

Jose Luis Pardo  
Sobre los espacios  
pintar, escribir, pensar

  
JUAN GONZALEZ MORENO V.  
PROFESOR ASOCIADO  
47

4

Colección Delos  
Ediciones del Serbal

Director de la colección  
FÉLIX DUQUE

Primera edición: 1991

© 1991, José Luis Pardo  
Publicado por  
Ediciones del Serbal - Guitard, 45  
08014 Barcelona  
Impreso en España  
D.L.: B. 43 860/90  
Diseño gráfico  
Zimmermann Asociados S.L.  
Impresión: Grafos S.A.  
ISBN 84-7628-077-7

Al Seminario Y  
*«...eadem sunt omnia semper...»*

## Índice

Advertencia	9
Introducción: Las imágenes del tiempo	11
1. La lengua de la Tierra	25
2. El Discurso como Espacio	43
3. La Geo-Poética	55
4. De Sorger a Cézanne	67
5. De Cézanne a Spinoza	79
6. Impresión y Expresión	93
7. El misterio de lo sensible	101
8. El problema de la fantasía	121
9. De la tierra sin nombres al mundo de los nombres	131
10. Los Espacios	147
Referencias bibliográficas	158

## Advertencia

El presente texto no es un ensayo acerca de Peter Handke, ni acerca de su obra o de alguna de sus obras; no es un ejercicio de crítica literaria. El objeto sobre el que pretendemos reflexionar, y del que falta saber si puede en realidad ser considerado un «objeto», es eso que en el título queda ambiguamente designado como «los espacios». Es el caso que al menos una parte de la obra de Peder Handke — *Lento Regreso* y *La doctrina del Sainte-Victoire* — es explícitamente una investigación a propósito de esa misma cuestión, tanto que el propio título «Sobre los Espacios» está tomado del hipotético libro que se propone escribir el protagonista de una de esas narraciones. Así pues, el lugar que en el presente escrito ocupan los textos de Handke es el de una investigación acerca de los espacios que se toma como punto de partida para profundizar — o acaso para vagar a la deriva por su superficie unifaz — en el problema que deseamos plantear. En el capítulo de agradecimientos, es indispensable mencionar a los miembros del «seminario Y», a quienes está dedicado este libro, y que durante más de un año participaron en una lectura exhaustiva de *Lento Regreso*; sus sugerencias son, sin duda, responsables tanto de la existencia como de la esencia del texto que sigue; texto que también se beneficia de las discusiones y trabajos aportados por los participantes en el seminario sobre Spinoza dirigido por el autor en la Universidad Complutense de Madrid durante el curso 1989-90; y de la indulgencia de Félix Duque, infatigable trabajador de la filosofía y animador de esta aventura.

## Introducción: las imágenes del tiempo

Wim Wenders propone una distinción entre imágenes e historias, aludiendo a la circunstancia de que lo primero que reclama su atención como director es tal o cual «imagen». A poco que se conozca su filmografía, se comprenderá que esto que se llama «imágenes» puede ser formulado más ampliamente en términos de «escenarios» o de «espacios», entendiendo aquí por *espacios* lugares concretos y bien determinados, que pueden estar o no habitados por seres humanos pero que, incluso cuando lo están, no constituyen otra cosa que lo que podríamos considerar un «paisaje»: «Mis historias comienzan siempre con cuadros, con lugares, ciudades, paisajes o calles». Pues bien, según Wenders, la belleza de tales imágenes o espacios percibidos consiste precisamente en su aislamiento, en su condición singular y separada que les confiere valor por sí mismos, en una extraña intuición que podríamos llamar «carencia de sentido». El «sentido» vendría aquí determinado por la inserción de esas imágenes en una trama argumental que gobierna su secuencia. Cuando esto sucede, ya estamos en el terreno de las «historias»: las imágenes dejan entonces de valer por sí mismas, aisladamente y en su singularidad, para adquirir un valor relativo al lugar que ocupan en esa serie, y es así como podemos distinguir las historias propiamente dichas — secuencias de imágenes cuyo orden y relación tiene sentido — de las meras colecciones de fotografías yuxtapuestas que no constituyen una narración.

Puede parecer excesivo definir únicamente el sentido por la función narrativa o la secuencia histórico-temporal coherente, porque parece que ello nos obligaría a considerar como «insentidos» un cuadro, una fotografía, un edificio, un objeto y, en suma, cualquier «imagen», cualquier «espacio»; y esto pare-

ce abusivo porque cuando  *vemos*  un cuadro, por ejemplo, decimos que  *entendemos*  algo y que, por tanto, el sentido está presente. Sin embargo, ¿en qué consiste la comprensión de las imágenes o los espacios percibidos? Yo comprendo el sentido de una fotografía porque conozco a la persona o la cosa retratada en ella; si se tratase de la fotografía de un edificio que nunca he visto ni sé dónde está, o de una persona cuya identidad ignoro, sin duda el nivel de sentido atribuido al hecho descendería notablemente; pero, incluso en ese caso, diría que comprendo algo porque sé que lo que está representado en la foto es una persona o una casa; en ambos casos, mi comprensión de la imagen consiste en remitirme a una imagen anterior, de la «memoria», del «pasado». Por tanto, si puedo atribuir sentido a lo que veo es porque lo inserto en una historia — la mía — y lo relaciono con otras imágenes anteriores en virtud de las cuales deviene significativo. Todo sería completamente distinto si el edificio fotografiado fuese tan diferente, tan singular y original que ni siquiera pudiera yo asegurar que se trata de un edificio: ¿seguiría diciendo entonces que la imagen tiene sentido?

Constituye sin duda uno de los méritos específicos del trabajo de Wenders el habernos enseñado a contemplar un edificio —incluso si es tan conocido como el  *Empire State* —, una carretera o la fachada de una casa como si fuera la primera y la última vez que lo viéramos; esto, probablemente, no nos autoriza a decir que contemplamos algo sin sentido, o que lo contemplamos como si no tuviera sentido, pero sí que lo observamos fuera de su contexto habitual e, incluso, fuera de todo contexto; pues el sentido habitual de un edificio, de la fachada de una casa o de una carretera es el de ser precisamente escenarios donde suceden las cosas y por los cuales pasan las personas; paisajes de una historia, ocupando por tanto el lugar de un fondo más o menos inadvertido; la pasión de Wenders por las «imágenes» termina, al contrario, por convertir tales paisajes en los auténticos personajes, los protagonistas... ¿de una historia? La historia, dice Wenders, las historias, tienen por finalidad destruir la personalidad, la «cosidad» de los espacios otorgándoles un sentido en una secuencia narrativa que los arranca de su soledad: «En el cine... las imágenes no conducen necesariamente a otra cosa; más bien permanecen como ellas

mismas... una imagen se basta como tal.» A pesar de lo cual no podemos soportar el sinsentido de ver el edificio como mero edificio, sin imaginarlo como el hábitat de tal o cual personaje o como el escenario en el que va a producirse o se ha producido tal o cual acontecimiento, la imagen que viene antes de aquella o después de esta.

Así pues, si aceptamos esta clasificación, tenemos un universo poblado por dos tejidos diferentes: por una parte, las imágenes o los «espacios»; de ellos diríamos que de ningún modo «tienen tendencia a acomodarse automáticamente en una historia»; que son caprichosos (a veces hasta el delirio) y delicados hasta el punto de que podemos compararlos con «caracoles que se repliegan cuando se toca su antena»; que no configuran un orden propiamente dicho, sino más bien «el caos, la inextricable complejidad de todos los sucesos que me rodean... las situaciones aisladas no se ligan unas con otras, y las experiencias existen en mi vida únicamente como situaciones». No constituyen una historia, no tienen — en esa precisa acepción — sentido, no transportan ningún mensaje, ningún propósito, ninguna moraleja; están literalmente fuera de todas las historias y, en suma, fuera de la Historia. Por otra parte, tenemos las historias, que brotan e incluso germinan a partir de los espacios («mis historias se me ocurren cuando veo paisajes y casas, calles e imágenes»), pero para violentarlos, manipularlos y coaccionarlos a tomar un sentido: «la historia me parece como un vampiro que intenta chupar la sangre a las imágenes»; si los espacios tienen que ver con calles, edificios y paisajes, las historias se relacionan con el discurso: en ellas, las imágenes se organizan como las palabras se insertan en oraciones y las oraciones en textos: «Creo que una imagen se basta como tal, mientras que la palabra ( *Wort* ) pertenece a una respuesta ( *Ant-Wort* ), y la respuesta a una historia»; proporcionan la idea de un sentido, de un orden y una concatenación que gobierna la maraña de los fenómenos de la experiencia, y por tanto «hacen la vida soportable y son un auxilio contra el terror». La oposición se capta en este fragmento que cierra la conferencia de Wenders:

«Rechazo totalmente las historias, pues para mí engendran únicamente mentiras, nada más que mentiras, y la mentira más grande consiste en que producen un nexo donde

no existe nexos alguno. Empero, por otra parte, necesitamos de esas mentiras, al extremo de que carece de sentido organizar una serie de imágenes sin mentira, sin la mentira de una historia. Las historias son imposibles, pero sin ellas no nos sería en absoluto posible vivir<sup>1</sup>.

Lo cual nos ayuda a comprender que, si bien Wenders insiste todo el tiempo en su incapacidad para experimentar o incluso para contar historias, no es esto lo que parece difícil (más bien al contrario, lo normal es experimentar los fenómenos como formando parte de una historia), sino que, antes bien, lo que resulta no solamente difícil sino, como acabamos de citar, literalmente imposible, es no experimentar historias, esto es, experimentar esos espacios o esas imágenes cuya existencia aislada se proclama como primaria.

\* \* \*

En el fondo, y bajo lo que podría parecer un simple problema de técnica narrativa, se desliza una hipótesis sobre la naturaleza de la experiencia que tiene sobrados precedentes en nuestra cultura. La dualidad de las imágenes y las historias, en el mismo lenguaje en que está planteada en el texto que acabamos de citar, recuerda enormemente al problema investigado por Hume en el *Treatise of Human Nature*, a saber: las ideas de la mente representan impresiones perceptivas; como tales, estas percepciones son como «átomos de sensación» perfectamente distintos y separados como lo son las imágenes de las que habla Wenders; aún más, son propiamente imágenes, ya que su conjunto es la imaginación. Estas percepciones, sin nexos alguno entre ellas, sin más relaciones que las fortuitas debidas al azar de los encuentros, configuran la experiencia como ese flujo más o menos caótico de «espacios» que constituye la complejidad inextricable de los fenómenos circundantes. Pero, por otra parte, nosotros hablamos de nexos (de causalidad, de contigüidad, de semejanza) entre tales impresiones y, por mucho que busquemos en nuestra experiencia,

1. Wim Wenders, «El estado de las cosas», trad. cast. *Medios Revueltos* n.º 1.

jamás encontraremos ninguna impresión que corresponda a tales nexos (Cfr., por ejemplo, la Sección XIV, Parte III, Libro primero). En otras palabras, cuando decimos que dos impresiones están relacionadas (o nos comportamos como si lo estuvieran), esa afirmación no procede en modo alguno de la experiencia sino que, al contrario, la rebasa y la contradice.

De acuerdo en esto con Leibniz, toda percepción es diferente de otra. Pero este principio adquiere resonancias devastadoras cuando se enuncia diciendo, como Hume en el *Treatise*, que «todo lo distinguible es diferente, y todo lo diferente es separable». Hume utiliza la definición estándar de sustancia («lo que puede existir separadamente») para eliminar los puestos sustancialistas del cartesianismo, pues «todas las percepciones distintas son existencias distintas, y no hay conexión real entre existencias distintas». Como las mónadas o sujetos de Leibniz, las percepciones no tienen ventanas. Por eso es éste el puro orden de la exterioridad, porque cada percepción o existencia, cada imagen-sustancia es completamente exterior a las demás. La ausencia de conexión hace que aquí no podamos hablar en absoluto de «alma» ni tampoco de «cuerpo». Al convertir las percepciones en sustancias, desaparece la incómoda hipótesis de que hayan de ser percepciones de una sustancia (imágenes de una cosa), en el doble sentido de la sustancia física y de la sustancia psíquica.

La cuestión es, pues, ésta: ¿Cómo llegamos a establecer relaciones entre percepciones, si la experiencia no da fundamento alguno para ello, y no hay otra cosa de la que partir salvo la experiencia? ¿Cómo se constituye ese otro escenario, ese otro plano del ser en el que se dan las relaciones, las asociaciones, y no ya las percepciones, en el que hay semejanza, contigüidad e incluso causalidad entre percepciones distintas? La dificultad es muy importante porque, *a priori*, y teniendo en cuenta que todas las percepciones son distintas, también por ello son igualmente semejantes o asemejables para la imaginación o la sensibilidad. Decir que las percepciones no tienen orden es, en efecto, decir que cualquier orden es posible. Para el racionalismo, al menos desde cierta perspectiva, hay un orden analítico *a priori* de las percepciones-predicados; dicho de otro modo: el enlace entre percepciones puede ser concebido como necesario y analítico, universal e independiente

de la experiencia en que esas percepciones se producen en un orden aleatorio. Para Hume, al contrario, el enlace no es solamente «irreal», ideal o imaginario, sino que además su ordenación es indecidible a priori. Y si hemos llamado a esas percepciones «átomos de sensación», recordemos ahora que Lucrecio y Epicuro introdujeron el azar como razón del devenir-sentidos de sus átomos, de su choque para formar compuestos fenoménicos; como si a la pregunta de Leibniz sobre por qué existe algo y no más bien nada se respondiese «por casualidad». Esta casualidad, sin embargo, es la *casualización*, la inclinación misma del devenir sentido del ser. Sucede algo similar cuando Hume introduce, como razón de la asociación entre percepciones, el hábito, que parece ser más bien irracional. Es como si a la pregunta «¿por qué el sujeto S asocia la percepción P a la percepción P'?» sólo pudiera responderse: lo hace porque ya lo ha hecho un número indeterminado de veces, las suficientes como para constituir un hábito. Y, en esa regresión, no podemos reconstruir *la primera vez* porque, según una lógica implacable, la primera vez que la percepción incidió en la sensibilidad aún no había sujeto.

Por tanto: el hábito excluye la primera vez porque implica el tiempo, y pensar el tiempo, como Kant escribió, es no poder pensar ningún momento sino como sucesivo de otro momento, hasta el infinito. En este sentido, el ejemplo de Wenders es privilegiado, porque la lógica de la narración cinematográfica es tal que en ella está explícita la ley de que el sentido de una imagen viene justa y solamente determinado por las imágenes anteriores «retenidas» y las imágenes posteriores «anticipadas» o pre-tendidas.

E incluso decir que el hábito — como síntesis pasiva — implica tiempo es una mala manera de hablar, ya que habría que afirmar, para decirlo con mayor rigor, que *el hábito es el principio de producción del tiempo*. La tesis es ésta: entre las imágenes — consideradas como percepciones y existencias distintas y separadas, inconexas — no puede haber, propiamente hablando, repetición; las imágenes son espacios, espacialidades, mientras que la idea misma de repetición comporta una referencia al tiempo (sólo decimos que algo se repite porque ya ha sucedido *antes*), a la memoria o a una cierta facultad retentiva, sea o no consciente. Mientras no hay tiempo, no cabe

decir que una imagen se ha repetido, pues todas las veces son «la primera vez». Por ende, ninguna de esas imágenes-espacios puede tener sentido, en la medida en que no se refiere a ninguna otra imagen anterior o posterior. La pregunta por el origen del sentido se convierte así en la pregunta por el comienzo del tiempo; el sentido es lo que liga unas imágenes a otras constituyendo una historia, y el tiempo es el elemento en el cual únicamente se produce ese vínculo, el orden que provoca ese sentido. El cineasta lo dice: desde que pongo juntas unas cuantas imágenes, tengo ya la posibilidad, el germen de una historia. El tiempo, pues, y con él el sentido, proceden de ese «poner juntos» los espacios que crea conexiones donde no las había; pero, por su parte, esa conjunción o coyuntura solamente produce tiempo — y por tanto sentido — contando con la facultad retentiva-pretentiva.

«Cinco notas tocadas en una flauta me dan la idea de tiempo», dice Hume, aunque el tiempo no es una sexta impresión que se añade a las cinco notas, sino simplemente el modo en que están dispuestas y nos afectan; pero claro está que para que tal cosa ocurra — para que la idea de tiempo se produzca — es preciso que yo retenga cada una de las notas para sumársela a las posteriores, pues de otra manera ni siquiera podría hablar de «cinco» notas, sino que cada una sería la primera y la única. Si a ese «retener la experiencia pasada» y al consiguiente «tomarla como regla para el porvenir» llamamos hábito, entonces, en ese sentido, el hábito, rebasando y contradiciendo la experiencia, es la fuerza generatriz del sentido, del tiempo y de las historias. La imagen de aquel edificio que contemplo sólo adquiere para mí sentido — sólo se convierte en la imagen *de un edificio* — porque retengo otras imágenes semejantes que ya he visto anteriormente y las utilizo como regla para interpretar mi experiencia presente. La aparición de una imagen «pura», de un edificio nunca visto, sería la imagen de un espacio sin sentido, de una primera vez que se sitúa fuera del tiempo porque contraviene todos los hábitos. Como los hallazgos arqueológicos de civilizaciones desaparecidas, una imagen espacial sólo cobra sentido cuando se puede reconstruir la historia de su tiempo que explica su forma y su constitución.

El problema es, pues, el mismo en un caso y en otro: tanto en la pareja imagen-historia, como en la pareja impresión-

asociación (o experiencia-hábito) se postulan ciertos elementos, los que se consideran constitutivos de la realidad de la experiencia de los fenómenos, ya se llamen impresiones, imágenes o espacios, para luego descubrir que no hay experiencia posible de tales elementos como fenómenos, puesto que tales elementos no son fenoménicos, no «aparecen» ni se dan, por mucho que algunos gusten de denominarlos «datos de los sentidos» (*Sense-Data*). Los espacios se comportan, entonces, como una exterioridad al sentido (y al tiempo, y a la historia: la exterioridad de los hábitos), obstinada y resistente, inextinguibles pues son imprescindibles para dar cuenta de su génesis, pero también propiamente inexperimentables. No podemos —al menos no solemos— salir fuera del tiempo, fuera de las historias, fuera del sentido; pero no podemos tampoco dejar de pre-sentir una exterioridad de sinsentido, una extemporaneidad y una pre-historicidad como fundamento no-experimentable de nuestras experiencias.

\* \* \*

Demos un paso más: el hábito no es meramente principio de producción del tiempo (y, con él, del sentido y de las historias, del sentido de la historia); el tiempo producido por los hábitos es de una clase perfectamente cualificada y determinada. Si decimos que el hábito implica la contracción de todas las «veces anteriores» retenidas y de todas las «veces siguientes» pretendidas, esa síntesis misma no puede ser otra cosa que la síntesis del tiempo presente, la síntesis de la presencia. Y esa síntesis no puede sino implicar una subjetividad, incluso un «yo». Decir que algo es presente o sucede en el presente significa decir que ese algo es contemporáneo de su presencia a mí, y si elimino la consideración de mi subjetividad, entonces el término «presente» carece por completo de sentido. El presente no puede ser otra cosa que la presencia-a-sí de la subjetividad.

«Algo es presente»: Yo lo presencio, estoy presente a mí mismo cuando eso sucede. Así, el tiempo que produce la vinculación de las imágenes en una historia y determina un sentido hace referencia necesariamente a una subjetividad, y es esa subjetividad la que retiene y pretende. En realidad, todas las

dificultades que nos impiden «experimentar» las imágenes a partir de las cuales comienzan las historias, los espacios entre los cuales transcurre el tiempo o las percepciones con las cuales se organiza el sentido que hace inteligible la experiencia y soportable la existencia, proceden del hecho de que nuestra representación se encuentra «encerrada» en una subjetividad: esa subjetividad está hecha de imágenes, espacios y percepciones distintas y singulares, pero está hecha por el tiempo y el sentido (los hábitos); entonces, para poder «percibir» (el sinsentido de) las percepciones, (la extemporaneidad de) los espacios o (la pre-historicidad de) las imágenes haría falta que pudiéramos desprendernos de nuestros hábitos, lo que significaría desprendernos de nosotros mismos, disolver la subjetividad de la experiencia. Por ejemplo, nada es más «natural» que sostener la existencia de esas imágenes o espacios, átomos de sensación o mínimos sensibles:

«La imaginación alcanza un *minimum* y puede dar lugar a una idea de la que no podemos concebir una subdivisión ulterior ni puede disminuirse sin ser totalmente aniquilada... la idea de un grano de arena no es distinguible ni separable en veinte ideas, y mucho menos en mil, diez mil o un número infinito de ideas diferentes... Lo mismo que con las ideas de la imaginación sucede con las impresiones de los sentidos. Poned una mancha de tinta en un papel; fijad la vista en esa mancha, y retiraos a tal distancia que al final dejéis de verla; es evidente que, en el momento anterior a desvanecerse, la imagen o la impresión era perfectamente indivisible... Nada puede ser más pequeño que algunas ideas formadas por la fantasía y que las imágenes presentes a los sentidos, pues éstas son ideas e imágenes perfectamente simples e indivisibles» (Hume, *Tratado de la Naturaleza Humana*, 27-29; trad. cast. Félix Duque, Madrid, 1977).

Pero las palabras de Hume tienen un mayor alcance que el que parece desprenderse a primera vista de la cita anterior. No solamente se defiende desde el punto de vista empirista que «no tenemos idea alguna de sustancia externa distinta de las ideas de cualidades particulares», sino que «este principio

debe abrir el camino para aceptar otro similar por lo que respecta a la mente: no tenemos noción alguna de la mente distinta de las percepciones particulares» (*ibid.*, 635). Así pues, a fuerza de alejarme de todas las manchas, llego inequívocamente a la desaparición del sujeto mismo, a la desaparición del sujeto de inhesión mental o de la subyectividad de la subjetividad, a la dehiscencia del sujeto en lo experimentado. Esta marea de la experiencia equivale a la caída de los átomos en el vacío, átomos de sensibilidad, imágenes-espacios perfectamente exteriores entre sí, exteriores al sentido, al tiempo, a la historia y a la subjetividad. *Antes del sujeto eran los colores.*

En suma, se hace preciso reconocer que la experiencia no es nunca la experiencia de un sujeto, que la percepción no es la percepción de un individuo o una mónada, que la imagen no es siempre «la imagen de una historia» o el espacio «un espacio de tiempo», o que al menos no lo es originariamente. El Sujeto está forzosamente sujeto a su presencia a sí, a su presente, pero ese presente está hecho de pasados congelados y de futuros imperfectos, la presencia está hecha de ausencias, no solamente en el sentido de «cosas ausentes», sino sobre todo en el sentido de escenarios en los que el sujeto no está presente; no puedo eludir vivir mi presente como el tiempo orientado en el sentido de mi historia, pero mi tiempo está hecho de espacios exteriores a mi historia, espacios insensibles e insensatos para mí. La exterioridad de los espacios con respecto a la subjetividad es la exterioridad de las pasiones con respecto a las acciones: cada una de mis acciones conscientes y deliberadas involucra miles de pasiones inconscientes y desconocidas; cada uno de mis instantes, cada uno de los «ahoras» en los que me hago presente a mí mismo está forjado por espacios intemporales que carecen de sentido en mi historia tal y como yo la vivo. Cuando decimos, con Hume, que la subjetividad (el tiempo, la historia, el sentido) resulta de las impresiones, decimos que los espacios (las «imágenes») se imprimen en nosotros configurando nuestra exterioridad, lo que somos pero no podemos percibir, lo que constituye nuestra apariencia y nuestra presencia pero que nosotros no podemos presenciar.

Esto equivale, como se ha hecho notar tantas veces, a una teoría de la subjetividad «pasiva» o receptiva, en un doble sentido; primero, porque los espacios se imprimen (son impres-

sions) en nosotros, esto es, son nuestras pasiones; segundo, porque esa impresión causa sus efectos al ser «retenida» (condición sin la cual, como hemos visto, no habría tiempo alguno). El sujeto es receptivo porque es *recipiente*, porque en lugar de dejar pasar o escapar las impresiones las retiene; esa retención, decíamos, que está implicada en los hábitos, produce el tiempo, y por eso Kant determina el tiempo como la forma de la interioridad (el interior del recipiente), de la presencia-a-sí del sujeto mismo. El espacio es, por el contrario, la forma de la exterioridad. Si el ámbito del sentido puede ser llamado todo él, en su acepción más amplia, «lenguaje», el tejido de la exterioridad se aparece en cambio como aquello que «no habla», el cuerpo denso y opaco de las cosas «de las que» se habla, el tejido indómito del significado.

Pero la incompatibilidad, la intraductibilidad de ambos dominios sigue garantizando la completa extrañeza del uno al otro: cuando aún no se ha entrado en el territorio del sentido, del tiempo y de las historias, nada parece suficiente para hacer nacer una subjetividad, una interioridad, una cavidad en esa marea inordinada de espacios singulares e inconexos; en cambio, desde que se está «en» la subjetividad, desde que se vive en el tiempo y se experimenta el sentido, desde que se habla, no parece posible encontrar ninguna vía de escape que permita salir de ese territorio. Las cosas, espacios-imágenes o átomos de sensación, permanecen como la exterioridad de las palabras que las palabras jamás alcanzan a decir o a nombrar, pues el sentido de una palabra es siempre otra palabra, hasta el infinito, y el lenguaje se convierte, entonces, «en una especie de prisión en la que estamos encerrados, o una especie de guía que habría que seguir ciegamente», a sabiendas de que, por una parte, «lo que *queremos decir* no está ante nosotros, fuera de toda palabra» y, por otra, «todo esfuerzo para cerrar mi mano sobre el pensamiento que habita en la palabra no deja entre mis dedos más que un poco de material verbal» (M. Merleau-Ponty, *Signos*, trad. cast. de C. Martínez y G. Oliver, Barcelona 1964, pp. 95-106).

Esta perfecta exterioridad de las palabras y las cosas ha sido espléndidamente expresada por Foucault: «Por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice, y por muy bien que se quiera hacer ver, por medio

de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que ellas resplandecen no es el que despliega la vista, sino el que definen las sucesiones de la sintaxis» (*Las palabras y las cosas*, trad. cast. E. C. Frost, México, 1968, p. 19). Así, la dualidad irreductible de las imágenes y las historias, de las impresiones y las asociaciones, de las cosas y las palabras, del espacio y del tiempo, de lo sentido y el Sentido, se traduce en la incompatibilidad de la Vista y el Lenguaje. Como si lo visto sólo pudiera definirse como ese encajamiento delirante de imágenes sin ley ni interioridad que, cuando falta en ellas el orden introducido por la palabra (esto es: por el tiempo, la historia y la *Sinnggebung* de la subjetividad), son incapaces de alcanzar un sentido. Ahora comprendemos mejor por qué nos parecía una injusticia para con las imágenes-espacios decir simplemente de ellas que «carecen de sentido» o declararlas insignificantes: no tienen significado, son significado. No es que no tengan ningún sentido o, mejor, es eso, pero si tomamos el «ningún» en su acepción literal de «no-uno» (*no-one*): los espacios tienen mil sentidos, suponen un oleaje ilimitado y continuo de proliferación de sentidos, de producción de sentido, sin que haya en ningún punto una razón para decidirse por uno de ellos y desdeñar (aunque sólo fuera provisionalmente) todos los demás.

Las imágenes-espacios constituyen lo visible ocultándose en los pliegues de las historias, como una capa silenciosa de exterioridad que el lenguaje no puede traducir, que jamás reside en las articulaciones del discurso. Tal cuadro, tal escena, tal imagen, señalan una historia *in nuce*, puntúan el comienzo posible de una historia; pero, bien mirado, a partir de un mismo cuadro, mil historias diferentes pueden comenzar, de acuerdo con la sucesión elegida. La colocación de las imágenes en una serie coherente, para dar lugar a una estructura narrativa, supone una decisión bajo la cual todas las imágenes son arrastradas y pierden su singularidad, su poder propio de seducción, para ponerse al servicio de una historia que se trata de contar, para subordinarse, explícita o implícitamente, a una voz que cuenta los acontecimientos. Un espacio es un vacío, un hueco, una laguna, una duda, una pregunta: así, la «escena del crimen» con todos sus detalles es un enigma, una interrogación, la exposición de una facticidad insoportable, irresistible, cuya des-

carada brutalidad ha de ser inmediatamente reducida en aras de una historia que la vuelva inteligible, es un hecho mudo que se abre a la especulación del observador en una multiplicidad inabarcable de direcciones incompatibles. La respuesta a esa pregunta es la historia, la narración, la explicación de «cómo ha llegado a suceder esto» que, una vez conocida (por ejemplo, en las pesquisas del investigador policial que, en la última escena, reúne a todos los sospechosos y, con el solo poder de su voz, que narra la historia del crimen, confiere en su palabra un sentido a la escena primordial, eliminando su misterio y desvelando el enigma), implica la liquidación completa de la pregunta, la aniquilación del poder del espacio, la muerte de la imagen, su ocultación en las arrugas del tiempo.

## 1. La lengua de la Tierra

En la secuencia de novelas *Langsame Heimkehr* y *Die Lehre der Sainte-Victoire*, Peter Handke cuenta una historia y la historia de esa historia; en la primera, asistimos a la cotidianidad de un científico que trabaja en una región recóndita del planeta, un espacio para el que la lengua europea carece de discurso y de nombres, un espacio considerado — desde la perspectiva occidental — como esencialmente *vacío*. Lo que el científico Valentín Sorger va a investigar en ese dominio es, precisamente, el espacio. Y en el curso de esa investigación, se encontrará con un inconveniente radical, un obstáculo que le invitará a concebir la posibilidad de un «salto hacia adelante» que permita el nacimiento de un «esquema» completamente distinto del habitual para representar o expresar los fenómenos espaciotemporales. Los avatares de ese *salto* — llamado allí *lento regreso* — son precisamente las escenas de la «historia» narrada en la novela. Ahora bien, en *Die Lehre...*, el autor de *Langsame Heimkehr*, por así decirlo, descubre sus cartas: en primer lugar, describe los elementos «reales» (geográficos y biográficos) que sirvieron para construir el territorio fantástico en el que se desenvuelve la primera novela; además, confiesa que los «problemas» de su protagonista no son otra cosa que los problemas del escritor para llegar a concebir una cierta forma de escribir. Una de las cosas que mayor fuerza aporta a este proceso es el hecho de hacernos reparar en que la «nueva forma de escribir» perseguida por el escritor (y de la que es reflejo el «nuevo esquema espaciotemporal» del científico) sólo puede producirse merced a su encuentro con un pintor. Este encuentro se lleva a cabo, en *Die Lehre...*, mediante el re-corrido minucioso de los espacios que sirvieron al pintor como motivo de sus composiciones el escritor interroga el método» del pintor al redes-

cubrir (y escribir) sus paisajes, como el científico interroga el «método» adecuado a sus propósitos descriptivos en su recorrido pictográfico por los espacios desiertos de la región presuntamente vacía en la que trabaja.

El científico de *Langsame...* y el escritor de *Die Lehre* buscan una lengua para los espacios, una forma insólita de describir los espacios; en esa búsqueda, tienen dos guías de excepción, dos personajes que parecen haber encontrado el método inventivo que ambos persiguen. El pintor, en efecto, resume toda su labor en el problema de cómo representar la sensación, de cómo inventar *espacios de visibilidad* para lo sentido; el filósofo, por su parte, busca *espacios de inteligibilidad* para albergar en ellos lo pensado. Y, en el curso del trayecto constituido por las dos novelas, aprendemos que el único modo de conectar los *espacios pintados* del artista plástico con los *espacios pensados* del artista-filósofo lo constituyen justamente los *espacios escritos* del artista «gráfico»<sup>2</sup>.

\* \* \*

«Espacios pintados» es ya una expresión ambigua, pues parece sugerir la idea de que los espacios pintados son segundos en relación a unos espacios no-pintados, y que incluso son espacios solamente de modo figurado. Sin embargo, en el sentido en el que tales «espacios» son tematizados en la narración, debe decirse, antes bien, que no hay más espacios que los pintados o, aún mejor, que los espacios están *originariamente* pintados. No, naturalmente, en el sentido de que los «cuadros» (que normalmente situamos en el continente de «la cultura») precedan a los lugares en ellos representados (y que normalmente ubicamos en el dominio de «la naturaleza»), sino en el sentido de que los espacios que consideramos «naturales» (e

2. Éstas son las abreviaturas utilizadas para referencias a las dos novelas de Handke:

*Langsame Heimkehr* (*Lento Regreso*) LR

*Die Lehre der Sainte-Victoire* (*La doctrina del Sainte-Victoire*) SV

La indicación de la página (que sigue a la abreviatura) remite a la traducción castellana de E. Barjau (Madrid 1985 y 1986). Los subrayados son nuestros.

incluso ese enorme espacio ilimitado que llamamos «la naturaleza») son también y desde el principio espacios pintados.

Una buena parte de la obra de Handke, cuyo epicentro es seguramente *Carta Breve para un largo adiós*, se ocupa del proceso inverso, el proceso de lo que podríamos llamar «la naturalización de la cultura». En *Carta Breve*, el protagonista reflexionaba sobre la mirada de una niña:

«Era extraño ver que Benedictine no se daba ya casi cuenta de la Naturaleza, sino que sentía como Naturaleza los signos y objetos artificiales de la civilización. Preguntaba mucho más por antenas de televisión, pasos de cebras y sirenas de policía que por bosques y hierbas; y, rodeada de señales, letreros luminosos y semáforos, parecía más tranquila y al mismo tiempo más animada. Así, le parecían cosas naturales las letras y los números, y los consideraba evidentes sin necesidad de tener que descifrarlos como signos»<sup>3</sup>.

Se trata, en definitiva, del devenir-naturaleza de la cultura, del devenir-cosas de los signos, del devenir-espacios de las palabras y discursos. Los signos dejan de valer por lo que significan y se convierten en naturaleza, en las cosas de la naturaleza y en la naturaleza de las cosas, *rerum natura*. La Historia se deshace, se desmorona, dejando tras de sí solamente Imágenes sin trabazón, símbolos ilegibles. Este movimiento, que en la obra de Peter Handke describe un *largo adiós* a Europa como cuna de la naturaleza, es también un viaje a los Estados Unidos, el territorio donde la ausencia de naturaleza y la conversión de la cultura en naturaleza, de los signos en cosas y las cosas en signos, ha alcanzado su cénit: apoteosis de la sociedad industrial y del consumo de masas, y acaso no sólo de la Naturaleza con mayúscula, sino de la naturaleza humana, de la idea de una naturaleza humana; reino, por tanto, de la alienación (*Entfremdung*), en el sentido que a este término daba el «joven» Marx: «La producción produce al hombre no sólo

3. *Der kurze Brief zum langen Abschied*, trad. cast. de M. Sáenz, Madrid, 1976, pp. 85-86.

como mercancía, mercancía humana, hombre determinado como mercancía; lo produce, de acuerdo con esta determinación, como un ser deshumanizado tanto física como espiritualmente», como un ser que sólo se realiza, que sólo deviene real extrañándose de sí mismo. Mientras los signos conviven con la naturaleza, son signos de la naturaleza, significan la naturaleza de las cosas; cuando la naturaleza desaparece, eclipsada por la ebridad de signos omnipresentes, los signos se convierten en designaciones sin *designatum*, y dejan pues de ser signos, de significar (la naturaleza de las cosas), dejan de hablar para devenir cosas, cosas extrañas en y a sí mismas: «el hombre se hace objetivo para sí y, al mismo tiempo, se convierte más bien en un objeto extraño e inhumano..., su exteriorización vital es su enajenación vital, y su realización su desrealización, una realidad extraña»<sup>4</sup>.

El paseo por los Estados Unidos es como el recorrido por el tejido destruido de un mundo en ruinas: los signos, en otro tiempo llenos de vida y plenos de sentido y significación, ya no son más que cosas mudas, extrañas y exteriores, paisaje, naturaleza, monumento, cadáveres semióticos sin significado cuya escalofriante carencia de palabra convierte toda palabra en cosa, todo discurso en espacio; se camina entre signos mudos y cosas sin vida, *naturaleza muerta*, y se trata de la naturaleza muda de las palabras que ya no dicen nada, esparcidas al azar como restos de una civilización desconocida que hay que sortear para seguir avanzando. Todas las cosas dichas se acumulan ahora en vano, los dichos convertidos en hechos espesos y voluminosos, ladrillos derrumbados de una arquitectura que ha perdido ya el principio organizador del sentido que la hacía tenerse en pie. La Naturaleza es, por cierto, una invención de la cultura (occidental), pero una invención absolutamente necesaria sin la cual la cultura misma desaparece, se eclipsa convertida en naturaleza, pues la cultura que inventa la naturaleza se inventa a sí misma como signo cuyo sentido último está oculto en la naturaleza inagotable e ilimitada.

Y, sin embargo, una nueva poética, ciertamente precaria

4. K. Marx, *Manuscritos de 1844*, trad. cast. de F. Rubio Llorente, Madrid, 1968, pp. 125, 147, 206.

y miserable, parece ponerse en marcha cuando los signos de la civilización, convertidos ahora en naturaleza, son contemplados con la misma mirada de artista con que los viejos griegos inventaron la naturaleza, la naturaleza expresada por las palabras, inaugurando así la tierra europea de los nombres; cuando los desperdicios de la cultura se convierten en espacios dignos de ser contemplados, pintados, observados, vistos, sentidos. Pues esos mismos espacios son cuadros, aunque cuadros que no representan nada, que no reproducen nada real exterior a ellos. Handke continúa: «Me di cuenta de que yo también me aburría cuando durante algún tiempo sólo veía en un paisaje a la Naturaleza y no descubría en él nada que se pudiera leer. Cuando la niña veía algo que imitaba a la verdadera Naturaleza, por ejemplo, el cuadro de un pintor, no le importaba si existía el modelo ni dónde estaba, pues la copia lo había sustituido para siempre» (*Carta Breve, ibid.*). Este modo de vivir implica decir adiós a la mirada europea, la mirada de la propia infancia del protagonista, que se ahogaba cuando detrás del signo no percibía un atisbo de naturaleza: «Me acordé de que, en cambio, yo de niño quería saber siempre dónde estaba en realidad la cosa representada... Al pensar que sólo existía el cuadro y que no podía imaginarme nada más, sentí durante mucho tiempo como si me ahogara. Lo mismo me ocurrió cuando aprendí a leer: no podía imaginarme que se describiera algo inexistente» (*ibid.*). Allí, en el mundo de los signos que han devenido cosas, «la Naturaleza como Naturaleza... es nada, una nada que se confirma como nada, carece de sentido o tiene sólo el sentido de una exterioridad que ha sido superada» (Marx).

*Lento Regreso* inicia una tetralogía de narraciones en las cuales tiene lugar la experiencia contraria, el «devenir cultura de la naturaleza», el devenir-signo de las cosas. Si en *Der kurze Brief* se trataba de un alejamiento de Europa hacia los Estados Unidos, ahora se trata de un retorno desde América hasta Europa. Para ello, la historia comienza justamente por esa exuberancia de una naturaleza en la que no hay nada que pueda leerse. Pero, ahora, el no-poder-leer la naturaleza, aquella que según Galileo es un libro escrito, no excluye el hecho de que exista una lengua de la tierra.

