

José Luis Gallardo

EL OJO Y LA MIRADA

No creo equivocarme si afirmo que la obra de Félix Bordes —así de sencillo— es lo que emerge de no se sabe dónde y que hace que la pintura sea algo diferente de la representación. Precisamente porque esta pintura se sitúa en el lugar de lo representado. Constituye el único desplazamiento posible que no sea la simple imitación de modelos ausentes. Félix Bordes está —como Artaud en otro terreno y probablemente sin tan siquiera saberlo— en el mismo borde indeterminado de la divisoria entre lo "normal" y lo psicopatológico. Ahí donde el Bosco, Brueghel, Kubin y quizás muy pocos otros, instauraron la genuina pintura onírica, tan rara, tan difícil, que es lo menos parecido a lo que se ha dado en llamar surrealismo. Es decir, estamos hablando de la pintura del significante que no remite de inmediato a ningún significado; en permanente suspenso atento y obediente en sus deslizamientos a una lógica (mejor pre-lógica) todavía no establecida. Pero que demanda al sujeto desde la mancha (=el cuadro) mediante la pantalla (=distorsión, efecto) en la dialéctica del ojo y la mirada. Y esto independientemente de la mayor o menor maestría de ejecución u oficio. Porque Félix Bordes posee en su mundo desbordado la insólita cualidad de situarnos (a nosotros, los sujetos fruidores) **más allá** de aquello que solicitamos ver. Y ello mediante lo que oculta, que no de lo que muestra.

Ni surrealismo, entonces, ni arte fantástico. Ni automatismo ni vacilación: sólo **negatividad**. Fundación de la cadena significativa a partir de la desaparición de lo **unario**, de la elisión del **cero**: el sujeto escindido, **heterógeno**, Félix Bordes dice (con Artaud) "**no**", como Lacan a su vez nos dice que el Padre dice "**No**" y ambos destruyen el **pensamiento** mediante la institución de **un pensamiento**, pero esta vez pensamiento impersonal, que garantiza el **proceso de la significancia** —como argumenta Kristeva— porque de este modo el sujeto no se pierde sino que se multiplica. Multiplicidad de sujetos que habitan los intersticios entre traza y traza de la tela. La mirada de Bordes (tal como indicaba Malreaux) nos lleva así al rechazo de lo visible, a **mirar** lo que hay detrás, donde igualmente hay mirada. Un lugar (=algo) insaciable en cuyo final —subraya Lacan— se encuentra el **dar-a-ver**, porque hay un apetito del ojo que mira. Es así que en estas fantasmagorías desplegadas hay siempre ausencia, algo que echamos-de-ver. Por mucho que proliferen sus incontables seres innominados, todavía hay otros que están ahí por su ausencia, y si estos otros se los trae a la luz bajo la mirada, **otros más** ocupan sus huecos, y así hasta un

infinito innumerable. Este es el efecto de lo onírico, del rechazo, el **fort-da** del bebé, la **Verwerfung** de Freud. Como cuando el niño nos demanda una y otra vez el mismo cuento, exactamente el mismo que le llevamos contando desde siempre. Y no porque el niño vea en ello la mera repetición, sino porque siempre lo "vive" distinto. Es ahí la insatisfacción del deseo, esa pequeña **a** minúscula que nos enseña Lacan.

Está claro que hablamos del Inconsciente. Pintura del Inconsciente como lugar del Otro; el que detenta el origen de la Palabra, de toda simbolización. Hablamos entonces de aquello que escapa a la conciencia, de lo que constituye su no reverso. Nos dice Henri Ey que —en definitiva— decir que algo escapa a la conciencia, es como presentárselo de un cierto modo, en que **está a la vez presente y ausente**, es decir, como un texto a descifrar. Y más adelante precisa que el inconsciente está condenado o se condena a hablar un idioma singular. Pero ya no estamos tan de acuerdo con este autor cuando precisa que los **brotos aislados** de este inconsciente pueden asociarse sin combinarse, que es tanto como decir que no se entienden entre sí y forman como **un sistema lacunar, un texto sin sintaxis**. Nosotros nos lo explicamos mejor como un no-texto, y más aún —coincidiendo con J.A. Miller— como una pre-lógica, aquella que posibilita toda lógica. Lacan —siguiendo los pasos de Freud— lo ve estructurado como lenguaje, que no como texto, escrito o hablado. Es esta una cuestión muy importante para el análisis que estamos desarrollando. Porque efectivamente de lo que se trata es de que el inconsciente está habitado —en nuestra interpretación— tanto de palabras como de imágenes (icónicas). Y no es que querramos conciliar eclécticamente las dos tesis enfrentadas en las Jornadas de Bonneval de 1960. Sino que es del inconsciente de donde único podemos extraer cualquier manifestación que tenga **conciencia**, que sea consciente. En lo que finalmente concuerdan la mayoría de los psicoanalistas. También el Zen abunda en esta concurrencia, manifestándose en un lenguaje poblado de condensaciones y sustituciones. He aquí un ejemplo citado por Suzuki: Un día Te-shan pronunció un sermón en el que dijo: "Cuando preguntáis, cometéis una falta; cuando no preguntáis, cometéis una ofensa." Un monje se adelantó y empezó a hacer reverencias; entonces el maestro lo golpeó. El monje dijo: "Me limité a hacer reverencias. ¿Por qué me golpeas?" "Si espero a que abras tu boca, todo habrá terminado" — fue la respuesta.

