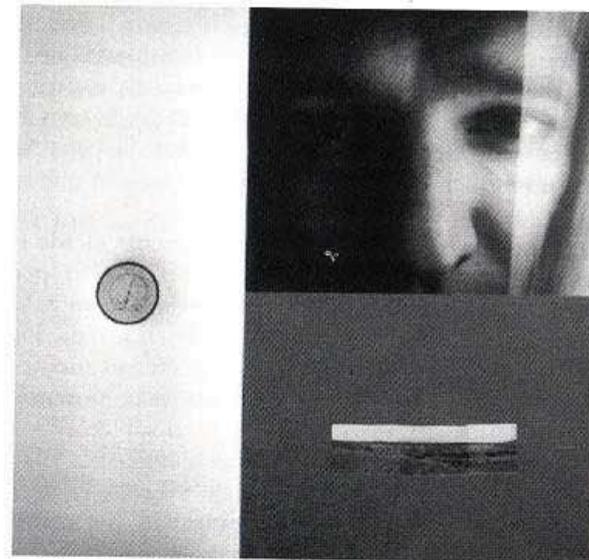
Detenida al borde del camino de la errancia, la pintura de este artista pretende dar forma a esa división entre el durar y el finalizar, entre la vida según la carne y el testimonio de lo que permanece; el elemento vivo del arte y las metáforas del amor. Cambao, como todos esos artistas vulnerables al dardo siempre loco y dulce de Cupido, se lanza a intentar una espeleología de lo femenino que se encuentra a medio camino entre la pasión y la pulsión de muerte. Queda así, en la fragilidad de la memoria, el rastro, siempre equívoco, del fruto prohibido del sueño. *El que quiera fuego que aguante el humo*; tal y como reza el dicho popular, el texto del pecador nos advierte que aquél que avance por la senda de carne y fuego habrá de soportar el humo de la pérdida del objeto. Aquí, como una broma diabólica en la que casi olemos las cenizas del cuerpo, la muerte desenmascara la bufonada del placer y sus espejismos. La escenografía que prepara la presencia de lo real se nutre no sólo del tema principal, sino también del uso fluctuante, atropellado, del lenguaje que lo canaliza: manchas de luz, irrupciones del trazo descuidado en la línea, del fondo en la figura, del papel en la tela, juego de oposiciones entre centro y extremo, entre la vertical y la horizontal; todo un despliegue de diversas formas de ruido visual que irrumpe en la superficie del lienzo.

El espejo de la muerte mostrado en *Un instante* resume todo un tratado de las cosas últimas: manzanas e imagos femeninas, abismos de la carne capturados en el proceso veloz e irreversible de la erosión. Como una rueda que gira en el vacío, las fotografías que componen esta obra subrayan la indolencia con que el tiempo arrasa con las cosas del mundo: tarde o temprano nada queda de lo humano. Lo que se ve y lo que no se ve; como la superposición de dos negativos que revelan una imagen inquietante que descoloca, el propio autor define algunas peculiaridades de su obra a partir de *ideas no realizadas*, en las que todo parece evaporarse al asistir a un espectáculo atravesado por *Otro escenario*. En el paisaje doble titulado *La hora del crepúsculo* se nos convoca a echar una mirada a la hora más oscura antes del amanecer, así

como a la inquietante relación establecida entre la ciudad y el paisaje crepuscular hacia el que nos dirige un sendero del bosque. Un trayecto semi-oculto cuyo destino ignoramos.

En el díptico *Lo que nos queda* se alude a lo que permanece a través de los restos dispersos de un bodegón –en este caso tomado de un óleo sobre tabla de Willem Heda, de 1634–, donde las lujosas copas de cristal medio llenas, e incluso rotas, se mezclan con la peladura en espiral de un limón que cuelga sobre el negro de la mesa que lo sostiene. El mantel descornado ofrece su rima composicional a la sábana replegada sobre la que, en la parte superior del díptico, descansa el torso de un maniquí de mirada extraviada. Los pliegues austeros de la tela podrían ser leídos como metonimias de la hendidura genital, como bordes que a un tiempo concentran luz y oscuridad. De este modo, con el equívoco propio de todo lo que apunta al fin, se perfila un horizonte angustioso en donde se confunden la presencia y la ausencia, el objeto y su disolución; el punto central donde convergen el sí y el no. Así, al esbozar el contorno de una regulación simbólica de las cosas de la carne, en estas pinturas se hace tangible, se toca el inasible centro hacia el cual se precipita el deseo: el Vacío de lo Real. Esta es la violencia que acompaña la apertura de los ojos al mundo ante la presión del fondo. *¡Ser la materia! Dimensión, Potencia y Saber.*

Manuel Canga



TRES AL CUARTO

UN CAMINO COMPARTIDO

¿Feliz coincidencia o expresión de un determinado estado cultural? El caso es que los dos primeros números de la revista *Tres al cuarto. Actualidad, psicoanálisis y cultura* se han publicado simultáneamente a la salida de los dos primeros números de *Trama y Fondo*, en noviembre de 1996 y mayo de 1997. Hay que decir que se trata de la segunda época de esta revista, que comparece ahora con un nuevo formato y, también, distinto planteamiento, pretendiendo aunar en un mismo ámbito de reflexión discursos muy diversos. La iniciativa editorial proviene del campo del psicoanálisis, de tal forma que se percibe el deseo de soslayar, en la medida de lo posible, ese terrible desconocimiento, unido a un cierto rechazo social ya augurado, en parte, por Freud, que la teoría y la práctica psicoanalíticas padecen aún hoy en España.