En este devenir-cultura de la naturaleza, los espacios y

los paisajes devienen palabra, alcanzan por sí solos el uso de la palabra, pero de una palabra que no es la palabra de la cultura. Europa es el lugar donde la conversión de la naturaleza en cultura, de las cosas en signos, ha llegado a su apogeo; se trata entonces de hacer aparecer la naturaleza bajo la cultura, pero no la naturaleza traducida por la cultura, sino una naturaleza que no es la materia muda, la exterioridad insignificante y brutal del sinsentido, sino que posee su propio lenguaje, un lenguaje que excluye el discurso humano y es incommensurable con él. La «gran estafa» que Sorger descubre en *Lento Regreso* es la falsificación completa de los nombres de la naturaleza, el olvido consumado de la lengua de la tierra y del sentido de esa lengua. Primero, hay que hacer desaparecer los signos, hacer que todo el discurso que se pretende explicativo y traductor de la naturaleza se diluya en su propia incapacidad para alcanzar a expresar las formas del paisaje en su infinita variedad. Cuando los signos desaparecen eclipsados por la pluralidad de formas del paisaje, las cosas se convierten en *designata* sin designación, y dejan pues de ser significados de las palabras para devenir palabras, empiezan a hablar dejando de ser cosas, «meras cosas». Las formas del paisaje «salvaje», primero, el conjunto del mundo «objetivo», después, serán recuperados en un lugar que no es el del discurso, el de la palabra acumulada de la cultura occidental, como estremeceadores elementos de una otredad radical, de una exterioridad insuperable. Las cosas dejan de residir en las palabras como su significado, y la cultura se presenta entonces como una gigantesca invención de la naturaleza para continuar su obra, su obra de arte.

\* \* \*

Veamos cómo se plantea el problema:

«el hecho de que en una lengua que se había formado a partir de la historia de la humanidad hubiera que pensar la historia, incomparablemente distinta, de los movimientos y de las formaciones del globo terráqueo le provocaba una sensación repentina de vértigo, y a menu-

do le resultaba literalmente imposible aprehender el tiempo junto con los lugares que tenía que investigar» (LR-18).

Aparentemente, se trata de las ingenuas reflexiones de un geólogo destacado para una investigación científica en una región casi despoblada del extremo norte del continente americano. Pero hemos de detenernos a observar toda la espesura de lo que esta cita dice, como si se tratase de un paisaje que deseásemos convertir en motivo de una composición plástica. Y dice, para empezar, que hay *dos historias*, entre las que no cabe comparación porque carecen de medida común, la historia de la humanidad y la historia de los movimientos y formaciones terrestres.

No hay aquí ninguna constatación evidente, al contrario de lo que pudiera parecer; todos comprendemos que el tiempo de formación de los accidentes terrestres es mucho más largo que el de los acontecimientos de la historia humana; todos entendemos que la edad de las rocas, de las montañas, de los árboles o de los ríos delata en ellos una «vida» que desborda el sistema métrico de la biografía de un hombre o, incluso, los parámetros de la historiografía de una «época», de la historia humana. Hay, evidentemente, una *diferencia de ritmo* que, cuando es repentinamente notada, produce en nosotros reflexiones que subrayan lo efímero de la existencia humana o la venerabilidad de las formas del paisaje. Pero eso es todo. Por lo demás, parece que nada se opone a que podamos concebir una «cronometría general» en la que situar tanto unos como otros hechos.

Para comprender el vértigo de Valentín Sorger (protagonista de LR) hemos de valorar la circunstancia de que se trata de un problema de lenguaje, de una cuestión «lingüística». La cita contiene una hipótesis sobre *la formación de la lengua* (de la humanidad): la lengua humana — ¿cómo podría ser de otro modo? — se ha formado *a partir* de la historia de la humanidad; esto significa: no hay lengua *antes* de la historia, y no hay lengua *sin* la historia. No hay lengua sin la historia porque no hay lengua sin historia, porque la historia (de los hombres) ha *marcado*, ha formado la lengua inscribiendo en ella sus acontecimientos. *La historia puede leerse en la lengua, independientemente de que puedan leerse historias escritas en esa lengua.*

Los lingüistas han llamado a menudo la atención sobre este hecho al establecer que una parte importante del significado de oraciones y palabras viene determinada por el contexto exterior o extralingüístico en el que tales expresiones o frases se profieren. Las situaciones de habla quedan inscritas en el discurso, la lengua está cargada de ciertos eventos históricos, es incluso definible como el conjunto de esas marcas o huellas: la lengua es una superficie en la cual se escribe la historia (no: los hombres escriben la historia, sino: ella *se* escribe a medida que ellos hablan). Y, como es fácil deducir de esta hipótesis, para que un acontecimiento histórico-temporal quede marcado en la lengua es necesario que sea lo suficientemente *fuerte*; es decir, que lo que propiamente se marca es, por así decirlo, una diferencia de fuerza que queda solidificada en la lengua, que encuentra en ella un hábitat y configura un hábito (lingüístico).

Los acontecimientos fuerzan así la construcción de espacios en los que devenir sensibles, legibles, inteligibles. Los espacios así construidos están llenos de signos que no tienen por qué reflejar con estricta fidelidad adaptativa los sucesos, y lo que llamamos *lirte* puede ser descrito como el descubrimiento de la realidad del acontecimiento, que desconfía de las mentiras contadas por los signos-hábitos sobre su naturaleza o, menos solemnemente, como un procedimiento para inventar nuevos acontecimientos, nuevas diferencias que no coinciden con la sensibilidad o la legibilidad ordinarias. Es por ello que un discurso o un fragmento de discurso puede observarse como un espacio o un fragmento de espacio, que la palabra ha de ser experimentada como una cosa, vista y no ya escuchada o comprendida: «tenemos que fingir no haber hablado nunca, someter al lenguaje a una reducción sin la cual seguiría escapándonos, llevándonos de nuevo a lo que significa para nosotros, *mirarlo* como los sordos miran a los que hablan, comparar el arte del lenguaje con las demás artes de expresión, intentar verlo como una de esas artes mudas» (Merleau-Ponty, *Signos*, p. 57); lo cual, como se adivina, sólo es posible cuando el lenguaje se manifiesta como escritura.

La conclusión se desprende por sí sola: ciertas reglas de las que rigen el discurso (y, en el límite, podría pensarse que todas) y, por tanto, el discurso mismo, se ha ido conformando

según los impactos que le han infligido las circunstancias extradiscursivas; han sido *los tiempos* — sus sucesos, las fuerzas que han estado vivas en cada momento — los que han construido, no solamente la historia, sino la lengua en que esa historia se expresa verídica o fraudulentamente (y que es casi todo lo que queda de esa historia cuando «pasa»). La historia se registra en la lengua, en lugar de suceder como algo exterior a ella y a lo que ella podría referirse; no obstante, las fuerzas que imprimen la historia en la lengua no quedan registradas propiamente, sino tan sólo su huella, su cicatriz, su marca. Y nada permite inferir la naturaleza de la fuerza a partir de la imagen que de ella ofrece su marca. Las fuerzas constituyen la lengua, pero quedan asimismo configuradas como su más radical *exterioridad*, aquello que la lengua no puede decir y sobre cuyo olvido se instituye la palabra (humana). Es aquí donde se presenta el vértigo de Sorger, el problema al que alude la cita: si una lengua se forma por la fuerza del tiempo y por las fuerzas de sus tiempos (de sus eras y épocas), tiene que ser por esencia ajena e intraducible a una historia que ha tenido otros tiempos y otras fuerzas. Es entonces cuando aparece la sensación vivida por el protagonista de que las formas que contempla son exteriores y anteriores al tiempo, es entonces cuando se producen sus dificultades para aprehender *al mismo tiempo* «su» tiempo (el tiempo humano de su conciencia y el tiempo-conciencia de la historia humana) y ese otro tiempo que está aún vivo en el espacio a través de las fuerzas que el geólogo descubre como configuradoras del paisaje (pre-humano o pre-histórico). Porque se adivina una amenaza de violación del principio de identidad. El tiempo se inscribe en un espacio que constituye su exterioridad: es exterior al tiempo porque es exterior al sentido.

Pero, además de este argumento, se desliza en la cita otra hipótesis aún más azarosa y sugerente, aunque sólo esté apuntada. El paralelismo entre la historia de la humanidad y la historia de la tierra invita a esta pregunta: ¿No podría ser concebible que, del mismo modo que ha sucedido con la lengua humana-histórica, la tierra misma se hubiese formado un lenguaje, a través de su propia historia, marcado por los acontecimientos y las fuerzas cruciales de sus tiempos que han contribuido a conformar sus reglas geodinámicas y geomecánicas, una espe-

cie de relato-código de las formas de los primeros tiempos y que yace ante nosotros en forma de paisaje? Este pensamiento es en sí mismo tan vertiginoso que, una vez alcanzado, Sorger se sonríe de un modo «pícaro y malévol», en la seguridad de haber encontrado *un pensamiento completamente distinto*, en la confianza de haber descubierto una estafa que había pasado inadvertida (LR-19). *La idea de concebir el lenguaje como espacio se complementa en seguida con la idea de concebir el espacio como lenguaje.*

Dado que «historia de las formaciones terrestres» puede considerarse aquí sinónimo de «historia de la naturaleza», este texto debería ponerse en contraste con el escrito por Marx y Engels en *La Ideología Alemana*:

«Nosotros conocemos una sola ciencia: la ciencia de la historia. La historia, considerada desde dos aspectos, puede dividirse en historia de la naturaleza e historia de la humanidad. Sin embargo, estos dos aspectos no deben ser separados; desde que existen los hombres, la historia de la naturaleza y la historia de la humanidad se condicionan recíprocamente» (Madrid, 1970, p. 676).

Para comprender la disimetría entre el punto de vista marxista y el expresado en la cita de LR hay que reparar sobre todo en la expresión «desde que existen los hombres»; el condicionamiento recíproco, al que se refiere el texto de Marx y Engels, y que nadie podría poner en entredicho, significa que la naturaleza y la humanidad tienen una medida común, pero esa medida es sólo posible tomarla desde que existen los hombres, lo que no es sino otra forma de decir que son los hombres quienes *miden* la naturaleza con la medida de su tiempo, y ese es justamente el inconveniente contra el que el texto de Handke se rebela; por eso, la única solución es pensar la naturaleza, la formación del globo terráqueo o la «historia de la naturaleza» en un *antes* con respecto a la existencia de los hombres, pensar en lo que sería una historia de la naturaleza *sin* historia de la humanidad.

Pensamiento realmente intempestivo, ya que una imagen inhumana o deshumanizada de la naturaleza parece que sólo podría ser la imagen del horror, del caos, o bien la imagen

de la naturaleza como abstracción vacía y desnuda de toda significación. De esta forma, parece que, más que encontrar en la naturaleza la belleza que podría inspirar una creación artística, no hallaremos más que la muerte en alguna de sus versiones: el mutismo de las cosas, ya que las cosas de la naturaleza, según decía Schelling, sólo nos responden cuando nosotros les prestamos nuestro espíritu para hacerlo. Y ¿qué sería, en efecto, una naturaleza sin espíritu, sin alma, sin verdad y sin belleza, una naturaleza de la que nosotros estuviéramos ausentes? ¿No es acaso esa naturaleza, esa imagen de la naturaleza, la que precisamente nos aporta la ciencia moderna convertida en técnica?

\* \* \*

Se produce aquí un malentendido a todas luces instructivo: por una parte, reconocemos en la intención primordial de la razón científica que ha producido nuestro universo de dominación técnica de la naturaleza la pretensión inequívoca de «eliminar de raíz todo subjetivismo», toda referencia a la subjetividad, justamente para producir un «conocimiento objetivo»; pero, por otra parte, si analizamos los resultados, eso que hemos llamado «la imagen de la naturaleza» que se desprende de esa ciencia que con su técnica pretende haber domado el ente, encontramos el más encarnizado y voraz de los subjetivismos: no solamente desde el punto de vista de las «declaraciones de intenciones» de la tecnociencia (que evidentemente se atienen a su propósito de reconstruir el mundo para poner la naturaleza toda al servicio del hombre), sino también desde el punto de vista de los que pueden considerarse como sus productos más «deshumanizadores» o devastadores, esa razón científica que se complace en su realización de la objetividad está enteramente estructurada como una explotación de la naturaleza a la medida del hombre, conducida de punta a cabo en nombre de la subjetividad.

Los nombres que adivinamos en los orígenes fundacionales de este universo de dominación técnica — Galileo, Descartes, Newton—, ¿no representan todos ellos un caso fehaciente de confirmación de la regla de Merleau-Ponty, según la cual «la resolución de acceder al ser absolutamente puro de la esencia

esconde la pretensión mendaz de no ser nada»? ¿No es Galileo el que propone hacer abstracción de las cualidades secundarias? ¿No es Descartes quien impide para siempre volver a tener confianza en el testimonio que nuestros sentidos nos entregan acerca del mundo? ¿No es Newton quien recuerda que para captar la absoluta realidad del espacio y el tiempo debemos evitar tomar en consideración las cosas tal y como a nosotros se nos presentan? Sin duda, «la ciencia comienza excluyendo de las cosas todos los predicados que proceden de nuestro encuentro con ellas» (Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, París, 1964, p. 31); pero esa monumental y formidable exclusión, que amenaza con verse completamente cumplida en la «realización» de la ciencia por parte de los herederos de Newton, Galileo y Descartes, consumada como efectiva abolición del mundo y aniquilación de la naturaleza en una suerte de *epoché* que materializa la anestesia generalizada que la ciencia presupone, ¿en dónde encuentra su fundamento?

Aunque únicamente Descartes lo explicita, no puede haber duda de ello: en la más pura subjetividad, una subjetividad solamente espiritual, tan descarnada e insensible como su obra, y que es lo único que sostiene la «objetivación» del mundo y de la naturaleza, la conversión de la naturaleza en espacio geométrico y del espacio geométrico en astucia de la razón. Sin embargo, cuando Galileo propone, en *Il Saggiatore*, eliminar las «cualidades secundarias», no dice en parte alguna que sea preciso hacer abstracción del sujeto (¡al contrario, es «el observador» el que inunda el cuadro por todas partes con su «perspectiva»!), sino tan sólo del *animal sensitivo*; cuando Descartes procede a la refundación del saber sobre fundamentos sólidos, es únicamente el «conocimiento sensible» lo que queda definitivamente sepultado bajo la sombra de la duda; y cuando Newton recomienda abandonar los prejuicios vulgares antes de acometer la lectura de los *Principia*, se refiere únicamente al hecho de que se dispone a hablar del espacio y del tiempo considerados «sin relación alguna con las cosas sensibles».

En otras palabras: es el cuerpo, como exterioridad del «alma», y no el espíritu, lo que se ha de prestar a las cosas para que nos respondan. Pero ese «préstamo» no puede tener ya, como aún lo tenía en la intención de Schelling, la forma de una donación voluntaria por la cual nos reconocemos a no-

sotros mismos en las cosas. Porque las cosas «hablan» al cuerpo en la medida en que no somos sus dueños. No necesitamos hacer ningún esfuerzo para prestar cuerpo a las cosas porque, antes bien, son las cosas las que nos han prestado el cuerpo, las que brillan en nuestro cuerpo y constituyen su piel sensible. Pues el cuerpo es ya en sí mismo nuestra exterioridad, el escenario que se disputan las fuerzas descosadas de un lugar en el que habitar, de una superficie en la que quedar d-escritas.

Lo que impresiona o «inspira» a Sorger, lo que hace sentir el desierto que se extiende ante sus ojos como «su espacio más propio y personal» es el «estar presentes ante él las distintas fuerzas que habían tomado parte en la configuración del paisaje» (LR-13). El lenguaje se queda mudo ante las formas de la tierra cuando la sensibilidad descubre las fuerzas inhumanas y extrahistóricas (indiferentes a la historia de los hombres y a sus sucesos) que laten en su interior; es como si ahí compareciese *lo esencialmente escrito* que, sin embargo, es *lo que no se puede d-escribir*; igualmente, el paisaje se desvanece ante la historia humana a la que sirve de decorado sin significación, cuya lengua no comprende y cuyos acontecimientos no comparte. O el lenguaje o el paisaje. Cuando se ponen juntos los dos términos de esa disyunción, se produce el vértigo. Y es un vértigo para el cual los formalismos de las «ciencias de la tierra» no son plenamente operativos. Por eso, «en su proyectado ensayo *sobre los espacios* tendría que abandonar las convenciones de su ciencia; todo lo más, éstas podían seguir siéndole útiles en la medida en que estructurasen su fantasía» (LR-84). Porque se trata de fantasía, porque lo único capaz de superponerse a ese vértigo es algo que Sorger llama repetidamente «fantasía»: «a mí me ocurre a veces que, al intentar representarme la edad y la génesis de las diversas formas del paisaje, así como la relación que guardan unas con otras, cuando al fin lo consigo, la enorme, desconcertante variedad de un cuadro así es precisamente lo que hace que empiece a fantasear» (LR-51). En el mismo sentido, un pasaje de SV (59) se refiere al «momento de la fantasía» como «el único en el que soy del todo, soy real para mí y sé la verdad».

Las convenciones científicas, (lenguajes altamente formalizados y, en esa medida, más «deshumanizados» que la lengua común) pueden datar los elementos geográficos, estructurar sus

relaciones describiendo sus vínculos «subterráneos» — las fuerzas no-visibles que devienen sensibles en las tensiones que pliegan las montañas o torturan los árboles y las rocas —, reconstruir su génesis dinámica y mecánica. La «fantasía» comienza justamente en ese punto: cuando ya se poseen todos los elementos para ubicarse en un tiempo extralingüístico pero aún no se posee la otra lengua, la que Sorger espera malévolamente haber descubierto, la lengua de la tierra.

Así pues, no hay más espacios que espacios *pintados*, en un doble sentido: por una parte, todo signo, todo discurso, toda palabra deviene espacio por obra misma de la cultura civilizada que consume su obra convirtiéndose en exterioridad, extrañándose de sí misma y transformándose en pintura, el espacio pintado de la naturaleza; por otra, el espacio-naturaleza así convertido en espacio pintado, decorado desnudo de toda significación, indecible o insignificante por las lenguas de la cultura que pretenden traducirle, inasequible incluso a la matemática que Galileo declarase lengua natural de la tierra (pues no cabe en las «convenciones científicas»), no es la mera cosa muda y nuda, sino que se revela como una exterioridad de la lengua que posee su propia lengua, en la que le habla al pintor. En el curso de su «investigación» («se tratará más bien de la descripción de unas imágenes», aclara), Sorger descubre un *lugar concreto* del paisaje en el cual se despliega espacialmente la historia universal; dice de él: «sólo el esfuerzo constante del que lo dibujaba hacía que se destacara del resto del paisaje, y únicamente dibujándolo se podía describir» (LR-44). Es el «instante del mundo» que Cézanne quería pintar cuando, como él decía, «pensaba en pintura».

\* \* \*

*Espacios pensados*: ¿no es lo cierto que siempre que el pensamiento se ha esforzado en dar al espacio la más alta dignidad que él puede otorgar, la dignidad de un concepto, lo ha traicionado de una u otra forma? Desde Platón, que señala en el *Timeo* que ante la noción de «espacio» (*jôra*) resbalan todas las armas de la argumentación lógica, y que solamente se accede a él, como en sueños, por una especie de razonamiento bastardo, hasta Leibniz, que afirma que el espacio no

es nada real, sino solamente una forma de considerar las cosas, al espacio se le niega la esencia; Kant, extrayendo la conclusión que se ocultaba en todas esas dificultades, da una razón más profunda de la irreducibilidad del espacio al orden conceptual: el espacio es la forma de la sensibilidad, y su irreducibilidad señala la especificidad de la sensibilidad con respecto al entendimiento. Es como si todos los esfuerzos de la metafísica por pensar el espacio hubieran fracasado frente al mismo obstáculo: mientras se considere el espacio como el signo de lo fenoménico, y el mundo mismo de los fenómenos como un mundo «sensible» que debe ser superado, trascendido y, en última instancia, traducido-abolido por el orden inteligible de las realidades metafísicamente esenciales (es decir, no-fenoménicas y, por tanto, no-espaciales), únicas de las que cabe alcanzar cabalmente conceptos, el espacio mismo en su realidad queda escamoteado en favor de una representación de lo real como no-extenso o de lo extenso como matemático y, en esa medida, no-sensible. La observación de Kant va, en cambio, dirigida a mostrar que la sensibilidad (y, por tanto, el orden de lo fenoménico) encierra algo de insuperable, de irreducible, algo que no puede trascenderse hacia lo «puramente» inteligible.

Cuando el pensamiento identifica el tiempo con el espíritu, con la vida o con el ser, como sucede en una larga tradición que va desde Hegel hasta Heidegger, el espacio queda convertido una vez más en la exterioridad abstracta de la representación físico-matemática (pues incluso Kant, después de haber negado al espacio extensión conceptual, le confiere extensión geométrica), de la que el pensamiento intenta huir como de su abyección más peligrosa. Y, sin embargo, si el espacio es la forma de la sensibilidad, la condición de la intuición sensible, y si en él hay algo de irreducible a los moldes de la inteligibilidad forjados en las andaduras metafísicas del pensamiento conceptual, ¿no querría eso decir que el pensamiento tiene aún como tarea pendiente la de pensar lo sentido como tal, antes de pretender trascenderlo hacia el Sentido? «Espacios pensados» no tendría por qué designar una estrategia filosófica consistente en renunciar a la riqueza de lo dado en la sensación en beneficio de la categorización más o menos abstracta del entendimiento, sino que podría referirse a la necesidad de pen-

sar lo sentido, de dar a lo sentido un sentido que no se confunda con el Sentido bajo el cual la espacialidad pierde su especificidad y parece como forma de la sensibilidad externa.

La filosofía, no importa cuál sea el grado de «idealismo» de sus practicantes, no se ha cansado de repetir, no obstante, que el pensamiento se ejerce a partir de la sensibilidad, que pensar es siempre pensar lo sentido, que comenzamos por ser sujetos pasivos de nuestras afecciones, sujetos pasionales, antes de llegar a ser sujetos activos de nuestro entendimiento, antes de construir o pensar los conceptos. Lo cual no impide que el abismo entre lo fenoménico-sensible y lo metafísico-intelectual vuelva a abrirse, esta vez en el orden de las facultades subjetivas, como escisión entre las pasiones y las acciones, entre los perceptos y los conceptos.

Si pensar es siempre pensar lo que sentimos, ¿cómo explicar la transición de los afectos a los conceptos? Si empezamos necesariamente por ser entes pasivos marcados por la exterioridad, ¿cómo es posible que alcancemos ideas claras y distintas a partir de emociones oscuras y confusas? Se adivina ahí, de nuevo, la convivencia en la propia subjetividad de dos imágenes inconmensurables del sujeto mismo: por una parte el sujeto-cuerpo, superficie de inscripción inconsciente en la que la exterioridad de las fuerzas inscribe espacios de sensibilidad, espacios sentidos con impronta individuante; por otra, el sujeto-conciencia, interioridad inexpugnable cuya mirada confiere sentido al mundo y lo vuelve inteligible; y estas dos mitades de la subjetividad se oponen como el espacio y el tiempo, como la forma de la exterioridad y la forma de la interioridad.

Cuando Sorger, en *Lento Regreso*, descubre los Espacios en el Extremo Norte, no hace sino reparar en aquello que constituye la exterioridad de la subjetividad, y por eso se refiere con frecuencia a movimientos o fenómenos naturales «que él... no podía imaginar, sino sólo vivir de un modo físico» (LR-14). No se trata exactamente de espacios que estén impresos o se impriman en su superficie exterior, en su cuerpo, sino más bien de que experimenta su cuerpo como la impresión de esas fuerzas, como la inscripción de los Espacios. «Mientras observaba las grietas, éstas empezaron poco a poco a actuar sobre él..., de la hendidura superficie terrestre volaba hacia este hombre algo que daba a su cuerpo fortaleza, calor y gravedad» (LR-57).

Los Espacios, en suma, son las inscripciones de la exterioridad, son espacios escritos, inscritos, los Espacios de los que el propio sujeto está hecho, «y le transformaban totalmente en un cuerpo que pasaba a ser órgano de todos los sentidos, vertido todo él hacia afuera» (LR-66). Los Espacios son las afecciones irreductibles a los conceptos del Yo-Pienso como conciencia, los instrumentos con los que la Naturaleza dibuja en el paisaje la subjetividad. Por tanto, tales afecciones tienen que experimentarse fuera del tiempo, fuera de la historia, porque están fuera de la interioridad de la conciencia. Esa lengua de la naturaleza cuyas «letras» son los Espacios no es, sin embargo, exclusiva de «lo que ha sido dejado en estado de Naturaleza», los montes o los ríos de las regiones inexploradas del Extremo Norte, sino que Sorger los experimenta «tanto en la cotidianidad de un pueblo apartado como en la de una gran ciudad»; para descubrirlos no es preciso apartarse del tráfico urbano y tomar «el camino del campo» (*Feldweg*), sino, al contrario, transitar por las carreteras: «Otro motivo más para ir por las carreteras por donde pasan coches, en vez de ir por lugares retirados, por los llamados “caminos de excursionistas”» (SV-56).

## 2. El Discurso como Espacio

Sorger encuentra paisajes fuera de la historia; diríamos que, al hacerlo, su perplejidad procede de haber conferido a los Espacios un sentido de eternidad inconmensurable con el transcurso del tiempo. Sin embargo, «eternidad» es una palabra demasiado vaga para designar esa extra-temporalidad con la que los Espacios se revelan a su conciencia. Sería más exacto hablar de «extemporaneidad» (las formaciones terráqueas se perciben como no-pudiendo-ser-contemporáneas del tiempo del observador, pero tampoco son genuinamente intemporales). Hay que recordar que, si «por eternidad se entiende no una duración temporal infinita, sino la intemporalidad, entonces vive eternamente quien vive en el presente» (Wittgenstein, *Tractatus Logico-philosophicus*, prop. 6.4311). ¿Los Espacios de Sorger son presentes «eternizados», intemporales? En todo caso, conviven con otro presente — el presente que pasa —, y lo hacen de un modo incomunicable y aberrante.

Los Espacios de Sorger no están «fuera del tiempo», sino solamente fuera del *transcurso* del tiempo. Pero esos espacios son tiempo, tiempo petrificado, congelado en el espacio en forma de «cosas». Son inmutables como cuadros que sacan un tiempo presente fuera de su curso, que lo descoyuntan y lo hacen errar para salvarlo de su discurrir y perderse, yuxtaponiéndolo al tiempo ordinario y haciéndolo aparecer como otro tiempo inconmensurable y sin embargo «compresente». «En otro tiempo» no significaba el porvenir ni el pasado, sino que era por esencia OTRO tiempo distinto del tiempo en que de ordinario vivía y en el que podía pensar hacia adelante y hacia atrás. Se trataba del sentimiento agudo de OTRO tiempo distinto en el que también debía haber *otros lugares distintos de los que había entonces*; en el que todo debía tener otro significado

distinto del que tenía en mi conciencia actual, y en el que también los sentimientos eran algo distinto de los sentimientos actuales y uno debía estar en aquellos momentos *en el estado en el que quizá estuviera la tierra deshabitada cuando después de milenios de lluvia por primera vez cayó una gota de agua sin evaporarse en seguida*» (Carta Breve, pp. 25-26, subrayados nuestros).

Si se tratase sólo del tiempo de otro de los leibnizianos «mundos posibles», imposible con el mundo real, no habría ningún problema. El problema surge cuando ese otro tiempo (a saber, un Espacio) se *presenta* en éste como contiguo a pesar de su extemporaneidad. Un «tiempo» fuera del curso del tiempo, sin medida común pero a su lado, un tiempo sin curso ni dimensiones cronológicas (sin adelante ni atrás), sin porvenir ni pasado, un tiempo *out of joint* en el que no hay movimientos ni desplazamientos entre puntos cardinales de los cuales el tiempo sería la medida, que es la más absoluta quietud y sin embargo un quietud en sí misma móvil, *móvil en cuanto quietud*: un tiempo a-métrico, un tiempo que no es sucesión, que no pasa, sino que aparece como «la forma de todo lo que cambia y se mueve, pero es una forma inmutable y que no cambia»<sup>5</sup>.

Los Espacios: filones de tiempo extemporáneo (que ha de ser pensado como contemporáneo del primer acontecimiento terráqueo trascendental) solidificados formando expresiones de las fuerzas de su morfogénesis en una lengua propia e intraducible, la lengua-paisaje de las formaciones terrestres, relato de la Historia Natural de una naturaleza inmaculada de todo contacto y medida humana, pero relato de sucesos cruciales en

5. G. Deleuze, «Sur quatre formules poétiques qui pourraient résumer la philosophie kantienne», *Philosophie* n.º 9, pp. 29-30. Hallamos un rastro de esta «incommensurabilidad» entre dos tiempos incomparables en la división griega del tiempo en *Aiōn* y *Chrónos*; el primer término, que designaba en principio una época, edad o estación del año, se oponía al tiempo «crónico» como tiempo «en general»; no obstante, *aiōn* terminó significando algo muy parecido a «eternidad» (por ejemplo, en Platón), manteniendo de otro modo su oposición a *chrónos*, que ahora es entendido como «tiempo pasajero». Es interesante, en el contexto de nuestra exposición, hacer notar cómo es posible reunir los dos significados (arcaico y clásico) de *aiōn*: una edad o una estación eternizada, extraída fuera del curso del tiempo. Sobre este tema, *vid.* también Deleuze, *Lógica del Sentido*.

esa tierra deshabitada cuyos eventos son de índole «arqueológica», «geológica», a la vez que transgreden la geología y la arqueología *tout court*.

No hay lengua sin historia, no hay naturaleza sin historia, pero la Naturaleza tiene su propia historia y su propia lengua. La Naturaleza sin la Historia es como la mítica montaña de la eternidad, de solidez pétreo, antes de haber recibido una sola impresión. Las aguas de la lluvia chocan contra una de sus caras, y cada gota se evapora al instante: la montaña no ha *sentido* nada. Hace falta que este des-encuentro se repita una y otra vez hasta que un día, a fuerza de chocar contra la montaña, las aguas dejan una *huella*, se abren un *cauce*, hacen una señal, una *grafía* en ella. Esa *impresión* es al mismo tiempo un *gesto*, una expresión de la montaña: lo expresado es el agua o, más bien, la fuerza con que el agua impacta la montaña. A partir de ese instante (hay que suponer una conoción geológica atravesando la estructura interna de la montaña, como si sus entrañas adivinasen ya el lugar por donde un día, dentro de muchos años, se partirá en dos para albergar el lecho de un río), la huella constituye la memoria — una memoria geográfica — mediante la cual la montaña recuerda el paso de las aguas, la imaginación — fantasía geográfica — mediante la cual espera e invoca en silencio su repetición periódica, y la sensibilidad mediante la cual puede únicamente llegar a experimentar la presencia de la corriente.

Cuando esto sucede, podemos decir que en la piel de la Tierra ha tenido lugar un *pliegue*, se ha inscrito una y griega, un acontecimiento que ha de entenderse — como todo doblez — doblemente; para el agua, es un hábitat: por fin ha encontrado un lugar en el que existir, en el que devenir-sentida; para la montaña, es un hábito: por fin ha encontrado la forma de devenir sensible. Así, hábitat y hábito son la misma cosa bajo dos puntos de vista, cuya unidad presupone el doble origen del vocablo *Ethos*. Nada se adelanta afirmando que el agua existe como cosa física (en estado de naturaleza) antes de encontrar un hábito con el que vestirse, una envoltura en la que verterse, una máscara con la que hacerse presencia para la montaña, un esquema para inaugurar un presente inamovible; pues sólo llega a devenir sentida gracias a ese disfraz, máscara o hábito bajo los cuales es recordada, invocada, esperada y percibida

por la montaña. Decir «recordada», «esperada», implica que, al pasar el agua por la montaña, el fluir del tiempo se ha abierto un curso que parte en dos mitades la solidez granítica de lo intemporal.

El encuentro de ese hábitat configura el paso de la «geografía física» a la «geografía poética», del mismo modo que la montaña sólo adquiere sensibilidad cuando la corriente de las aguas la separa de sí misma al romperla virtualmente en dos mitades entre las cuales se abre paso el lecho del tiempo. La grieta en la montaña — siempre presente en el texto de Handke — es la marca del acontecimiento: por el que la montaña se quebró, abriéndose entre sus rocas un Espacio por el cual comenzó a discurrir el Tiempo. Ese Espacio, que es a la vez hábitat y hábito, concentra el tiempo, comprime el acontecimiento. Lo decíamos unas páginas más atrás: es propio del artista el mostrar un edificio, una calle, una montaña o una manzana como si fuera la primera manzana jamás vista, el primer edificio sentido; y lo propio de la primera vez que algo es sentido es su sinsentido, en una doble acepción: algo que es visto por primera vez no puede tener sentido, porque la atribución de sentido comporta la inserción de ese algo en el tiempo, en una historia que suministra el modelo de su comprensión como un edificio, una calle, una montaña o una manzana; pero es que, además, algo que se percibe por primera vez no puede literalmente ser sentido, es decir, pasa forzosamente desapercibido: sólo se percibe algo cuando se ha aprendido a percibirlo, esto es, cuando se ha contraído un determinado hábito; es por esa razón por la que la montaña no puede guardar ningún recuerdo de la primera gota de agua que chocó contra su superficie sin evaporarse en seguida: porque, siendo aquella gota de agua la que inauguró su memoria, no cabe memoria de ella.

Y, sin embargo, aquello de lo que no hay memoria, aquello que está cabalmente fuera de la historia (y no simplemente «antes» de ella, pues ello implicaría ya un orden cronológico de sucesión), aquello que es ajeno al (curso del) tiempo, permanece, como un monumento mudo, sin sentido y no-sentido, en el Espacio, como la huella ininteligible, la cicatriz de nada y de nadie, la grafía ilegible e impronunciable, el residuo que el arqueólogo extrae cuidadosamente del subsuelo sin poder auxiliarse de ninguna «historia» para su interpretación. Este Es-

pacio ante el cual toda palabra (= tiempo = historia) enmudece es justamente lo que se yergue en la obra del pintor, cosa sin palabra (*Wort*), pregunta sin respuesta (*Ant-wort*), y también lo que brilla en los ojos de Valentín Sorger cuando contempla las formas de la naturaleza en el Extremo Norte del continente americano.

\* \* \*

Podríamos pensar, no obstante, que un cuadro remite siempre a una mirada, y que por lo tanto es siempre la construcción de una subjetividad, y que cada vez que admiramos un paisaje pintado no hacemos sino caer en el interior de la mirada del artista, reconocer y, en cierto modo, rendir homenaje a una subjetividad que enfocó por primera vez ese paisaje, que no lo descubrió sino más bien lo inventó o lo constituyó como tal, haciéndolo destacar del resto del trasfondo, elevándolo como en relieve y poniéndolo ante nuestros ojos por obra de su perspectiva. Y podríamos pensar que eso sucede incluso cuando los cuadros no llegan a estar estrictamente pintados en una tela; por ejemplo, cuando el escritor que protagoniza SV recorre los caminos de la Provenza recordando la observación de Cézanne de acuerdo con la cual las actuales carreteras están construidas sobre las viejas rutas romanas, diseñadas con ojos de artista, cuidando elegir, para el paso de los caminantes, lugares desde los cuales fuera siempre visible un cierto cuadro, creando auténticos miradores que remitirían a la mirada constituyente de un sujeto y, en última instancia, a la mirada constituyente de *el* sujeto. Así, al reconocer uno de esos cuadros, no estaríamos haciendo otra cosa que reconocernos a nosotros mismos en *la* subjetividad. Lo que sería otra manera de decir, una vez más, que los Espacios como tales no están pintados, y que ni siquiera hay «en la Naturaleza» tales Espacios, sino que es el ojo humano el que los pinta, doblando la naturaleza con la significación estética que constituye su suplemento poético propio; «todo lo demás» (es decir, la idea de una «lengua de la tierra») sería mero producto de un desaforado antropocentrismo.

Y, sin embargo, esta tesis se compadece mal con todo lo que acabamos de decir acerca de la pareja hábito-habitat. Porque, si se sostiene que la percepción se sustenta sobre un apren-

dizaje, y el aprendizaje sobre la adquisición de hábitos, entonces es preciso admitir que sólo llegamos a «ver» cuando «la experiencia» (una experiencia anónima y no experimentable) inscribe en nuestra piel una marca que constituye nuestro ojo, el hábitat de aquello que choca repetidamente contra nuestra insensibilidad hasta abrirse en ella un cauce por el que discurrir, un Espacio en el que concentrarse, un hábitat en el que habitar. Por eso, más bien, habría que decir que una mirada remite siempre a un cuadro, a un Espacio, y no al contrario, y que la subjetividad (por ejemplo, la subjetividad «visual») es siempre *lo construido* por ese cuadro, su obra y no su autor. Los ojos del artista son la invención del cuadro para llegar a ser visto, para devenir sentido. Y es el cuadro mismo el que *encuadra* al sujeto que lo mira, el que inventa los ojos capaces de verlo. En lugar de pensar en un mundo visualmente homogéneo, continuo, amorfo e insensible (como en esa «naturaleza» o ese «espacio de los géometras», escindido de su devenir-sentido), en el cual la mirada del sujeto introduce perspectivas y descubre la belleza de los paisajes creando miradores, hemos de pensar más bien en un mundo *objetivamente fragmentado en millones de perspectivas* de las cuales la mirada humana es el producto antes que el productor.

Antes de la mirada era el mirador. Claro está que, por eso mismo, el cuadro que constituye (o, por decirlo así, que «constituyó») nuestra mirada es *el único cuadro que no podemos ver*, porque es el cuadro en el que nosotros estamos pintados, es el cuadro que *nos ha pintado* en el paisaje, que nos ha dibujado en el Espacio, que nos ha tatuado en la naturaleza. Y por ello, cuando el artista pinta ese cuadro, *y ése es el único cuadro que el artista pinta* (o, al menos, que aspira a pintar), no procede al reconocimiento de la subjetividad, sino a su disolución. Un cuadro es una mirada, si queremos decirlo así, pero exacta y precisamente *la mirada de nadie*. Por ello, los Espacios se aparecen como cuadros sin autor, cuadros inexplicables, sin sentido, cuadros de lo sentido que jamás hemos sentido, porque son cuadros de la inauguración del sentido.

El pintor pinta los hábitats, pinta los hábitos, pero justamente en esa dimensión de exterioridad que posee siempre «la primera vez», es decir, aquella vez en la que el Edificio, la calle, la manzana o la montaña no eran todavía hábitos, ha-

bitualidades, aquella vez que produjo la inscripción, que grabó el acontecimiento y se confundió con él, una vez que no está antes del tiempo (pues tal expresión es absurda) sino fuera de él, en la exterioridad del sentido, de los sentidos, del tiempo, de la historia y de la subjetividad.

Una exterioridad que en la obra de arte (pero no sólo en ella, no sólo en lo que podemos catalogar de ese modo normalizadamente) hace visible lo indecible, lo que no cabe en la palabra humana porque es un acontecimiento exterior a su historia.

\* \* \*

Por eso, sería un error intentar comprender estas formaciones tomando como modelo la Historia humana y su Lengua (la lengua de Europa), sería una suerte de crimen etnocéntrico y antropocéntrico: no ya un genocidio, sino un *geocidio*. Para evitar comprometerse en un método de ese género, tiene sentido iniciar una especie de «giro copernicano», característico de las últimas décadas de nuestra coyuntura intelectual, y que cabría llamar «el giro espacial» (por contraposición al 'giro lingüístico' del que habla Rorty)<sup>6</sup>. En lugar de intentar hacer la «historia» de las formaciones terrestres (los acontecimientos espaciales) según el molde de la Historia de los discursos humanos (occidentales), ¿por qué no, al contrario, hacer una historia

6. Rorty, R. (ed.). *The Linguistic Turn*, 1967. Algunas señas de este otro acontecimiento son el interés de los historiadores hacia la organización de los espacios, el vuelco de la fenomenología hacia este problema de la espacialidad, principalmente mediado por la cuestión de la corporalidad (con la consiguiente influencia en las psicologías fenomenológicas), los trabajos de Derrida desde *La voz y el fenómeno*, los de Foucault a partir del *Nacimiento de la Clínica*, y los de Deleuze y Guattari (juntos y por separado), principalmente después de *Rizoma*. El llamado «giro lingüístico», al culminar en una posición que puede considerarse bien resumida por la fórmula gadameriana «el ser que se comprende es lenguaje» (y no hay ser ajeno a esa comprensión, pues la comprensión del ser, como «pre-comprensión» o intuición pre-conceptual está ya siempre comprendida de antemano en la propia existencia [*Dasein*], tiende a cerrar el círculo, mientras que «el giro espacial» tendería a abrirlo hacia un exterior del lenguaje representado, como es obvio, por el espacio. Cabe señalar, también, en este contexto, los diversos trabajos de D. Franck sobre este particular.

de las «formaciones discursivas» (acontecimientos enunciativos) según el modelo de las formaciones geológicas, una «arqueología del saber» (Foucault), una «geología de la moral» (Deleuze-Guattari)?