Regresando de nuevo a nuestro artista y para no diluirnos en generalizaciones, debemos demandarnos sobre **su saber** con respecto a los "cuadros" que produce. Sobre lo inconsciente que —contrariamente a los intentos hasta ahora de interpretación psicoanalítica de la obra de arte— se manifiesta por su ausencia en el cuadro, que no en el artista. Decíamos que los cuadros de Bordes no tienen sentido, que lo dejan en suspenso. De tal modo que no se cumple (literalmente) que la relación de un significante a un significante engendre la relación del significante al significado, como pronostica Lacan. Es (no puede ser de otra manera) que el mecanismo del significante —nos aclara más adelante el propio Lacan— está en la emergencia (precisamente) de las formaciones del inconsciente, **en acto**. Por ello que la pintura de Bordes cuenta (—juega) directamente con la aquiescencia del fruidor. Por lo mismo que nos interesa (=demanda). Cada

vez que nos encontramos con una formación del inconsciente, debemos buscar los restos metonímicos (de asociación libre, según Freud). Nos las tenemos que ver entonces con esos "homúnculos", esos seres filiformes, abisales, que pululan en la tela, obedientes a una gramática, una lógica, que nos es desconocida. Y no precisamente con ellos en sí (no "tienen" sentido) sino con lo que en ellos está de reprimido. Con lo que está por su ausencia. Lo que Lacan localiza como errando entre el mensaje y el código. Así, podemos detectar significantes parciales que se entrecrocán (=entrecruzan) y de los que sí podemos captar un sentido, mediante una operación de "descifrado". Es decir, colocándonos en el lugar de sus efectos (=de un sujeto). Este sujeto —según Freud— funciona más allá de la pareja clásica del yo y del otro, que no es por eso un doble: el inconsciente que se revela. El inconsciente funciona así como algo mediante lo cual somos "atraídos" y estructurados según sus leyes (Lacan). Es la superabundancia de objetos lo que demanda nuestro deseo de fruidores en los cuadros de Félix Bordes. Por ello el artista se ve forzado —como el Bosco, a quien designa— de ahondar en el detalle. Porque el fruidor es "detallista", no se sacia nunca en su demanda infinitesimal.

Este saber de Bordes está entonces distanciado del de el Bosco —por ejemplo— fundamentalmente por la carencia de representación, de la cual aquellos pintores que comenzaban a dejar ya de ser "primitivos" continuaban no obstante deudores. Pero otra semejanza —y muy importante— nos resta por destacar. Si observamos con detenimiento las escenas del "Juicio Final", "El Jardín de las Delicias", del Bosco "La tentación de S. Antonio", de Mandyn; "La caída de los Angeles Rebeldes", de Brueghel el Viejo, etc., podemos destacar —independientemente de la simbología, visiones y bestiario característicos— algunos elementos, dejados como al azar aquí y allá de la tela, que tienen con toda seguridad por objeto centrar el cuadro. Practicar ese "agujero a lo real" que permite al fruidor permanecer —como se dice— con los pies sobre la tierra. Concretamente —en estas composiciones que hemos citado— uno o varios cuchillos o navajas, reproducidos con extremo "naturalismo". Sabido es que en aquellos lejanos países nórdicos funcionaban los gremios (entre otros) de cuchillería y que el Bosco, precisamente, fue también cuchillero. Pues bien, Félix Bordes usa igualmente y con idéntico objetivo de este recurso. Obsérvese si no, las a modo de mallas metálicas o enrejados reproducidos con toda minuciosidad y fidelidad geométrica en casi todos sus cuadros. En otros puede ser una referencia a la línea del horizonte o cualquier otro detalle, cuestión a estudiar con más detenimiento en otra ocasión.

