

**RUPTURA Y CRISIS DEL SIGNO LINGÜÍSTICO:
UN ESTUDIO SOBRE LA DECONSTRUCCIÓN POÉTICA
EN EL *COLLAGE***

Autora: Luisa Pastor Mirambell

Directora: Tatiana Sentamans Gómez



TESIS DOCTORAL

**Universidad Miguel Hernández de Elche
2015**

**Ruptura y crisis del signo lingüístico:
un estudio sobre la deconstrucción poética en el *collage***

Autora: Luisa Pastor Mirambell

Directora: Tatiana Sentamans Gómez



TESIS DOCTORAL

Programa de Doctorado "Territorios Artísticos Contemporáneos"
Departamento de Arte de la Universidad Miguel Hernández de Elche
2015

AGRADECIMIENTOS



Luisa, Narcisa, Lucía, Leo, Maider, Txaro, Magda Ty, Ana Aracil, Esther Ferrer, Pascual, Gloria, Pilar Tébar, José Freixanes, Alberto Ghinzani, Pau, Chus, Orlando, Asunción Lozano, Pilar Galifato, Menta, Juan Fuster, Dolo, Didi, Vero, José Luis Pérez Pont, Juana María Balsalobre, Marga, Óscar, Carlos Vergara, Susana Guerrero, Mar, Annick Allaire, Sayak, Carmen Muriana, M^a Dolores Mulá, Miguel Ángel Hernández Navarro y Rampa. Agradezco, en especial, el gran apoyo de Tatiana Sentamans. Y, sobre todo, gracias a mis padres María Luisa y Pascual, a mi familia y a todas las personas que siempre están conmigo.

Esta tesis ha recibido una "Ayuda a la Investigación para Tesis Doctorales, 2015" del Instituto Alicantino de Cultura Juan-Gil Albert.

Si el término *plumero* viene de *pluma*,
collage no deriva de cola.

Max Ernst, *Escrituras*



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	19
1. LA RUPTURA DEL SIGNO LINGÜÍSTICO Y LA CONSTITUCIÓN DE UNA NUEVA EPISTEME: ANTECEDENTES Y ESTADO ACTUAL DE LA CUESTIÓN	21
2. HIPÓTESIS Y OBJETIVOS	28
3. PLAN DE TRABAJO, ESTRUCTURA Y LÍMITES DEL ESTUDIO	30
4. METODOLOGÍA	34

CAPÍTULO I.

EL NACIMIENTO DE LA TEORÍA DE LA EQUIVALENCIA DEL SIGNO LINGÜÍSTICO Y SU PROGRESIVA DESARTICULACIÓN

1. EL RETORNO DEL ESTRUCTURALISMO Y EL POSTESTRUCTURALISMO FRANCÉS A LA TEORÍA LINGÜÍSTICA DE FERDINAND DE SAUSSURE Y LA ECONOMÍA POLÍTICA DE KARL MARX	39
1.1. Concepto e imagen acústica: un estudio sobre la equivalencia lingüística de Ferdinand de Saussure	44
1.2. Entre el uso y el cambio: un análisis sobre la teoría del valor de Karl Marx	55
2. LAS PRIMERAS FISURAS DEL LENGUAJE EN EL ÁMBITO CLÍNICO: SIGMUND FREUD, ROMAN JAKOBSON Y JACQUES LACAN	63
2.1. Condensación y desplazamiento: los hilos de la monografía botánica de Sigmund Freud	67
2.2. Metáfora y la metonimia: un estudio sobre el trastorno de la afasia de Roman Jakobson	76
2.3. Humpty Dumpty: el movimiento del significante en Jacques Lacan ...	87
3. <i>TEL QUEL</i> Y LA LITERATURA DE VANGUARDIA: RELACIONES ENTRE FILOSOFÍA Y ESCRITURA EN EL PENSAMIENTO DE JACQUES DERRIDA	105
3.1. La gramatología: teoría sobre la deconstrucción del signo lingüístico 	108
3.2. La carta robada: polémicas en torno al estatuto del significante	124

CAPÍTULO II.

CUBISMO, DADAÍSMO Y SURREALISMO: MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS DE LA CRISIS DEL SIGNO LINGÜÍSTICO

1. ARTE Y CRÍTICA DE VANGUARDIA: LA CONSTITUCIÓN DE UN NUEVO MARCO ESTÉTICO Y CULTURAL 133
 - 1.1. Límites y rupturas: un breve análisis teórico sobre el contexto de las vanguardias artísticas 135
 - 1.2. Modernidad, romanticismo y vanguardia: una reflexión arqueológica sobre el concepto histórico de vanguardia 142
 - 1.3. Arte y utopía: un estudio sobre el concepto de autonomía desde el esteticismo del arte burgués hasta las vanguardias históricas..... 152
 - 1.4. Entre el arte de vanguardia y el arte de la industria cultural: debates en torno a la constitución del arte como mercancía 159