Nietzsche patrocina una inversión de este género bajo el título de «genealogía»; conviene recordar aquí que el propio Nietzsche introduce la genealogía (*La genealogía de la moral*, «Prólogo», 7) a propósito de dos formas opuestas de hacer la historia: la historia *azul* y la historia *gris*; la primera es denominada de ese modo porque «se pierde en el azul del cielo», mientras que la segunda se realiza sobre «toda la larga y difícilmente descifrable escritura jeroglífica del pasado de la moral humana». Es una historia escrita *sobre la tierra*. Mientras el lenguaje se considera únicamente como el ámbito de un discurso que habla acerca de las cosas, creador de universos simbólicos y de órdenes de significación, queda como separado de lo real, desconectado de su efectividad: el sentido de una palabra se contiene en otra palabra, o se explicita por el contexto de la frase en la que la palabra se inserta; pero, a su vez, el sentido de la frase sólo se encuentra en otra frase, y el discurso se convierte en un texto interminable de regresión indefinida incapaz de tocar las cosas, que permanecen mudas y amorfas como su exterioridad resistente y opaca, aquello a lo que todo discurso se refiere pero que, por su propia naturaleza, es *lo que no se puede decir*, eso que sólo puede ser visto, sentido, dibujado o pintado, hecho o experimentado, pero jamás dicho: orden de los Espacios en el que la palabra no tiene nada que decir, nada que traducir, en el que su potencia se desvanece ante la exuberancia de unas formas que no se avienen a los esquemas categoriales del significante o a las pautas de individuación de la gramática.

Bertrand Russell notó que los teóricos ingleses de los «Actos de habla» redescubrían un viejo saber practicado por la sofística griega cuando llamaban la atención (Austin) sobre una dimensión lingüística en la cual lo que cuenta no es lo que se dice (el significado), ni por lo tanto la verdad (o falsedad) de los enunciados, concebida como su correspondencia con ciertos «hechos» extralingüísticos, sino su eficacia o su ineficacia práctica, esto es, cuando se hacen cosas con palabras, cuando, al decir algo, se hace algo. Y esto aún no es nada si solamente

se pretende con ello poner al descubierto (Scarle) las «actitudes» subyacentes al discurso (preguntar, afirmar, prometer, etc.). Es preciso dar un paso más y considerar el conjunto de las cosas dichas como un inmenso paisaje acumulado por la historia de la humanidad, un paisaje de hechos, de acontecimientos, de monumentos cuya arqueología puede hacerse sin recurrir a un sentido de la historia para esclarecer su significación ni echar mano de una subjetividad trascendental como el Locutor implícito que ilumina el sentido de todos los discursos, contenido en sus intenciones y pretensiones.

Contemplar, en suma, los discursos como Espacios, hacer geografía del Lenguaje. Cuando se consideran los enunciados como acontecimientos «se los trata en su irrupción histórica; lo que se intenta hacer visible es esta *incisión* que constituyen, esta irreductible — y a menudo minúscula — emergencia» (Foucault, «Réponse au Cercle d'épistémologie», *Cahiers pour l'analyse* n.º 9, p. 18). Cuando se hace la historia continua, global, totalizadora, se la presiente siempre atravesada por una subjetividad constituyente y una teleología trascendental. Y el método consiste entonces en «memorizar los *monumentos* del pasado..., transformarlos en *documentos*, y hacer hablar así a esos rastros» (*La arqueología del saber*, trad. cast. A. Garzón, 1970, p. 10); en esta *otra clase de historia* (deshabitada por el sujeto y los fines) se trata de considerar los *hechos de discurso* (actos de habla, *Speech Acts*), «no ya como *documentos*, sino como *monumentos*» (*ibid.*, p. 19). «Hubo un tiempo en que la Arqueología, como disciplina de los monumentos mudos, de los rastros inertes, de los objetos sin contexto y de las cosas dejadas por el pasado, tendía a la Historia y no adquiría sentido sino por la restitución de un discurso histórico; ...en nuestros días, la Historia tiende a la Arqueología» (*ibid.*, p. 11).

De esa manera, el historiador sufre perplejidades, vértigos comparables a los de Sorger con su metageología, y estos vértigos son producidos por las inscripciones, por las incisiones, las emergencias y, en suma, las fallas, discontinuidades y rupturas descubiertas en lo que parecía ser un paisaje anodino y monótono, indiferentemente ligado a sí mismo por la perpetuidad de un discurso uniforme y coherente.

Si hemos visto a Sorger enfrentado a la inconmesurabilidad de dos ámbitos yuxtapuestos (el espacio como lenguaje),

Foucault se ha especializado en suscitar esas perplejidades en sus lectores (en lenguaje como espacio): en *Les Mots et les Choses*, la descripción de *Las Meninas* que abre la obra se convierte en *paradigma espacial* (un cuadro es una serie de series, gustaba de recordar Foucault) para la descripción minuciosa de «ese profundo desnivel de la cultura occidental» que el libro pretende restituírnos; *Vigilar y Castigar* comienza con dos documentos-monumentos inconciliables pero yuxtapuestos: el suplicio de Damiens (1757) y el reglamento para la casa de jóvenes delincuentes de París (1838). En el espacio de menos de un siglo ha tenido lugar un acontecimiento crucial — pero inadvertido — que desliga por completo a un monumento del otro, que los hace aparecer como testimonio de civilizaciones distintas, que describe dos Espacios, dos cuadros incommensurables. De este modo, la cultura occidental se refleja a sí misma — fragmentando sus imágenes en pedazos que no pueden recomponer una unidad — en una figura a la que se pensaba completamente ajena (es decir, de este modo comparecen cosas nuevas); en la *Naissance de la Clinique*, la primera página nos sitúa ante la misma admiración y causa la brusca conciencia de la ruptura y la contigüidad de lo imposible: la descripción del tratamiento de la histeria hecha por Pomme, a mediados del XVIII, y, en seguida, la descripción que hace Bayle, menos de cien años más tarde, de una lesión anatómica del cerebro — entre ambos textos se extiende el espacio irrelleuable, invisible, de «una diferencia ínfima y total», pues el cuerpo enfermo al que se refieren obedece a otra geografía o a otra cartografía; en la *Historia de la locura*, nada podría conciliar la *Nave de los locos* que inaugura su discurso, con el espacio del *Asilo*, que lo clausura. La historia no se hace para suturar esos huecos del tiempo, sino para devolverle sus fisuras y hacer sangrar las heridas; en fin, la *Histoire de la sexualité* comportaba en su proyecto original un proceso inverso e igualmente aleccionador: no ya denunciar una fractura donde los historiadores «del Espíritu» soñaron con la continuidad sino, al revés, descubrir la ausencia de ruptura histórica — con importantes consecuencias políticas — entre la «edad de la represión» y la de su análisis crítico. Y siempre mediante cuadros y espacializaciones (sobre este procedimiento de presentar la historia en «espacios», *Vid.* también los trabajos de J. Donzelot). El trata-

miento arqueológico, genealógico de la historia humana ha sido así capaz de enfrentar al pensamiento con su otro, al que siempre se había considerado exterior, «como si tuviéramos miedo de pensar *lo otro* en el tiempo de nuestro propio pensamiento».

Se tiene legítimo derecho a preguntar qué interés «real» presenta este cambio de modelo, qué rendimientos — teóricos y prácticos — se desprenden de ese giro espacial respecto a la utilización del vocabulario del tiempo. Porque de una cosa no hay duda: ese vocabulario tiene tan poco de inocente como cualquier otro, proporciona y determina ciertos resultados. Por eso, el mismo Foucault justificaba así la permanente «metáfora geográfica» de su obra, por su carácter de historia política y no «fenomenológica»:

«Metaforizar las transformaciones del discurso mediante un vocabulario temporal conduce necesariamente a la utilización del modelo de la conciencia individual, con su temporalidad propia. Intentar descifrarlas, al contrario, a través de metáforas espaciales, estratégicas, permite captar precisamente los puntos en que los discursos se transforman merced a y a partir de relaciones de poder» («Hérodote», n.º 1, 1976).

Siempre es la misma cuestión: la investigación de los Espacios es la historia de los poderes, la genealogía de las fuerzas, la cartografía de la exterioridad.

\* \* \*

Entonces, todo lo que hemos afirmado acerca de la Pintura puede ahora repetirse con respecto a la Palabra (sin mermar por ello la mutua irreductibilidad e intraducibilidad de ambos órdenes). Palabra que no remite a la intención de un sujeto que la carga de sentido, que no es la trampa que un Alocutario nos tiende para que caigamos en ella admitiendo su interpretación en el horizonte de un acuerdo universalizable. La comprensión de la Palabra remite igualmente a hábitos lingüísticos, y comprender una Palabra es sólo posible cuando estamos escritos, inscritos, d-escritos por una marca desde la cual hablamos; es, al contrario, el Locutor el que depende de un discurso, de un acontecimiento enunciativo, como su resultante final, y

la palabra del poeta, o del arqueólogo, es una invención del Lenguaje para llegar a ser escuchado, para forjar el entendimiento capaz de comprenderle; y, por ello mismo, la letra con la que estamos escritos, que nos graba, que nos describe y nos inscribe en el universo de discurso, es la palabra que de ordinario no podemos decir, y que el escritor se esfuerza en pronunciar: lo que nadie ha dicho porque no es palabra que pertenezca a ningún Locutor.

El arqueólogo, el genealogista, desentierra las palabras escritas sobre la tierra como palabras sin sentido ni autor. No hace ciencia, ni historia. Y este tratamiento poético-arqueológico de las cosas dichas se complementa, como hemos visto, con el descubrimiento de una poética de la naturaleza que rebasa los límites de las ciencias de la tierra. Cuando Sorger sonríe «de modo pícaro y malévolo», creyendo estar en posesión de un esquema «totalmente nuevo» para pensar los fenómenos, naturalmente su hipótesis de «el espacio como lenguaje» no puede referirse solamente a una morfogénesis «mecánica» del paisaje (y por eso su ciencia deja de resultarle útil en cierto momento), sino a unas auténticas micropolítica y micropoética de la Tierra.

Desprenderse ante todo de las «trampas» que en la lengua «verbal» — que indefectiblemente usa el léxico del tiempo subjetivo — impiden captar las fuerzas, tiene la ventaja inicial de «sustituir la intuición inmediata por la intuición geométrica, que espacializa su objeto y lo distancia del sujeto pensante» y, de esa forma, «elimina el carácter no-local, trans-espacial y cuasi-mágico de esas nociones... El pensamiento verbalizado tiene tendencia a esclerotizar los conceptos... disimula su variabilidad intrínseca», está lleno de tabúes que impiden ciertos trayectos semánticos u obstruyen su posibilidad; para vencer esas resistencias, es menester contar con «la posibilidad (amplia) de transgredir el principio de identidad» (R. Thom, «Matemática y teorización científica», *Penser les mathématiques*, París, 1982).

Y así nos hallamos de vuelta en el punto de partida: la transgresión del principio de identidad es justamente lo que provoca el vértigo de Sorger, su imposibilidad de encajar «su» tiempo en el espacio extemporáneo del «otro tiempo» remoto, que se aparece como imposibilidad de reunir en una sola perspectiva dos tiempos distintos que, sin embargo, y para escarnio conjunto de Aristóteles y Leibniz, se dan «al mismo tiempo».

### 3. La Geo-Poética

Según el magro pero severo discurso que la tradición atribuye al primero de los filósofos occidentales, todo comienza por el agua, el oleaje de un río circular llamado Océano. Podemos ver en ello las huellas de los grandes imperios fluviales en que la tierra ha sido ganada poco a poco a la feroz feracidad del Nilo, y también la tierra de las islas griegas que emerge de la profundidad del tiempo mítico como una Atlántida, volviendo a hundirse para siempre, al comenzar nuestra era, en el *tópos* imaginario de la conciencia infeliz de Europa. Pero, según los mismos testimonios, esa profundidad del Océano tortuoso, Hades helado de putrefacción y densidad, es la profundidad de la Tierra, caverna insondable en la que se hunden sus raíces hasta la cueva originaria en que los ancestros de Hesíodo y Jenófanes enterraban a sus antepasados y depositaban los alimentos germinales que volvían a surgir cada primavera. La Tierra y el Mar, lo Seco y lo Húmedo, se entremezclan de este modo en la trampa que han construido, desde siempre y para nosotros, para que nosotros no cesemos de caer en ella, tanto los primeros pensadores como los primeros hombres: el problema infinito de cómo desecar la Tierra, cómo instituir un territorio sólido y firme sobre el que caminar, correr, bailar o asentarse, sustrayéndolo a la frialdad de lo Húmedo que señala a la vez la máxima distancia (un mundo de antes del mundo, pre-cósmico y a-político, sin dioses ni hombres), y la proximidad más aberrante (un orden en el que los dioses son hombres, los hombres fieras y las fieras, divinas).

¿Enterraba a sus muertos el hombre paleolítico para olvidarse de ellos o para recordarlos? Se entierra a los muertos siempre para olvidarse de ellos, para impedir su retorno al mundo de los vivos, para exorcizar su posible re-aparición. Pero,

al sepultarlos, se señala el lugar intenso, el centro espiritual o imaginario del que ha de surgir, ya sea Lo Mismo, como la estación que retorna cíclicamente, y que es el conjuro ritual de una sociedad agrícola, ya sea Lo Otro, como la diferencia que se presenta por sorpresa, tras un grito de alarma, quizá en las prácticas de las civilizaciones de nómadas guerreros y cazadores-recolectores, depredadores y animales de presa. La profundidad de la Tierra comunica con la profundidad del mar, porque ambas se sitúan a la mayor distancia posible del orto heliaco, en las sombras donde no llega la maldición del Astro Rey que fertiliza las plantas en una cocción pre-cultural y deseca los frutos refrescantes y crudos hasta convertirlos en perfumes aéreos que servirán de alimento a los dioses, en el punto de más profunda desemejanza, donde las direcciones del espacio se entrecruzan e intercambian en un devenir ilimitado e inconmensurable, diabólica superficie de Möbius sin izquierda ni derecha, sin profundidad ni altura, sin fondo y sin bóveda celeste. Y se confunden, ambas profundidades, porque es de aquel fondo del que los pasos del hombre — danza o labor, surco o flecha, caza o fiesta — han de hacer emerger la superficie sobre la que vivir y caminar, el espacio con izquierda y derecha, orientado y cualitativo, que determina encuentros esenciales.

Un Espacio se construye con signos de un paisaje que determina a su ocupante como cazador o agricultor, muerto o vivo, carne o espíritu, agresor o agredido, hombre, animal o dios. La obra de arte humana se enfrenta al mismo problema que el animal territorial o el dios cosmogónico: ¿cómo hacer emerger la profundidad hasta la superficie sin que todo se desbarate y se autoconsume pero, también, sin que todo se congele y pierda vida? El problema, desde luego, no es el mismo para el agricultor neolítico y para el cazador paleolítico. El arte del primero consiste en horadar la tierra sólo lo suficiente para que salgan de ella los frutos comestibles que le liberan de tener que manchar sus manos de sangre y sin hacer ascender de las profundidades a los titanes y anti-dioses que despedazan, devoran, consumen y degüellan, horror de una guerra natural que destruye la civilización y de la hierba cruda que convierte al hombre en fiera. Para el segundo, al contrario, el problema consiste en mantenerse en la superficie sin hundirse

en ella, sin echar raíces, y sin despertar la cólera de las bestias antediluvianas con quienes compite. Pero tanto la sangre de las víctimas que cubre la tierra como los surcos que la cartografían, que la dibujan y trabajan, tienen poco que ver con las funciones de supervivencia. El Espacio — interior de la cueva, hábitat versus naturaleza salvaje, superficie frágil versus oleaje indómito de las profundidades o ira de los cielos — sólo surge del Arte. Y surge dos veces: primero, como el resultado fortuito de la diseminación de signos sobre el terreno sin cultivar, silvestre; segundo, como efecto del paisaje presentado por esos signos e inventado por ellos. No, los hombres y los animales no se adaptan a su ambiente según un código inscrito en su memoria biológica: crean su propio ambiente y, como Artaud, nacen de sus obras.

Los etogramas rituales con los que los animales individuales semiotizan su territorio se convierten, en la especie humana, en formas inscritas en un registro mnemónico y colectivo, que consiste en una batería de signos de una escritura primordial que se graba sobre la carne y sobre la tierra. El hecho de que estos signos entren en comunicación con la palabra no crea en ellos, en principio, ninguna diferencia crucial. Las palabras, desde entonces y hasta ahora, no han dejado de ser etogramas o estetogramas que tienen por función, no hablar del ser o del mundo, no comunicar al interlocutor emociones, creencias o sentimientos, sino estetografiar al adversario, tatuar el paisaje en la virtud de un Espacio, dibujar el rostro territorial del otro, la máscara ritual de los personajes que participan en la tragedia colectiva, distribuir los papeles y situar los decorados. Son intentos de reproducir un código labrado en una memoria perdida y olvidada desde un principio. Y se trata de un código formalmente tan completo que reserva, desde siempre, un lugar vacío, el suyo mismo, que sólo la obra de arte puede llenar. Porque el artista, como el pájaro que construye su nido o el primitivo que cava su cueva o su sepulcro, no puede rellenar ese Espacio si no es conjurando el caos con sus propios fragmentos, las ruinas del mundo como elementos que toma de su propio medio, de su historia, de la Historia y de las historias de la tribu.

Podemos pensar, sin duda con razón, que nuestro caos tiene poco que ver con el del neolítico o con el de la mitología

antigua, que una memoria que alcanzase ese nudo focal es para nosotros, si no impensable, sí al menos insignificante. Pero es de nuevo un espejismo. Pues la manera en que el artista ocupa ese hueco no tiene nada que ver con la memoria concebida unilateralmente, como almacén de recuerdos y de un pasado más o menos revivable. El éxito del artista se consume cuando consigue seducirnos con el pretexto de contarnos ese viejo relato que no cesa de contarse, el re-encuentro del hombre con la Tierra; embelesados con los paisajes, los rostros y los personajes de esa vieja historia, que nos son vagamente conocidos por lo que a nosotros se nos ha transmitido en nuestras propias historias tribales (incluida la maraña de las historias de la tribu de los artistas), y que se suceden para complacernos, para hacernos sentir la cómoda tranquilidad de que, en el fondo, sólo se trata de esa vieja historia tantas veces contada y tan conocida, el artista consigue hacernos olvidar que es su propio relato, su propio lienzo el que está inventando ese *tópos* mítico y relacional, el que nos está tatuando en la piel de su Espacio plástico como una mirada cogida en la trampa de su propio reflejo. No es el artista que retorna al origen de la historia; no es el pintor que regresa a los orígenes de una mano salvaje sin divorcio de la materia flexible y resistente o a las fuentes de un ojo incontaminado de la epidemia alfabética; es la memoria amnésica que vuelve a crear en nosotros la ilusión de ese comienzo a partir del estado actual de nuestras ilusiones.

Ni sólo es cierto que todo Cromlech es una obra de arte, sino más bien que toda obra de arte es un Cromlech: una porción de espacio sustraída al espacio, un pedazo de tiempo arrancado a la historia. Las grandes piedras mudas devienen signos al delimitar un Espacio interior en el cual ya no rigen las mismas leyes del exterior, en el cual toda cosa se recubre de un disfraz que la precede y continúa, la anuncia y la sobrevive; un ritmo distinto del ciclo vicioso de las horas estacionales vibra en ese lugar: pulsación intensa por la que la Tierra llega a ser, no ya real, sino vivida y vivible, por la que el animal *erectus* construye la barca-Cromlech, la cueva móvil con la que agujereará el espacio y el tiempo, con la que perforará el ser para nacer, un día, de un abismo que no recuerda haber habitado jamás (pues es lo inhabitable), y hacia el cual la obra de arte constituye el camino más corto y difícil: porque, al estar

dibujado sobre una superficie, se corre el riesgo de no verlo, de tomarlo por una ilusión óptica. Y se corre el riesgo, no menos frecuente, de tomarlo por algo más que una ilusión óptica, es decir, una «obra de arte».

\* \* \*

Nada se opondría, ciertamente, a denominar el «descubrimiento» de Sorger *geografía poética*, siempre que se eliminen de este término las connotaciones de «biografía sentimental» que lo asocian a lo imaginario en el sentido más peyorativo, como si el empleo del adjetivo «poética» llevase implícito el reconocimiento de que los lugares, países y regiones de esa geografía *no existen en la realidad* («en la naturaleza») sino sólo en la mente, y especialmente en las fantasías («en el espíritu»). No obstante, también podría suceder que los Espacios de Sorger fuesen eminentemente físicos en cuanto descriptivos del viejo sentido griego de la *physis*.

De alguna forma, Sorger tiene la «prueba» de que sus Espacios no son meramente subjetivos (esto es, meras representaciones de la conciencia, seres que sólo tienen dimensión temporal): puede dibujarlos. Ahora bien, al mirar esos Espacios, al dibujarlos — lo que constituye la garantía precaria de su exterioridad—, Sorger se imposibilita para certificar tal exterioridad, ya que pierde en el mismo acto su interioridad. El acontecimiento espacial en el que Sorger participa consiste en que se pierde la tetradimensionalidad, en que *se hurta una dimensión al cuadro*. Esa dimensión de menos, es, en pocas palabras, el tiempo o, mejor, el transcurso del tiempo, el *Lauf* (de donde: Lauffer, nombre del científico que convive con Sorger) *der Zeit*.

Cuando a un cuadro se le retira una dimensión, eso significa que ya no puede ser observado *desde afuera*, porque el «afuera» es la dimensión exterior al cuadro en la que el observador se sitúa para mirarlo; cuando esto es así, el espectador está del todo vertido (disuelto) en el Exterior o, con otras palabras, está prendido (suspendido) en el interior del cuadro (pero de un cuadro *que carece de exterioridad*). Por un cuadro sólo pasa el tiempo si alguien (una conciencia subjetiva) lo mira desde su exterior conservando el tiempo. La escena de los campesinos

nos rezando a la hora del *angelus*, de Millet, sólo se hace vieja, sólo se inserta en el curso del tiempo merced a la mirada del espectador que, desde otro espacio, la incluye en el fluir temporal de su memoria retentiva y de su imaginación protentiva. Cuando, al contrario (y por ponerlo de este modo), el espectador consigue insertarse en el cuadro, entonces *desaparece de escena*. Y esta es la perplejidad de Sorger: está viendo el paisaje desde dentro del cuadro, de un cuadro sin exterioridad, eso es lo que le hipnotiza en sus dibujos: contempla un paraje del cual el yo (la mirada observadora, generadora de perspectivas y puntos de vista) está ausente (¡no estoy ahí, y sin embargo lo veo!): ojos sin conciencia, sensibilidad sin entendimiento.

El Espacio habitado por sus pobladores nace del cuadro, y el ámbito pretendidamente exterior a los sentidos se convierte en un interior, en un hábitat del cual el propio dibujante forma parte activa, sin ser espectador porque ya no hay espectadores (Cfr. la reiterada advertencia de Handke en I.R, según la cual «ya no había Dios»).

Sorger pinta su ausencia, la imagen que excluye su presencia y su conciencia, retrata la abolición de la subjetividad... Pero, ¿es posible dejar de ser sí mismo y seguir viviendo, y seguir *viendo*? ¿No requiere eso morir, enloquecer, descoyuntarse? ¿O posee Sorger alguna técnica para disolver «geográficamente» el principio de identidad? La llamada «nueva geografía» o «geografía radical» ha insistido de forma especial en el problema de las *escalas*, que da lugar a diferentes representaciones del espacio<sup>7</sup>, haciendo ver que «vivimos en una

7. Yves Lacoste («La geografía», *Histoire de la Philosophie*, París, 1973, trad. cast. F.J. Aguirre, Madrid 1976) ya señalaba que entre los filósofos «existe un gran interés por el tiempo, pero apenas lo hay por el espacio... Los filósofos que tienen cierta significación en la producción de las ideas, manifiestan una indiferencia casi total respecto al espacio, y esto adquiere una relevancia tanto mayor cuanto que ellos se interesan más por el tiempo, categoría estrechamente vinculada a la que rehúsan abordar. Las diferentes ciencias que deben referirse al espacio han dado muestras de un silencio similar»; al mismo tiempo, indicaba la existencia de diferentes «representaciones del espacio (el de los pintores, matemáticos, astrónomos, geógrafos) que han evolucionado históricamente... Cuando los hombres vivían en su mayoría en el ámbito de una auto-subsistencia a nivel de aldea o de tribu, la única representación espacial que precisaban para sus actividades era la de-

espacialidad diferencial» que articula diferentes estratos o niveles. ¿Podría definirse la «geografía poética» como uno de esos niveles, y qué tendría de particular? Basta, por ejemplo, releer, como hace Sorger, las sentencias que los pensadores de la Antigüedad escribieron sobre las formas, movimientos, estaciones y fenómenos de la tierra — de la *physis* — para tener la sensación de estar asistiendo, no a una descripción — correcta o falsa — del mundo, sino a una inscripción, a una invención — poética — de la tierra y de la naturaleza.

La *Geo-grafía* es escritura de la tierra. Hablar de una «escritura de la tierra» significa que la tierra misma, ella, escribe y describe deslenguada su lengua; su lenguaje es el paisaje; sus letras los muebles e inmuebles que decoran y constituyen el espacio: montañas sobre una meseta, zapatos sobre una mesa, hilos en un microscopio. La tierra se (d-)escribe a sí misma en sus pliegues y repliegues. ¿Se puede leer el paisaje, descifrar sus letras?

Pero geo-grafía también quiere decir «inscripción en la tierra»: desde el momento en que se deposita en la tierra un *signo* (cualquier fragmento de naturaleza capaz de «hacer» territorio), una letra, ya se ha doblado el espacio «natural» con un espacio segundo, artificial («poético»); este artificio no es, sin embargo, superchería: sólo mediante un espacio artificial

rivada de la experiencia y del conocimiento espontáneo del pequeño territorio que ocupaban. Más allá comenzaban los espacios míticos. Pero, desde hace mucho tiempo, los jefes militares, los príncipes y los mercaderes han precisado de otras representaciones, las de espacios más vastos que dominan o pretenden dominar... El desarrollo del poder sobre el espacio (y todo poder tiene una significación espacial) está unido al desarrollo de las representaciones del espacio... Las representaciones del espacio para la llamada jet society de los aeródromos no coinciden con las de los trabajadores inmigrantes... Hay que orientar la reflexión epistemológica no sólo sobre todos los tipos de trabajos y representaciones que se refieren al espacio, la geografía de los profesores o la cartografía, sino también sobre los que afectan a la pintura, las expresiones literarias y los paisajes de las películas o de los anuncios... Por último, hay que orientar la reflexión sobre la actuación de quienes detentan el poder sobre el espacio, quienes deciden acerca del desarrollo urbano y las implantaciones industriales, quienes dirigen el espacio estatal y aquellos, en fin, que hacen la guerra» (pp. 226-272). En este mismo sentido se orientan también los trabajos de P. George (*La géographie active*, París, 1964 y *L'action humaine*, 1968).

(un apriori geopoético) puede la *physis* devenir sentida, puede el ser llegar a darse como sensible, ya que la naturaleza no sólo gusta de ocultarse sino que, en cuanto tal, es por completo insensible. Imaginemos cualquier inscripción sobre la tierra: pisadas que dejan huella en el camino, surcos de labranza o trincheras de guerra: doble registro; por una parte, son objetos funcionales, herramientas aloplásticas de la historia de la adaptación del hombre a su entorno y del entorno a su habitante (ecología y ergonomía), frases del código genético u oraciones aprendidas por *trial-and-error*; por otra parte, son signos, índices, artificios, objetos técnicos, es decir, obras de arte (*art-works*) que denotan un Espacio monumental, artificial, ornamental (de caza, de danza, de labor o de guerra), gráfico, escrito, de una escritura que no lo es sobre papiros u hojas sino sobre la tierra y sobre la piel — tatuaje, rito, tortura.

Aún en un tercer sentido, *geo-grafía* puede también denominar la «escritura sobre la tierra»: «sobre» tiene ahí una doble acepción; en la primera, similar a «inscripción en la tierra», define una operación concreta de escritura; en la segunda, se refiere a *toda operación de escritura*: pues escribir comporta (siquiera la nostalgia de) un soporte, de una superficie de apoyo, de inscripción, «presupone» la tierra firme o el archi-suelo. La mecanización de la escritura parece ocultarnos hoy los accidentes del terreno en la lectura (digamos que la tierra gusta de ocultarse en la literatura, en sus pliegues), pero un geólogo preocupado y cuidadoso (*sorger*) puede encontrarlos, como encuentra aún las fuerzas prehistóricas bajo los adoquines urbanos. Finalmente, *geo-grafía* significa «descripción de la tierra»: como se dice: la trayectoria descrita por una flecha en su camino hacia el blanco; describir un espacio es re-correrlo, instalarse en su seno, en su interior, habitarlo. Pero también como se dice que un mapa describe un territorio: describir un espacio es albergarlo, pintarlo, duplicarlo, poblarlo de signos, esto es, de iconos estetográficos, aprioris *ad hoc* de su devenir sentido.

*Poética* remite a *Poiesis*, lo que puede significar producción, trabajo, imitación, falsificación, simulación, invención. «Trabajo»: más bien labor: pero elaborar la tierra es labrarla, y labrarla es pintarla, tatuarla, maquillarla, cosmetizarla, ponerle una máscara, un disfraz, teñirla de sangre o de sudor, hincharla de signos, duplicarla, esconderla, ocultarla, suplantarla.

«Imitación», «Falsificación»...: la tierra — la profunda, la natal, la primera, la mítica — no proviene de un pasado remoto prehistórico o inmemorial cuyas huellas puedan rastrearse en los Mitos (incluso deformadas por la realidad extra-mítica); la sociedad, a través de sus poetas inspirados, inventa su pasado como inventa su tierra natal: invención y producción, finalmente, pero no como creación *ex nihilo*, sino como retoque, recomposición, parcheamiento, disfraz. Y como retoque o invención que jamás encuentra su origen en el sujeto o en un sujeto colectivo voluntario y consciente, sino sólo en los hábitos, en los hábitats, en los Espacios en los que nacen tanto los sujetos individuales como los colectivos.

\* \* \*

Si los Espacios de Sorger han surgido «con los meses de observación, en la experiencia de sus formas...» es porque la observación empírica hace surgir algo no empírico y no observable, algo que convierte al Espacio más extraño — región inhóspita, vacía, deshabitada — en el Espacio más propio (*Heimliche, Unheimliche, Heimkehr*). Esto significa que el hecho de repetir la observación empírica acaba por mellar su insensibilidad, por abrir una brecha y una escisión en su interior, que el paisaje, a fuerza de chocar contra sus ojos, ha edificado en ellos un hueco en el que habitar, en el que ser recordado y esperado, ha inventado un órgano capaz de sentir sus fuerzas. De eso es de lo que se trata en sus dibujos. La repetición de la experiencia, de acuerdo con Hume, no cambia nada en el paisaje, pero *crea hábito*, da lugar a algo que no es empírico ni se «deduce» de la experiencia, sino que está más bien inducido por ella... ¡aunque aberrantemente es anterior a toda experiencia como su condición de posibilidad! El nacimiento de un hábito, de un estetograma, es el nacimiento de un hábitat, de un Espacio. Los Espacios son agujeros en el ser parmenídeo eterno y compacto, inmóvil: son espacios de tiempo, fisuras abiertas en el ser y a través de las cuales... ¿pasa el tiempo? El tiempo, sin duda, como el espacio, separa al ser de sí mismo, pero en el hueco en que cobija la sensibilidad hecha posible por los estetogramas (pues los estetogramas son los aprioris de la sensibilidad y las condiciones de la experiencia real) se

alberga un tiempo que *no* pasa, que queda congelado en el Espacio como en un cuadro, un dibujo o un mapa.

Dibujar los Espacios comporta una operación geopoética con dos aspectos: primero, se trata de la invención de hábitats-hábitos por habituación-habitación: Sorger llega a habitar sus Espacios solamente cuando la repetición de la experiencia de ellos ha hecho nacer en su cuerpo un órgano capaz de sentirlos, solamente cuando los estetogramas llegan a hacerlos visibles: entonces puede dibujarlos porque aparece un cuadro, una «escena» petrificada e insensible al curso del tiempo. Ahora bien, el tiempo sigue su curso en la historia, en *su* historia: en su conciencia (ya que son precisas las síntesis de la memoria y la imaginación para tener *conciencia* del paso del tiempo, para que el tiempo tenga un pliegue a través del cual pasar dejando huellas, para que fluya desde el pasado hacia el futuro — sin rozar el presente).

Y ahí comienza el segundo aspecto de la operación: dibujar es salvar definitivamente el Espacio del curso del tiempo (que no del tiempo), fijar sus hábitos; los dibujos de Sorger son los ritos que consiguen hacer «retornar» (evocar, invocar, repetir) ese tiempo fuera de su curso: por el hábito se inventa un Espacio que es falso tiempo (como una moneda fuera de su curso legal, una reliquia). Por el dibujo se re-pite (se vuelve a pedir) e invoca el retorno del Espacio, ese tiempo ucrónico que, en lugar de pasar, atraviesa el tiempo, perfora la *physis*, horada el ser: salvar las cosas del paso del tiempo es salvarlas de la conciencia.

Sorger no es «el Señor de los Espacios» porque no es el dueño de sus hábitos, porque simplemente (como cualquier otra cosa en el mundo) se reviste de ellos para aparecer. Por eso, al dibujar *lo que le hace, se des-hace*, se disuelve en el paisaje, en el olvido-de-sí. Los Espacios no son hechos por sus habitantes ni inventados por sus individuos (¡ellos son individuos!); están hechos de hábitos y son los hábitos quienes hacen al habitante o, mejor aún, «habitúan», «hacen habitante» (los estetogramas son rasgos individuantes). Tales hábitos, por su parte, son la *huella* dejada en el Espacio por una fuerza (que jamás se puede inferir simplemente de ella en un esquema efecto-causa), la marca de una intensidad que ha herido al ser, el signo del acontecimiento (el paso del río por la montaña; así

en las montañas tajadas — talladas — por las aguas pueden observarse las huellas secas de la fuerza líquida que ha esculpido la *physis*) que no es presente ni puede serlo (sólo se entreve en el pasado — mítico, remoto — que el rito — el dibujo. «sobre» la tierra — rememora y celebra, o en el futuro — igualmente extemporáneo — que el mismo rito anuncia, anticipa).

Un tal acontecimiento es el Acontecimiento del Espacio, el origen de su abertura, y es paradójico por definición: por una parte, es *lo que no puede acaecer* y, en este sentido (wittgensteiniano), no forma parte del mundo; pero, por otra parte, no puede sino revivir en cada ceremonia, volver en cada rito gráfico. No pudiendo ser contemporáneo (porque es lo extemporáneo), no puede ser presencia (sino inminencia intempestiva, inactual estela) ni tampoco falta sin nombre, pues no puede cesar de retornar. Lo que queda de aquel acontecimiento es ante todo una huella que — ella sí — es presente, presencia: pero presencia que se borra al darse, pues, siendo señal, lo que señala es la ausencia, su propia falta al ser como falla y emblema del evento. Y esa falla es el testigo de la intensidad irrepresentable, la prueba de la falsificación original.

Si, como Heidegger ha sugerido, cualquier pregunta acerca del significado (lo que equivale a decir, llanamente, cualquier pregunta, e incluso cualquier uso del lenguaje) presupone la pregunta por el sentido del ser, y si, de acuerdo con *Sein und Zeit*, el sentido del ser es *Die Sorge*, todo el problema radica en saber cómo hemos de entender ese término. El propio Heidegger (en el parágrafo 42 de *Ser y Tiempo*) ofrece, como «corroboración hermenéutica» de su propuesta, una fábula transmitida por Higinio en la que *Sorge* se convierte en un personaje mitológico, Cura, encargado por los dioses de la custodia y cuidado del hombre (un hombre hecho de tierra); profundizando un poco en la genealogía de Cura, se llega en seguida a Prometeo, *el que piensa*, en cuyas intermediaciones aparece toda una familia de palabras emparentadas con el nombre de Sorger (*promêtheia*, previsión, *promêthês*, previsor, prudente, que se inquieta de antemano); he ahí, pues lo que *Sorge* significa: la pre-ocupación. Una ocupación (de los Espacios) que se produce antes de la llegada de la conciencia.

Antes de hacerse consciente, Sorger está ya pre-ocupado, ocupado de antemano por la tierra y los Espacios que han to-

mado posesión de él; antes de ser sujeto, de llegar a ser «sí mismo», está ya sujetado por los Espacios, los hábitos y los hábitats que le pre-ocupan, que le habitan y a los que sirve su mirada de hábitat. No hay un relato (*mythos*) ni una historia de cómo los Espacios llegaron a tomar posesión del sujeto, porque, cuando el sujeto llegó a sí mismo, los Espacios ya le habían pre-ocupado. La historia es siempre la historia de cómo el sujeto puebla y ocupa los Espacios, los coloniza, contamina y devasta. La «otra» historia puede sólo ser geografía, geografía del pensamiento, geopoética.

#### 4. De Sorger a Cézanne

Y Sorger dibuja. Ésta es, en realidad, su pasión más característica, su única forma de «vivir» el espacio y en el espacio, su conducta más típica. «Una región no la sentía próxima hasta que, *con la máxima fidelidad posible y sin las esquematizaciones y supresiones que en su disciplina científica eran ya habituales*, no la dibujaba línea a línea, y entonces — aunque sólo ante sí mismo — podía afirmar sin mala conciencia que había estado allí» (LR-40).

He ahí una cuestión aparentemente sin sentido: ¿podemos afirmar que hemos estado en un lugar que no podemos dibujar, que podemos pintar? Cuestión trivial, se dirá, pues no todos tenemos la capacidad de dibujar un paisaje que nos impresiona o de pintar un edificio en el que hemos vivido. ¿No hay, sin embargo, algo de ello en esa voracidad turística con que los visitantes de un país extranjero se esfuerzan en tomar fotografías o películas de todos los sitios por los que pasan, como para certificar su presencia allí, como para tomar posesión de los lugares, para filmarlos, para firmarlos, para afirmarse en ellos, como en otro tiempo los excursionistas incívicos depositaban sus *graffiti* sobre capillas o monumentos, como los arqueólogos ponen cuidadosamente una signatura a cada objeto que extraen de la tierra en una excavación? No todos, efectivamente, podemos pintar los Espacios. Pero, ¿qué es lo que hay en un cuadro? Mejor, ¿qué es lo que *nos falta* para poder pintar el cuadro, además de la indiscutible pericia técnica, de la iniciación en la tradición? Quiero ir a un lugar que nunca he visitado, digamos Copenhague o Palermo: lo primero que he de hacer es enterarme de *dónde* está ese lugar; ahora bien, en principio, «me comporto con respecto a Copenhague — donde no he estado nunca — como me comporto con respecto a Pa-

lermo, donde sí he estado: son dos direcciones posibles» (Salvo, *De la Pintura*, trad. cast. N. Sánchez Durá, Valencia, 1989, parágr. 51), dos puntos en un mapa. Acostumbro incluso a decir que «veo» Copenhague en un mapa, pero lo único que veo es la palabra «Copenhague» escrita en un papel, en el entrecruzamiento de diferentes líneas. Lo que me impide (además de la falta de pericia) «dibujar» Copenhague son las «esquematisaciones y supresiones» propias de la ciencia a las que se refiere Sorger, lo que se suprime exactamente de Copenhague en los mapas, en las fotografías, en los carteles; no es que yo no pueda pintarlo sencillamente «porque no he estado allí» (podría haber estado y tener la misma imposibilidad), sino que Copenhague, el «cuadro» de Copenhague no se ha pintado, no se ha inscrito en mi cuerpo, en la piel de mi sensibilidad, que es lo que expresan los cuadros. Para pintar Copenhague, Copenhague tiene que estar previamente pintado (en mí, pero sin mí: yo no lo he pintado, *se ha pintado*).