De este modo, en *Tres al cuarto*, publicada en Barcelona bajo la dirección de Adolfo Berenstein, Aurelio Gracia y Víctor Korman, coinciden artículos de Manuel Vázquez Montalban, Román Gubern, Ramón Sala, Javier Coma, Agustín García Calvo, Gabriel Jackson o Manuel Cruz; junto con los del grupo de psicoanalistas que edita la revista o los de otros autores cercanos a ese discurso, entre los que cabe incluir a Jesús González Requena, invitado a colaborar en el número 2; cercanía en la que nos reconocemos, creo yo, todos los que participamos en *Trama y Fondo*; pues la revista barcelonesa resulta ser una iniciativa tan digna de aplauso que, en cierta forma, nos corrobora en nuestra propia propuesta, en el sentido de que una urgente demanda de reflexión teórica y de análisis riguroso se ha instalado en este momento de la cultura española, tan devastada por los efectos de una modernización aceleradamente posmoderna y el enorme vacío de sentido que la acompaña.

Siempre nos ha extrañado que el psicoanálisis, desde una lectura no dogmática ni excluyente de Freud y Lacan, tuviera tan poco que decir, públicamente, más allá de su estricto marco clínico, ante fenómenos tan evidentes como la pérdida del sujeto, o el deterioro de los procesos de simbolización en esta fase de modernidad acentuadamente posmoderna. Siendo, probablemente, el discurso teórico más potente y sugestivo desarrollado a lo largo del siglo XX, su capacidad teórica se incrementó notablemente al cruzarse, gracias a Lacan, con la lingüística y la semiótica, con el estructuralismo y las propuestas de Bataille y Leiris, es decir, con lo más productivo del pensamiento occidental de este siglo. Sin embargo, el propio

Lacan primero, y sobre todo sus seguidores ortodoxos después, prisioneros de la pose vanguardista-surrealista, han contribuido a que el psicoanálisis parezca, finalmente, una doxa más, aparentemente sofisticada y compleja, de la posmodernidad fin de siglo.

Afirmar que lo real es horroroso y ante eso no hay nada más que decir o hacer, salvo reconocer las falsas mascaradas y los inanes semblantes que constituyen la realidad; para regodearse a renglón seguido en la impotencia de saberlo, afirmando de paso el narcisismo de quien posee el supuesto secreto, puede parecer un pensamiento muy elaborado, pero en realidad confirma la postura dominante: “todo es mentira”, afirma el “sentido común” de nuestra época, mientras propone: “gocemos del horror, gocemos de la aniquilación del otro, como sujeto”, imaginariamente protegidos en el tresillo de nuestro cuarto de estar.

Esto es lo que subyace en el espectáculo que mejor define a nuestra sociedad, el “reality-show” televisivo. Una máquina, la televisión tan vanguardista y deconstructora como corresponde a una sociedad banalmente surrealista. Si André Breton afirmó, en su segundo “Manifiesto”, que el acto surrealista puro era bajar con una pistola a la calle y matar al primer desconocido que pasara, la sociedad del capitalismo televisivo avanzado ha alcanzado ya por fin, su fase surrealista.

Ante esta situación, ¿el psicoanálisis va a seguir siendo un discurso colaboracionista, tal y como propone cierta ortodoxia lacaniana, o adoptará el lugar que le corresponde en un pensamiento crítico frente a la alienación contemporánea? *Tres al cuarto*, con su amplitud de miras y sus propuestas abiertas y no excluyentes, haciendo de paso oír, con normalidad, la voz del psicoanálisis, abre un espacio para el optimismo.

Luis Martín Arias

Mínima Voz

La luna estaba en la llama,
la llama no lo sabía,
la luna no se quejaba.

Si más la luna sangraba
la llama más se encendía.

La luz ardía en el alba
y el alba no lo sabía.

•••••

La rama vacía,
la rosa deshecha,
puñales de viento,
cristales de ausencia.

Sin voz ni latido,
sin nombre y sin fecha,
recuerdos de azogue,
memorias de arena.

Son nubes sin agua, raíces sin tierra,
hoguera sin brasa,
pisada sin huella.

La rosa se nubla,
la rama se quiebra,
cristales de viento,
puñales de ausencia.

•••••

Por el naranjal, la muerte
vestida de rojo y verde.

Sobre el espejo del mar
su sombra en el olivar.

•••••

Soñó que estaba dormido
con un cristal en la mano,
con una piedra en los ojos,
con una aguja en los labios.

Como la voz le dolía
entre los ojos cortados
soñó que estaba despierto
bajo una sombra de mármol.

Bajo una mano de plomo
con un cristal emplomado.
Si abrió los ojos de nuevo
ya nunca pudo cerrarlos.

Juan Barja. (1996)
Ed. Akal: Madrid.