Continuando con el hilo de nuestro discurso, esta no-representación en cambio le acerca —como decíamos al comienzo— a Artaud, que tuvo su mayor empeño en fundar un teatro no-representable, no-representativo (=sin representación). La glosolalia de Artaud es lúcidamente descrita por Julia Kristeva, como rechazo que es la vuelta de la negatividad al terreno del sujeto como sujeto de la negación. Continuando en esta "semiótica", si el rechazo implica el momento de la "ex-corporalización", de la "ex-pectoración", según Artaud, o de la "ex-creción", según Bataille, esta descarga, este espasmo corporal revierten en un **otro** igualmente separado: en el lenguaje. Añade Kristeva que el rechazo rintroluce y despliega

en el lenguaje la mecánica según la cual se produce la separación de cosas y palabras. La reducción (=simplificación) de la teoría formalista-positivista del simbolismo consiste entonces, en no ver en el proceso de la significancia más que un texto que no capta este rechazo pulsional. Es decir, tiende un puente que salva lo que para esta ideología es el obstáculo que sitúa a la semiótica entre lo corporal y lo natural, por una parte, y entre lo simbólico y lo social, por otra. En cambio Bordes juntamente con Artaud, Bataille, Sade y otros, se sitúa del lado de la heterogeneidad que supone no considerar la función simbólica como supra-corporal, supra-biológica y supra-material, sino como producida por una dialéctica entre dos órdenes. De donde "simbolismo" puede ser sustituido por "semiótica" y abarcamos esta heterogeneidad de sentido de acuerdo siempre con Kristeva, quien resume que desde esta perspectiva, es el rechazo anal, sádico, agresivo, mortal, —quien plantea "objeto" y "signo" para constituir lo real, que abarca también la realidad fantasmática (=objetiva).

En esta vuelta (=retorno) que decimos, Bordes instaura en su universo abisal y autista; en la relación arte/vida, un punto de coincidencia con Artaud es evidente:

"Para mí, la cuestión no estriba en saber qué es lo que se insinuaría en el marco del lenguaje escrito./sino en la trama de mi alma en vida". (Artaud. "Preámbulo" O.C., t. I, p.9, citado por Kristeva).

Palabra-trazo-pincelada, son subordinados a una función: traducir las pulsiones del cuerpo, negándose para hacerse letra, mancha, ruido. Y no en un nuevo "gestualismo" que sería recaída en la representación. Artaud lo expresa claramente, al ser intraducible, que se puede leer pero no decir:

**"yo ana
ka nemkon
nestrura
kahuna"**

("Cartas a André Bretón", pág. 63)

Estamos así ya a las puertas de toda la crítica que se pueda hacer (y de hecho se hace) a un evidente peligro de introducción de instancia paralizadora. Julia Kristeva así lo advierte: "El rechazo absoluto de la fase tética, subietiva y representativa es el límite mismo de la experiencia vanguardista" (Págs. 89). Es el riesgo que esta misma autora indica de **mantener siempre abierto el cierre significativo**. Ese "punto, siempre el mismo, al que mis libros traducen" a que se refiere Artaud. El bloqueo ideológico, la imposibilidad de objetivación social e histórica del proceso significativo, en que insiste Kristeva, a lo que han llegado el ultraformalismo y el exotermismo y de lo que no quedan exentos estas prácticas radicales en las que en cierto modo se inscribe Bordes, cuando abandonan o se alejan o ignoran la política.

Si la pintura de Félix Bordes no está ya instalada en la locura, en lo psicopatológico, puede sin embargo entrar en una vía muerta o lo que es lo mismo en un punto de divergencia con Artaud (constatación —no ex-

clusiva— a la que venimos recurriendo, con “baremo”). Porque Artaud sí que intentó una salida a pecho descubierto: “...no quería participar en la exposición que usted organizaba (se refiere a la Exposición Internacional Surrealista de 1947 que preparaban Breton y Duchamp) porque apelaba al hermetismo, al ocultismo, a la magia, y era reconocer un valor y una existencia a una actitud espiritual que ha sido lo que me ha hecho sufrir más en el mundo. /Vivo habitado, recubierto, profanado día y noche por incubos y súcubos / que no previenen más que de la fe general en un esoterismo edificado sobre el robo, la violación y el crimen... / ...donde la conciencia de las masas elevándose por encima de los cuerpos de los portadores, (en América a orillas del Hudson) / los hombres, / le dijo a usted / **Haz arte revolucionario pero haz arte,** / no lleses la revolución hasta la vida o te asesinamos. / Oigo como me dice esto día y noche la conciencia oculta de todos”. (“Cartas a André Breton”, págs. 101-102).