En SV encontramos algunas de las claves del comportamiento pictórico de Sorger: el sentimiento de los «acontecimientos espaciales» o espacios intempestivos se asocia directamente con la obra de Cézanne.

A propósito de Cézanne, sin duda, se ha convertido en tópico hablar de una «síntesis entre volumen y espacio... que confiere a las cosas su *sentido de eternidad*» (Venturi). Pero una vez más «eternidad» es aquí un vocablo ambiguo y prematuro. El protagonista de SV (que es el escritor de LR) explica de un modo más preciso esa sensación que, ante una tela del pintor de la Provenza, nos otorga la seguridad de estar, no ante una manzana o ante su imagen, sino ante *la manzana* (decir «su esencia» o «su manzanidad» siguen siendo formas meramente aproximativas de hablar en tanto no delimitemos el sentido de tales términos, esto es, mientras no comprendamos que no se trata, a propósito de la manzana, de pintar su ser, sino su devenir, el devenir manzana de la manzana).

Cézanne, consciente de vivir en un mundo en que el implacable curso de la historia obliga a las cosas a desaparecer rápidamente, en connivencia con la degradación creciente que sufren en el discurso humano forjado por esa historia<sup>8</sup>, desea

8. «Dentro de unos cuantos siglos todo será plano, había escrito el

poner en marcha un proceso capaz de *salvar las cosas* de esa vorágine. «Y es así como veo ahora también las 'realizaciones' de Cézanne (...): transformación y puesta a buen recaudo de las cosas que están en peligro» (SV-64 y 68). La mirada del pintor, más que recrear, «realiza», introduce en un devenir-realidad («realizaciones») era el término técnico con el que el pintor designaba sus trabajos) a sus Espacios, a sus Motivos, convierte en sucesos espaciales o en catástrofes cósmicas dominios que hubieran pasado desapercibidas a una visión menos fina y meditada, descubre perspectivas, inventa cuadros en el paisaje, fragmentos vivos de eternidad.

Pero fragmentos perfectamente localizados, fechados y comprometidos con su paraje y sus fuerzas, imperecederos bloques espaciotemporales: no es sólo el «Jas de Bouffan», sino «*alrededores del Jas de Bouffan*»; no es simplemente «La montaña de Sainte-Victoire», sino «la montaña de Sainte-Victoire *vista desde Les Lauves*», «el camino de *Mat Jolie al Château Noir*», etc. Espacios singulares y perfectamente individualizados que no retratan objetos ni «miradas subjetivas», sino la realización solemne de lo inadvertido, de lo *sentido*, en un trayecto en el que el pincel es un arma con la que un conquistador en una tierra virgen, en una Naturaleza inmaculada de miradas en donde todos piensan que no hay nada relevante (acaso porque aparentemente «no hay nadie»), desvela territorios jamás vistos y toma posesión de ellos al nombrarlos («Au dessus du Château Noir»); no los conquista para sí, sino para salvarlos, y tal salvación no consiste «en una ceremonia religiosa, sino en la forma de fe que fue el misterio del pintor» (SV-68).

Ésta es la misma fe que a Sorger le hace detenerse ante sus Espacios en el campo de su trabajo o en el interior de su casa-laboratorio: no creía en su ciencia «como si ésta fuera

pintor desde L'Estaque, y añadía: 'pero lo poco que queda es aún muy caro al corazón y a la mirada'. Y... treinta años después, decía: 'Mal. Tenemos que darnos prisa si queremos ver algo todavía. Todo desaparece... ¿Dónde está el color que todavía sale de la sustancia de la cosa? ¿Qué cosa de las de ahora es materia para el ojo?' (SV-65-66). Ésta es una buena determinación como punto de partida para comprender de qué están llenos los Espacios de los que aquí se habla, pues no contienen determinaciones abstractas físico-matemáticas ni tampoco accidentes geográficos puros y simples, sino «materia para los sentidos».

algo así como una especie de religión natural» (LR-17), pero sentía «una fe que no se dirigía hacia nada; cuando lograba tenerla, esta fe daba lugar sólo a una participación activa con su 'objeto' (una piedra agujereada, pero también un zapato encima de la mesa o el hilo de coser en el microscopio)».

En este contexto inscribe el escritor de SV la admiración que Cézanne sentía por Courbet. Courbet hace con los personajes algo parecido a lo que Cézanne hará con los paisajes (aunque, ciertamente, Cézanne lo hace también con personajes y ambos métodos son muy distintos): toma ciertas escenas del acontecer diario que, desde el punto de vista de la temática de la época, fácilmente podrían ser tachadas de intrascendentes o triviales (o, al revés, de «comentarios» de pintura social levemente moralizantes), y los convierte en acontecimientos cruciales de la historia (en cierto modo, siguiendo un camino inverso al de los pintores de «grandes sucesos»: éstos subrayan la magnificencia de hechos históricos reconocidos; él representa situaciones cotidianas como estereotipos históricos y, de ese modo, propone que sean reconocidos como grandes sucesos), muestras preciosas de la vida social (no en absoluto escenas cualesquiera). «Courbet ha visto como verdaderos acontecimientos históricos las escenas cotidianas que representan géneros». Por eso mismo, ante sus telas, tampoco se tiene la sensación de ver a un campesino o a unas jóvenes a la orilla del Sena, sino de pasar revista al *tipo*, a la esencia genérica intemporal del campesino de un lugar y un tiempo bien determinados, o a la de las jóvenes de las orillas del Sena, de precisamente ese momento histórico. Pero no a la «esencia» como algo más general, más abstracto, menos carnal y vivo que los individuos particulares subsumidos bajo su concepto, sino la esencia universal de una espaciotemporalidad precisa concebida al mismo tiempo como acontecimiento y como individuo.

Cézanne se ha interesado ante todo por la «historia natural» (¿no habría que decir más bien «geografía natural»?), y por liberar a sus motivos de la «historia» (aunque también manteniéndolos escrupulosamente adheridos a su espacio y su tiempo), para registrar en sus cuadros «acontecimientos cósmicos» (sobre «el acontecimiento cósmico de 1904», *vid.* SV-27), creando Espacios de visibilidad para las fuerzas que configuran los paisajes y que se articulan en su devenir-sensible, y en su devenir-

nombrable (el nombre es justamente el título del cuadro): *de esa nada de insensibilidad ante una Naturaleza que se presume archiconocida y agotada, ha inventado ámbitos singulares e irrepetibles* (¿o más bien el cuadro garantiza, en el sentido literal de este término, su eterna repetición?), *ha conferido la dignidad estético-ontológica de individuos a lo que sólo se pensaba ser el «decorado», el «trasfondo» homogéneo, derivado e indiferente de los «verdaderos» individuos* (las «personas» y las «cosas»).

Es a estos individuos a los que el arte coloca fuera de la historia (la sucesión de eventos regida por la temporalidad de la conciencia subjetiva), en un Espacio — el del cuadro — que capta también un instante (no solamente un instante «dentro» de la historia — acaso más bien fuera de ella—, sino una hora del día, una estación del año, una era geomorfológica) y traza el mapa de una región inexplorada del mundo, desconocida, inventando para ella una lengua que expresa los monumentos imperturbables, atroces y mudos de la belleza pretendidamente «natural». Y no se trata en absoluto de que el arte desprecie el tiempo: al contrario — *pinta el tiempo*—, pinta el momento y la ocasión con una exactitud más meticulosa que la de cualquier descripción científica (que no desciende al nivel del detalle debido a las esquematizaciones de las que Sorger se hace eco).

Pintar el tiempo es, claro está, eternizar el momento que, al devenir Espacio, queda al margen del curso del tiempo y del discurso de la historia del sujeto y sus fines, y nos mira desde el cuadro como una forma de la antigüedad remota (a pesar de ser quizás efímera, quizá contemporánea de nuestra mirada) que pone en entredicho la sensibilidad ordinaria al dar a luz un órgano capaz de *sentir* las fuerzas: «Lo que aquí se consume en el mundo visible, en este calor blanco y azul del mediodía, es la tragedia de nuestra existencia, la imposible unión del tiempo y de lo eterno. Y estos objetos que el rito ha juntado, no son nuestros bienes, sino los augurios de nuestra condición. De ahí, en Cézanne, la aceptación ardiente de las apariencias, de todo lo que va a huir, pero que una mirada podría salvar para siempre. *La montaña Sainte-Victoire, El château noir, Mañana en Provenza*, las acuarelas, nos hablarán de la misma loca esperanza de encerrar lo efímero en la frágil arquitectura de la luz y de los colores, de esa naturaleza muer-

ta que llamaríamos, quizás un poco dramáticamente, muerte y transfiguración del presente» (Paris, *El espacio y la mirada*, p. 166).

No podemos olvidar que la labor del pintor es «hacer visibles las fuerzas elementales como la presión, la inercia, la pesadez, la atracción, la gravitación, la germinación... ¿Y no es este precisamente el genio de Cézanne, haber subordinado todos los medios de la pintura a esta tarea... hacer visibles la fuerza del pliegue de las montañas, la fuerza de la germinación de la manzana, la fuerza térmica de un paisaje, etc.?» (Deleuze, *Logique de la Sensation*, París, 1981, p. 39): Pintar las fuerzas.

\* \* \*

Conviene reparar en que estamos empleando dos tipos de lenguaje a la hora de caracterizar la labor del pintor: por una parte, hablamos (por ejemplo, en la cita de Jean Paris) de «eternidad» en contraposición a «tiempo» o, al menos, a «paso del tiempo»; por otra, hablamos de la sensación y de las fuerzas; y no hay en apariencia ningún motivo para conciliar ambos vocabularios, a menos que se intente sostener que la sensación tiene algo de «eterno», lo que no parece en absoluto natural. Volvamos a la idea cézanniana de «salvar las cosas». Antes de preguntarnos por el sentido de esas «cosas», hemos de esclarecer, puesto que se trata del mismo problema que aparece en el texto de Handke, cuál es concretamente el peligro que acecha a las cosas.

En verdad, nos es intuitivamente cercana la idea de que el paso del tiempo, pero también el uso, *degrada* las cosas. En referencia a los útiles, sin embargo, se comprende mal por qué al pintor han de interesarle menos los objetos desgastados, ajados por el servicio y los años, incluso los rostros arrugados o febriles, que los objetos relucientes o los rostros tersos: «su imitación se extiende a toda la naturaleza visible, de la cual la belleza sólo forma una ínfima parte» (Lessing, *Laocoonte*, III). Por otra parte, y manifiestamente, éste no es el caso de Cézanne. Pero, incluso frente a «objetos» naturales, como un río, un camino o una montaña, no diríamos exactamente que el paso del tiempo los degrada o los desgasta (pues éste es sólo el punto de vista «utilitario»: una pipa desgastada puede

que no sirva para fumar, pero eso no rebaja su valor estético como motivo para el pintor), sino simplemente que los *modifica*. Lo que se produce con el paso del tiempo son modificaciones, cambios... ¿por qué el cambio acecharía a las cosas como un peligro, *para los ojos del pintor*? Además, Cézanne no dice que trate de salvar las cosas de sus cambios o modificaciones, sino que trata de salvarlas *de su desaparición*.

Esto parece también vehicular una idea bien comprensible: con el paso del tiempo, *todo desaparece*, tanto la pipa de un fumador como el rostro de un campesino, tanto un río como un castillo o una montaña. El cambio modifica las cosas, pero, cuando los cambios se acumulan unos sobre otros, la cosa misma desaparece. Mientras la diferencia producida en las cosas por sus modificaciones es leve, la cosa aún subsiste, aunque ya penetrada por la nada: la diferencia parece ser exactamente la nada que, gracias al tiempo, corroe al algo y que, con el paso del tiempo, termina con ello; la diferencia se suma a la diferencia, la nada se suma a la nada, hasta que la cosa, el «algo», acaba por ser completamente devorado por la nada, termina siendo nada. El tiempo es, en ese sentido, el abismo sin fondo que devora a todos los entes, el pliegue en el cual todo se oculta, se desmorona, se erosiona, se extingue, se olvida, desaparece a fuerza de modificaciones: la muerte de las cosas.

Antes nos hemos valido, tomando por los pelos una cita de Handke, del «mito de la montaña y el agua» para metafórico el acaecimiento de los Espacios en la pareja hábito-hábitat. Podemos volver a utilizar ese relato para comprender cómo se procede a la destrucción de los Espacios: una mañana, las aguas del río dejan de visitar su cauce; cosa que en principio no produce ninguna modificación sensible para la montaña. Pero si esta ausencia persiste *durante el tiempo suficiente*, llegará un momento en que la huella se borre, el gesto se desdibuje, el cauce sea cubierto por el polvo arrastrado por el viento, y la montaña habrá olvidado por completo al río, se habrá privado de la posibilidad de imaginarlo y de sentirlo, volviéndose a cerrar sobre sí misma en su seca textura, enmudeciendo. Es más, esto sucederá inexorablemente con tal de considerar un periodo de tiempo lo suficientemente largo. La muerte parece ser, así, el destino que el paso del tiempo reserva a todas sus cria-

turas, a todo hábitat y a todo hábito. Lo que el paso del tiempo borra es, por tanto, la presencia de las cosas, los pres-entes. El presente de una cosa, su presencia, es el lapso de tiempo, *el espacio medido por el tiempo*, que se extiende entre su nacimiento y su muerte.

Todo esto concordaría con la pretensión del artista de «detener» el curso del tiempo. «Si el arte detiene la veloz carrera de los humanos años, si une la fuerza del hombre desarrollado con el encanto de la temprana juventud, si muestra a una madre con sus hijos, adultos ya, en el estado de plena y floreciente belleza, ¿qué otra cosa hace sino derogar lo que es inessential: el tiempo? Según la observación de un gran conocedor, tiene cada brote de la naturaleza sólo un instante de plena y verdadera belleza; nosotros podemos añadir también que sólo hay un instante de plena existencia. En este instante, es lo que es en toda la eternidad: fuera de él sólo le adviene el devenir y el perecer. El arte, en cuanto representa la esencia en aquel instante, lo rescata del tiempo, hace que aparezca en su puro ser, en la eternidad de su vivir» (Schelling, *La relación de las artes figurativas con la naturaleza*, trad. cast. A. Castaño, Madrid, reed. 1972, p. 40).

No obstante, veamos el asunto aún más de cerca: ¿qué es lo que se olvida o se recuerda, lo que la huella en la montaña conmemora, lo que se extingue con su desvanecimiento? Lo hemos dicho más atrás: una fuerza, la fuerza con la que las aguas chocaron contra la superficie de la montaña; por tanto, una diferencia de fuerza, pues es eso lo que la huella produce, una diferencia, un acontecimiento, una novedad, un «algo pasa» (¿No sería posible decir, más simplemente, *una cosa*? — pero, entonces, la noción misma de «cosa» se encontraría invertida: no ya el «algo» corroído por la diferencia, sino la diferencia misma es lo que sería «cosa» o, más bien, lo que «haría» y desharía las cosas). Una *modificación de la tierra*.

En ese caso, hemos de decir que lo que el artista pinta es eso, la modificación, la diferencia, el cambio, el acontecimiento, la novedad. Si tiene sentido afirmar que Cézanne se propone «pintar la sensación» es justamente porque no se trata de pintar la cosa concebida como sub-stancia o como ob-jeto; hay que dar toda la razón al empeño típicamente filosófico por distinguir las cosas (substancias, objetos, id-entidades) de las

sensaciones (diferencias, modificaciones); no en vano se dice que la sensación es una modificación (afección), una *modificación del sentido*. Y eso es justamente lo que el pintor retrata en sus telas: no el mundo objetivo, del que se ocuparía, según la concepción tradicional, la ciencia, haciendo el inventario de las causas, de las sub-stancias, de las id-entidades, sino el mundo de los «efectos», de las modificaciones de la sensibilidad, de los cambios del sentido. ¿Tenemos derecho a llamar a este mundo «subjetivo»? No, ciertamente, pues, al hacerlo, hacemos depender ya esas modificaciones, cambios o diferencias, *en las que consiste la sensación*, de un sub-strato, de un sub-yectum, un sujeto, en suma, una substancia idéntica y objetiva. Pintar la sensación es pintar la diferencia, la modificación, concebida tal modificación como la auténtica y verdadera «cosa», aunque ciertamente no objetiva ni substantiva.

Y ni siquiera es posible conformarse con ese «reparto» que distribuye lo objetivo, causal y sustantivo para el orden de la ciencia como culminación de la metafísica, y lo inobjetivo, efectual y «accidental» para el orden del arte como residuo no-matematizable; la inversión ontológica que la mirada del artista patrocina, su subversión del significado de «cosa» comporta y contiene una aspiración más elevada, la aspiración a superar esa escisión de una forma compleja. Es decir, de una forma que no se satisface con afirmar que «lo verdadero» son los efectos, los accidentes, las diferencias inobjetivas, y que el mundo objetivo no es sino ilusión y fantasmagoría al servicio de intereses prácticos, lo que no sería más que una simple inversión de la metafísica tradicional, conservando todos sus supuestos, sino que pretende alcanzar la unidad de ambos órdenes al sostener (o al permitir sospechar) que los «objetos» (substancias, cosas, id-entidades) no existen más que en y no son otra cosa que sus modificaciones, diferencias, accidentes y efectos. En rigor, podemos concebir un objeto separado de sus afecciones, por un esfuerzo de abstracción; pero aunque la cosa pueda concebirse aparte de sus modificaciones, no puede existir sin ellas, porque las modificaciones *son* la cosa, conforman su ser, constituyen su existencia; la cosa sólo existe *en el modo* de la diferencia, esto es, como modificación, como cosa sentida.

\* \* \*

Resulta, entonces, que nos equivocamos al decir que el pintor pretende capturar en sus telas las cosas como identidades, para salvarlas de las diferencias o modificaciones con las que el paso del tiempo amenaza con arrastrarlas y deformarlas; al contrario, lo que el pintor intenta pintar es justamente la modificación, no el objeto, la diferencia, no la identidad. Y, con ello, no pretende retratar solamente una «parte» del mundo (la parte subjetiva que no se ocupa de los objetos, sino de los efectos que causan en el sujeto), sino la realidad total, pues aspira a mostrar que pintando las modificaciones se pinta *toda* la identidad.

A la luz de esta interpretación podemos ahora releer la sentencia «salvar las cosas» (del paso del tiempo). Pues si se trata de salvar las modificaciones, de pintar la sensación, la diferencia que produce la sensación, que hace que algo sea (y tenga) sentido, existe ciertamente una suerte de incompatibilidad entre esa modificación y el tiempo mismo como sucesión de instantes. El tiempo, decíamos, mide la serie de las alteraciones atravesadas por una cosa desde su nacimiento hasta su muerte. Aún más, y para recordar una célebre aserción de Aristóteles, el tiempo mide el movimiento, esto es, el cambio, la modificación. Pero si el tiempo queda así asociado al presente como a su elemento, si el tiempo es coextensivo de la presencia porque retiene el pasado y anticipa el futuro (siempre hay un «instante anterior» en el que la cosa ya era, y siempre un «instante siguiente» en el que la cosa seguirá siendo), es justamente la modificación, el cambio, el acontecimiento de la diferencia de donde emerge la sensación, la existencia de las cosas, lo que el tiempo no puede captar, lo que ha de escapar necesariamente a él; ya que hay *un* movimiento que el tiempo no puede medir, justamente aquel movimiento — la inscripción de la fuerza de las aguas en la superficie de la montaña — que inaugura el tiempo, y que es un movimiento *sin medida*.

«Siento algo», «Algo pasa», «hay algo, y no más bien nada»: todas esas fórmulas testimonian la diferencia, la modificación por la cual algo comienza a existir; *a partir* de esa diferencia la cosa existente se me hace pres-ente, presencia, y a partir de ese momento puedo medir la sucesión de instantes que median hasta su completa ocultación, hasta su muerte y desaparición. Pero la diferencia misma, la modificación, no puede ser

nunca presente ni, en consecuencia, re-presentada. La diferencia que inaugura el tiempo le es exterior, es *su* exterior.

Y no pensemos que se trata de una modificación (de la sensibilidad) que estaría simplemente «antes» o «al principio» del tiempo, y de la que luego podríamos cabalmente olvidarnos; todas esas expresiones son temporales, y el utilizarlas conlleva aún toda suerte de prejuicios metafísicos acerca de la existencia de cosas al margen de la sensación, al margen de la modificación por la que llegan a existir. El hecho de que la modificación esté «fuera» (y no «antes de» ni «al principio») hace que insista constantemente, contrarrestando o resistiéndose al «paso» del tiempo, a la sucesión de los instantes. Pues la diferencia es *lo que hay* entre un instante y otro, lo que hace saltar un instante tras otro, algo que no es instante, que no es nada (pues nada hay entre un instante y el siguiente), y que sin embargo hace posible ese paso, ese salto; un paso que el tiempo no puede medir, y que no es sino Espacio como movimiento desmesurado, extemporáneo, tiempo fuera de su curso.

Así, cuando Cézanne habla de salvar las cosas del tiempo, hemos de entender esta declaración como la intención de pintar la modificación entre dos instantes, detener por un momento el curso del tiempo, impedir la des-aparición de la cosa como diferencia, de la cosa como *cosa nueva*, de la diferencia que la cosa marca y que hace a la cosa. Pues «desaparición» no remite, en este contexto, a una aparición anterior: no se trata de impedir que desaparezca algo que ya ha aparecido, que tiene parecidos y pareceres que irán degradándose en el curso del tiempo; se trata de hacer aparecer algo que por su propia naturaleza no puede aparecer, que no es ni puede ser presencia ni pres-ente. Junto con la fórmula «salvar las cosas», Handke cita constantemente la idea cézanniana, a la que ya hemos aludido, de que el cuadro ha de ser una «realización». Realización: devenir-real; «realidad», de *res*, la cosa. Realización, por tanto, significa el llegar a ser cosa de la cosa, el convertirse en realidad de la cosa misma. Las cosas se salvan cuando se realizan, es decir, cuando se hace sensible aquello gracias a lo cual las cosas son (sentidas).

Hablar, pues, de eternidad a propósito de ese espacio temporalmente desmedido es, para empezar, señalar su carácter de extra-temporalidad, su exterioridad con respecto al tiempo

como sucesión indefinida de instantes, su condición de no-duración. Y si se dice que Cézanne pretende conferir a las cosas su «sentido de eternidad», esto no ha de ser jamás entendido como si el pintor se hiciese la ilusión de poder, con sus pinceles, contrarrestar el paso del tiempo y «eternizar» los objetos en una *instantánea*; lo que el pintor hace, digámoslo de nuevo, es pintar el tiempo, pero no el tiempo como sucesión de instantes, sino ese otro tiempo que no sucede, que no se localiza en la serie de los momentos, la forma de lo que pasa, que es *lo que no pasa*.

No el tiempo de los objetos, el tiempo «objetivo», ni tampoco el tiempo de los sujetos, el tiempo subjetivamente vivido, sino el surgir mismo de las cosas como y en el tiempo, la incisión que inventa en la sensibilidad un ojo, una mirada, un sentido. El mundo no está delante del pintor «por representación»; es más bien el pintor quien nace en las cosas como por concentración y advenimiento a sí de lo visible, y el cuadro finalmente no remite a no importa qué cosa empírica sino a condición de ser ante todo 'autofigurativo'; no es espectáculo de algo más que siendo espectáculo de nada, reventando la piel de las cosas para mostrar cómo las cosas se hacen cosas y el mundo se hace mundo» (Merleau-Ponty, *Leil et l'esprit*, París, 1964, p. 69). Un mundo que es «el mundo sensible». Un mundo que quizás — ya nunca podremos saberlo — hablaba a los hombres en su propia lengua antes de que Descartes extendiese sobre él la sombra de la duda metódica; y un mundo cuyo lenguaje no podemos ya escuchar porque justamente la sombra de esa duda, el temblor de la falsificación, pesa aún sobre nosotros impidiendo que lo que vemos pueda caber en lo que decimos y pensamos.

## 5. De Cézanne a Spinoza

Pero hay, además, en SV, una segunda referencia que contribuye a aclarar las experiencias especialísimas de Sorger con sus paisajes. Desde muy pronto, comienzan a aparecer las citas de un personaje a quien se apoda, con mayúscula, el Filósofo. Este título, que durante una parte de la Edad Media sirvió para identificar a Aristóteles sin nombrarlo, remite sin embargo a un pensador severamente antiaristotélico: a partir del tercer capítulo<sup>9</sup>, no puede ya cabernos duda de que se trata de Spinoza.

Spinoza, como Sorger, vive en el exilio; se dedica a su oficio de pulir lentes para hacer visibles los Espacios, y dibuja (incluso autorretratos); también como Sorger, pasa algún tiempo conviviendo bajo el mismo techo con un «investigador de la tierra» (el botánico Casearius), respecto del cual sabemos, por sus cartas, que sentía — como Sorger por su colega Lauffer — una mezcla de recelo y esperanza. Probablemente pudiera establecerse un ángulo de convergencia que, por encima del curso irremontable del tiempo, ligase la estancia de Spinoza en Rijnsburg — donde compone el único tratado que será impreso con su nombre durante su vida — en compañía de Casearius, el exilio de Sorger en el Extremo Norte — donde concibe la idea de escribir un tratado «sobre los espacios» — en compañía de Lauffer, y el retiro de Cézanne a Pontoise («He resuelto trabajar en silencio hasta el día en que me sienta capaz de defender teóricamente el resultado de mis ensayos», escribe a Maus el 25 de noviembre de 1899) en compañía del pintor Pissarro.

9. «No había que olvidar que la obra del Filósofo era una *Ética*», SV-43. Nuestras citas de esta obra de Spinoza, salvo algunas modificaciones en la traducción, seguirán siempre la versión de Vidal Peña, Madrid, 1975.

Pero sin necesidad de recurrir a esa «geografía fantástica», la explicación se nos aparece más a mano: si Cézanne se proponía *salvar las cosas* confiriéndolas algo así como «un sentido de eternidad», la mayor aspiración de la *Ethica* de Spinoza — que es la obra de su vida y la vida de su obra — es conducir al hombre a lo que él llama «el tercer género de conocimiento», para lo cual es imprescindible aprender a captar las cosas «bajo la perspectiva de la eternidad». Según Spinoza, este género superior de conocimiento hace nacer en la mente la mayor felicidad posible (*Ethica*, V, 27): la mayor perfección ontológica coincide con la más alta capacidad cognoscitiva y con la más elevada dicha anímica (es inconcebible un sabio débil o un ignorante feliz):

«Nada de lo que la mente entiende desde la perspectiva de la eternidad, lo entiende en virtud de que conciba la presente y actual existencia del cuerpo, sino en virtud de que concibe la esencia del cuerpo desde la perspectiva de la eternidad» (V, 29).

No se habla en esta proposición solamente de «dos maneras de concebir», sino de dos maneras de concebir *el cuerpo*, a saber, de acuerdo con su existencia actual y presente y de acuerdo con su esencia. Comencemos por la «primera manera de concebir»: la mente tiene conciencia de la existencia actual de su cuerpo, y esta conciencia es conciencia del presente, conciencia de la presencia. Para empezar, es la forma de la presencia a sí mismo del sujeto, puesto que «la mente no se conoce a sí misma sino en cuanto percibe las ideas de las afecciones del cuerpo» (II, 23). Pero, en segundo lugar, es también la forma de presencia de los cuerpos exteriores: «si el cuerpo humano experimenta una afección que implica la naturaleza de algún cuerpo exterior, la mente humana considerará dicho cuerpo exterior como existente en acto, o como algo que le está presente» (II, 17). Todo lo cual, sin embargo, no significa de ningún modo que la mente conozca adecuadamente el cuerpo propio o el cuerpo exterior (II, 24 y 25), y ni siquiera significa que la mente pueda estar segura de la existencia actual y presente del cuerpo exterior que siente como tal, ya que «si el cuerpo humano ha sido afectado una vez por dos o más cuerpos al mismo tiem-

po, cuando más tarde la mente imagine a uno de ellos, recordará inmediatamente también a los otros» (II, 18); lo que, añadido al hecho de que «las ideas de las afecciones del cuerpo humano, en cuanto referidas sólo a la mente humana, no son claras y distintas, sino confusas» (II, 28), conduce a la posibilidad de considerar como existentes cosas inexistentes: «aunque no existan ya los cuerpos exteriores por los que el cuerpo humano ha sido afectado alguna vez, la mente los considerará como presentes cuantas veces se repita esa acción del cuerpo... puede ocurrir que consideremos como presentes cosas que no existen, lo que sucede a menudo» (II, 17).

Ésta es una idea que debemos explorar adecuadamente: debido a la acción concertada de la imaginación y la memoria, todo aquello que nos ha afectado *una vez* queda de alguna manera inscrito, grabado de tal modo en el cuerpo y en la mente, que arrastramos esas imágenes allí donde vamos, creyendo que se trata de imágenes que reflejan una causa actualmente existente en un exterior despegado de nosotros, cuando en realidad están adheridas, son adherencias o huellas de las cosas en nuestra propia «cara externa». Y hemos de tener buen cuidado en retener esto: tales imágenes o afecciones, dice Spinoza, *implican* la naturaleza de nuestro cuerpo y la naturaleza del cuerpo exterior; bien entendido: esa implicación vale *incluso contando con la posibilidad de que el cuerpo exterior que imagino afectándome sea diferente de como lo imagino, o incluso de que tal cuerpo no exista actualmente, no me esté afectando en el momento presente*. Lo cual es una manera de decir que la «implicación» de la naturaleza no está genuinamente en el orden del tiempo, en el orden de la duración, que las esencias («naturalezas») de las cosas están implicadas en nuestras afecciones incluso aunque «ya» o «todavía» no existan las cosas de las cuales constituyen la esencia.

La adherencia o inscripción de las cosas en esa envolvente exterior de nuestro ser, en esa capa de imágenes o afecciones que lo recubre, equivale a la implicación de las esencias en nuestras afecciones confusas. Esto constituye un primer hallazgo de las cosas «fuera del tiempo», una *primera forma de extemporaneidad* o intemporalidad que debe ponernos en la pista de lo que pueda ser concebir las cosas «bajo la perspectiva de la eternidad».

En Spinoza, muy a diferencia de lo que sucede en Descartes, la mente tiene únicamente conciencia de sí mediante las afecciones del cuerpo y gracias a ellas; esto debe forzosamente de cargar de un sentido distinto la afirmación «Yo existo» o, con otras palabras, debe conducir a una concepción muy particular del sentido de la existencia, del sentido de «existir». ¿Qué significa para Spinoza «existir», cuando se trata de entes que, como nosotros, no existen «por su propia esencia»? Mejor dicho, ¿cómo es posible que llegue un individuo a existir, puesto que no está impelido a hacerlo «por su propia esencia»?

La esencia de un individuo es sinónimo de «la naturaleza de una cosa», y ya hemos visto cómo esas esencias o naturalezas existen perfectamente, como implicadas en las afecciones e ideas confusas, en las imágenes de los individuos existentes en el tiempo (duración), pero existen sin embargo indiferentemente al tiempo y, de hecho, «fuera del tiempo»: en el tiempo, en la experiencia de los individuos en el tiempo, está implicado algo completamente extemporáneo: la inscripción de esa implicación se da en el tiempo como algo exterior a él. Pero como, de otro lado, esas esencias que existen extemporáneamente, al menos como implicadas en las afecciones, no implican, por su parte, la existencia (presente y actual) de los individuos de los que son esencias, de lo que se trata es de saber cómo pasan de ser «esencias intemporales» a ser «esencias actuales», cómo se insertan también ellas en el orden del tiempo y la duración.

Hemos de evitar, ante todo, imaginarnos el «orden de las esencias intemporales» como una suerte de «mundo de las ideas» platónico; primero, porque las «esencias» a las que se refiere Spinoza no son ideas sino cosas «físicas», cosas de la *physis*, cosas de la naturaleza y naturaleza de las cosas; pero, en segundo lugar y ante todo, porque ese mundo de esencias implicadas o impresas en las cosas existentes actualmente (cuya existencia sin embargo no es actual, ni pasada, ni futura, sino «inactual» o intempestiva) es todo menos un mundo «inteligible»: Spinoza acaba de recordárnoslo, no se trata de la claridad y distinción del conocimiento adecuado, no se trata de la luminosidad cegadora del ser que haría la luz sobre un mundo «sensible» oscuro y tenebroso; bien al contrario, se trata del mundo sensible propiamente dicho. Lo que tenemos que imaginar es un mundo de huellas, de marcas, de impresiones, de

imágenes; este mundo está lejos de ser «inteligible», transparente a una inteligencia que intuiría sus esencias; pues las esencias no pueden verse con claridad y distinción, están, justamente, implicadas, plegadas, envueltas en las afecciones. La imagen que arroja este orden es, por tanto, la de un ámbito lleno de envolturas y recovecos, de oquedades y deformaciones, de adherencias, tejido grumoso de una realidad que se oculta envolviéndose infinitamente sobre sí misma, cubriéndose de sombras por todas partes.

Pero retornemos a nuestra pregunta inicial: ¿qué significa en el spinozismo «existir»? ¿Cómo llega un individuo a la existencia? La mente parte de esta primera certeza: «hay afecciones», las imágenes se dan; lo cual, sin duda, sólo puede sucederle a un individuo que existe y, en ese sentido, prueba su existencia. Además, las imágenes son impresiones, huellas, trazas dejadas por las cosas en la superficie exterior de los individuos (decir «de los cuerpos» o «de las mentes» es indiferente, pues se trata de dos modalidades de una misma cosa); hemos visto que es preciso concebir estas «huellas» como una especie de pinturas que constituyen el aspecto exterior de los individuos (justamente, lo que ellos no pueden «ver» de sí mismos), como una suerte de «cuadro del mundo» dibujado en la piel de los entes: por cierto, un cuadro que no es «figurativo» («llamaremos 'imágenes' de las cosas a las afecciones... aunque no reproduzcan las figuras de las cosas», II, 17). El individuo no es, pues, un espejo en cuya superficie pulimentada se reflejasen las cosas presentes a su alrededor, sino una tela en la que queda pintado todo lo que alguna vez le ha afectado, y tanto mejor grabado cuanto con mayor frecuencia e intensidad le afecte.

Por último, hemos visto que esas imágenes son envolturas, envolturas, *abstracciones* (el cuadro pintado en nuestra piel es arte abstracto); y lo envuelto en ellas, lo que ellas abstraen o absorben son las esencias de las cosas. Todo comienza, pues, para el individuo, con un «yo siento» y no con un «yo pienso», con un «yo soy afectado», con una pasión. Todo comienza cuando una esencia se inscribe, se implica, se pliega, se envuelve en una sensación, se disfraz con el velo de una imagen. Las esencias se muestran ocultándose, el ser se revela como oscuridad. Ahora bien, este instante que inaugura la existencia de un indi-

viduo al inaugurar su pres-ente, su presencia a sí mismo, su experiencia, puede ser observado desde dos ángulos: por una parte, la esencia que se inscribe o se implica en el individuo (en el sentido en que se dice de alguien que está «muy implicado» en tal o cual asunto). Una esencia, para Spinoza, es una intensidad, una fuerza (no una idea platónica ni un «posible» leibniziano); por tanto, desde ese punto de vista, la implicación de una esencia es la envoltura de una fuerza que encuentra refugio en una afección.

Pero para que una fuerza pueda inscribirse, es preciso que encuentre una superficie de inscripción, una placa sensible en la que hacerlo, una afección que le «responda». Por tanto, en ese momento inaugural que determina la existencia de un individuo, su esencia — la esencia de ese individuo — tiene que ser una esencia *actual* (III, 7), es decir, tiene que poseer eso que Spinoza llama *conatus* o, en otras palabras, tiene que tener una cierta «receptividad» para «recoger» la inscripción de la fuerza, para sentir la huella de la intensidad; así, la actualización de la esencia se define como una cierta *potentia pasiva*, un cierto poder de ser afectados de los individuos. Esta receptividad es la tela sobre la que se pintan las abstracciones de las esencias implicadas, el tejido que se pliega de acuerdo con la im-presión de las fuerzas y que constituye en realidad la existencia del individuo, su ser, la capa de afecciones que arrastra durante toda su vida.

La sensación, la afección, se produce sin duda en el tiempo, en los individuos cuyo cuerpo «dura»; pero lo sentido, lo envuelto en esa sensación, está fuera del tiempo. Es un mundo de *signos* o de *símbolos* entre los que el individuo se mueve como un ciego, sin poder llegar jamás a «ver» clara y distintamente los significados envueltos en tales signos: la sensación oculta lo sentido, la afección oculta el sentido. Nada hay, pues, en el pensamiento de Spinoza, que permita dar pábulo al tan repetido «los sentidos engañan». Las imágenes no son engañosas más que cuando pretendemos inferir a partir de ellas la existencia presente de cuerpos exteriores (suposición de la que no es responsable la imaginación); si no fuera por esa suposición, que es la única falacia, la mente «atribuiría sin duda esa potencia imaginativa a una virtud, y no a un vicio» (II, 17).

\* \* \*

La mente puede concebir las cosas actuales y presentes *Im Lauf der Zeit* solamente porque piensa simultáneamente la existencia presente y actual de ese cuerpo que es contemporáneo de las cosas que le afectan (*Vid.* la «demostración» de V, 29); concebir las cosas (como en cierta medida les sucede a Cézanne y a Sorger) bajo la perspectiva de la eternidad implica, más bien, concebir la cosa fuera del tiempo y la duración (con los que, sin embargo, coexiste inexplicablemente). En otras palabras, la idea de una «existencia presente y actual» es inexorablemente la idea del tiempo tal y como es vivido por la conciencia (para la que siempre es presente y para la que el mundo experimentado a su través existe actualmente) en la forma de duración.

La eternidad es, según Spinoza, algo que pertenece a la naturaleza de la Sustancia (I, 7), una propiedad de aquella cosa que, «situándose más allá de todo tiempo y de toda duración, es eterna en cuanto a su existencia tanto como en cuanto a su esencia» (M. Gérault, *Spinoza*, París, 1968, p. 79, tomo I), que escapa a toda medida porque todo lo que sirve para medir lo finito — así el tiempo y el número — es necesariamente finito<sup>10</sup>. No obstante, estas definiciones sirven sólo para la Sustancia, no así para las cosas singulares, que no «existen necesariamente por sí». Las cosas singulares (las que ven los ojos de Sorger y los de Cézanne, pero también los de Spinoza cuando mira a través de sus «dentes» — las demostraciones, decía, son los ojos de alma) *son finitas* y, como tales, susceptibles de medida. De ellas — volvamos a la proposición citada en primer lugar — habla el filósofo al distinguir entre la concepción presente y actual de su existencia, contemporánea de la duración del cuerpo, y la concepción de su esencia: las esencias de las cosas finitas son eternas aunque estas cosas no existan necesariamente y por sí mismas.

Si la experiencia de Sorger consiste en asistir a la yuxta-

---

10. Cfr. la Def. VIII de la parte I: «Por eternidad entiendo la existencia misma, en cuanto se la concibe como siguiéndose necesariamente de la sola definición de una cosa eterna. En efecto, tal existencia se concibe como una verdad eterna, como si se tratase de la esencia de la cosa, y por eso no puede explicarse por la duración o el tiempo, aunque se piense la duración como careciendo de principio y fin».

posición aberrante de dos órdenes inconmensurables (la extemporaneidad de las formas geológicas y la intratemporalidad de la historia humana), si el «efecto Cézanne» consiste en situar, junto a esta manzana su «manzanidad» intemporal que la salva para siempre convirtiéndola en un acontecimiento cósmico imperecedero, también en la *Ethica* spinoziana se revela una sorprendente coexistencia de dos reinos incompatibles, pues «encerrando en sí la serie entera de las cosas existentes necesariamente en la duración, debe comprenderlas también en sí fuera de la duración, es decir, eternamente. Así, los mismos términos deben, por una parte, existir fugazmente en la duración, y por otra, ser eternos; no por una existencia de duración ilimitada, sino por la actualidad eterna de toda duración..., en resumen, son eternos... solamente por su esencia» (Gérault, *ibid.*, pp. 325-6).

Debemos recordar aquí, aunque sólo sea breve y esquemáticamente, la concepción que permite a Spinoza realizar esta sorprendente conciliación de duración y eternidad. La Sustancia spinoziana expresa su esencia en una infinidad de atributos. Cada uno de estos atributos está formado a la vez por *a*) una cualidad eterna infinita (y, por tanto, indivisible), y por *b*) una cantidad infinita divisible infinitamente. En lo que se refiere a esta segunda modalidad de la infinitud — el infinito modal cuantitativo o, en el léxico de Spinoza, el Modo—, su materia comporta dos órdenes heterogéneos e independientes, a saber: 1) una cantidad intensiva infinita, cuyas «partes» son las *esencias* de las cosas singulares finitas, y 2) una cantidad extensiva infinita, cuyas partes componen las existencias (Deleuze, *Spinoza y el problema de la expresión*, París, 1968, trad. cast. [¿?] H. Vogel, Barcelona, 1975).

En SV se describe un determinado «procedimiento literario» (curiosamente, esta descripción ocupa justamente el espacio intermedio entre dos citas de Spinoza, p. 23 y 24): «representarse los objetos que hay que apresar de tal modo que parezca que los estoy viendo en sueños, con el convencimiento de que allí, y sólo allí, es donde aparecen en su *esencia*... (el escritor) repetidamente veía en las cosas algo esencial... y cuando se empeñaba en fijarlo dejaba de estar seguro de sí mismo» (23-24). En una palabra — y aunque todavía nos resulte enigmático el recurso a «los sueños» y «la fantasía»—,

lo que corresponde en la filosofía de Spinoza a la yuxtaposición vertiginosa de Sorger y al «procedimiento literario» de SV no puede ser otra cosa que esa coincidencia de duración y eternidad que se verifica en la unidad compleja del Modo, en el que coexisten las esencias (Modo infinito inmediato) y las existencias (Modo infinito mediato), respectivos correlatos de los «paisajes inmemoriales» y de la «actualidad histórica».

Y cuando se nos recuerda que «las ideas verdaderas», como ha dicho el Filósofo, «conducen con sus objetos» y toda forma tiene el poder de un ejemplo» (SV-24), como los personajes de Courbet o los paisajes de Cézanne, se está aludiendo al *factum spinoziano* de que a cada modo finito existente corresponde una esencia (una parte del modo infinito inmediato).

Es sólo en este sentido, técnico y riguroso, en el que podemos decir que los bosquejos de Sorger o los cuadros de Cézanne retratan esencias extemporáneas, sólo en este sentido «dos pares de ojos, distantes en el tiempo, se encontraban en la superficie de un cuadro» (SV-30), en un Espacio: el pensamiento spinoziano y la pintura de Cézanne proporcionan modelos para forjar esa escritura que Sorger presiente en los espacios desiertos del Extremo Norte y que el escritor necesita para describirlos. Y hay que tener buen cuidado de no dejarse guiar por las repetidas alusiones a los sueños y la fantasía y pensar que, para el filósofo, estas esencias que se captan en las cosas cuando se conciben bajo la perspectiva de la eternidad son seres imaginarios, irreales o ideales: repitémoslo, las esencias existen (como *res physicae*) en tanto esencias, y son absolutamente reales y actuales en su orden, incluso aunque no exista la «cosa» de la que son esencias (como ya no existen algunos de los paisajes salvados por Cézanne ni la mayoría de los personajes de la galería de Courbet). Esta sensación indefectible de realidad es mismamente la que autoriza a Cézanne a llamar a sus obras «realizaciones» (no «fantasías») en las que los colores y las formas *celebran su objeto* (SV-30). Así, el encuentro del escritor con el pintor, es también su encuentro con el filósofo<sup>11</sup>.

11. «La tarea de la pintura se define como la tentativa de hacer visibles las fuerzas que no lo son... el Tiempo, que es insonoro e invisible, ¿cómo pintarlo o hacerlo audible?... Hacer sensible el Tiempo en sí mismo, tarea

Sorger-Cézanne-Spinoza, Espacios-Paisajes-Esencias. En su peregrinación por los paisajes de Cézanne, el escritor señala una región del espacio que, como el Extremo Norte, parece ser «un interior del país, inexplorado todavía... un paisaje yermo y que además está casi desierto... a esta enorme tabla situada por encima del paisaje la llamo aquí *la meseta del Filósofo*» (SV-42). En este «paraje desierto», el escritor ve surgir ante sí toda la majestuosa — y, a pesar de todo, minúscula y cotidiana — belleza de los Espacios. De nuevo, en efecto, el paisaje se convierte en *monumento* de una remota era geológica: y ahora vemos claro que esa alusión al «tiempo inmemorial» es sólo una metáfora; no se trata de un tiempo anterior (ni siquiera *muy anterior*), sino de algo que no puede en absoluto *presentarse* en el curso del tiempo, algo que no puede ser presente, la eternidad misma del Tiempo que no está antes ni después de ningún tiempo, que es intemporal. «Las praderas de la montaña... formaban un paisaje de fósiles al que por el momento pertenecía también la montaña», esa que fuera el Motivo supremo del pintor. Y, en seguida, el acontecimiento espacial que ya conocemos: las formas muestran bruscamente las fuerzas que están en su origen y provocan el vértigo: «la montaña, de un modo repentino, al mirarla, volvía a mostrar su origen, el monumental arrecife coralino» (SV-43).

¿Por qué llamar a esta «realización» la meseta del filósofo? Una de las doctrinas originales de Spinoza es la que se conoce como «paralelismo»; según ella, a toda idea corresponde una cosa. La idea es un Modo de un atributo (en este caso, del atributo Pensamiento); el cuerpo, un Modo de otro atributo (Extensión). En el orden mecánico de la Extensión, las cosas son producidas por otras cosas, que son sus causas (la montaña es producida por el arrecife coralino en una torsión geomorfológica y genética); en el orden automático del espíritu, la idea de la cosa es producida por la idea de la causa de esa cosa (la idea de la montaña de Sainte-Victoire es producida por la idea del arrecife coralino), que es su causa.

*Ahora bien*, el cuerpo y la idea de ese cuerpo son *una sola cosa* ontológicamente hablando; es decir: una misma Mo-

común al pintor, al músico, quizás al escritor. Es una tarea fuera de toda medida o cadencia» (Deleuze, *Logique de la sensation*, cit., pp. 39-43).

dificación atraviesa todos los atributos y se expresa en ellos (en cada uno según su género), aunque las expresiones (cuerpos, ideas) difieran por el atributo. El *Individuo* está constituido por 1) una idea en el atributo Pensamiento y 2) el modo del atributo Extensión (cuerpo) representado por esa idea: la unidad del cuerpo con la idea es la vibración única e individual que recorre la infinitud de una Sustancia a la que sus modos son inmanentes. En ese sentido, la «experiencia» del escritor en la meseta del filósofo no es simplemente la del geólogo que descubre el encadenamiento causal del arrecife y la montaña al reflejarlo en el encadenamiento lógico de las ideas del arrecife y de la montaña científicamente tratadas, sino la del pensador que descubre el isomorfismo, la isonomía y la univocidad ontológica de las ideas y los cuerpos en la vibración cósmica del paisaje. «Este ser danzante que era yo-por-ejemplo, y en esta hora perfecta, expresaba *de la misma manera* la «forma existencial de la extensión y la idea de esa forma existencial», que, según el Filósofo, son una sola y la misma cosa, pero expresada de dos formas: regla del juego y juego de la regla» (SV-43).

Y es al hacer ese descubrimiento cuando se manifiesta la extemporaneidad del paisaje, ya que todas las modificaciones se producen bajo la perspectiva de la eternidad, encierran algo universal, común y eterno. «Sí, entonces yo mismo sabía también quien soy, y como consecuencia sentía un Debo todavía inconcreto» (SV-43). ¿Por qué había de sentir un deber al comprender la verdad eterna inscrita en el espacio en un *hic et nunc* perfectamente delimitado («y en esta hora perfecta...»)? Sencillamente, porque la comprensión del paralelismo es, como hemos visto, la aprehensión simultánea del mecanismo físico y del automatismo espiritual y, por tanto, del determinismo absoluto. El individuo está definitivamente encapsulado en ese orden, y su única posibilidad de salvación (exactamente en el sentido en que el pintor y el escritor hablan de «salvar las cosas») consiste en situarse en la perspectiva de la eternidad; si, por el contrario, el modo finito se sitúa en sí mismo, en el orden de la duración, se considerará sin duda dotado de libre arbitrio y liberado de todo «Debo», pero se encontrará «en el máximo de la servidumbre y la enfermedad» (Gérault, *ibid.*, p. 346).

Parecería, no obstante, que el triple encuentro del pintor, el escritor y el filósofo, para quedar anudado, debe conectar en los tres el aspecto de «geología genealógica» o de «pintura de las fuerzas» al que hemos aludido. Hay, evidentemente, dos planos: el plano de lo visible, y el plano de lo invisible que el Arte o el Pensamiento deben hacer visible. En el plano de lo invisible estarían las fuerzas y los poderes que tanto la estética cézanniana como la genealogía nietzscheana o la arqueología de Foucault intentan hacer pensables. A primera vista, no se percibe en el filósofo nada que nos lleve a la idea de «pensar las fuerzas». Sabemos que esa tarea va de suyo unida con la de «captar las esencias», pero desconocemos el vínculo entre las fuerzas y las esencias. Un vínculo que, sin embargo, proporciona la filosofía de Spinoza como ninguna otra, de forma tan explícita que se ha discutido a veces si se debía emplear, para «comprender» a Spinoza, el vocabulario metafísico de las esencias o el vocabulario dinámico de las potencias. Si no parece haber relación entre las fuerzas y las esencias es porque, como ya hemos señalado, para Spinoza, las esencias son (las) fuerzas: captar la esencia de algo es pensar su potencia y elevar el pensamiento a su potencia.

Hemos hablado hace un momento de una doble expresión modal de la Sustancia en Spinoza; y hemos dicho: de una parte, orden de las esencias (cantidad *intensiva* infinita), por otra, orden de las existencias. Interesa recordar aquí la identidad establecida por el filósofo entre esencia y potencia (o intensidad). Llega a tal grado esa ecuación que el Modo infinito inmediato es concebido como una Intensidad, como un campo intensivo «dividido» en partes de potencia, grados de intensidad, cantidades de fuerza (cantidades que, por tanto, no pueden analizarse extensivamente y son irreductibles entre sí, a pesar de no menoscabar la unidad del modo). Cada grado de intensidad es una determinación intrínseca de ese Modo, y es a su vez una esencia existente de un individuo, un principio intensivo de individualización. Así, cada individuo finito expresa el absoluto según su grado de potencia, su grado singular e impercedero, eterno. Encontramos en ese grado de intensidad en que consisten para Spinoza las esencias el correlato de la esencia de los paisajes captada por el pintor y de la extemporaneidad de los Espacios experimentada por el escritor.

Lo que Sorger capta en sus Espacios son, en efecto, fuerzas. Pero, tras la aclaración proporcionada por la experiencia de la meseta, ya no puede tratarse de meras formaciones geológicas, sino de auténticos individuos intensos. Un individuo llega a existir en cuanto llega a expresar un determinado grado de intensidad, una determinada esencia eterna (así se comprende que los individuos puedan sufrir «conversiones», «renacimientos» y muertes según los relatos de Peter Handke). En el curso de la existencia, se puede aumentar la potencia (es decir, expresar un grado intensivo superior que, en ese momento, como las fuerzas germinales de las manzanas del pintor, deviene visible): este aumento es lo que Spinoza entiende por alegría y por sabiduría. Por eso comprendemos también el «contento» al que se refiere la proposición 27 de la parte V de la *Ethica*, la felicidad de quien adopta la perspectiva de la eternidad y se acuerda con su Debo, y también la alegría del escritor en «el camino de las moras» (SV-53-60).

Cuando se advierte a sí mismo que puede y debe *nombrar* con sus colores una mancha de tierra, está percibiendo los diferentes grados de intensidad inadvertidos en la inmensidad de la Tierra (las diferentes fuerzas de todo orden que configuran los Espacios) en lo que sólo parecía un continuum cualitativo e indiferenciado (como quien descubre el modo infinito inmediato *en* el modo infinito mediato): el Arte es un procedimiento para individuar intensidades, para producir individuos estéticos, como la Política lo es para producir individuos éticos y la Ontología para generar variaciones metafísicas.

El escritor toma posesión de un pequeño camino transversal, bajando del monte de Sainte-Victoire, como antaño Cézanne había tomado posesión de sus paisajes, como un individuo se apodera del grado de fuerza que corresponde a sus condiciones de existencia. Y retengamos en la memoria la consecuencia de esta toma de posesión, que sólo más tarde se nos hará inteligible: «inauguraba para mí un nuevo parentesco con otras vidas desconocidas» (SV-59). Intuimos ya que todas esas «otras vidas desconocidas» no pueden ser sino las intensidades del campo de individuación, de las que la experiencia estética proporciona una repentina toma de conciencia: como un parentesco bastardo entre seres que no actúa siguiendo las vías de la comunidad espaciotemporal, cultural, lingüística, genéri-

ca o específica. Campo de alianzas y no ya de filiaciones.

Ocurre, en definitiva, que los dos planos yuxtapuestos — los Espacios y el tiempo actual, las esencias y la duración — se encuentran uno respecto del otro en relaciones expresivas: los Espacios, en principio extemporáneos y ajenos a la historia de la humanidad, son sin embargo capaces de manifestar la vibración instantánea e intensiva que recorre también la historia de la humanidad, son capaces de servir de modelo para una historia que tiende a la arqueología. Y esto vuelve a ser coherente con los *motivos* de Cézanne y hace utilizable su experimentación: «las cosas, los pinos y las rocas, en aquel momento histórico plasmado sobre la pura superficie... ¡pero comprometidos con el lugar concreto en sus formas y colores!, se habían entrelazado formando una escritura única e irrepetible de la historia de la humanidad» (SV-64). Y este lugar concreto es el *nombre* del cuadro, pues así el Espacio se vuelve visible en sus fuerzas y adquiere un título expresable en palabras, significando la apertura conjunta del «Reino de las Palabras» y del «Gran Espíritu de las Formas» (SV-90).

## 6. Impresión y Expresión

Sin embargo, sí parece haber un punto en el que el escritor y el pintor se separan del filósofo: es el punto cuyo análisis no hemos cesado de retrasar, y que se refiere a la constante alusión a «la fantasía», «los sueños» y «la imaginación». Ciertamente, Cézanne se presenta como un pintor reflexivo, que «medita lo visto» en lugar de rendir simples cuentas de ello, en lugar de dejarse impresionar por el aleteo superficial de lo visible; su afán por extraer la «esencia intemporal» de sus motivos le ha valido en ocasiones el calificativo de «cartesiano» y «racionalista» (Cassou), frente al «sensualismo» de sus compañeros de generación. Y él mismo confesaba que sus cuadros no eran «pintura del natural», sino reconstrucciones racionalizadas que guardaban un *paralelismo* con las formas de la naturaleza (SV-64). Sin embargo, es cierto que la obsesión de Cézanne era *pintar la sensación*, pintar lo sentido, y hacerlo lo menos oblicuamente posible, escapando a todo prejuicio intelectual. Por emplear un vocabulario enquistado en nuestros hábitos, se diría que todo el esfuerzo del pintor se dirige hacia el «mundo sensible», a pesar de que se obligue a atravesar una etapa previa —destructiva — a través del «mundo inteligible».

Sin duda, en Cézanne como en Spinoza, hay una fuerte «crítica de la impresión» (y, por tanto, de la fantasía y la imaginación), que en el primero se manifiesta en su disconformidad con el *impresionismo*, al que pronto considerará como una forma endeble de pintura, seducida por la engañosa belleza de lo superficial (y lo más nefasto de la cual es su confusión con lo «esencial»). La crítica de Spinoza a la impresión es, en muchos aspectos, similar. Para el filósofo, la impresión se relaciona con la imaginación y la memoria, y las tres conforman el «primer género de conocimiento». Lo engañoso de las impre-

siones es que, en suma, *no* nos dan a conocer nada (o casi nada) del cuerpo o la cosa que nos afecta en ellas. Lo que elaboramos a partir de las impresiones sensibles no son conceptos (representaciones del Entendimiento) sino imágenes (representaciones de la Imaginación y la Memoria, signos, iconos). Y esto afecta doblemente a nuestro conocimiento de la Naturaleza: primero, cuando percibimos de lo real sólo las impresiones sensibles auxiliadas por la imaginación y la memoria, todo el peligro consiste en tomar esas «imágenes» por los verdaderos objetos: la imaginación sólo tiene potencia para pensar lo finito, lo mensurable, lo numerable, lo temporal y efímero de las existencias (su «presencia actual a la conciencia»); cuando se trata de concebir aquello que es infinito por su esencia (la Sustancia) o por la naturaleza de su causa (las esencias de los modos existentes, dotadas de algo más que una tendencia a perseverar indefinidamente en la existencia, *Cfr.* SV-90), sólo el Entendimiento es capaz y legítimo para ello (Carta XII, a L. Meyer). Confundir aquello que sólo el entendimiento puede concebir con lo que piensa la imaginación es la fuente de casi todos los grandes errores filosóficos y de muchos de los contrastados presentes en el cartesianismo, según Spinoza.

Pero, en segundo lugar, la imaginación *ordena* las experiencias de un modo determinado, regido por el hábito (de esta manera resulta comprensible que asociemos el vocablo X a la cosa Y: nuestra imaginación ha sido afectada frecuentemente por ambas experiencias en el mismo orden de sucesión, *Cfr.* *Ethica*, II, 17 y 18 con sus escolios): las nubes presagian lluvia, los romanos piensan en una manzana cuando oyen el sonido «pomum», pero entre esas imágenes ordenadas de tal forma no existe vínculo alguno de necesidad; como más tarde enseñaría Hume con argumentos igualmente poderosos, lo único que tales asociaciones demuestran es algo que pertenece en cierto modo a nuestra biografía sensorial; hacemos tales asociaciones por el hábito y la experiencia alojados en nuestra memoria, y la fuerza de la costumbre nos empuja a convertir el pasado en regla para el porvenir: pero, por más que nos esforcemos en ir más allá, hallaremos siempre que no hay conexión causal necesaria ni encadenamiento lógico analítico entre las nubes y la lluvia o entre la palabra *pomum* y el fruto «manzana».

Nuestras experiencias sensibles moldean la imaginación

y crean en ella un hábito de conectar representaciones a impresiones en cierto orden, una cierta semiótica empírica; pero para Spinoza sólo el Entendimiento es lo suficientemente potente para alejarse de tales abstracciones y aprehender el orden necesario (causal y lógico: recordemos la tesis del paralelismo) de las cosas en la Naturaleza (y no sólo en nuestra experiencia de ella, siempre fortuita y aleatoria, y a veces intencionadamente engañosa). Así pues, dentro del ámbito de lo que podemos pensar, hay una zona compartida por el Entendimiento y la Imaginación (todo aquello que puede imaginarse puede también comprenderse), pero otra reservada en exclusiva al Entendimiento (dejar entrar en ella a la imaginación produce desastrosas confusiones, pues no todo lo que puede entenderse puede imaginarse).

Esto no significa que, para Spinoza, la imaginación no posea una *virtud*, una fuerza positiva, además de su carácter «negativo» como fuente de errores. En efecto, cuando meditamos lo visto, cuando comprendemos que esas imágenes no son signos o iconos de las cosas en sí mismas, sino sólo *de nuestro modo de ser afectados* por ellas, aprendemos mucho sobre nosotros mismos y sobre nuestra circunstancia. Los sentidos son absolutamente dignos de confianza cuando se trata de aprehender las afecciones en sí mismas, el modo de afectarnos de las cosas y nuestro modo de ser afectados por ellas. En resumen, para el filósofo las representaciones de la imaginación conforman una relación triádica: la imagen «representa» una cosa irreal, ficticia, abstracta e imaginaria (que no corresponde a la cosa que nos afecta, porque incluso puede ser que tal cosa no exista), pero *implica* una esencia perfectamente real y existente, y que es exactamente un grado de potencia, una *intensidad*.

En el *Tractatus teológico-político* tenemos ocasión de asistir a la asombrosa capacidad «genealógica» o «arqueológica» de este método interpretativo: el filósofo nos enseña ahí un uso perverso de los escritos llamados sagrados; no buscar en ellos «la verdad» de sus referentes (la existencia o la esencia de los objetos representados y, por encima de todos, de Dios), sino utilizar sus imágenes para indagar el estado afectivo y la condición histórica de los hombres que los elaboraron: por ejemplo, las profecías no indican nada verdadero sobre la existencia o la esencia de Dios (no valen como pruebas), pero son testimo-

nios valiosísimos a la hora de conocer qué *tipo de hombre* — como en Courbet — era el profeta que se expresaba de ese modo, a qué tipo de audiencia se dirigía y cuál era su circunstancia histórico-política y afectiva (capítulo 2 del *Tractatus*). En el léxico de Nietzsche, diríamos: identificar las fuerzas que se apropian de un hombre o de una institución en la historia, medir su potencia y evaluar su cualidad; en el de Spinoza: averiguar la potencia intensiva de sus afecciones, de las afecciones que cualifican el *conatus* individual y colectivo, la potencia de las esencias (y, aún, en el vocabulario del pintor y del escritor, de nuevo: pintar las fuerzas).

A esa triple articulación de la imagen corresponde, sin duda, la «teoría» cézanniana de la sensación: según ella, los impresionistas ceden ante el aspecto «representativo» de la experiencia sensible y, en sus telas, le otorgan la dignidad estética y ontológica de lo real (se dejan, por así decirlo, «engañar» por sus sentidos); Cézanne, al contrario — como, por otra parte, también Van Gogh—, busca las fuerzas que se expresan en la sensación y que no son inmediatamente accesibles al impacto empírico, que pasan desapercibidas.

El «error» impresionista es deducir lo sentido (lo real) a partir de sus manifestaciones señaléticas, mientras el «expresionista» Cézanne consigue hacer visible la fuerza sentida<sup>12</sup>. Y es aquí donde se plantea el problema de saber si, en un momento dado, el filósofo provoca una ruptura entre el Entendimiento y la Imaginación que le separa definitivamente del pintor: como si este último permaneciese, como Sorger, en el mundo sensible, el dominio de la imaginación y la fantasía (su único dominio «auténtico», aunque no hagan de él un uso representativo-impresionista), mientras el filósofo se encamina, solo, hacia el mundo inteligible al cual está vedado el acceso a la imaginación.

La crítica spinoziana de la imaginación parte, como hemos visto, de la afección como Modificación, que produce un signo, una imagen, un cuadro que se puede interpretar de dos maneras: primero, como si su significado fuera el de una re-

12. Se recordará, a este respecto, que el Cézanne de los años sesenta desarrolló un estilo expresionista incluso más acusado que el propio «expresionismo alemán» posterior.

presentación «en directo» del exterior, esto es, la presencia de la cosa existente «representada» en la imagen, interpretación que conduce al «impresionismo» y al error; segundo, entendiendo su significado (oscura, confusamente) envuelto en una doble implicación: por una parte, una imagen implica la naturaleza del cuerpo propio y, por otra, la naturaleza del cuerpo exterior. Digamos que una afección, una modificación cualquiera, presupone la naturaleza del cuerpo afectante y del cuerpo afectado (comprendidas ambas como fuerzas). Pero sabemos que, aquí, los términos «presuposición» o «implicación» no pueden ser tomados en su sentido «lógico». Una afección *A* implica la naturaleza del cuerpo *C*, pero *A* y *C* no pertenecen al mismo registro. No podemos concluir de «*A* implica *C*», que «si (se da) *A*, entonces (se da) *C*», porque, si *A* se da, como hubiera dicho Hume, lo único que de ello se sigue en el terreno «lógico-deductivo» es que *A* se da; tanto es así que, como nos recordaba Spinoza, «ocurre a menudo» que *A* implica *C*, que *A* se da, y sin embargo no se da *C*. *A pesar de lo cual*, ello no mermara el hecho de que *C* se encuentra envuelto en, implicado y presupuesto por *A*. La presunción y lo presunto, la envoltura y lo envuelto, la implicación y lo implicado, el signo y la cosa, no pertenecen al mismo orden.

¿Es ésta una crítica de la sensación, del «conocimiento sensible»? El sentido de una sensación es lo sentido en ella, el sentido de *A* es *C*, y *C* es lo que siento al sentir *A*, por mucho que yo malinterprete tal sensación como índice de la presencia actual de la cosa en mi tiempo. Las cosas, las esencias, se inscriben en mi exterior, me describen, sin importarme que yo sea incapaz de leerlas. Por tanto, aunque la sensación — si se nos permite hablar así — sea «falsa» (esto es, aunque no exista actualmente o no esté presente en nuestra situación la cosa designada), no deja sin embargo de tener sentido y, de alguna forma, nos hace presente ese sentido.

\* \* \*

*La mesa de cocina* («Naturaleza muerta con cesta») de Cézanne es «falsa» como imagen, en el sentido de que, ante el cuadro, no estamos ante una auténtica mesa, no están presentes azucareros, cestas ni frutas. Tiene, no obstante, sentido para

nosotros, y tiene justamente el sentido de una mesa llena de frutas, con un azucarero y una cesta, nos manifiesta el sentido de «manzana», «cesta» o «azucarero», lo que significa su ser, mucho mejor quizá que otras imágenes o que «las manzanas mismas», y lo hace confiriendo a las manzanas su «sentido de eternidad», sacándolas fuera del tiempo de nuestra conciencia que percibe a su alrededor las cosas como presentes. La esencia eterna de la manzana es lo envuelto en nuestra percepción sensible de esta manzana, en nuestra afección, su sentido eterno o intempestivo, indiferente al hecho de que la manzana esté o no actualmente presente. Lo sentido es el sentido eterno de lo sensible. La sensación, pues, como la imaginación, es una virtud: el tiempo es la envoltura de la eternidad, como lo finito es la envoltura de lo infinito; toda la eternidad está arrollada en un instante, en un Espacio.

Concebimos mal la eternidad cuando la imaginamos como «un tiempo muy prolongado», indefinida o incluso infinitamente prolongado, porque la eternidad, en palabras de Spinoza, no es ninguna clase de tiempo. El tiempo es una sucesión numérica de instantes, de porciones finitas, y no se construye el infinito por adición indefinida de partes finitas (no al menos el «verdadero» infinito, *Cfr.* de nuevo la Carta XII). El error, pues, consiste en pensar la eternidad como si estuviera compuesta de tiempos finitos, como si lo finito estuviese comprendido en lo infinito. Acabamos de ver que Spinoza sostiene cabalmente lo contrario: es la eternidad la que se encuentra comprendida, prendida, comprimida o impresa, implicada o envuelta en el tiempo; es lo finito lo que se compone de infinitos. En cada instante, en cada ente, en cada pres-ente (y, en consecuencia, en cada re-pres-entación) está impreso lo no presente que supera la representación. El problema consiste, siempre, en cómo expresar lo que está impreso, cómo desenvolver lo envuelto, cómo explicar lo implicado. Si lo implicado es, como sugeríamos, lo sentido como sentido-de-las-imágenes-signos, entonces es el viejo problema de Sorger: ¿Cómo sería posible — así podría traducirse la perplejidad inicial de *Lento Regreso* — que el lenguaje (de las palabras) llegase a expresar ese diálogo mudo (de las cosas) que el ser y el sentido mantienen con nuestro ser en nuestros sentidos?

Pues el lenguaje, no menos para Spinoza que para Sorger,

no se presenta como un candidato adecuado para lograr esa expresividad. Las palabras son signos exactamente en el mismo sentido en que lo son las imágenes. Esto, que es sin duda un inconveniente a la hora de «conseguir» expresar lo impreso, constituye sin embargo un principio de acuerdo, el principio al menos de un paralelismo fructífero entre el ver y el hablar. Hemos citado ya el ejemplo de Spinoza sobre la relación entre el fruto «manzana» y el término «pomum»; eso basta para hacernos comprender que, según el autor de la *Ethica*, las palabras, del mismo modo que las percepciones, son imágenes de las cosas; lo que no significa, como sabemos, que las cosas se reflejen en ellas, sino que en ellas se imprimen. Las palabras son impresiones, huellas, letras del alfabeto de la naturaleza. Pero nada sería más funesto que pretender pasar de la palabra a la cosa, pretender tomar la palabra como expresiva de la cosa.

Sea, sin ir más lejos, el caso de la palabra «cosa»: se explica esta palabra por impresión, no por expresión; pues, al pretender expresar demasiado (o todo), termina por expresar demasiado poco (o nada). «Estos términos se originan en el hecho de que el cuerpo humano, por ser limitado, es capaz de formar, distinta y simultáneamente, sólo un cierto número de imágenes (...); si ese número es sobrepasado, las imágenes empezarán a confundirse, y si ese número es sobrepasado con mucho, las imágenes se confundirán todas completamente entre sí... la mente imaginará asimismo todos los cuerpos confusamente, sin distinción alguna, y los considerará agrupándolos, en cierto modo, bajo un solo atributo, a saber: bajo el atributo «Ser», «Cosa», etc... Por ello no es de extrañar que hayan surgido tantas controversias entre los filósofos que han querido explicar las cosas naturales por medio de las solas imágenes de éstas» (*Ethica*, II, 40).

Las palabras son imágenes, abstracciones, resúmenes de muchas cosas singulares: pretender buscar cuál es la cosa de la naturaleza que responde a tal o cual palabra es un imposible, pues cada palabra envuelve, implica, o lleva impresas las huellas de una innumerable muchedumbre de cosas singulares distintas. Como dice Spinoza, el único sentido que ha de atribuirse a tales palabras, la única forma de explicar su génesis y su pervivencia, reside en cuáles sean los caracteres de la naturaleza que se hayan impreso con mayor relevancia, con mayor

frecuencia o con mayor intensidad en el cuerpo de cada individuo. En otros términos: las palabras no pueden expresar las cosas, las cosas singulares, porque las palabras, todas las palabras, son *equivocas* o, como máximo, meramente simbólicas o analógicas.

Esto renueva bajo un nuevo aspecto la intraductibilidad entre lo dicho y lo visto, pero también acerca de un modo notable las afecciones y los enunciados. Como decíamos anteriormente de las imágenes, habría que repetir ahora a propósito de las palabras que su valor es nulo si queremos tomarlas como significantes de tales o cuales cosas existentes. Así, una semiótica preferentemente referencialista (y una teoría referencialista del sentido) es proclive a pensar que el sentido de una palabra es la cosa nombrada por ella, y que, en ausencia de la cosa, la palabra se torna un sinsentido o, al menos, una falsedad (como en la proposición «El actual Rey de Francia es calvo»). Contra esta posición, la «semiótica spinoziana» sostiene que una palabra envuelve siempre un sentido eternamente válido, y por lo tanto una dosis inextinguible de verdad, que no se confunde con la existencia presente de la cosa referida en la situación de habla en cuestión.

Si en lugar de una posición referencialista adoptamos una actitud convencionalista, sosteniendo que el significado de una palabra es una regla o un conjunto de reglas de uso de esa palabra en situaciones de discurso, o, en otras palabras, una costumbre, no hacemos sino dar veladamente la razón de nuevo a Spinoza cuando señala que, ante la misma huella de un caballo, un soldado pensará en la guerra y un labrador en el arado. ¿Cómo escapar de ese mundo oscuro, confuso, analógico, simbólico, imaginario, equívoco y ambiguo por sus inexhaustibles implicaciones, por sus pliegues infinitos y, por tanto, imposibles de desenvolver en un tiempo finito, si no es rebasando el dominio de la imaginación hacia una inteligencia sin cuerpo ni sentidos? Porque es justamente en los confines de la imaginación y de la sensación donde se anuncia en Spinoza esa «segunda manera de concebir» el cuerpo, esto es, bajo la perspectiva de la eternidad y con el solo auxilio del entendimiento.

## 7. El misterio de lo sensible

En efecto, tal parece que aquí hemos topado con algo que *no se puede pintar* porque no se puede imaginar; algo que *no se puede ver* porque no se puede sentir, porque está fuera del mundo sensible y se entrega sólo al entendimiento. Esta descripción es, por lo demás, conforme a la versión estándar del racionalismo que la historia de la filosofía ha perpetuado: con Descartes se habría consumado la máxima ilusión de la razón pura, a saber, construirse un imperio absolutamente reservado en el cual el sujeto puede desnudarse de su coraza corporal sensible — todo aquello que la razón puede concebir como distinto y separado, puede Dios producirlo y mantenerlo distinta y separadamente, y así ocurre para Descartes con el «alma» (pensamiento) que puede perfectamente existir sin el cuerpo — para, convertido en solo pensamiento y, aún más, en solo-entendimiento-racional-despojado-de-imaginación (pues la imaginación remite a lo empírico-irracional), reinar en el dominio de los seres inteligibles (la república de los espíritus). Y ello concordaría, *a fortiori*, con el paso dado por Descartes en la *representación de los espacios* desde la geometría descriptiva hasta la geometría analítica. Siguiendo con el gran relato de la historia *normal* de la filosofía, a este sujeto solo-pensamiento y solo-entendimiento, Kant le habría dotado — tras los «excesos» empiristas — de manos, ojos y voz (si bien tales órganos serían trascendentales). En una palabra, lo que Kant habría hecho sería demostrar que todas nuestras representaciones intelectuales (si han de ser cognoscitivas) han de estar ancladas en la sensibilidad. Lo que es tanto como decir que el sujeto está necesariamente situado en el espacio y el tiempo (o que éstos están necesariamente en el sujeto), que son las condiciones subjetivas de la sensibilidad (por tanto, nada de espíritus puros

en un mundo de ideas analíticamente conexas e independientes de la experiencia).

El hecho — ya suficientemente relevante — de sostener que no hay «intuiciones intelectuales» despegadas de la sensibilidad (esto es, ajenas al espacio y al tiempo) crea un abismo entre las representaciones propiamente dichas (los conceptos del entendimiento) y las intuiciones sensibles (representaciones de la sensibilidad); y para salvar este abismo sólo hay un puente posible en el kantismo: los esquemas de la imaginación (determinaciones espaciotemporales bajo las cuales es posible aplicar un concepto del entendimiento a una intuición de la sensibilidad). Así resulta que la imaginación es ahora inseparable del entendimiento que, cuando sueña separarse de ella, sólo produce conceptos vacíos o ideas antinómicas que crean a la razón conflictos internos e irresolubles.

Sin duda reconoceremos en este proceder la victoria histórica de la Física de Newton sobre la de Descartes: la geometría analítica de Descartes era bella pero, subordinada como estaba al programa «racionalista» (= reducir el *corpus physicum* al *corpus mathematicum*), no hacía más que continuar el divorcio — de origen griego — entre la Matemática y la Geometría, de una parte (mundo de las esencias eternas e inmutables y de la lógica deductiva analítica) y la Mecánica y la Física, por otra (mundo de las apariencias corruptibles y del movimiento) y, por tanto, obstruir la «vía arquimedea» de una matemática aplicada a la naturaleza, con una metodología que se proclama empírica e inductiva («*Hypotheses non fingo*»), que presenta lo matemático y lo físico como inseparables, y que convierte este cuerpo físico espacio-temporal en una realidad no-engañosa y bien trabada.

Kant habría consagrado tal revolución conceptual al convertir a la Física de Newton, vía la Estética Trascendental, en la condición a priori de todo conocimiento posible: ya no cabe hablar de un sujeto que conozca cosas («en sí») fuera del espacio y del tiempo, porque todo conocimiento tiene al espacio y al tiempo como condiciones necesarias. Así, Kant se esfuerza en demostrar que los fundamentos de la aritmética y la geometría son juicios sintéticos a priori; «sintéticos»: requieren intuición sensible (aunque no sea empírica); nadie podría contar sin tiempo, nadie podría deducir la definición de línea recta

sin un espacio en el que dibujarla. Como, además, se da la circunstancia de que, si bien en el ámbito del conocimiento científico la imaginación está subordinada al entendimiento, hay otro dominio — el del Arte — en el cual ella misma — sin llegar a ser legisladora — es autónoma y creadora, parecería que aquí Kant está más cerca del pintor y de Sorger que Spinoza, pues sólo él concede a la sensibilidad y la imaginación el valor de referentes irrebasables de la experiencia humana<sup>13</sup>, y al Arte la capacidad de inventar espacios y tiempos «ideales».

Admitamos por un momento que esto fuera así; comprendemos muy bien cómo, para Kant, llegamos a adquirir conoci-

13. Lo que Kant llama — en la *Crítica de la Facultad de Juzgar* — «juicio reflexivo», y que puede hasta cierto punto ponerse en relación con la consigna de Cézanne «meditar lo visto», representa un caso particularmente interesante a la hora de resaltar las funciones originales de la imaginación. Pues se trata de un caso en el cual ya no podemos, dada una intuición sensible, buscar el concepto que le es aplicable entre los contenidos en el repertorio del entendimiento (para garantizar su aplicabilidad, la imaginación suministra el esquema apropiado — subordinado al concepto —), pues en tal caso lo general (el concepto) precede a lo particular, y el problema consiste solamente en la subsunción — hasta cierto punto — «mecánica» de lo particular en lo general. Como es sabido, según Kant, los conceptos están ordenados por las Categorías (conceptos aplicables a todos los objetos de la experiencia posible). El proceso de raciocinio que termina en el juicio determinante está gobernado por una clase especial de representaciones que Kant llama Ideas (el conjunto de las condiciones bajo las cuales una categoría del entendimiento se aplica a una intuición de la sensibilidad); estas Ideas no tienen correlato empírico alguno, sino que funcionan como hipótesis regulativas que ordenan racionalmente la experiencia. El caso del juicio reflexivo o reflexionante es inverso: en él lo particular precede a lo general, se da una intuición para la que no sirve ningún concepto, que obliga a inventar (en este caso, la imaginación abandona su papel de reproductora esquemática al servicio del entendimiento para, en un libre acuerdo con él, convertirse en imaginación creadora). Tal es el origen de las Ideas estéticas. Sobre la capacidad productiva, y no meramente reproductiva, de la imaginación, que Kant subraya como uno de sus hallazgos originales, véase ya la *Crítica de la Razón Pura*, «Deducción trascendental de las categorías», Sección III, nota, A 121. En cualquier caso, si lo típico de la imaginación «artística» es la libertad de esa facultad con respecto a la subordinación al entendimiento en la que se encuentra en la relación «cognoscitiva», esta temática kantiana debería poder vincularse a las afirmaciones de Spinoza al final del Escolio de la Proposición 17 de la segunda parte de la *Ética*, donde declara que la potencia imaginativa sería una virtud, y no un vicio, «si esa facultad de imaginar dependiese de su sola naturaleza, esto es (...), si esa facultad de imaginar que la mente posee fuese libre».

mientos aplicando conceptos del entendimiento a intuiciones de la sensibilidad con la mediación de la imaginación esquemática, pero sentimos un deseo repentino de volvernos hacia todos los pre-kantianos para preguntar cómo, postulando un entendimiento ajeno a la imaginación sensible y exterior al espacio y al tiempo, puede explicarse la adquisición de conocimientos. Si los conceptos del entendimiento racionalista (las ideas claras y distintas) no son hijos de la experiencia ni nacen de la acumulación de impresiones sensibles en el hábito, la memoria y la imaginación (pues nada de esto dota de «necesidad analítica» a las conexiones lógico-causales), si no hay, por así decirlo, medida común entre las «impresiones» (que proceden de la experiencia) y las ideas (que sólo anidan en la razón), ¿cómo es posible para un hombre — instalado sin remedio en el mundo sensible y esclavo de sus hábitos y pasiones — llegar a forjar una sola idea clara y distinta?