Hasta aquí donde Julia Kristeva señala el reto: “Si ésta (la que venimos sintetizando) es la función social-asocial del arte, ¿puede limitarse a abrir la contradicción a través de un tejido significativo **representante** únicamente de la experiencia individual? (pág. 90). Reto que en esta oportunidad queda pendiente. Nuestro objetivo se centra principalmente en la cuestión —que consideramos anterior e igualmente muy importante— de la percepción, la dialéctica del ojo y la mirada en la obra de Félix Bordes. Nos resta por extraer —ya brevemente— algo más de la enseñanza de Lacan en este terreno aún tan poco explorado, conocido. Hemos de volver —pues— a la relación del sujeto con el órgano, con el ojo. Cómo el sujeto —insiste Lacan— está prendido, manejado, captado, en el campo, en la dimensión geometral de la visión. Pero lo más sorprendente de lo que podríamos llamar el engaño de la percepción es que esta visión geometral tradicionalmente es la que se sitúa en un espacio que en su esencia no es visual. Pongámonos siempre en la estructura que opera al nivel del sujeto. Si el cuadro está en mi ojo, es porque yo estoy a mi vez en el cuadro. Lo que es luz no me ve, pero, en cierto sentido me mira al nivel del punto luminoso, y gracias a esa luz en el fondo luminoso —precisa Lacan—, algo se pinta de tal manera que hace intervenir lo eludido en la relación geometral: **la profundidad de campo**, la ambigüedad, lo heterógeno, lo que ya no puede ser dominado de ningún modo. Es el punto de mira, lo que está fuera ya del cuadro, pero que me capta, distinto de la perspectiva. Entonces lo que está entre el cuadro y la mirada, es algo que desempeña un papel inverso al del espacio óptico geometral, que no es atravesable, **sino al contrario opaco**: la pantalla. Precisa Lacan que en lo que se me presenta como espacio de la luz, lo que es mirada, siempre es **un cierto juego de luz y opacidad**. Resumiendo: **el punto de mirada siempre participa de la ambigüedad de la joya**. Por ello decimos que estamos en una cuestión previa: la que hace reconocerse al sujeto como tal, distinto no obstante de lo que venimos entendiendo por subjetivo. El pintor —lo explicita Lacan— entrega siempre algo como alimento al ojo, pero incita a aquel a quien se presenta el cuadro, a deponer ahí su mirada, **al igual que se deponen las armas**.

Para terminar este breve ensayo, retomamos una ilustrativa cita con la que Lacan ejemplifica el engaño (=señuelo) en la dialéctica del ojo y la mirada, de tal modo que nos hace pensar en una revisión del en-

foque —incluso marxista— de la posición del sujeto ante su articulación con el hecho social, incluida la lucha de clases, de tal modo que es cierto que, también en el amor: **Nunca me miras allí desde donde te veo**, y a la inversa, **lo que miro nunca es lo que quiero ver**:

“En el antiguo apólogo entre Zeuxis y Parrhasios, el mérito de Zeuxis radica en haber hecho racimos que atrajeron a los pájaros. El acento no se pone en modo alguno en el hecho de que esas uvas fuesen en alguna manera uvas perfectas, sino en el hecho de que incluso el ojo de los pájaros fue engañado. La prueba de ello está en que su compañero Parrhasios triunfa por haber sabido pintar en la muralla un velo, un velo tan parecido a un velo que Zeuxis, volviéndose hacia él, le dijo: —**Vamos, enseñanos ahora lo que has hecho ahí detrás**. Con lo que se demuestra que de lo que se trata es de engañar al ojo. Triunfo, sobre el ojo, de la mirada”.

Es —concluye Lacan— que cuando se quiere engañar a un hombre, se le presenta la pintura de un velo, es decir, **de algo más allá de lo cual solicita ver**.

BIBLIOGRAFIA

- J. Lacan “Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis”. Barcelona, Barral, 1977.
- Henry Ey “La conciencia”. Madrid, Gredos, 1976.
- J. Kristeva y otros “Artaud” Valencia, Pre-textos, 1977.
- A. Artaud “Cartas a André Breton” Barcelona, J.J. de Olañeta, 1977.
- S. Freud “El chiste y su relación con lo inconsciente” Madrid, Alianza, 1973.
- J. Lacan “Las formaciones del inconsciente” Buenos Aires, Nueva Visión, 1970.
- J.L. Schefer “Escenografía de un cuadro”, Barcelona, Seix Barral, 1970.
- D.T. Suzuki y E. Fromm “Budismo Zen y psicoanálisis”, Madrid, F.C.E., 1975.