La pregunta es contundente y, con sólo reflexionar un instante, es fácil comprender que nos devuelve a la «inconmensurabilidad» de la conciencia y la tierra: no hay ningún pasaje del mundo de las Ideas (esencias intemporales) al de las impresiones (imágenes sensibles actuales), como no lo hay entre los Espacios y el tiempo histórico actual en la mirada de Sorger. Y la historia normal de la filosofía a la que estamos ahora interrogando sólo nos proporciona dos posibles salidas «pre-kantianas»: el «misticismo» platonizante (el mundo de las esencias sólo se alcanza con plenitud cuando el alma se libera del cuerpo tras la muerte) o el «escepticismo» empirista (no hay mundo de las esencias en absoluto, todo son imágenes e impresiones). El racionalismo, como la mirada de Sorger o la de Cézanne, parece colocarnos, sin embargo, ante la yuxtaposición de dos dominios inconmensurables entre los que no parece haber comunicación alguna, pero que son entrevistados al mismo tiempo. ¿Cómo podría desarrollarse un entendimiento puro sin base alguna en la experiencia sensible ni conexión con la imaginación (aunque, por otra parte, está claro que no puede pasarse de las impresiones a las ideas por «evolución» sin rebajar el estatuto de las últimas a la noción empirista de idea como copia de la sensación)?

La magnitud del problema no debe, a pesar de todo, cegarnos con respecto al hecho de que, en Kant, no se encuentra

literalmente «resuelto»; sino más bien desplazado, continuado y re-ubicado en el ámbito intrasubjetivo de la relación entre las facultades. Pues, con el mismo derecho, podríamos hacer esta otra pregunta: ¿Cómo es posible que los conceptos (representaciones intelectuales a-figurales y a-figurativas, inextensas) concuerden con las intuiciones sensibles, y que ambos estén en conformidad con los esquemas de la imaginación, cuando se trata de tres cosas — categorías, esquemas, intuiciones — completamente distintas? ¿Qué prodigiosa armonía prestablecida sostiene el asombroso acuerdo entre las facultades? A esta unidad — que llama «sentido común» — la declara Kant, en más de una ocasión, un *misterio*.

Desde el punto de vista de la historia de la filosofía hay, sin duda, una cesura entre Spinoza y Kant: el primero puede proceder según el «método geométrico» (es decir, lógico-deductivo) porque, a partir de cierto momento — cuando la definición de un término implica inexorablemente su existencia—, la cadena deductiva expresa la realidad extrasubjetiva y produce conocimientos nuevos. Para Kant, por el contrario, la ciencia no puede tener otra vía que el método «experimental», pues la existencia no se añade a ningún concepto del que no quepa intuición sensible (y mucho menos al concepto spinoziano de Sustancia, que está más allá de las condiciones formales de la sensibilidad), y las proposiciones deductivas (los juicios analíticos a priori) no proporcionan jamás nuevos conocimientos, sino sólo añaden claridad a los que ya poseíamos; por tanto, nada que no pueda imaginarse puede conocerse (cuando, para el «racionalista», sólo se conocería verdaderamente lo que escapa a la imaginación).

(Abrimos un paréntesis para hacer dos salvedades a esta explicación de la historia de la filosofía: [1] hay para Kant un terreno en el que se pueden hacer afirmaciones innovadoras sin recurso a la experiencia como tal; este terreno es justamente la metafísica que, convertida por él en teoría de la validez, ahora no trata ya de «lo que hay», sino sólo de las condiciones de su posibilidad — pero quizá de eso ha tratado siempre la metafísica; como Hegel observará en seguida, la tesis kantiana «no hay conocimiento fuera de las condiciones de la experiencia» se autotransgrede, y debe corregirse para decir: «no hay conocimiento fuera de las condiciones de la experiencia, *salvo*

el conocimiento de las condiciones de la experiencia», que se aparece, por tanto, como un conocimiento incondicionado. Pero, ¿qué es la *Ethica* [y quizá toda metafísica anterior] sino un tratado acerca de las condiciones de posibilidad y los fundamentos de la realidad del ser, el saber y la felicidad? [2] La objeción de Kant (el pensamiento analítico-deductivo sólo explana conocimientos poseídos de antemano) no tiene por qué ir dirigida contra Spinoza. En efecto, éste no se propone sino «aclarar» lo que ya — inconscientemente — era pensado en nuestras afecciones confusas: elevar al rango de ideas claras las emociones vagas; no añadir nuevas realidades, sino cambiar nuestro modo de percibir y concebir la única realidad y el sentido mismo del término «realidad». El «misterio» kantiano se encuentra, como hemos visto, resuelto por el paralelismo spinoziano.)

\* \* \*

Si hay en el racionalismo clásico algo parecido a una «doctrina de las facultades», ésta se organizaría en general en torno a los dos extremos tradicionales de la abstracción y la intuición, poniendo (a diferencia de lo que parece dictarnos el sentido común) en el haber de la primera la sensibilidad, la memoria y la imaginación, y en el de la segunda únicamente el entendimiento como facultad racional por antonomasia. Empleando lugares comunes, podríamos decir que al conocimiento de lo que es llegamos únicamente mediante la razón, esto es, mediante la intuición intelectual; ahora bien, es importante subrayar que a ese tipo de conocimiento, justamente, llegamos, es decir, no estamos nunca de entrada instalados en él. Cuando llegamos, entonces, y por seguir hablando en los términos de Spinoza, conocemos el espacio, la extensión, en su aspecto puramente inteligible, conocemos en suma la esencia de la sustancia o, dicho más claramente, conocemos el ser de lo que es, alcanzamos a comprender su sentido y su verdad.

Pero si a ese conocimiento es preciso llegar, si no partimos de él, eso significa que, antes de tener de él una idea clara y distinta, estamos inmersos en otro tipo de espacio y en otra concepción de la espacialidad, en un espacio que, si cabe hablar en términos tan simplistas, no es el de la razón

sino el de la experiencia. Lo que distingue a este espacio «empírico» del espacio «racional» es que, mientras que la extensión inteligible captada mediante la intuición intelectual es una unidad infinita, positiva, plena de ser y de sentido y enteramente transparente a la razón, en la cual el encadenamiento mecánico de los cuerpos se sigue en un orden inexorable, el espacio sensible está continuamente fragmentado, lleno de negaciones, invadido por lagunas de no-ser y de sinsentido y zonas de oscuridad y confusión, regidas por el azar de los encuentros. La cuestión es que, mientras que hay una ontología regional de la extensión, es decir, del «espacio inteligible», no hay ontología ninguna del espacio «sensible», el de la imaginación o la memoria; lo que significa, en última instancia, que tal espacio *no es*, que lo que sentimos no cabe en ni es compatible con lo que entendemos o viceversa. Bien entendido que ese espacio sensible es ajeno al sentido, al ser y a la verdad, y sin embargo no se confunde pura y simplemente con la nada que, al menos, tendría la misma dignidad ontológica que el ser; se trata de un ser espurio, y, por tanto, de un no-ser provisional, pasajero y relativo: lo sentido tiene cierto sentido, no es la brutalidad del sinsentido como absurdo, pero es un sentido que no se corresponde con nada real-actual; lo que imaginamos que nos afecta en la experiencia sensible carece de correlato, y existe únicamente en nuestras afecciones como su modalidad.

No obstante, el espacio así definido no es sustancia, no es atributo, y tampoco es modo. Al imaginarlo, parece que imaginamos lo que no es, el ser de lo que no es, y damos lugar a una categoría intermedia entre el ente y el no-ente, mundo de semi-entidades o entes vagos, difer-entes cuya oscuridad y confusión no puede ser iluminada por ninguna mirada clarificadora, porque se deriva justamente de la turbulencia propia de toda mirada. Y por eso ese espacio no es un ente, no es un objeto ni hay de él concepto. Ya sea que aceptamos la descripción que de esta oscura región hace Spinoza o la que hace Hume, este espacio lo configura una única clase de pobladores: los hábitos. Cuando el sujeto llega a su conciencia o la conciencia accede a la subjetividad, ésta está ya ocupada, preocupada por esos modos de ser afectada que son los hábitos y que conforman la exterioridad de la conciencia en sentido propio, la espacialidad. Un espacio que no es una cosa, sino

algo que se desliza entre las cosas, que no es objetivo ni subjetivo, sino que flota entre los objetos y los sujetos.

\* \* \*

Sería posible conciliar el punto de vista del pintor y el del filósofo adjudicando a cada uno un determinado campo autónomo (lo sentido, lo pensado) y un determinado procedimiento original (hacer visible, hacer pensable). Pero esta misma conciliación, ¿sería posible para el escritor o para Sorger, que se expresan como concediendo a la fantasía el papel conductor? Tanto es así que, cuando Sorger explica lo que causa sus vértigos espaciales, convierte a la fantasía y a la filosofía en sinónimos:

«... al intentar representarme la edad y la génesis de las diversas formas del mismo paisaje, la enorme, desconcertante variedad de un cuadro así es precisamente lo que hace que empiece a fantasear. En esos momentos, sin ser un filósofo, sé que estoy filosofando de modo completamente natural» (LR-51).

Ponerse a fantasear = ponerse a filosofar (*Cfr.*, a continuación, las declaraciones de Lauffer, partidario de una «fantasía filosófica momentánea»). Estas alusiones reiteradas a la fantasía tienen su contexto de coherencia en el ámbito del pintor y del escritor. Si — en ambos casos — se trata de hacer sensibles (visibles o legibles) las fuerzas que no lo son, preciso es reconocer que la tarea no puede ser cumplida por el mero ejercicio «naturalista» de la percepción: no se trata de rendir cuentas de, o transcribir lo visible o descriptible, sino de convertir en visibles y legibles cosas que no lo son, diferencias no sentidas ni leídas por la «lengua humana» (según la frase de Klee de donde Deleuze extrae el slogan: «rendre visible», y no «rendre le visible»). Y si la observación natural es incapaz de hacer presentes esas fuerzas, ¿qué otra cosa salvo la fantasía podría romper el cuadro de lo visible para introducir en él las fuerzas configuradoras invisibles, para *imaginar* (encarnar en una imagen sensible) *lo visto*, lo sentido-insensible? ¿No deberíamos acaso suponer una fuerza propiamente reflexiva a la

que podría llamarse imaginación creadora y que estaría en la base del esfuerzo pensante por describir las ideas expresivas de intensidades *en* la experiencia? ¿Cómo dar ese salto más allá de la experiencia sensible — en que consiste la acción creadora del pintor y el escritor — si no es mediante la imaginación?

Bien es cierto que se esconde aquí un malentendido terminológico: cuando Spinoza y Descartes hablan de la «imaginación», se refieren esencialmente a la imaginación *reproductiva*, que se encuentra al servicio de la abstracción y ligada a la percepción ordinaria de lo sensible. Cuando, al contrario, el pintor y el escritor apelan a una fantasía capaz de rebasar lo sensible no se refieren, como hemos señalado, a la reproducción de la naturaleza (no pintan cuadros «del natural»), sino a una auténtica *producción de naturaleza*, a una imaginación creadora, a una fantasía que, como en las Ideas estéticas kantianas, rebasa la experiencia y expresa lo invisible (es muy cómodo decir «lo suprasensible», pero hemos visto que lo «suprasensible» no es más que lo sentido), una fantasía que no es «subjetiva», sino la fantasía creadora misma de la naturaleza, la geografía fantástica de la *physis*. El método geométrico de Spinoza («geométrico» contiene ya una alusión al espacio) debe ser concebido como inventivo, creativo, y no puede dejar de tener un vínculo con esa fuerza creadora que sólo la historia normal de la filosofía hace invisible.

\* \* \*

Pero, ¿acaso no comporta cierta ingenuidad insolvente, incluso cierta mala fe, el recurrir a una «lengua natural de la naturaleza», a un «discurso de las cosas» que, sin embargo, no podría jamás llegar a ser discurso propiamente dicho, que estaría forzado a permanecer en el silencio que rodea al lenguaje y que el lenguaje es incapaz de articular? En su *Arte Poético*, Claudel escribía: «Todas las cosas se inscriben en una forma más general, se ordenan en un *cuadro*: encontrar esa mirada a la que ellas *se deben* es cuestión de buscar el punto de vista. E igual que nosotros conocemos las cosas por la determinación de un carácter general que les otorgamos, del mismo modo las cosas se conocen entre ellas por la explotación de un principio común, a saber, la luz, semejante a un ojo que ve. Cada

una obedece a la necesidad de ser vista. La rosa o la amapola cumplen la obligación de ser rojas al sol como otras flores la de ser blancas o azules. Un verde no sería más capaz de existir por sí mismo que una masa sin sus puntos de apoyo... Hay conocimiento, hay obligación de una cosa para con la otra, vínculo de unión, pues, entre las distintas partes del mundo, como entre las del discurso para formar una frase inteligible» (pp. 72-75). De nuevo se alude ahí a una analogía — indiscutible — entre el lenguaje y las cosas, entre los discursos y los Espacios, para fundamentar la idea de un «lenguaje de las cosas» que nos pasaría inadvertido. Pero justamente el problema es que no parece posible rebasar la analogía, el simbolismo, la ambigüedad y el equívoco para hablar en serio de «lenguaje natural».

Pues la analogía no debe disminuir la intraductibilidad de hecho entre ambos órdenes. Es cierto que la vista nos descubre a veces ese universo de sentidos silenciosos e implícitos que no se articulan en rasgos lingüísticos: «miradas, sonrisas, palabras furtivas, silencios, han tramado algo entre un hombre y una mujer, una complicidad; pero cuando uno y otro declaran esta relación, cuando se enuncia, entonces cambia por el solo hecho de que ha obtenido el derecho a la palabra, pese que uno u otro, o ambos, se nieguen a ello» (J. F. Lyotard, *¿Por qué filosofar?*, trad. cast. G. González, Barcelona, 1989, p. 126). Las palabras dichas son hechos que transforman las cosas sin tocarlas. En otros términos: en el orden de lo visible, las relaciones clandestinas entre las cosas (naturales y artificiales), y entre las personas y las cosas, se rigen por ese régimen de conexiones frágiles, múltiples, ambiguas, enigmáticas, *nunca declaradas*, que traman complicidades, amistades, presiones o conspiraciones, pero las reglas que rigen esas combinaciones son tales que, por su propia naturaleza, *jamás pueden hacerse explícitas*; pues «hacerse explícitas» querría decir ser enunciadas en un discurso articulado de acuerdo con leyes conocidas y públicamente explicitables que determinan con precisión el alcance de las frases y el significado de cada término, al menos con la dosis de precisión suficiente como para que ningún locutor pueda relevarse de la responsabilidad de haber dicho lo que las palabras literalmente significan.

Naturalmente, podemos ensayar a traducir el lenguaje de

las cosas en el lenguaje de las palabras, podemos  *fingir*  que no hay cesura ni escisión alguna entre la escritura alfabética y la escritura de las cosas en la piel de la tierra. Y podemos hacerlo de dos maneras: podemos convertir el lento regreso a la tierra de los nombres en una rápida vuelta hacia un supuesto pasado de nuestra cultura, en busca de un tiempo en el que se podía soñar despierto la no consumación de la larga y quizá definitiva separación entre las palabras y las cosas; hoy día podemos simplemente sospechar la existencia de un código capaz de descifrar el lenguaje de las cosas, y cuya clave está, para nosotros, perdida para siempre entre los pliegues de nuestra historia, a pesar de que, según La Bruyère, «la palabra no tiene más papel que el de dar con la expresión exacta asignada con anterioridad a cada pensamiento por un lenguaje de las propias cosas, y ese doble recurso a una palabra de antes de la palabra y a un arte anterior al arte prescribe a la otra cierto grado de perfección, de cumplimiento o de plenitud que la impondrá al asentimiento de todos, como las cosas que caen bajo nuestros sentidos» (*apud.* Merleau-Ponty, *Signos*, cit., p. 58).

En cualquier caso, las cosas han dejado de hablarnos en el momento en que nosotros hemos decidido hablar de ellas y sin ellas, hablar *sobre ellas* y contra ellas, contra su opaca terquedad que se nos resiste, sepultando bajo la acumulación de nuestras palabras, bajo la montaña de nuestros Dichos, todo lo que ellas nos decían. Podemos hoy, únicamente, adivinar la existencia de aquel código secreto y extraviado para siempre con los misterios de Hermes, formulando nuestra nostalgia en la forma de una antigua pregunta: ¿Acaso sería posible para nosotros introducir en la Naturaleza el violento corte del lenguaje que suplanta las cosas, podríamos romper a hablar, configurando todo el sistema de reglas gramaticales, sintácticas, semánticas y pragmáticas que gobiernan el discurso de los hombres, sería siquiera pensable la  *creatio ex nihilo*  del sentido, del lenguaje, de no ser porque, antes de articular una sola palabra, precede ya el universo de significados forjado silenciosamente por el tráfico, para nuestros modernos ojos ya ilegible, de las cosas hablándose entre ellas y apelando a quien las comprenda? ¿Sería explicable la  *invención*  del sentido en la palabra de los hombres, e incluso que cada individuo de la especie llegue cada vez a realizar el milagro de advenir a la palabra,

de no ser porque, antes de que la palabra irrumpa con su ordenación del mundo, antes de que el significante trace con toda su fría destreza los esquemas de objetivación y los aparatos categoriales, hay ya todo un lenguaje pre-cedente, un tejido de pre-dichos, indecible pero entregado en silencio a nuestros ojos por las imágenes que constituyeron la escritura originaria de la tierra, en un mensaje quizá tallado en la naturaleza por los dioses, y que hoy se ha vuelto enteramente invisible para nuestro entendimiento, incapaz ya de trascender las fronteras de lo que él mismo ha regulado?

Pregunta que ha de quedar en suspenso para nosotros, que sólo podemos escuchar con una mezcla de piadosa comprensión y de serena nostalgia a quien dice que «el mundo está cubierto de signos que es necesario descifrar, y estos signos revelan semejanzas y afinidades, sólo son formas de la similitud. Así pues, conocer será interpretar: pasar de la marca visible a lo que se dice a través de ella y que, sin ella, permanecería como palabra muda, adormecida entre las cosas... La gran metáfora del libro que se abre, que se deletrea y que se lee para conocer la naturaleza, no es sino el envés visible de otra transferencia, mucho más profunda, que obliga al lenguaje a residir al lado del mundo, entre las plantas, las hierbas, las piedras y los animales» (Foucault, *Las palabras y las cosas*, cit., pp. 40-43). Un lenguaje que no es lo que los hombres dicen del mundo, y que reflejaría en su organización lógica el orden del mundo, sino que es el lenguaje *del* mundo, la forma de expresión de la naturaleza misma, y cuyo significado se capta por una relación sensible de semejanza, de analogía, de simbolización con el significante. Pero nosotros ya no somos magos, y en nuestro mundo los dioses no escriben su mensaje sobre la tierra, porque están ausentes de ella, porque se han fugado entre carcajadas diabólicas, y porque, de cualquier modo, nadie conserva el tesoro secreto de la cifra de los símbolos y la clave de las similitudes. Nuestra modernidad es precisamente lo que nos impide retornar a la confiada lectura de la lengua natural de la naturaleza, que ya no hablamos, porque hemos empezado a ser modernos desde que hemos descubrimos que el vínculo entre el signo y la cosa no es de semejanza, sino convencional.

Ello no obstante, si no podemos recuperar la palabra por

esa vía, porque reivindicar esa lengua parecería simplemente desdeñar el entorno científico y técnico que ha constituido el mundo en que vivimos (y a nosotros mismos como sujetos a ese mundo, existentes cuyo horizonte de sentido es ese mundo), para recaer en el penoso ridículo de las «ciencias ocultas», alimento de la torpeza y asilo de la ignorancia, hay, decíamos, otro procedimiento; si no podemos recuperar ese discurso *por el lado de la naturaleza*, que ya no nos habla, esto es, pretendiendo que, a través del lenguaje, la naturaleza se expresa en nuestra misma lengua, que sería la suya y que, por tanto, es lengua natural, podemos intentar el retorno *por el lado de la cultura*, esto es, mostrando que las lenguas artificiales, con sus reglas codificadas y explícitas, son capaces de dar cuenta *también* de las articulaciones de lo visible como una subespecie de lo enunciado, de la misma manera que dan cuenta de las articulaciones del discurso, según ya sugería nuestra cita anterior de P. Claudel. Ésta ya no es la vía de la hermenéutica mágico-religiosa que el Renacimiento exacerba, la vía de la prosa del mundo, sino la vía de la hiper-moderna *semiótica general*. Tal semiología incluiría como uno de sus «capítulos» la semiótica de la percepción, del movimiento, o de las artes visuales y los signos «icónicos».

Pero este intento, que ha ocupado a los semiólogos europeos más relevantes durante las últimas décadas, parece también condenado al fracaso desde su mismo planteamiento. Porque hacer semiología (en el sentido riguroso de explicitar exhaustivamente las reglas del hiper-código que gobierna las operaciones de la significación) de todos esos procesos, o bien conduce de nuevo al ridículo, esta vez por la vía de mostrar lo arbitrario de una interpretación sesgada que se auto-presenta como intuición inconcusa de un significado (pues, ¿cómo verificar la interpretación que damos a una «imagen poética» o, simplemente, a una «imagen»? *Vid.* la arbitrariedad e inconsistencia de los repetidos intentos de los semiólogos, en nuestro siglo, por articular las reglas de una semiótica, o incluso de una retórica de la imagen), o bien se contenta con someter todo «el mundo de las cosas», el mundo de lo visible, al mundo de las palabras que dicen esas cosas, que las describen o se inscriben en sus márgenes con la pretensión de «explicarlas» (así, la explicación semiológica tiene lugar sobre una previa explicación, no sobre

la «materia» misma que se trataría de explicar), dejando de lado lo específico de ese «lenguaje mudo» de lo visible, a saber, lo que en ello se resiste a ser traducido a las reglas rigurosas de lo enunciable.

Si la Semiótica es, de acuerdo con su doble fundación por parte de Saussure y de Peirce, tratado acerca de *todos* los sistemas de signos, la lingüística debería ser únicamente una parte de la semiología. Ocurre que, con el tiempo, esta definición ha llegado a ser literalmente invertida por los semiólogos efectivamente practicantes, aunque sólo sea Roland Barthes quien lo haya formulado con toda propiedad, al decir que la semiótica es una parte de la lingüística (*Elementos de Semiología*, trad. cast., Madrid, 1971, pp. 14-15). Quienes han pretendido apartarse de este enfoque, adoptando el término «semiología» de forma militante, para designar el estudio de códigos diferentes de las lenguas naturales (Buysens, Martinet, Prieto), restringen severamente el campo de la investigación al limitarse al ámbito de la comunicación «intencionada» (G. Mounin, *Introducción a la Semiología*, trad. cast. Barcelona, 1972), que sería sólo una parte de la «semiología general» (U. Eco, *Tratado de semiótica general*, trad. cast. Barcelona, 1977), y que, como ella misma, difícilmente escaparía a la objeción de verbocentrismo, precipitando bien una renuncia a una semiología autónoma con respecto a la lingüística (Benveniste, y también Ducrot y Todorov, *Diccionario Enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, trad. cast. Buenos Aires, 1974, pp. 110-111), o bien una renuncia a la posibilidad misma de una semiótica general, desplazándose hacia la ambigüedad de un «código rítmico» independiente de la palabra (E. Garroni, *Ricognizioni della Semiótica*, Roma, 1977).

Foucault mismo lo expresaba así: «Si se quiere mantener abierta la relación entre el lenguaje y lo visible, si se quiere hablar no en contra de su incompatibilidad sino a partir de ella, de tal modo que se quede lo más cerca posible del uno y del otro, es necesario borrar los nombres propios y mantenerse en lo infinito de la tarea» (*Las palabras y las cosas*, p. 19). Declaración en sí misma enigmática: por lo pronto, sabemos que el *regreso* ha de ser *lento*, lo suficientemente lento como para esquivar la ingenuidad de esos dos peligros fundamentales que consistirían, el uno, en pretender estar en posesión del

código secreto según el cual la naturaleza misma se expresa, y poder por tanto verter sin más al lenguaje de las palabras el lenguaje de las cosas y, el otro, en imponer a las cosas, Espacios o imágenes del mundo visible, el molde de las articulaciones del significante o las reglas del habla discursiva. Y, durante ese lento regreso, hay que esforzarse en borrar todos los nombres propios.

\* \* \*

Ahora, simplemente a efectos notariales, hagámonos eco de un *hecho*: ese mundo visible de Espacios-imágenes a los que la palabra discursiva parece carecer de acceso, ese mundo que no tiene (un) sentido ni entra en la historia narrada de la *Voz* subjetiva de la conciencia del tiempo como sucesión de instantes plenos de presencia-a-sí del yo-observador, posee dos formas de *encarnación* que para nada comprometen sus relaciones con el lenguaje, y que sin embargo involucran al sentido en toda su extensión, a saber, el comportamiento y las artes plásticas; aparentemente: la *encarnación* inconsciente, irreflexiva y, en ese sentido, refleja, de lo visible-indecible, y su *encarnación* consciente, reflexiva y meditada, auxiliada por la perfección técnica.

*Comportamiento* significa poner juntas varias cosas para cambiarlas de lugar; transportar al mismo tiempo una reunión de cosas. Ésta parece una definición «literal» que corre el riesgo de ser tan sólo «nominal», tanto más cuando una psicología obsesionada por evitar cualquier clase de prejuicios «mentalistas» y «subjetivistas», deseosa de convertir la conducta en objeto de su ciencia positiva, nos ha acostumbrado a esa otra definición de «comportamiento» que, a fuerza de repetirse sin comprenderse, resuena en nuestros oídos casi como un dogma: la correlación entre estímulos y respuestas. Intentaremos mostrar que las dos definiciones están más próximas de lo que a primera vista parece.

Nada se opone a definir el comportamiento por la relación entre estímulos y respuestas, *siempre que tomemos la precaución de no considerar de antemano y como algo ya dado justamente aquello que tenemos que explicar*, a saber, siempre que nos guardemos de partir — como hacen, sin embargo, la

mayor parte de los «conductistas» — de un organismo constituido enteramente como selección de respuestas estereotipadas, y de un ambiente estructurado por completo como repertorio de estímulos fijos. Descartados los prejuicios «mentalistas», tenemos ahora que conjurar los prejuicios «sustancialistas» que nos empujan a presuponer la conducta como una suma de transacciones que tendrían lugar entre un organismo y un ambiente ya dados como totalidades sustantivas y pre-existentes.

Nada mejor, para conjurar esos prejuicios, que considerar el organismo, de acuerdo con la sugerencia de Spinoza, desde el punto de vista de su génesis, de su individuación, de su formación (*Bildung*), de su constitución *qua* organismo (es decir, *qua* depósito selectivo de respuestas, sin recurso a una «sustancialidad» subyacente), y el ambiente desde el punto de vista de su génesis como repertorio de estímulos. En este sentido, hemos de imaginar la situación fuera de todo «orden» o «armonía prestablecida»: como un conjunto de fuerzas, de intensidades variables, de estímulos (o cuasi-estímulos) de todo tipo que pugnan, que literalmente luchan «unos con otros» por llegar a imprimirse en una placa sensible, por encontrar la superficie en la que devenir sentidos, por forjarse un hábitat y dar lugar a un hábito, a una memoria, a una imaginación y una afección, como en nuestra historia de la montaña y el agua.

Efectivamente, el organismo es un repertorio de respuestas seleccionadas, pero lo importante es determinar la forma y los criterios de esa «selección». Creemos resolver apresuradamente este problema cuando apelamos a la «utilidad», cuando decimos que el organismo selecciona del ambiente, como pertinente para su conducta, aquello que le es útil. Sin duda, éste es un criterio de selección que apela a la necesidad de supervivencia; pero, ¿cómo se hace posible esa selección, esa discriminación? Para poder hablar siquiera de discriminación, de selección, estamos ya presuponiendo que el organismo tiene alguna clase de «visión» (aunque sea sumamente confusa y oscura) de *la totalidad de su circunstancia*, que es el ambiente como un todo, el paisaje entero en el que vive lo que queda indeleblemente grabado en su sensibilidad; naturalmente, dentro de esa sensibilidad hay umbrales discriminatorios, esto es, hay una parte del paisaje que resulta relevante para el individuo, que está impresa o pintada en relieve en su organización

sensorial, mientras otra parte queda únicamente bosquejada o abocetada, sumiéndose a medida que se difumina en la total oscuridad y convirtiéndose en el rumor amorfo de la nada por debajo de los umbrales liminares.

Todo lo cual vuelve a querer decir que el cuerpo de ese individuo es todo él enteramente *símbolo* (con lo que lo simbólico comporta de ambiguo y equívoco, de analógico y aproximativo), que el cuerpo del individuo es un tejido de símbolos; «ahora bien: ¿qué significa 'símbolos' (*symbola*)? Aquello que está conjuntamente proyectado, destinado. Tenemos en castellano una palabra que puede verter casi exactamente el original (pues que declara un rasgo existencial del hombre): *comportamiento, con-ducta*» (F. Duque, «El sentido de la verdad como desvelamiento», *ER* n° 5, p. 29). Nos comportamos: esto es, llevamos con nosotros, com-portamos, transportamos y soportamos las fuerzas, los estímulos, los paisajes que nos determinan y constituyen, los Espacios inscritos en nuestra exterioridad. El com-portamiento es, así, literalmente, el tráfico indecible de lo visible (indecible y también invisible, pues no vemos aquello que nos permite ver, aquello gracias a lo cual vemos). El comportamiento es símbolo, la conducta contiene incluso el símbolo al mismo tiempo que su significado.

La definición del comportamiento como interpretación, o más bien como *interpretante*, de los hábitos en que consiste nuestra conducta como interpretaciones (en el sentido en que se habla de interpretación musical o dramática) de los estímulos (incluso de los estímulos «lingüísticos»), de los signos, ha sido explicitada perfectamente por Peirce: «lo que una cosa significa es simplemente los hábitos que implica (*what habits it involves*)», los hábitos que *envuelve* (*Collected Papers*, V, 400, 1873). Una cierta manera de com-portarse interpreta un determinado signo, un determinado estímulo. Pero, entonces, los verdaderos signos no son los estímulos, sino las respuestas, los comportamientos propiamente dichos, los hábitos que envuelven, involucran, implican el mundo (un determinado cuadro del mundo, con sus aspectos relevantes e irrelevantes). El comportamiento *es pintura*. Al conducirnos, al movernos, al hacer tal o cual gesto, al desencadenar tal o cual mecanismo de respuesta sensorial o motriz, no estamos «respondiendo», como autómatas, a las circunstancias exteriores que se darían fuera de nosotros

e independientemente de que nosotros las sintiéramos; al comportarnos *pintamos el cuadro del mundo en que vivimos*, un mundo que sólo puede existir como Espacio pintado en algún cuadro, en algún comportamiento, en algún símbolo, que sólo adviene a la existencia disfrazándose con algún hábito, poniéndose la vestimenta de alguna afección.

Existir, para el organismo, es sentir; existir, para las fuerzas-estímulos que pinta su conducta, es ser sentido. Así, lo que «significa» el símbolo que somos, el sentido de nuestra conducta o lo sentido (envuelto, implicado) *en* nuestro comportamiento, lo que nosotros com- portamos, envolvemos, implicamos, es *un Espacio*, y no un espacio cualquiera, sino el espacio perfectamente cualificado, el contorno distinguido y distinguible que constituye exacta y precisamente nuestro *territorium* y que nos determina a ser exactamente el individuo que somos. El comportamiento es ya una subespecie del arte, y existimos como artistas inconscientes antes de llegar a ser artistas reflexivos.

Pero, claro está, mientras los Espacios están solamente comportados, mientras residen únicamente en nuestro comportamiento configurando legítimamente *el ser de lo visible*, nosotros no podemos verlos, no podemos mirar ese cuadro que somos y a través del cual el Espacio nos mira. Lo propio de la pintura es permitirnos alcanzar, no simplemente «lo visible», sino el ser de lo visible, que no es visible, elevando lo impreso a la categoría de expresión, elevando lo invisible a la categoría de visible. El análisis de Heidegger a propósito del cuadro de Van Gogh que representa «un par de zapatos de labriego» (*El origen de la obra de arte*, trad. cast. S. Ramos, México, 1958) manifiesta lo mismo: en ese par de zapatos, como materialización de la conducta del campesino, está impreso todo su territorio, los zapatos com- portan su Espacio y lo «simbolizan», llevan implicado o envuelto en sí mismos «la fatiga de los pasos laboriosos..., la tenacidad de la lenta marcha a través de los largos y monótonos surcos de la tierra labrada..., la soledad del camino que recorre el crepúsculo..., el ofrendar el trigo de la tierra y su rehusarse en el invierno estéril..., el temor por la seguridad del pan, la callada alegría del volver a salir de la miseria, el palpitar ante la llegada del hijo y el temblar ante la inminencia de la muerte en torno... El ser del útil concentra en sí todas las cosas a su modo y según su alcance» (pp. 59-61). Y eso,

que está concentrado, comprimido en la cosa, es lo que el cuadro ex-presa: «El cuadro de Van Gogh es el hacer patente lo que el útil, el par de zapatos, en verdad es. Este ente sale al estado de no-ocultación de su ser» (p. 63).

Así, resulta que eso, con lo que parecíamos haber topado como un límite que separaría la actividad del pintor y la del filósofo, coincide soberanamente: lo que no se puede ver, lo que no se puede sentir es justamente lo sentido; y no se trata de algo que, al ser invisible, no pudiera ser pintado, sino que consiste justamente en aquello que hay que pintar, en aquello que, cuando consigue pintarse, convierte al cuadro en cuadro, en obra de arte; lo que el pintor persigue con su pintura lo persigue el filósofo con su pensamiento.

## 8. El problema de la fantasía

Fijémonos, de nuevo, en el principal reproche que Spinoza hace a la imaginación: crear abstracciones ficticias debido a su capacidad limitada para concebir diferencias (toda la Carta XII a Meyer rebosa de este espíritu «diferencialista»: los errores y las perplejidades filosóficas sobre el infinito provienen de no haber *distinguido* entre los «infinitos» que corresponden a diferentes *modi cogitandi*). Éste es un tema fundamental: la potencia del entendimiento, su capacidad para construir ideas adecuadas, es decir, expresivas del ser, frente a la relativa impotencia de la imaginación, reside en su posibilidad de *hacer legibles* (inteligibles, racionales) *ciertas diferencias* para las que la imaginación permanece ciega.

Ésta es, como se sabe, la crítica «nominalista» de Spinoza contra los universales: «caballo» no es un concepto claro del entendimiento, sino una abstracción ficticia y vaga de la imaginación; allí donde se agota la capacidad de esta última para percibir diferencias (entre distintos caballos) se forja una imagen confusa que contiene en forma abigarrada y engañosa, ocultas y «reprimidas» de modo «impresionista», todas las diferencias a las que es insensible. El entendimiento, por su parte, eleva al pensamiento a la máxima potencia cuando se hace sensible a esas diferencias, cuando hace legibles las diferencias que la imaginación confundía en un nebuloso cuadro impresionista. Los personajes de Courbet o los paisajes de Cézanne no pretenden tampoco ser universales: se trata de seres absolutamente concretos («espacios»); no puede haber bajo ellos ningún nombre propio (porque expresan un tipo, una «esencia»), pero no son en absoluto seres cualesquiera, indiferentes individuos bajo el concepto general<sup>14</sup>.

---

14. Hemos de recordar aquí el paralelismo entre los personajes de

Las «emociones confusas» y las «ideas claras» no son, debido al paralelismo, dos clases de cosas de naturaleza heterogénea, sino una sola expresada de dos maneras: no hay diferencia de principio ni de naturaleza entre las impresiones sensibles y espaciotemporales que impactan a nuestro organismo (o los estados propioceptivos internos) y las representaciones intelectuales de nuestra conciencia. He aquí, sin duda, una de las declaraciones más profundas y demoledoras de Spinoza, expresada con lacónica simpleza: «las afecciones del cuerpo y las ideas de la mente no son sino una sola y la misma cosa» (*Ethica*, III, 2). La vibración única que atraviesa la sustancia en todos sus atributos nos afecta irremediamente, incluso aunque la malinterpretemos. Toda imagen proveniente de la impresión sensible conlleva una realidad perfecta: el que escojamos su aspecto representativo (y seamos entonces esclavos del orden fortuito de los encuentros, los hábitos y las asociaciones) o el aspecto expresivo de las afecciones (y entonces podamos, hasta cierto punto, ser «dueños» y parte del orden necesario de la naturaleza, las causas y las ideas adecuadas) sólo tiene efectos sobre la paz o la turbulencia de nuestro ánimo. No hay, por tanto, que sorprenderse de que no exista trayecto que permita colmar la distancia entre dos cosas —afectos e ideas— cuando se piensa que *no son dos cosas* ontológicamente diversas, sino una sola concebida bajo distintos modos de pensamiento.

Bajo ese prisma, el acuerdo entre el pintor y el filósofo es absoluto: pintar *lo sentido* no es pintar lo sensible sino, al contrario, distorsionarlo, deformarlo, torturarlo para que exprese las fuerzas invisibles y haga de ellas *materia para el ojo*; entre lo sensible y lo sentido hay la misma heterogeneidad que entre las imágenes y las ideas adecuadas; Cézanne descubre un modo magistral de hacer sensible lo sentido, Spinoza un método inolvidable para hacer pensables las intensidades, las

Cézanne y los protagonistas de Handke: «[durante una exposición de Cézanne en 1978] un retrato me conmovió de un modo especial, porque en él se veía al protagonista de una historia que yo tenía que escribir todavía. Se llamaba *El hombre de los brazos cruzados*: un hombre bajo cuya imagen no podría haber nunca un hombre propio (y, sin embargo, no un hombre cualquiera)» (SV:30-31). Conviene retener las determinaciones proporcionadas en esta descripción.

variaciones intensivas del ser, para hacer pensable lo pensado. La insistencia en delimitar ese dominio como la no-imaginable, no-visible, no-sensible, sino sólo inteligible (*neque... neque... sed intellegere*) no es sino la manifestación de un procedimiento original y autónomo para hacer pensables las fuerzas impensadas que determinan al pensamiento; del mismo modo, los cuadros de Cézanne nos parecen haber alcanzado el umbral de lo «sólo pintable» (De los rostros de Cézanne, Ludwig Hohl decía que eran «sólo pintables», SV:66).

Si «lo pensado» o, mejor, el Pensamiento, es un atributo de la sustancia que alcanza su máxima expresión en la potencia diferenciadora del Entendimiento, y si la sustancia posee, en palabras de Spinoza, infinitos atributos, ¿no podría hablarse de lo Visto como otro atributo, que alcanzaría su máxima expresión en la potencia diferenciadora de la visión pictórica, del cuadro? Pues sin duda la pintura es también un esfuerzo por captar diferencias que pasan inadvertidas a las facultades en su ejercicio «ordinario»: «¿Hay alguien capaz de pintar la diferencia de luz que hay en un paisaje entre las 12 del mediodía y las 12:10? Parece que, en este punto, la diferencia no fuera todavía perceptible para el ojo, mientras que la diferencia entre mediodía y medianoche sí que lo fuera. Hay pintores que han investigado estas diferencias (véase Monet). Hay momentos que llamamos aurora, alba, mañana, mediodía, etc... Pero, ¿tenemos la palabra para (o la capacidad de definir) el momento comprendido entre las 2 y las 2:10? ¿Es definible? ¿Es expresable?» (Salvo, *cit.*, parágrs. 176-178). Es — diríamos — pintable, sólo pintable. La pintura expresa lo impreso en el ojo (pues la diferencia sin duda ha quedado envuelta en el ojo que contempla esa luz). Por eso, aunque pintar es algo muy diferente de retratar o representar lo visible, no podemos separar fácilmente el pintar del ver («¿podría un ciego pintar *El Matrimonio Arnolfini?*» *ibid.*, parágr. 103).

Ni audible, ni visible, ni táctil... la filosofía, como una más de las bellas artes, emancipa sus propios métodos creativos para hacer pensable lo pensado, lo «pensado inconscientemente» en esos modos de pensamiento vagos y confusos que son la imaginación y la memoria: la intensidad que expresan aunque la traicionen en su representación. Y es también así como para Kant se inventan los conceptos (que son las obras de creación

propiamente filosóficas). Como se inventó — en una fecha que podemos delimitar con muy buena aproximación — el concepto de «naturaleza» justamente por el procedimiento descrito por Spinoza: hacer posible la percepción de ciertas diferencias que permanecían ilegibles para el pensamiento «mítico», «salvaje», «religioso», etc. Las diferencias a las que Spinoza se refiere en su «crítica de la imaginación» no son, evidentemente, las mismas que descubrió la razón griega, y basta lo que llevamos dicho para comprender que se trata de *diferencias de fuerza*, variaciones intensivas. Son, ni más ni menos, diferencias entre grados intensivos que tienen, por su parte, la naturaleza de diferencias intensivas o intensidades diferenciales («pasajes» estéticos de un grado a otro de potencia).

Elegir el vocabulario de la «imaginación creadora» (como se viene haciendo desde Kant) en lugar del vocabulario del Entendimiento carece de importancia si se trata de las mismas operaciones (seguramente puede hablarse — kantianamente — de una «ilusión racionalista» o «sueño dogmático» con respecto a las esperanzas puestas en las verdades de razón; pero, de igual modo, podría hablarse de una «ilusión kantiana» o «sueño crítico» a propósito de la elevación de la física newtoniana al pedestal de la única poética legítima del ser: la *Ethica* de Spinoza, no menos que los *Principia* de Newton, puede leerse como un poema, una obra de arte y una descripción minuciosa de una «región» de la geografía del pensamiento, dotada siempre de un procedimiento para hacer legibles nuevas diferencias, para hacer sensibles nuevas fuerzas).

\* \* \*

En toda nuestra exposición, venimos asignando el mundo de las esencias, las fuerzas, los poderes y las intensidades al paisaje «pre-histórico» o extemporáneo de los Espacios de Sorger, y reservando el mundo de las existencias al tiempo presente y contemporáneo.

Sin embargo, desde el momento en que Spinoza desaloja a la imaginación del ámbito de las ideas expresivas, por mucho que subsista en ello una «fuerza creadora» de la imaginación que, por encima de las coerciones históricas del vocabulario, podamos atribuir al entendimiento en la geografía del pensa-

	EXPRESIÓN	IMPRESIÓN
Sorger	Espacios extemporáneos	La actualidad contemporánea
Cézanne	Lo Sentido	Lo Sensible
Spinoza	Lo Pensado	Lo Imaginable

miento, lo que no parece poder subsistir es el espacio, que quedaría relegado al ámbito de lo imaginario. Y allí donde no hay espacio, mal podríamos conciliar esa intención con los Espacios de Sorger o las visiones de Cézanne, y mal podemos comprender que el escritor elija al filósofo como guía de su peregrinación por la *route Paul Cézanne* en la Provenza. ¿No es acaso cierto que Spinoza, como buen racionalista, es fiel al espíritu cartesiano impulsor de la «geometría analítica» en detrimento de la «descripción imaginaria», y que, por este camino, la topología eliminará del todo la noción «intuitiva» — euclidiana — de espacio, como ya estaba dada su posibilidad de eliminación? Spinoza dice: el número, la medida y el tiempo son imaginarios antes de razón que no corresponden a nada real (y, aquí, imaginario significa «abstracto»). Pero jamás dice que el espacio sea algo imaginario.

Tenemos, pues, que tomar la precaución de advertir que es Kant quien concibe el espacio como el orden de las intuiciones sensibles externas y el subsuelo de la imaginación esquemática. Para Kant, la geometría (euclidiana) es «el más seguro intérprete de los fenómenos» (*omnium phaenomenorum fidissimo interpreti, Dissertatio* de 1770, Secc. III, par. 15, D.). Y es el mismo Kant quien, a renglón seguido, explica lo que sucedería de tomar en serio la concepción racionalista del espacio: «se podría esperar, como sucede en el dominio empírico, descubrir espacios provistos de modalidades completamente distintas [de las del espacio euclidiano], e incluso quizás una figura encerrada por dos líneas rectas» (*ibid.*), ¿qué es precisamente lo que ha sucedido cuando los herederos de la geometría ana-

lítica han acometido lo que Mandelbrot llama la «revolución anti-euclidiana»!

Y ésta es, según parece, la solución definitiva del problema de los Espacios tal y como se presenta a Valentín Sorger en LR. La Extensión — uno de los atributos de la Sustancia — se nos aparece, como todo atributo (*vid. supra*), bajo dos figuras: el aspecto de lo finito, percedero y sembrado de vacíos, cuando se lo concibe abstractamente mediante esos entes de razón que son la medida y el número, y que proceden de la imaginación (aquí percibimos toda la distancia terminológica que separa a la imaginación del filósofo de la del escritor). En este caso estamos indefectiblemente atados a la actualidad de las impresiones que afectan a nuestro cuerpo en el orden de la duración (el tiempo de la conciencia subjetiva). Pero la extensión también se nos presenta de otro modo — se trata aquí de la percepción de los espacios *sub specie aeternitatis*—, a saber, bajo el aspecto de lo infinito y eterno, absolutamente positivo y pleno, cuando se la concibe mediante las ideas adecuadas que sobrepasan lo mensurable y lo numerable (una vez más hemos de remitir a la Carta XII).

Y el Espacio, la Extensión, — no-sensible y no-newtoniana, sentida y pensada — se desdobra por su parte en dos infinitos: el infinito cualitativo (absolutamente indivisible en virtud de su infinitud) y el infinito modal cuantitativo (infinitamente divisible por la misma causa). Este infinito modal se expresa de dos maneras: en el modo infinito inmediato u orden de las esencias, expresa las fuerzas, las intensidades, la *res intensa* del universo (no es un continuum amorfo: cada espacio — cada extensión concreta, estetografiada — tiene su intensidad individual, como cada intensidad de blanco está perfectamente contenida e individuada dentro del continuum del color blanco [Deleuze, *Spinoza...*, cit., p. 189]). Cuando Spinoza nos previene contra los peligros de la abstracción imaginativa y nos descubre la posibilidad de leer con el entendimiento diferencias inimaginables, se está refiriendo a estas diferentes intensidades, diferentes fuerzas configuradoras de Espacios.

Por otra parte, en el modo infinito mediato, la extensión se divide en partes extensivas relacionadas mecánicamente según proporciones de movimiento y reposo. La experiencia de Sorger sólo es comprensible de este modo: lo que él llama «sus»

Espacios son las percepciones del modo infinito inmediato *en* el modo infinito mediato (lo «visible», las partes extensivas que componen la existencia de los individuos durativos) y, aún más, éstas mismas partes envueltas en la «impresión». Nada tiene de extraño, entonces, que la experiencia de Sorger se relacione con el esfuerzo de Cézanne por pintar la sensación, pues, según Spinoza, como hemos visto reiteradamente, sólo la afección captada en su dimensión expresivo-intensiva puede llevarnos a elaborar una idea adecuada de lo sentido. Cuando esto sucede, y puesto que las afecciones del cuerpo y las ideas de la mente son una y la misma cosa, la idea del espacio (de la extensión concreta) y el espacio mismo configuran un individuo ontológicamente uno que expresa la misma modificación de la sustancia en todos sus atributos. Ni los Espacios de Sorger, ni los del pintor, el escritor o el filósofo, responden a las exigencias de la representación; en ellos, la poética reclama unos derechos propios y unos recursos que van desde la pintura hasta la literatura pasando por la matemática.

\* \* \*

Sin embargo, es indispensable sortear un último obstáculo para acercar definitivamente la intención pictórica de «salvar las cosas» y la intención filosófica de contemplarlas desde la perspectiva de lo eterno. Creemos haber aportado suficientes elementos como para esclarecer de qué se trata en la fórmula cézanniana; lo que queríamos ahora es hacer ver hasta qué punto las cosas quedan también salvadas en el intento filosófico-geométrico de Spinoza; puesto que la filosofía de Spinoza, cuando se observa como un sistema «monista», esto es, como un sistema en el cual todo — todas las «cosas» — queda absorbido en la infinitud absoluta, eterna y única de la sustancia, parece amenazar con la supresión última de las cosas mismas en beneficio de la identidad omniabarcante de la sustancia. Si esto fuera cierto, lo sería también que la interpretación «spinoziana» del arte culminaría en la disolución de las formas en favor del universo ideal del concepto, como lo quería un eminente «discípulo» del autor de la *Ethica*: «Sólo por la perfección de la forma puede ser la forma aniquilada, y éste es, en verdad, el fin último del arte en relación con lo característico» (Schelling, cit., p. 76). Para atacar este problema, hemos de considerar

cómo, a través de toda la polémica sobre el spinozismo que late en la génesis del llamado «idealismo alemán», se suscita una dificultad sentida como definitiva en la interpretación de Spinoza.

Este problema es, en suma, el de salvar la diferencia entre el Dios-causa, la *Natura naturans*, y el Dios-efecto, la *Natura naturata*, entre la sustancia y los modos, conservando al mismo tiempo la identidad de una sustancia que se autoproduce como produce todo lo demás. Lo objetivo de esta dificultad está ya presente en la caricatura con la que Bayle resumía el sistema de Spinoza: «Así, en el sistema de Spinoza, todos aquellos que dicen ‘Los alemanes han matado diez mil turcos’ hablan mal y con falsedad, a menos que por ello entiendan que ‘Dios, modificado en alemanes, ha matado a Dios, modificado en diez mil turcos’» (*Diccionario...*, ed. 1730, t. IV, 261b). Y es un problema que puede rastrearse en el propio texto de Spinoza, a partir de las primeras definiciones y del establecimiento de la unicidad de la sustancia: la afirmación especulativa de la positividad infinita de la única sustancia parece poner a los modos — y por tanto a los individuos, a las «cosas singulares» — en peligro de sucumbir aplastados bajo ese enorme peso en el orden de lo irreal, lo ficticio, lo indeterminado, lo imaginario, pues, si la sustancia es, y si ninguna otra cosa fuera de la sustancia puede ser, debido a la tesis de la inmanencia, parece que huelga decir que los modos son; y, al contrario, si se desea sostener que los modos son otra cosa que la sustancia, como parece argüir el propio Spinoza al afirmar que los modos son *en* la sustancia, entonces la diferencia amenaza con socavar enteramente la identidad y devolvernos al terreno de la analogía y la equivocidad que había dominado las ontologías categoriales anteriores.

La univocidad de la sustancia spinoziana combate la equivocidad que el concepto de Dios había alcanzado en las «Respuestas a las primeras objeciones» de las *Meditaciones metafísicas* de Descartes, al afirmar éste que Dios es causa-de-sí, pero no en el mismo sentido en que una causa eficiente produce sus efectos; «Dios es causa de sí, pero no en el mismo sentido en que es causa eficiente de las cosas que crea; de ahí que el ser no se dice en el mismo sentido de todo lo que es, sustancia divina y sustancias creadas, sustancias y modos, etc.» (Deleuze,

*Spinoza...*, cit., p. 158). Se notará, de paso, que la tripartición de las sustancias en Descartes obedece ya a este problema. Es, como sabemos, contra esa equivocidad contra la que Spinoza construye manifiestamente la proposición 25 de la primera parte de la *Ética*, donde sostiene que Dios es causa de todas las cosas en el mismo sentido en que es causa de sí mismo. Y es justamente ahí donde se hace patente la dificultad, pues, afirmar eso, ¿no equivale realmente a afirmar que no hay diferencia entre la Naturaleza y las cosas que produce y, por tanto, a neutralizar el poder de la diferencia, la potencia diferenciadora de la intelección, disolviéndola en la noche oscura del infinito negativo, de lo indeterminado?

La crítica de Hegel va a articularse precisamente en torno a esa dificultad, al considerar, primero, la filosofía de Spinoza como centrada en torno al *leit-motiv omnis determinatio negatio est* (Carta 50, a J. Jelles) y, segundo, que Spinoza ha sido incapaz de llevar hasta sus últimas consecuencias ese principio. Sosteniendo que la sustancia carece de negación, se estaría diciendo que carece de determinación, convirtiéndose así, de hecho, en el principio de aniquilación de los modos (las cosas se disuelven en la sustancia indeterminada e indisoluble), que reduce lo finito a la nada, generando un acosmismo. El defecto de Spinoza sería su incapacidad para concebir realmente lo individual y, por eso, presentarlo rebajado a la categoría de «modo» (*zum Modus herabgesetzt*), como una determinación extrínseca que la sustancia niega desde afuera. Con lo cual, Spinoza queda reducido a Schelling y la ontología de la sustancia se convierte en teología negativa que identifica el ser (eliminación de los atributos) con la nada.

Ahora bien, ¿es realmente posible concebir a Spinoza cayendo en esa grosera contradicción que parece seguirse de la yuxtaposición de: 1) la afirmación de que Dios produce con la misma necesidad que actúa, que Dios causa sus efectos en el mismo sentido en que se causa a sí, y 2) la afirmación de que los modos son en la sustancia como en otra cosa? Martial Guérout (cit., pp. 409-412) ha mostrado a este propósito que la «causalidad» de la sustancia spinoziana reúne de forma original los caracteres de las escolásticas «causa activa» y «causa emanativa», y que, por tanto, el estatuto de la proposición 5 de la primera parte («la sustancia, considerada en sí misma,

debe concebirse aparte de sus afecciones») es meramente «epistemológico»: para ser concebida adecuadamente, la sustancia debe pensarse dejando aparte sus afecciones; pero, aunque es así como la sustancia se concibe, no es así como ella existe. Abundando en nuestra exégesis del «sentido de 'ser'» en Spinoza, tenemos entonces que repetir aquí que la sustancia puede concebirse sin sus afecciones (efectos), pero no puede existir sin ellos (pues actúa y produce como existe): es unívoca (causa sus efectos en el mismo sentido en que se causa a sí misma). Los efectos están implicados en la causa porque la expresan, porque la identidad de la sustancia se dice de todas sus diferencias y, por tanto, las «cosas singulares» no solamente no son suprimidas por la ascensión en los géneros de conocimiento, sino que son el objeto mismo del tercer género de conocimiento, aquel que supera incluso el conocimiento discursivo-racional en favor de una intuición que hace inteligible el ser de lo pensado.

Nada de lo cual aminora la intraductibilidad de las cosas singulares, mudas, innombrables, en tanto *vistas*, al registro de los demás atributos, ni impide la resistencia enigmática de los Espacios. La Pintura, la Escritura y el Pensamiento son diferentes medios de producir el mismo efecto, la *réalisation* o la expresión de las cosas singulares. Como el Pensamiento y la Extensión de los que habla el filósofo, no hay entre ellos relaciones causales sino una rigurosa y estricta autonomía; son paralelos, pero de un paralelismo netamente «euclidiano»: no se encuentran nunca o, mejor, se encuentran en el infinito. Pues esa mutua intraductibilidad que hace que lo visto no quepa en lo escrito ni lo escrito en lo pensado no impide que el pintor, el escritor y el filósofo sean capaces de expresar la misma Modificación bajo diferentes atributos. Si Cézanne puede «pensar en pintura», pensar con cuadros, el filósofo puede pintar con ideas (con ideas adecuadas, esto es, expresivas) y el escritor hacer cosas con palabras. Pintar, pensar y escribir la Modificación, una y la misma, como modificación, como diferencia que comunica lo incommunicable, que permite a la palabra expresar (hacer legible) lo indecible de lo visto y lo pensado, al pensamiento expresar (hacer pensable) lo impensable de lo pintado y lo inscrito, y a la pintura expresar (hacer visible) lo invisible de lo pensado y dicho.

## 9. De la tierra sin nombres al mundo de los nombres

Observemos estas cosas innombrables, insignificantes, mudas en apariencia. Las «aguas que fluyen de Este a Oeste», los bosques de coníferas, las masas de arbustos, todo ello no configura más que un desierto, *el desierto amarillo* (LR-13). «Caminos *sin nombre* pasaban por delante de cabañas *sin número*» (LR-26); «en aquella colonia *perdida* a la que no llevaba ninguna carretera de la red americana — tampoco se podía llegar en barco, sólo por medio de pequeños aviones — había muchos caminos estrechos, cortos, que se metían en las selvas, llegaban hasta los pantanos y allí quedaban cortados» (LR-26), «¿habría desaparecido por fin la franja del cielo?» (LR-29). Sorger padece constantemente la distancia que le separa de Europa; en cierto momento, se relata una escena en la que un indio del Extremo Norte cae al río y desaparece de entre los suyos, como Sorger ha desaparecido de Europa: «nadie reaccionó ante su desaparición» (LR-36). «La región no había sido nunca roturada, y, de este modo, en ella no había nada parecido a caminos de labranza o cualquier otra forma civilizada de paisaje... las viviendas, aisladas, no formaban nunca conjuntos coherentes; estaban diseminadas aquí y allá, sin relación de vecindad alguna» (LR-38), y se acostumbraba a pensar «que la gente de allí no eran más que gente perdida en una región abandonada en la que 'no había nada'» (LR-48). La región misma era «inquietante por la ausencia casi total de nombres para cada una de las incontables formas que allí había», región del ser no poblada por el sentido.

Si es cierto que sólo el significante hace posible, hace visible el significado (donde «visible» no designa la sensibilidad bruta de la experiencia, sino su condición de inteligibilidad), que sólo el nombre vuelve a la cosa sensata, entonces los espa-

cios vacíos lo están por falta de nombres, son espacios sentidos como salvajes, sin cartografiar, espacios no urbanizados, de inmensidad amenazadora donde, en ausencia de cualquier tipo de marca orientadora, el sujeto mismo y su mirada corren el peligro de esfumarse, de desaparecer como el indio ahogado en el río, sin que nadie pueda reaccionar ante su desaparición, porque nadie sabía dónde estaban, ni que el sitio en el que estaban fuera un lugar, tuviera un nombre: nadie les echa de menos porque ellos estaban de más. Horizonte devorador, pues, por falta de esas diferencias que los nombres hacen legibles en las formas.

No es cierto, sin embargo: descubriremos en ese aparente vacío las pre-ocupaciones, aquellos lugares por los que el mundo de los nombres no está preocupado. Pues el aspecto que presenta el paisaje no es el de un campo rigurosamente vacío. Hay allí habitantes, aunque escasos y en trance de extinción; hay hábitats, aunque precarios y ruinosos; hay una lengua, por muy pocos hablantes que de ella queden; existen mapas, aunque en ellos sea parca la cantidad de tierra identificada y nombrable; y hay parajes y regiones, aunque desurbanizados y desoladores. Las pre-ocupaciones del hombre son sus des-echos, los des-echos de los nombres. Y ese ámbito pasivo y pre-reflexivo siempre presenta este aspecto de ruina, parquedad, precariedad y transitoriedad. Es una pura superficie sin raíces que apenas se sostiene sobre fundamentos estables.

El experimentar ese espacio como «desierto» proviene de ser extraño a él: de otra cultura que sus habitantes, habituado a otros hábitats, el sujeto no conoce la lengua vernácula ni reconoce los toponímicos. Al exiliarse, se extraña, se enajena de sí mismo, escapa a cuanto le define como sujeto, y el primer desnivel en el que se mueve es aquel que existe entre su hábitat original y la «naturaleza salvaje» innominada, en donde «no hay nada», entre el mundo de la historia (la historia es el tiempo inmanente europeo, la historia de Europa, el tiempo de la subjetividad trascendental, del *Ich Denke*) y un mundo ajeno a la historia por doble motivo: porque la contaminación cultural de la naturaleza ha dejado allí pervivir las formas de los primeros tiempos, las gotas de agua que empezaron a conmocionar las plataformas telúricas sobre las que se yerguen las montañas, y porque los únicos pobladores de esa zona son un

«pueblo primitivo», de cultura oral, esto es, una sociedad de las llamadas «sin historia», insensible al paso del tiempo.

No hay en apariencia nexo de unión posible entre el espacio vacío, la región del ser no frecuentada por el sentido, y el espacio superpoblado y rebosante del mundo de los nombres, productor y exportador de sentido excedente. El problema se expresaría así: ¿Cómo conectar en un solo cuadro diferentes regiones del espacio que viven tiempos (épocas y ritmos) distintos e incompatibles como lo son entre sí el nombre y la cosa nombrada? ¿Cómo pretender sensatamente que ambos espacios se den «al mismo tiempo» sin perder «el sentido del tiempo»? Lo que aparece en este momento tiene un nombre: la imposibilidad de pensar (o de sentir, o de hablar). Pues pensar parece sólo ser posible en el mundo de los nombres, porque allí se da lo que desde hace siglos definimos como la posibilidad de pensar, es decir, *el cogito*. En la tierra sin nombres se produce, como vamos a ver, la paradoja insoportable de que esa «posibilidad de pensar» es precisamente lo que hace imposible el pensamiento, constituyendo *las condiciones de la experiencia imposible*.

Sorger: hemos de pensar su enturbiada identidad como la de un personaje al mismo tiempo de Handke y de Cézanne, aquel bajo cuya imagen no podría haber jamás un nombre propio, y sin embargo no en absoluto el «hombre cualquiera» (el abstracto y universal *Ich Denke*). El espacio que le pre-ocupa es *lo que se siente*, recubierto y encubierto por lo que Yo Pienso. Durante algún tiempo, Bertrand Russell, que estuvo muy interesado en la cuestión de los nombres propios, sostuvo que lo más parecido a ellos que en el lenguaje ordinario podía encontrarse eran los demostrativos del tipo «éste». Sin embargo, y como hemos señalado anteriormente, para que un término como «éste» funcione como nombre propio de un objeto, como etiqueta que no puede despegarse de su referente, es necesario que pre-exista un contexto, una situación, una circunstancia, todo un «mundo de los nombres». De otra manera, «éste» sería una palabra vacía que, si acaso, indicaría la posibilidad general de que le correspondiese algún contenido (el kantiano objeto = x), pero sin que haya modo de determinar qué contenido ha de corresponderle.

Del mismo modo que todo *ahora* es un «ahora que...»,

todo *éste* es un «éste que...» — está a mi derecha, sobresale por encima de la mesa, se encuentra en la habitación..., etc. En un mundo de nombres cada cosa debe tener un nombre para que, al decir yo: «éste (que está junto a la mesa, bajo la silla o cerca de la puerta)», pueda *nombrar* efectivamente un determinado objeto. En un mundo así, los nombres recubren necesariamente todo el tejido del ente. Si yo deseo nombrar un individuo, debo añadir explícita o implícitamente toda una serie de coordenadas (está junto a...sobre...al lado de...); si mi auditorio no se da por satisfecho con esa descripción, debo poder seguir añadiendo referencias — en cuanto locutor competente —, y, aunque normalmente mis alocutarios conseguirán identificarlo antes de eso, debe presuponerse idealmente como posible, en principio, para mí, agotar la totalidad de la situación de habla (nombrar todo lo que veo), enumerando todos los objetos presentes y dilucidando su relación con el «éste» al que deseo identificar.

Lo cual significa que nombrar una sola cosa presupone que todas las cosas tienen nombre. Por ello, parece que «éste» sería apto para designar «la forma de la objetividad», el objeto cualquiera al que se refiere siempre a priori el entendimiento. (Cfr. Kant, Carta a M. Herz del 26 de Mayo de 1789). El «éste», así comprendido, es también el correlato del *Ich Denke*. Y, así, el «mundo de los nombres» es el «tiempo unitario» de la historia subjetivada, el orden «objetivo» de las representaciones subjetivas del sentido interno, el orden del tiempo mismo. Pues el Yo Pienso no es sino el «sujeto cualquiera» (la forma de la subjetividad). Nos vemos conducidos a la siguiente alternativa: o bien «Yo» no designa a nadie, salvo al sujeto cualquiera (todos y nadie) que es la forma de la subjetividad, o bien «yo» designa a alguien, pero en tal caso precede en absoluto un mundo de nombres en cuyas coordenadas espaciotemporales es localizable el individuo en cuestión (que sería aquí el «yo empírico»). A este nivel ya se localiza, sin duda, la enorme dificultad de hacer compatible a este «yo fenoménico» espaciotemporal con un Yo Pienso que no puede de ningún modo ser — al menos — espacial.

Pero hemos de pensar al experimentador de los Espacios de acuerdo con la fórmula que citábamos, como alguien que no es un hombre cualquiera, pero que tampoco puede tener

un nombre propio; tal parece que escapa a los dos extremos de la alternativa que acabamos de plantear, y que es la alternativa que el Yo Pienso plantea a todo aquel que quiere comenzar a pensar. El experimentador de los Espacios es alguien sin nombre propio (su nombre es adjetivo, ad-yacente: el preocupado) porque lo ha perdido al exiliarse a la «franja de tierra sin nombres», a la región del ser no colonizada por el sentido y que nadie aún ha sentido. Éste es el problema de la escritura en Handke, y acaso el problema general de la literatura sin más: cómo describir la tierra sin aceptar el mundo de nombres que la encubre y mundaniza, pero sin cegarla con nuevos nombres y sin perecer ante su amenazadora fuerza engullidora de horizontes. Cuando un objeto abandona su mundo de nombres, ya no puede ser localizado en él, no puede mencionársele. Podría seguir siendo tema de conversación si estuviera *en otro mundo* de nombres; pero Sorger, en la tierra sin nombres de los espacios desiertos, no puede ser nombrado («Nadie sabe dónde estoy»). Después de una conferencia telefónica con el mundo de los nombres, cuando Europa quedaba definitivamente al otro lado, «la sensación de vértigo que experimentaba tenía un nombre: irrealidad» (LR-62). Lo que no tiene nombre, ¿cómo podría existir?

¿Cuál es, en definitiva, ese «mundo de los nombres» del que Sorger procede pero en el que no encuentra su origen? No basta decir: la cultura europeo-occidental, cuyo tejido de significaciones universales recubre por entero la tierra con los signos de su poder y el poder de sus signos. Se trata de la patria de Sorger. Ante la mujer india con la que comparte algunas noches, Sorger se sirve de una lengua que es extraña para ambos (el inglés), «en cambio, descaba amarla en la lengua de él» (LR-28), en la lengua de su patria. En cierto momento, tras su descubrimiento de los Espacios, al escuchar la lengua de los indios, (y sin entender una sola palabra: tomándola a título exclusivo de rumor precedente), «creía estar oyendo su propia lengua... más aún, la especial peculiaridad lingüística de la región que había sido la patria de sus antepasados» (LR-56).

¿Cuáles son esa lengua y esa patria? «Todos los antepasados de mi madre fueron eslovenos... Incluso mi primera lengua, según dicen, debió ser el eslovaco... Yo no me acuerdo de esto

y casi he olvidado esa lengua» (SV-71-72). No es una lengua de estado, ni siquiera una lengua de nación o nacionalidad, sino la de un pueblo al que le falta conciencia nacional (*ibid.*). No solamente el pueblo esloveno carece de conciencia nacional y no ha participado jamás en guerras nacionalistas, sino que se pierde (en lo que hace al linaje de Sorger) en «generaciones de siervos sin bienes, con certificados de bautismo llenos de espacios en blanco, nacidos y fallecidos en aposentos extraños, sin dejar apenas herencia alguna porque les habían enterrado con su única propiedad —el traje de domingo—...» (Handke, *Desgracia sin deseo*, trad. cast. V.L. Oller, Barcelona, 1974, pp. 12-13). Así, cuando Sorger se refiere al mundo de los nombres, no puede tratarse de su Eslovenia natal, su «patria profunda» y casi-mítica, pues allí los nombres están confundidos y pertenecen a una lengua olvidada sin Sujeto y sin Significante, en la medida en que carece de aparato de estado o burocracia nacional capaces de inscribirlos. El mundo de los nombres del que Sorger se ha exiliado es, sin duda, Alemania (BRD).

\* \* \*

Naturalmente, vivir en un mundo donde todo tiene un nombre no puede significar — aunque por comodidad nos expresemos así—, en la práctica, conocer todos los nombres de todas las cosas. Cada individuo de un mundo conoce solamente algunos nombres, y estos pocos nombres tienen sentido *porque los demás conocen los restantes*. El hecho de que yo tenga un nombre, el hecho de que «yo» signifique algo, así como el hecho de que resulte inteligible algo de lo que digo, todo ello *depende estructuralmente del otro*. Un otro que sabe el resto de los nombres que yo ignoro y llena de sentido mis palabras. Así pues, uno mismo como ser parlante y todo aquello que se puede nombrar en el mundo en que vive presupone al otro.

A propósito de *Vendredi*, de M. Tournier, Deleuze ha expuesto los dos principales efectos del otro como estructura organizadora del mundo y definitoria del yo. En primer lugar, al suponer unos ojos que ven lo que yo no veo (lo que está a mi espalda y los escorzos invisibles desde mi perspectiva), el otro implica la extensión del espacio, propicia el hecho de

que yo suponga que mi «aquí» se continúa indefinidamente en todos los «aquí» contiguos que no puedo alcanzar conscientemente. En segundo lugar, al suponer una separación entre la conciencia y el objeto, el otro da lugar al paso del tiempo (Deleuze, *Lógica del Sentido*, trad. cast. A. Abad, Barcelona, 1971, «Apéndice», pp. 384 ss.). En definitiva, el mundo de los nombres, en el que cada cual se define y conduce por mediación del otro, implica la extensión del espacio y el paso del tiempo. Un individuo «pinta» su espacio y se pinta a sí mismo como habitante de ese espacio gracias a la marca, la máscara o la figura del otro que está tatuada en él. Esto sirve para comprender la razón por la que un animal individuado sólo aprende a «deletrear» su nombre propio al escuchar a un congénere: canta su diferencia, su distancia con el otro, única figura a partir de la cual puede constituirse como «yo».

Nada tiene de extraño, entonces, que Sorger, al abandonar el «mundo de los nombres», se deje olvidado también su «sí mismo» en la República Federal. La BRD es el país «extenso» por excelencia: «La República Federal me pareció más ancha...», es el país «en el que todavía me resulta imaginable vivir» (SV-72). Sin embargo, se trata al mismo tiempo de una nación «mala, como petrificada». Todo en ella tiene un nombre, pero un nombre equivocado; no es solamente que «los letreros de las tiendas» sean «engendros lingüísticos», sino que, «en general, casi todo, incluso en los periódicos y en los libros, tenía un nombre falso» (SV-73), como si el mundo de los nombres se hubiera edificado como falsificación de la tierra. Los dialectos eran «un vacío chapurreo falto de alma». Es, en suma, la violencia: «este mundo de formas funcionales, roturado hasta las últimas cosas y al mismo tiempo carente del todo de lengua y de voz»; un mundo sin puntos cardinales (y, por tanto, sin Espacios), un campo frío de formas geológicas aborrecibles (SV-74) que, comparado con las ideas de nación o «imperio» (*Reich*), se presenta como una provincia sin esplendor.

«En mi país de origen nunca fue posible tener siquiera la idea de formar parte del país o de las gentes. Ni siquiera había una idea de lo que es un país y de lo que son gentes» (LR-49).

El tejido del ser está exhaustivamente sepultado bajo la alfombra del significado, y el ente en su totalidad está bañado en el continuum de los nombres falsos; cada vez que un objeto es localizado en el sistema de coordenadas, el nombre equivoca la naturaleza de la cosa, traiciona la tierra, esconde la fuerza, oculta la Modificación; es la palabra vacía de una lengua muerta (sin que esto sea obstáculo para que se siga hablando y escribiendo en ella). Desde ese momento — lo innominado resurge en el mundo de los nombres como subsuelo de habitualidades—, el *campo frío* del mundo-de-los-nombres es también una tierra-sin-nombres, lo más familiar es lo más extraño, y lo más extraño, la tierra sin nombres, puede llegar también a ser lo más familiar, escuchando hablar esloveno a las tribus del norte del continente americano. «Lo conocido hasta la saciedad, lo vinculado al lugar y lo que, gracias a los nombres vulgares, se ha convertido en algo que parece no ser objeto, en esta ocasión, por una vez, se encuentra en la verdadera lejanía; como «mi objeto»; con su verdadero nombre» (SV-40).

La Modificación, desvirtuada por los nombres que la sacian, ha dejado de poder ser designada como un objeto, con un «éste», pero cuando se manifiesta en la verdadera lejanía, esto es, en aquella que está peligrosamente próxima, creando el aura de las cosas pequeñas y los hábitos repetidos, se convierte en algo nombrable, al precio de pulverizar de golpe todo el mundo de los nombres falsos y vulgares. El tránsito consiste una vez más — la cosa resurge bajo su nombre como de sus cenizas — en hacer nombrable lo innombrable, lo único que propiamente merece ser llamado «nombrar», el auténtico poder de la lengua. «Lengua: la instauradora de paz; ella actuaba como el humor ideal que daba vida al observador y a las cosas externas» (LR-78). Al vivir en la tierra sin nombres (lo que es imprescindible para llegar a nombrar lo innombrable), Sorger se hundía en aquella sensación de irrealidad que ya hemos citado, e «irrealidad significaba esto: todo podía suceder, pero él ya no tendría ninguna posibilidad de intervenir... Ya no tenía ninguna imagen de sí mismo (que era lo que le daba fuerza para intervenir)» (LR-97). El Sujeto deja de estar presente, y el presente mismo se desvanece en la irrealidad, en la inactualidad. Una zona de ser no cubierta por el sentido es un lugar para pensar más acá del *cogito*.

Y puesto que el otro actúa como garante del Yo Pienso y sostén de los nombres falsos, liberar a las cosas es también salvarlas de «la mirada sin color» del otro (SV-72). Lo más familiar, lo que resulta incluso tan familiar que jamás ha sido vivido o ya está olvidado (como la lengua de los indios o el eslovaco) reaparece en el centro de lo más extraño. En la tierra sin nombres, *nada puede ser nombrado* (*penuria nominum* de las formas visibles): lo sensato ya no se adecúa a lo sentido, los Espacios se han vuelto incompatibles con los nombres (archiconocidos) (LR-23), no hay otro que sepa los nombres que uno ignora. Desde el momento en que el otro deja de estar presente, uno mismo se esfuma.

Y, en ese instante, al cesar los principales efectos de la «mirada» sabia del otro, se producen los dos contraefectos de la disolución del yo: *la erección del espacio y la detención del tiempo*. El espacio deja de ser extenso para devenir intenso, el tiempo se sale de su curso para quedar congelado en un Espacio. Cesa la distinción entre profundidad y anchura, y el espacio muestra su génesis superficial, las fuerzas morfogenéticas. Sólo la abolición del (curso del) tiempo explica que el experimentador de los Espacios pueda sentir los «zumbidos cólicos» procedentes de la pre-historia de las fuerzas terráneas que el mito del sujeto pensante hace impensables.

Pero — se objetará — en el Extremo Norte, a diferencia de lo que sucede en la isla de Robinson, *sí* hay otros: Lauffer, la india, el pueblo indio. Para decirlo en dos palabras: Lauffer no vive en el mismo Espacio que Sorger. Es así como deben interpretarse las repetidas alusiones a su mutua desconfianza: Lauffer encuentra peligroso a Sorger (como todo lo que abandona el *Lauf* del tiempo), Sorger encuentra mentiroso a Lauffer (pues las historias o el curso del tiempo son la mentira que vampiriza los Espacios). Sólo coexisten por casualidad, no viven juntos. Sobre todo, Lauffer no puede extender el Espacio de Sorger, no puede completar sus escorzos desde su perspectiva porque *él no los ve*. No son cómplices, y por ello no pueden colaborar a empujar la «rueda del tiempo» y a distinguir la conciencia del objeto.

Queda, sin duda, el «gran pueblo indio». La tribu tiene, ciertamente, un espacio territorializado, un mundo de nombres (y es un mundo ruinoso, como el de los antepasados eslovenos

de Sorger). Pero es claro que la tribu sólo cobra ese aspecto «tranquilizador» para quien «participa de sus costumbres». Como en todo mundo de los nombres, la tribu ha estetografiado en su paisaje la máscara colectiva del Otro (el Enemigo), el intruso. Sorger tiene ahí una oportunidad — que en seguida declinará — de convertirse en «el otro de los indios». Digamos que el otro de los indios es un molde vacío constituido por una serie de hábitos rituales: quien vista esos hábitos, rellenará la casilla del hombre blanco y será reconocido como el invasor. Sorger no puede encajar en esa máscara porque, precisamente, al escapar del mundo occidental de los nombres, ha dejado de ser el hombre blanco, el hombre-en-blanco, el *Ich Denke*. La patria que Sorger se verá forzado a inventar no es Europa, ni el territorio indio, sino un hábitat en el que todos pueden vivir juntos sin necesidad de compartir rituales. El tratado de Sorger «sobre los Espacios» es la *Ethica* del presente, y el principal problema de la Ética era ya el problema de llegar a vivir con los demás y a habitar entre las cosas.

\* \* \*

¿Hace falta mostrar que «habitar entre las cosas» y «vivir con los demás» son uno solo y el mismo problema? *Habitar entre las cosas* no es una misión fácil: lo sepamos o no, lo queramos o no, nos guste o no, nuestro cuerpo com-porta las cosas, y nuestro comportamiento las comprende; ellas son nuestras cómplices, están complicadas en nosotros, que somos sus pintores inconscientes, moran en nuestras costumbres — los Espacios nos habitan mucho antes de que lleguemos nosotros a habitarlos. ¿Es acaso imposible habitar lo que nos habita? ¿O es más bien la tarea del hombre sobre la tierra, el sentido de la ética y de los Espacios? Las cosas viven agazapadas en nosotros, y caminamos entre ellas, las arrastramos con nosotros como en un sueño, como entre sueños: el sueño que los Espacios duermen en nosotros. La dificultad de llegar a habitar entre las cosas radica en que, cada vez que abandonamos ese estado de semi-inconsciencia y, como Descartes, salimos de dudas, cada vez que nos desembarazamos de las Imágenes que no podemos ver y nos obsesionan, cada vez que pretendemos egruarnos ante el mundo para mirarlo de frente y con toda aten-

ción, cada vez que enunciamos «Pienso», nos quedamos deshabitados y el mundo se desvanece. Toda la gloria del *Ich Denke* reside en esto: es una subjetividad sin hábitos, sin hábitat, un Yo sin Mundo, una conciencia sin cosas, sin cuerpo, sin Espacio.

No, sin embargo, «vacío» en sentido estricto: para el *Cogito*, el lugar de las cosas lo ocupan los objetos como productos de la actividad objetivadora del sujeto, como *designata* de los nombres que vehiculan las representaciones; y los objetos son una clase muy especial de «cosas» o, mejor, son no-cosas, las cosas despegadas de su adherencia a nuestras afecciones, cosas que no nos afectan, cosas no-sentidas. Son las cosas *menos la afección* en la que devienen sentidas, el lecho homogéneo y liso en el que el mundo dormita, y del cual la subjetividad no puede despertarle con el conjuro de la fórmula cartesiana. El orden de los objetos responde al tejido de los nombres falsos: objeto es todo aquello que podemos nombrar, pero con un nombre que no despierta la cosa (sólo designa el objeto). «Libro», «casa», «árbol», son palabras de esa lengua muerta que el escritor descubre en la «república federal», son falsos nombres que ocultan las cosas en lugar de desvelarlas, que no alcanzan a rozar ni siquiera el cuerpo de lo Visto. Ahora bien, un nombre falso, un nombre que nada nombra, no es un nombre; una palabra que no comprende ni interpreta Espacio alguno no es una palabra. Y lo que no es una palabra es una cosa. Así, la revelación de las palabras como cosas en ese extrañamiento absoluto, la cosificación, la reificación de las palabras, es también su *cézanniana realisation*.

Cuando las palabras no dicen nada, cuando los nombres no nombran, entonces los contemplamos como pintura, como paisaje, entonces *vemos* lo que decimos y se dice a través del lenguaje, asistimos al nacimiento de un idioma que no es ya la designación de objetos pre-existentes según una regla de correlación preestablecida, la denotación de las cosas anestesiadas en la objetividad, sino la lengua de la sensibilidad, la lengua estética, como sentido, como sentida, que nos permite observar la palabra como si se tratase de un signo de un dialecto desconocido: otra lengua, la lengua de otro, la lengua del Otro, en la que podemos presenciar el advenimiento del lenguaje en los confines de los nombres, la composición plástica de una lengua viva que aún no está «hecha» (codificada), en la cual nom-

brar una sola cosa equivale a salvar su ser, su cosidad, a ex-presarla. Lengua poética, geo-poética que libera el sentido de la tierra, que *hace* a la cosa ser en lugar de designar el objeto, porque expresa lo sentido en lugar de apresarlo en un «universal».

Tal parece que las cosas — los Espacios, las Imágenes — sólo pudieran subsistir embozadas en nuestros hábitos inhabitables, habitándonos sin ser contemporáneas de nuestro presente, en esa semi-oscuridad de la experiencia y el comportamiento ciegos, en esa ambigüedad de lo simbólico; y que, cuando encendemos la luz de nuestra conciencia para iluminarla, en ese mismo instante la subjetividad se convierte en *empty cabinet, white paper* capaz de pensarlo todo pero del que se ha fugado para siempre lo pensado, lo que *hay que* pensar. El «Yo Pienso» resume las condiciones todas de la experiencia posible, pero son esas condiciones las que nos hacen imposible toda experiencia real. Del mismo modo que las cosas están pintadas en nuestro cuerpo como comportamientos, el discurso que esas cosas tejen con sus significaciones sinuosas se inscribe también en nuestra conducta como descripción, d-escritura de nosotros mismos. Lo Visto es la condición de posibilidad de nuestra mirada, como lo Pensado lo es de nuestro pensamiento y lo Inscrito de nuestra palabra. Pero cada vez que hablamos para decir «Yo veo», esto es, «(Yo Pienso que) Yo veo tal cosa», el nombre sepulta la cosa, hace invisible el pensamiento, el cuadro y la letra que nosotros *somos*.

Llegar a habitar entre las cosas sería tanto como dar la palabra a las cosas, ex-presarlas en un cuadro o en una idea sin convertirlas en objetos, sin aniquilar su cosidad (*Dingheit*) en favor de nuestra objetividad; en nuestro cuerpo, en nuestras sensaciones, en nuestra conducta, en nuestras palabras y en nuestras reflexiones las cosas permanecen im-presas, presas; dejarlas en libertad significaría ex-presarlas, ex-carcelarlas de la subjetividad y de la objetividad. Y si, a pesar de su manifiesta insustancialidad, a pesar de no ser visibles, ni decibles, ni pensables «al alcance de la mano», las cosas siguen ofreciendo resistencia, resistiendo a los empeños objetivadores — ¿por cuánto tiempo?, preguntaría Cézanne—, es porque poseen una cierta densidad, un cierto espesor connatural a la opacidad con la que obstinadamente rechazan (re-flejan, re-

flexionan) la penetración de nuestra luz natural. Esa profundidad impenetrable es la diferencia, su diferencia.

Si cada cosa vista constituye la invisibilidad de lo visible, si en cada mirada lo Visto se hace patente como una mancha que enturbia el cuadro, como una sombra que oscurece la perspectiva, como una deformación que arruina la congruencia del punto de vista — como sucede en *La mesa de cocina*—, toda esa tiniebla de la mirada en la que se descubre el encubrimiento, en la que Sorger intuye la falsificación, la trampa de la manera ordinaria de representar los fenómenos, en la que la envoltura se hace patente como envoltura, sin desenvolverse, en la que lo Visto es pre-sentido como imponiendo un límite a la visibilidad al mismo tiempo que la hace posible (pues una condición de posibilidad es siempre una limitación), es porque esa diferencia plegada en la sensación, esa intensidad simbolizada en el comportamiento, ese fragmento de eternidad embozado en (y por) el tiempo es *otra mirada*, la mirada de lo otro, la mirada del Otro que se acumula, como una capa de oscuridad sobre otra, como una mancha de color sobre otra, en la cara oculta de las cosas, la cara que las cosas nos ocultan, la cara que las cosas ocultan en nosotros, en los pliegues de nuestra piel y en las afecciones de nuestro cuerpo.

Si el cuadro que soy es la Imagen que no puedo ver, si la inscripción por la que me siento existir es la frase que no puedo pronunciar, leer ni escribir (mi nombre propio), si el pensamiento en el que consiste mi ser es justamente lo que no puedo pensar en tanto sujeto de mi pensamiento, sujetado al *Je Pense*, es porque se trata de Otro cuadro (otra manera de mirar), Otra palabra (otra manera de escribir), Otro pensamiento (otra manera de pensar): el cuadro, el pensamiento y la palabra de (lo) Otro. Por eso, la posibilidad de habitar esa diferencia que me habita es la posibilidad de vivir con (el) otro. Una posibilidad que exigiría de mí el abandonar mi «Yo Pienso» para replegarme hacia los Espacios que hacen la exterioridad de mi cuerpo, el recuperar los ojos capaces de hacer visible lo invisible de los colores que me preceden, de expresar lo Visto, pues expresar esa diferencia en la que lo visible deviene visto, y que está impresa en mi ojo, sería expresar la mirada del otro apresada en mi pupila y de la cual el *Ich Denke* constituye la denegación (*Verneinung*).

Para llegar a vivir con los otros (hombres) es preciso, primero, llegar a vivir (con) lo Otro, con lo diferente, llegar a habitar la diferencia que nos habita, expresándola. Por eso no basta con el espíritu de tolerancia que «soporta» la diferencia, pues eso es algo que hacemos en cualquier caso: somos el soporte de las diferencias individuantes de las afecciones. Spinoza dice que la compañía de los otros hombres es lo más indicado para quienes viven «bajo la guía de la razón». En el léxico del filósofo, la apelación a la razón connota siempre el «segundo género de conocimiento», esto es, un punto en el cual hemos dejado de vivir apresando las cosas en nuestra experiencia turbia e inconsciente, para alcanzar el primer grado de la expresividad, de la ex-carcelación de las cosas. Un grado en el que aún no estamos listos para conocer las «cosas singulares» inmediatamente a través de una intuición *sub specie aeternitatis*, pero en el cual tampoco estamos ya sometidos a los errores de la imaginación reproductiva y viciosa y a la confusión de los nombres falsificados («trascendentales» y «universales»). Sólo alcanzamos este conocimiento cuando comprendemos lo que comprendemos, cuando aprehendemos la diferencia en nuestra experiencia, cuando expresamos lo otro y descubrimos nuestro parentesco oculto con todos los seres de la naturaleza, con todos nuestros diferentes.

Los pensamientos que nos llevan a este grado son las «naciones comunes»: ya no se trata de signos ambiguos, nombres falsos o imágenes analógico-equívocas («cosa», «algo», «ser», «caballo», «perro»), pero tampoco aún de los nombres propios en los que las cosas singulares se expresan. Lo que las nociones comunes manifiestan son rasgos que pertenecen por igual a una comunidad más y más amplia de entes (así, por ejemplo, el movimiento y el reposo, *motus et quies*, como caracteres comunes de todos los modos de lo extenso). A esta definición de lo que las nociones comunes son, falta, sin embargo, añadir su génesis, para saber cómo podemos nosotros alcanzarlas.

Captar el parentesco universal de todos los seres, la comunicación de la diferencia con la diferencia en el seno de la modificación como afección unívoca de la sustancia, es algo que sólo nos es posible en principio cuando captamos el parentesco de algo que afecta a nuestro cuerpo con nuestro cuerpo afectado. Y eso, a su vez, sólo sucede cuando entre nuestro

cuerpo y el que nos afecta se da una cierta conveniencia o coincidencia que se hace patente como alegría en nuestra pasión. Desde luego que nuestro cuerpo, en cualquier caso, coincide siempre con todos los demás modos de la extensión en la composición de movimiento y reposo; pero eso es algo que nosotros difícilmente llegaríamos a saber de no ser porque el encuentro con tal cuerpo exterior nos afecta de alegría, aumenta nuestra potencia de obrar, de pensar, de ser. No sólo el «Yo siento» que sustituye al «Yo Pienso», sino un «Yo siento alegría» como cualificación indispensable de la afección para quien pretenda alcanzar la expresión definitiva de las cosas, el despliegue de los Espacios. Es ahí donde el «vivir con los otros» se hace perentoriamente necesario: «Es imposible que el hombre deje de ser una parte de la naturaleza y que no siga el orden común de ella. De todas maneras, si convive con individuos que concuerdan con su propia naturaleza de hombre, su potencia de obrar resultará mantenida y estimulada, pero si, al contrario, convive con individuos que no concuerdan en nada con su naturaleza, será muy difícil que pueda adaptarse a ellos sin una importante mudanza de sí mismo» (*Ethica*, IV, «Apéndice», Cap. 7).

## 10. Los Espacios

En LR, todo se opone desde el principio a la idea de un Espacio vacío o indistinto, e incluso se muestra cómo, en esa región donde todo el mundo piensa que «no hay nada», el ambiente está poblado de ámbitos y lugares. Por ejemplo, para llegar al primero de los Espacios descritos en LR — la playa de Sorger o el Lago Aparente—, el protagonista ha de recorrer un «espacio episódico» (LR-12) constituido por la confluencia momentánea de la luz del atardecer y las semillas de álamo flotando en el aire arrastradas por el viento. Ahí tenemos un Espacio determinado solamente por dos «afecciones», y la prueba de que, además de los lugares «duraderos», también se manifiestan Espacios efímeros. Atravesando ese ámbito (que tiene, por ende, cierto espesor) Sorger encuentra «su» playa. Allí, el «círculo del horizonte brillaba sin alma alguna» y la tierra llana, aparentemente colonizada, «en realidad estaba deshabitada». Para completar el cuadro, el cielo horizontal cubre el casquete continental de Este a Oeste, y la arena avanza en meandros de Norte a Sur. La enorme extensión de las «aguas» y su eterno fluir paralizan en el espectador toda sensación de movimiento, y crean la *aparición* de un algo que ni siquiera es líquido, más parecido a un desierto amarillo (LR-13).

Sin embargo, ese entorno desolador se ha convertido, como sabemos, «en su espacio más propio y personal... con los meses de observación, y en la experiencia (progresivamente más cercana) de sus formas y de la génesis de éstas». La tierra sin habitantes, a fuerza de experiencia, ha encontrado en los ojos de Sorger un lugar en el que habitar, los tiempos extemporáneos han hallado un Espacio en el que inscribirse como acontecimiento. En este trámite tienen, como también sabemos, una

importancia de primer orden sus «dibujos»<sup>15</sup>. En efecto, «su ciencia le ayudaba a sentir dónde se encontraba en cada momento». Ahora se ubica «en la playa de una orilla llana», como quien dice: «en los alrededores del *Jas de Bouffan*»; así, la tierra sin nombres encuentra nombres — ciertamente precarios — en los cuales hablar, denominaciones estéticas, y deja de ser el inmenso horizonte que amenaza con tragarse la mirada.

Por tanto, la aparición de los Espacios obedece a un proceso que tiene varias fases: la primera sensación de «ingenua familiaridad con el espacio», esa especie de indiferencia con la que captamos un lugar antes de experimentarlo, es sucedida rápidamente por un desequilibrio vertiginoso que presenta el Espacio como algo radicalmente extraño y nuevo, innostrado, que, en principio, nos excluye: «estúpido extrañamiento» (LR-15). Extrañamiento, porque el sujeto se encuentra expulsado del Espacio, no está allí «en su sitio», no tiene lugar: «estando fuera y soportando el primer vacío, por medio de la observación y el reportaje escrito en forma de notas, recobrar los espacios que con tanta rapidez había desperdiciado» (LR-15). La escritura es un método de construcción de Espacios y de inserción en los Espacios, forma parte de la labor de d-escribir lo pre-(in)-scrito. No es entre sus cuatro paredes, en el Interior, donde el sujeto tiene la oportunidad de «reencontrarse», sino «en este lugar, aquí y ahora». Lo que se precisa, entonces, es una escritura pasible de sentir las fuerzas, una escritura cézanniana que hable el lenguaje de la piel de la tierra, que haga hablar al paisaje, que lo nombre y lo describa sin apresararlo ni colonizarlo, que aprehenda sus diferencias. El hábito que le lleva a apropiarse de «su» playa es aquel que le ayuda a percibir la asimetría de las dos orillas de la playa como producto de «la fuerza lateral de rotación de la Tierra». Entonces, lo que se escribe vive en la escritura.

Junto a los espacios invisibles por hiper-evidencia (la atmósfera efímera de la luz del ocaso y las semillas blancas en

15. Handke gusta de describir su actividad como investigación topográfica: «ser un topógrafo se ha convertido en algo normal para mí. Si hay algún nexo entre un espectador como yo y el mundo exterior, es el topográfico: el movimiento del río, el color de sus aguas, el ruido que hacen» (Handke, Entrevista con H. Guivert, trad. cast. *Sur Exprés* n.º 9).

suspensión), se abren a la sensación los espacios invisibles por hiper-ocultación (las fuerzas insensibles por falta de Espacio para devenir sentidas), ajenas a la imaginación:

«En aquel mismo momento, de un modo oculto, las piedras redondas se iban deslizando, giraban sobre sí mismas o llegaban incluso a realizar pequeños saltos en arco, envueltas en nubes de lodo y empujadas por cilindros de agua que él — girando como lo hacían por debajo de la superficie en dirección contraria a la corriente — no podía imaginar, sino sólo vivir de un modo físico».

El cuerpo de Sorger, en cuanto cuerpo-sensibilidad, cuerpo-sentido, es impresión de la tierra, se comunica con las cosas sin la mediación de la conciencia. Cada forma del paisaje — por insignificante que parezca: «una estría en la piedra, un cambio de coloración en el barro, la arena que el viento ha depositado al pie de una planta» (LR-16) — se integra en un Espacio hecho de distancias, ángulos, estratos, un Espacio que el sujeto alberga y en función del cual el sujeto mismo, que creía ser sólo tiempo, se vuelve espacial; un Espacio en el cual él — dejando de ser quien es — puede insertarse y mantenerse a salvo del Gran Caos: «necesitaba sentir en cada momento dónde se encontraba: percibir las distancias, estar seguro del ángulo de inclinación; barruntar siempre, por lo menos hasta una determinada profundidad, el material y la estratificación del suelo, midiendo y poniendo límites, construirse ante todo espacios a modo de 'meras formas sobre el papel', pero formas con ayuda de las cuales... se mantenía en cohesión consigo mismo... leer el paisaje» (LR-17).

Después del «Lago Aparente», un segundo Espacio d-escrito es «La Superficie Fundida», que ya no se define como un lugar sino — mucho más precisamente — como un «acontecimiento espacial». Durante un paseo en *jeep*, la superficie de las aguas, plagada de bancos de arena, en lugar de «descansar sobre sí misma», se funde con la franja del cielo, y los finos hilos de las nubes se confunden con las islas más lejanas; como si las dos valvas de la concha que configura el Lago Aparente — la franja Este-Oeste y la franja Norte-Sur — se cerrasen como una pinza sobre sí mismas, en una transparencia plana que rechaza

toda perspectiva «subjetiva»: «ya no había espacio: sin primer ni último plano en una perspectiva que acababa perdiéndose, había sólo un ámbito abierto que, con suavidad y a la vez con fuerza, se levantaba ante él, un ámbito abierto que no estaba vacío, sino que era a la vez ígneo y consistente» (LR-25). En aquellos momentos, Sorger se olvidaba de sí mismo, lanzándose al horizonte para «disolverse allí para siempre en la indistinción de cielo y tierra» (LR-26). No hemos de pensar que se trata, en este caso, de una alusión retórica a la experiencia mítica o mística de fusión con el todo indistinto anterior a la escisión del cielo y la tierra y, por tanto, al «nacimiento» del sujeto, sino, de modo aún inconcreto, de superar la barrera que el *Cogito* impone. Pues si el «Yo Pienso» se presenta como la mera posibilidad de pensar, es porque tiene como correlato un espacio y un tiempo vacíos (tierra sin nombres). Y, para rellenar este vacío, parece como si no hubiera otro remedio que aceptar el apriori del mundo objetivo como sentido del ser, el mundo ya todo hecho, Europa o la tierra de los (falsos) nombres. El experimentador de los Espacios tiene que impugnar «geológicamente» ese proceder: muestra que el pretendido espaciotiempo vacío está poblado por unos habitantes — las formas de los primeros tiempos — que no se reducen a mera pasividad amorfa y asintética, e inventa una escritura capaz de nombrarlos.

\* \* \*

Sorger sale, como Cézanne, «en busca del Motivo», y encuentra, al amanecer, uno por uno, los elementos que van reuniéndose en la síntesis estética de un Espacio, los estetogramas en que las fuerzas llegan a ser sentidas. Se trata, para empezar, de *los colores*, aprehendidos por el dibujante como «objetos independientes»; no pinta lo que ve ni mira lo que pinta, pinta lo que le mira, unos colores que no están previamente embotellados en un repertorio cromático bien analizado, sino que deben ser inventados en cada momento, que la naturaleza inventa en cada momento: «un rojo guijarro, un azul bidón de gasolina, un amarillo hoja lanceolada, un blanco tronco de abedul» (LR-40). Son «los colores Sorger» (como se dice «el verde Veronés»), los colores de Sorger, los que están pintados en su mirada. Después de los colores (el amarillo tallo de adormide-

ra, el verde espina de acacia, el rojo baya de serbal, el marrón piel de oso), *los movimientos*, los primeros movimientos de la mañana: velos de niebla desplazándose al Este sobre la superficie del río, aleteos de golondrinas girando, pájaros negros husmeando en la playa; en seguida, *los ruidos*: primero, el del perro que despedaza a su presa cerca de la playa y los aullidos lastimeros y rabiosos de los canes de la colonia; luego, los sonidos de la «vida normal» de la mañana, los aviones y las avionetas. Allí, «*el tiempo*, como en un escenario abierto, se transformó en un Espacio a la vez crepuscular y soleado, sin sucesos especiales y sin sentimiento de uno mismo, un ámbito en el que no estaba ni activo ni ocioso, ni intervenía ni era testigo» (LR-42), un fragmento de tiempo eternizado en el Espacio: la hora, la estación, no el curso; tiempo d-escrito, estetografiado, espacializado, espacio de tiempo que puede ser leído como cuerpo pintado mientras se asiste a la formación de las síntesis estéticas como pliegues del ser.

El sujeto, sujetado al Espacio por esas determinaciones ancladas en la forma de su exterioridad, determinaciones perfectamente individuadas (colores, movimientos, sonidos), pero de una individuación no-dependiente del sistema categorial cargado en la objetividad, encuentra las condiciones para dejar de estar presente a sí mismo e insertarse en un Espacio que por definición no tiene lugar para la conciencia, en el tiempo espacializado de la estación que no pasa, «el gran círculo del año». La conjunción aberrante de los Espacios y el curso del tiempo se expresa en uno de los pasajes más reveladores de LR:

«Estos fenómenos... *podían transformar la estación en un gran círculo...*; en particular — daba igual quién los estuviera mirando — *de acontecimientos temporales que tenían un solo sentido, podían convertirse en acontecimientos espaciales múltiples...* las plantas se encontraban con los animales, e incluso con los hombres y lo ausente con lo presente. El paisaje, integrando la historia particular de Sorger con el otoño nórdico, en virtud de esta historia humana, quedó transformado en una cúpula temporal en la que aquel hombre, olvidado de sí mismo, sin destino pero también sin sentimiento de falta (liberado completamente

de todo cambio sentimental) estaba todavía allí... En este paisaje había incluso *un lugar concreto*, que Sorger dibujaba todos los días, *en el que esta historia universal se desplegaba ante sus ojos y era fácilmente abarcable con una mirada*. Este lugar no llamaba la atención desde un principio... sólo el esfuerzo constante del que lo dibujaba hacía que se destacara del resto del paisaje, *y únicamente dibujándolo se podía describir*» (LR-44).

Pasaje que contiene los elementos de los Espacios: primero, la espacialización del tiempo por inscripción o descripción de las fuerzas; en segundo lugar, la conexión entre la historia particular y el paisaje, que se encuentran en relaciones mutuamente expresivas; la integración estética en un «hábitat constante» se ha producido porque las formas y fuerzas del paisaje, habitando la sensibilidad del sujeto adormecida por la anestesia de los nombres, han conseguido abrirse un cauce para devenir sentidas, han dibujado en su piel los gestos que las expresan<sup>16</sup>. El trabajo del experimentador, «Sobre los Espacios», sólo encuentra sus condiciones de posibilidad merced al trabajo de los Espacios sobre el experimentador. Tras esa integración, no solamente el tiempo, sino que — en tercer lugar — el Espacio se transforma en cúpula temporal, en una burbuja de tiempo solidificado en el espacio, un bloque cubierto por la arena y las piedras del «curso del tiempo» acumulado en sus márgenes, que no podría verse ni reconocerse «desde fuera» como lo que es: un bloque de tiempo desplazándose en el espacio.

16. Hemos analizado anteriormente un texto de W. Wenders, cuya obra cinematográfica tiene en tantos aspectos conexiones esenciales con la obra literaria de Handke, y de quien hemos criptocitado obras como *Falso Movimiento* o *En el curso del tiempo*; en *El cielo sobre Berlín*, película que explícitamente retoma la historia de *Lento regreso* a otro nivel, y que constituye una «síntesis» de las dos clases de películas — historias en color, colecciones de imágenes en blanco y negro — que Wenders había rodado anteriormente, está continuamente presente la temática de la sensibilidad pre-subjetiva; el protagonista de esta historia, Daniel, dice: «a veces me había mi existencia de espíritu. Ya no quisiera ese flotar eterno, quisiera sentir un peso que anulara en mí lo ilimitado y me atara a la tierra... tener fiebre, tener los dedos negros de leer el periódico, fascinarse no sólo el espíritu, sino, al fin, por

El *lugar concreto* en el que la historia universal se despliega ante los ojos de Sorger es una sección del pasaje en la que se desarrolla parte de la vida de la colonia india. En ese lugar, la naturaleza desenvuelve toda su historia (de hecho, la deshace), el paisaje de su lengua espacial, para servir de «marco» a toda historia personal humana y rebasarla<sup>17</sup>. La zona elegida por Sorger tenía una *grieta tectónica*: la grieta que, al mismo tiempo que separa, une lo inconmensurable: «Miré hacia el lomo de la montaña y busqué la falla... Aquella mancha tenía incluso un nombre... cuanto más tiempo miraba el fragmento que yo había recortado, tanto más seguro iba estando... ¿de una solución? (SV-89-90). La grieta, signo y letra (Espacio) en la montaña de la fuerza que propició su devenir-sentida, rompe también la subjetividad del observador entrando en él y forzando la reunión de lo imposible (SV-56).

Lo que constituye el Espacio del que Sorger hace su hábito y que llega a habitar a fuerza de dibujarlo no son elementos dispersos, sino una auténtica composición: se trata de los colores del paisaje *junto a* los movimientos, *junto a* las golondrinas costeras, *junto a* los peces muertos sobre la playa, *junto a* los perros domésticos de la colonia, *junto a* los ruidos de las avionetas, *junto a* las latas de cerveza abandonadas e incrustadas en la tierra por las ruedas de los automóviles, *junto a* Lauffer, *junto a* los indios..., y todo eso, que no forma comúnmente un Espacio, un territorio, porque está poblado de hábitos contradictorios y divergentes, que se compone de estetogramas imposibles (los ecogramas del paisaje, los etogramas de las aves y los perros, los etnogramas de los indios...), puede estar, ser-junto (*Mit-Sein*), puede pensarse junto, sin las exclusiones que un territorio implica con respecto a todos los demás (por ejemplo, el territorio de los indios con respecto al de Sorger-su-Otro), en una suerte de «naciones comunes» sin disyuncio-

una comida, por la curva de una nuca, por una oreja... ¿Quién en el mundo puede asegurar que estuvo alguna vez junto a otro ser humano? ¡Yo soy junto!».

17. «El espacio otoñal daba la impresión de ser la imagen natural de un sueño en vigilia y superaba el mundo imaginativo de Sorger: como si a aquel hombre, que allí era sólo una presencia feliz, la Naturaleza le presentara una historia paralela que sobrepasaba toda historia personal concreta» (LR-47).

nes exclusivas y, por tanto, sin necesidad de que todos los estogramas converjan hacia un «yo» único y unificador del cuadro. No es «el Espacio de Sorger», que sólo definiría su historia particular, es una forma superior de individuación, sin molde personalógico, una *individuación geo-gráfica*. Transgredir la incomposibilidad de los Espacios, la divergencia objetiva de los hábitos, las diferencias culturales, genéricas o específicas en un plano de individuación que posibilita el estar-juntos y el pensar-juntos, *mitdenken*.

«Pensando con la tierra, pensando *la tierra como un mundo que piensa sin fin. El mundo, que no se pone a girar hasta que en mí no circula la sangre: en mí como pensado al fin, como sólo pensado. Ya no hay sangre, el corazón ya no late, ya no hay tiempo humano: tan sólo la transparencia de todo que palpita poderosamente y que se estremece de mi propio pulso. Ningún sitio más, sólo la estación*» (LR-52).

Pensar-con, compensar. El objeto de este com-pensamiento, de esta com-pensación de las diferencias intra-específicas e inter-territoriales es en sí mismo diferencial, constituye la frágil solidez de los Espacios. Los ojos del observador no son entonces la mirada de Dios hacia la que todos los mundos posibles convergen como hacia su foco unificado, sino, al contrario, el punto de fuga en el que todos los Espacios divergen y se comunican a través de su divergencia, es un foco de divergencia o un *centro de giro*. No es en definitiva, ni siquiera su mirada. El tiempo humano — esto es, las conciencias-observadoras-productoras de instantes ante la mirada del Otro — implica la diversidad de los «yoes», la imposibilidad de los mundos, la incomunicabilidad de los Espacios. Liberar las cosas del paso del tiempo es liberarse de los hábitos, deshabitarse, deshabitarse y despoblarse a sí mismo para brillar como una divergencia incommensurable en un «mundo de todos», y no ya como una identidad formal en un «mundo de nadie».

El experimentador ha de perder incluso sus Espacios para ganar el Espacio donde él ya no está como maestro consciente del sentido; entonces, el paisaje grita pidiendo nombres, nombres para designar estos acontecimientos espaciales innombra-

bles. «Éste era, realmente, el único lugar del mundo digno de tener un nombre». Todo el pasado se hace entonces compensable con el pasado mítico y el pasado geológico de las formas terrestres. El descubrimiento de los Espacios contiene un secreto que rebasa toda diferencia excluyente entre Espacios, entre hábitos, entre tiempos y entre lugares. Al «realizar» este proyecto, el sujeto como ser-sin-otro se ha disuelto en el paisaje y se ha vuelto invisible. Cada historia, cada «paquete de tiempo» no es más que una forma de la naturaleza, un punto en el espacio.

\* \* \*

La Tierra, como profundidad más profunda que el suelo, no está menos alejada del campo que de la ciudad, y la civilización urbana no es menos propicia que el campo abierto para la *réalisation* de los Espacios. «Sorger necesitaba la naturaleza; sin embargo, no de un modo exclusivo aquello que había dejado «en estado de naturaleza», sino que, por ejemplo, en cualquier gran ciudad, le bastaba con descubrir las protuberancias o depresiones apenas perceptibles, recubiertas incluso por el asfalto, los suaves hundimientos y elevaciones del adoquinado de las calles». Entre los «viejos tiempos» (como lo son los de los indios del Extremo Norte) y los «nuevos tiempos» (los de la Ciudad de la costa occidental a donde Sorger se traslada desde la tierra sin nombres), entre el antes y el después del Estado, la diferencia se inscribe en el Espacio. En los viejos tiempos, el crepúsculo está asociado a la zona de inseguridad en la que se teme la ineficacia de la invocación del día siguiente. El Estado monopoliza el poder de «hacer pasar el tiempo» en las máquinas que lo administran y distribuyen. Ocupando totalmente el espectro de lo sensible, transforma la antigua «lengua de todos» en el anonimato de las sirenas entre la niebla (LR-91). Pero en este marco habitan igualmente las preocupaciones del *Cogito*; en medio de la máquina productora del tiempo se reproduce la deriva continental: desligada de la Nación — a causa del terremoto—, la ciudad se convierte en una «danza de signos secretos» en la que abundan las sectas, las etnias, las comunidades divergentes (LR-94).

Pero las disimetrías entre tales ritmos se difuminan ante los Espacios surgidos de los medios de comunicación que re-

cubren el tejido urbano, se difuminan de dos maneras distintas: por una parte, en una homogeneidad estéril y banal que se hace patente en las figuras monótonas de los conductores al volante de los automóviles que, como en *Das Testament des Dr. Mabuse* (Lang, 1932), parecen únicamente siluetas de cartón iluminadas desde atrás, un mismo fotograma que se repite incansablemente y cuyos fognazos producen la ilusión de un *falsche Bewegung* (como la sucesión ilusoria de los instantes producida por los aparatos del Estado en los ritmos de trabajo y en los medios audiovisuales); por otra parte, los Espacios o pre-ocupaciones que salvan las cosas, y que Sorger percibe cuando los autobuses, en las zonas en que permiten ver a sus ocasionales ocupantes, exhiben escenas típicas (*tópicos*), como los paisajes de Cézanne o de Courbet, esencias extemporáneas de la civilidad: «mujer descansando», «hombre sentado»...(LR-105): los Espacios urbanos, no menos que los salvajes, están estetografiados, y entre sus estetogramas cuentan las máscaras-de-los-otros y la máscara de lo otro, de la diferencia, tatuada en los cristales de los autobuses. Son otras tantas facetas de la inalterable falsificación de la tierra.

El lento regreso de Sorger al mundo de los nombres no es un re-encuentro consigo mismo ni una recuperación de la identidad, de su «sí mismo». Es un encuentro con lo otro y con el otro, y por ello es un itinerario del «campo» (Alaska) a la «ciudad» (New York). Porque la ciudad es, como decía el filósofo, el lugar para el encuentro con los otros, para el encuentro con lo otro; porque de no ser por la ciudad sería del todo imposible alcanzar el «tercer género de conocimiento». Y no es un re-encuentro del yo consigo mismo, del sujeto con su identidad, sino del yo con lo que le precede y sustenta, del *cogito* con sus pre-ocupaciones, del «Yo Pienso» con lo impensable, del sujeto con las determinaciones pre-subjetivas que siempre, de antemano, le ponen en entredicho y en evidencia. Sorger no retorna, como nadie puede hacerlo, a una tierra natal de la que se hubiera exiliado: descubre que la tierra natal está originariamente falsificada, y que esa falsificación no encubre una lengua natural cuyo código se trataría de explicitar, sino un sentido implícito en los Espacios que las artes de pensar, escribir y pintar pueden elevar a su máxima potencia expresiva.

Porque la falsificación de la Tierra no es su desvirtuación frente a un espacio natal e incontaminado. «La Tierra — enseña Zaratustra — tiene un piel, y esa piel tiene enfermedades; una de ellas, por ejemplo, se llama 'hombre'». El hombre es una enfermedad de la piel de la Tierra, y el Espacio es la piel de la tierra, la sensibilidad que oculta el mundo en sus repliegues y lo expresa en sus obras. ¿Hay algo más contagioso, más epidémico — y epidérmico — que las enfermedades de la piel? Son estas enfermedades de la piel las que requieren atención, mucho más que las erupciones volcánicas y los terremotos del Espíritu, la Naturaleza y el Lenguaje («salados, embusteros y poco profundos»). Ciertamente, no podemos considerar que el Espacio sea producto de una Imaginación trascendental que se nutre de la afección sensible y se somete a las exigencias de concepto. Pero tampoco se nutre de la experiencia salvaje o de la frescura originaria de las cosas mismas. Al contrario, en su atroz anonimato, se alimenta de itinerarios muy bien dibujados y rigurosos, estrategias que constituyen las vías de contagio de la epidermis terrestre, sus pliegues, sus hábitats, sus falsificaciones absolutamente necesarias. Y no se trata de «curar» a la tierra de sus enfermedades, sino de estar y reconocerse pre-ocupado por ellas. La tierra está escrita, pero sus mensajes están siempre encapsulados unos en otros, envueltos y arrrollados en un pergamino infinito. Siempre hay un cuadro dentro del cuadro, y un libro dentro de otro libro<sup>18</sup>. En cuanto a éste, sólo es una ojeada sobre un libro de Valentín Sorger dentro de un libro de Peter Handke, dentro de un libro de Lucrecio...

18. «Desde hace quince años, o incluso veinte años, la lectura ha jugado un papel en mis libros: *Enrique el Verde*, de Gottfried Keller, en *Carta breve para un largo adiós*, Stifter en *Las personas razonables están en vías de extinción*, siempre hay un escritor, el héroe siempre lee un libro, el centro del relato es siempre un libro. El héroe ciego de *Los avispones* recuerda, a lo largo de toda la obra, un libro que leyó en su infancia, y los contenidos de ambos libros se mezclan. El héroe de *El momento de la sensación verdadera* está leyendo *Daisy Miller*, de Henry James, en el momento en que pierde a su hijo. El héroe de *Lento regreso* lee a Lucrecio, el de *El chino del dolor* (...) lee *Las Geórgicas*, de Virgilio. En el libro que acabo de terminar, *Die Wiederholung*, el héroe lee dos libros, un tratado de agricultura y un diccionario» (Handke, Entrevista con H. Guivert, cit.).

## Referencias Bibliográficas

- Barthes, R., «Eléments de Sémiologie», *Comunnications* n° 4, París, 1964; trad. cast. A. Méndez, *Elementos de Semiología*, Madrid 1971.
- Bayle, P., *Diccionario histórico y crítico*, 1730 (1ª ed. 1695).
- Deleuze, G., *Spinoza et le problème de l'expression*, París 1968; trad. cast. (?) H. Vogel, *Spinoza y el problema de la expresión*, Barcelona 1975.
- , *Logique du sens*, París 1969; trad. cast. A. Abad, *Lógica del sentido*, Barcelona 1971 (nueva trad. M. Morey, 1988).
- , «Sur 4 formules poétiques qui pourraient résumer la philosophie kantienne», *Philosophie* n° 9.
- , *Bacon. Logique de la Sensation*, París 1981 (nueva ed. 1984).
- Ducrot, O., y Todorov, T., *Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage*, París 1972; trad. cast. E. Pezzoni, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Buenos Aires 1974.
- Duque, F., «Sentido de la verdad como desvelamiento», *ER*, n° 5.
- Foucault, M., *Naissance de la clinique*, París 1963; trad. cast. F. Perujo, *El Nacimiento de la Clínica*, México 1976.
- , *Historie de la folie à l'âge classique*, París 1964-1972, trad. cast. J.J. Utrilla, *Historia de la locura en la época clásica*, Madrid 1967.
- , *Les mots et les choses*, París 1966; trad. cast. E.C. Frost, *Las palabras y las cosas*, México 1968.
- , «Réponse au Cercle d'épistemologia», *Cahiers pour l'analyse*, n° 9, París 1968 (hay trad. cast. en *Análisis de M.F.*, Buenos Aires 1970).
- , *L'archéologie du savoir*, París 1969; trad. cast. A. Garzón, *La arqueología del saber*, México 1970.
- , *Surveiller et punir*, París 1975; trad. cast. A. Garzón, *Vigilar y Castigar*, México 1976.
- , *La volonté de savoir*, París 1975; trad. cast. U. Guiñazú, *La voluntad de saber*, México 1977.
- Garroni, E., *Ricognizione della Semiotica*, Roma 1977.
- Gueroult, M., *Spinoza*, I, París 1968.
- Handke, P., *Wunschloses Unglück*, Salzburgo 1972; trad. cast. V.L. Oller, *Desgracia indeseada*, Barcelona 1975.
- , *Der kurze Brief zum langen Abschied*, Frankfurt a/M. 1972; trad. cast. M. Sáenz, *Carta breve para un largo adiós*, Madrid 1976.
- , *Langsame Heimkehr*, Frankfurt a/M. 1979; trad. cast. E. Barjau, *Lento Regreso*, Madrid 1985.
- , *Die Lehre der Sainte-Victoire*, Frankfurt a/M. 1980; trad. cast. E. Barjau, *La doctrina del Sainte-Victoire*, Madrid 1985.
- , Entrevista con H. Guivert, *Sur Exprés* n° 9.
- Heidegger, M., *Sein und Zeit*, Tubinga 1927; trad. cast. J. Gaos, *El ser y el tiempo*, México 1951.
- , *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Stuttgart 1960; trad. cast. S. Ramos, «El origen de la obra de arte», en *Arte y Poesía*, México 1958.
- Hume, D., *Treatise on Human Nature*, ed. cast. F. Duque, *Tratado de la Naturaleza humana*, Madrid 1977.
- Kant, I., *Dissertatio de mundi sensibilis atque intelligibilis forma et principiis*, Madrid 1961.
- , *Crítica de la Razón pura* (trad. cast. P. Ribas, Madrid 1978).
- , *Crítica del Juicio* (trad. cast. M. García Morente, Madrid 1914).
- Lacoste, Y., «La Géographie», en *Histoire de la philosophie*, París 1973; trad. cast. F.J. Aguirre, «La Geografía», *Historia de la Filosofía*, Madrid 1976.
- Lessing, G. E., *Laocoonte*, ed. cast. de E. Barjau, Madrid 1990.
- Lyotard, J.-F., *¿Pourquoi philosopher?*, París 1964; trad. cast. G. González, Barcelona 1989.
- Marx, K., *Manuscritos de 1844*, ed. cast. F. Rubio Llorente, Madrid 1968.
- , y Engels, F., *La ideología alemana*, trad. cast. W. Rocces, Madrid 1970.
- Merleau-Ponty, M., *Signes*, París 1960; trad. cast. C. Martínez

- y G. Oliver, *Signos*, Barcelona 1964.
- , *Le visible et l'invisible*, París 1964 (hay trad. cast., *Lo visible y lo invisible*, Barcelona 1970).
- , *Loeil et l'esprit*, París 1964 (hay trad. cast. de J. Romero, *El ojo y el espíritu*, Barcelona 1986).
- Mounin, G., *Introduction à la Sémiologie*, París 1970; trad. cast. C. Manzano, *Introducción a la semiología*, Barcelona 1972.
- Nietzsche, F., *La genealogía de la moral*, ed. cast. de A. Sánchez Pascual, Madrid 1972.
- Paris, J., *L'espace et le regard*, París 1965; trad. cast. E. Rincón, *El espacio y la mirada*, Madrid 1968.
- Peirce, Ch. S., *Collected Papers*, Cambridge 1931-1935.
- Russell, B., *Logic and knowledge*, trad. cast. *Lógica y conocimiento*, Madrid 1970.
- Salvo, *De la Pittura*, Turín 1986; trad. cast. N. Sánchez Durá, *De la pintura*, Valencia 1989.
- Schelling, F.W.J., *La relación de las artes figurativas con la naturaleza*, trad. cast. A. Castaño, Madrid 1954.
- Spinoza, B., *Obras*, ed. C. Gebhardt; para la *Ética*, trad. cast. V.I. Peña, Madrid 1975.
- Thom, R., «Matemática y teorización científica», en *Pensar las matemáticas*, trad. cast. C. Bidón-Chanal, Barcelona 1984.
- Wenders, W., «El estado de las cosas», trad. cast. en *Medios Revueltos*, nº 1.
- Wittgenstein, L., *Tractatus logico-philosophicus*, trad. cast. J. Muñoz e I. Reguera, Madrid 1987.

#### Colección Delos

1. *La palabra hendida*  
Vicenzo Vitiello
2. *La voluntad de poder como amor*  
Manuel Barrios
3. *Heidegger: la voz de tiempos sombríos*  
Félix Duque (comp.)

#### Colección Odós

1. *De camino al habla*  
Martin Heidegger
2. *Serenidad*  
Martin Heidegger
3. *La proposición del fundamento*  
Martin Heidegger

Ediciones del Serbal  
Guitard, 45 - 08014 Barcelona

*La diosa Ártemis es hermana del dios Apolo.  
La esencia de ambos, nacidos según la leyenda en la isla de Delos,  
ha alborado en el mundo, cuyo imperar es luz,  
y vano luminoso.*

Martin Heidegger

ISBN 84-7628-077-7



9 788476 280775

José Luis Pardo Sobre los espacios

4

# José Luis Pardo

## Sobre los espacios

### pintar, escribir, pensar



4

Colección Delos  
Ediciones del Serbal