2. DE GUILLAUME APOLLINAIRE A PABLO PICASSO: TEORÍA SOBRE EL FRAGMENTO Y LA MULTIPLICIDAD EN LA POESÍA Y EL *COLLAGE* CUBISTA 165
 - 2.1. De las artes de transición a las artes de yuxtaposición: un análisis textual de "Zona" y "Lunes calle Christine" de Guillaume Apollinaire 167
 - 2.2. *Los pintores cubistas* de Apollinaire y los primeros *collages* de Picasso 177

3. AZAR, HUMOR E IRONÍA: EL JUEGO COMO RUPTURA EN EL ARTE DADAÍSTA 191
 - 3.1. Zurich, Berlín, Nueva York y París: una breve aproximación al contexto histórico 193
 - 3.2. La espontaneidad y el absurdo: crítica a la lógica racional del discurso 202
 - 3.3. La filosofía del *ready-made*: la capacidad productiva de la palabra en Marcel Duchamp 209

4. EL SUEÑO Y LA LOCURA: LA BÚSQUEDA DE UN NUEVO LENGUAJE EN EL ARTE SURREALISTA 220
 - 4.1. Entre el surrealismo y el Partido Comunista: acuerdos y desacuerdos en torno al estatuto político y revolucionario del lenguaje 222
 - 4.2. El juego de la metáfora: la manifestación del deseo en la escritura automática 233
 - 4.3. La ironía y el ingenio: el giro lingüístico en la obra de René Magritte 244

CAPÍTULO III.

LOS *COLLAGE* Y LAS HOJAS DE FACTURA: UN ESTUDIO PRÁCTICO Y CONCEPTUAL SOBRE LA DECONSTRUCCIÓN DEL SIGNO LINGÜÍSTICO

1. INTRODUCCIÓN: APROPIACIÓN DE LAS TEORÍAS ESTRUCTURALISTAS Y POSTESTRUCTURALISTAS FRANCESAS SOBRE LA RUPTURA DEL SIGNO LINGÜÍSTICO PARA LA CREACIÓN DE UN NUEVO LENGUAJE ARTÍSTICO A PARTIR DEL <i>COLLAGE</i>	263
2. EXPERIMENTACIÓN PLÁSTICA	265
2.1. Metodología del proceso creativo	267
2.2. Pruebas de ensayo y error	271
2.3. Modelos de experimentación práctica	281
2.3.1. <i>Collage: El desplazamiento interminable del objeto</i>	285
2.3.1.1. Imagen	
2.3.1.2. Ficha técnica	
2.3.1.3. Breve historia del cuaderno	
2.3.1.4. Análisis crítico	
2.3.1.5. Proceso de construcción	
2.3.2. <i>Collage: El juego del vacío y el silencio</i>	292
2.3.2.1. Imagen	
2.3.2.2. Ficha técnica	
2.3.2.3. Breve historia del cuaderno	
2.3.2.4. Análisis crítico	
2.3.2.5. Proceso de construcción	
2.3.3. <i>Collage: Poéticas de la contradicción</i>	297
2.3.3.1. Imagen	
2.3.3.2. Ficha técnica	
2.3.3.3. Breve historia del cuaderno	
2.3.3.4. Análisis crítico	
2.3.3.5. Proceso de construcción	
2.3.4. <i>Collage: La arqueología de la metáfora</i>	305
2.3.4.1. Imagen	
2.3.4.2. Ficha técnica	
2.3.4.3. Breve historia del cuaderno	
2.3.4.4. Análisis crítico	
2.3.4.5. Proceso de construcción	
2.3.5. <i>Collage: Yuxtaposición de significantes</i>	311
2.3.5.1. Imagen	
2.3.5.2. Ficha técnica	
2.3.5.3. Breve historia del cuaderno	
2.3.5.4. Análisis crítico	
2.3.5.5. Proceso de construcción	

2.3.6. <i>Collage: Una identificación irónica</i>	317
2.3.6.1. Imagen	
2.3.6.2. Ficha técnica	
2.3.6.3. Breve historia del cuaderno	
2.3.6.4. Análisis crítico	
2.3.6.5. Proceso de construcción	
2.3.7. <i>Collage: El lenguaje infinito de la retícula</i>	328
2.3.7.1. Imagen	
2.3.7.2. Ficha técnica	
2.3.7.3. Breve historia del cuaderno	
2.3.7.4. Análisis crítico	
2.3.7.5. Proceso de construcción	
2.3.8. <i>Collage: Debe-haber... ¿saldo?</i>	333
2.3.8.1. Imagen	
2.3.8.2. Ficha técnica	
2.3.8.3. Breve historia del cuaderno	
2.3.8.4. Análisis crítico	
2.3.8.5. Proceso de construcción	
2.3.9. <i>Collage: El daño de la diseminación</i>	339
2.3.9.1. Imagen	
2.3.9.2. Ficha técnica	
2.3.9.3. Breve historia del cuaderno	
2.3.9.4. Análisis crítico	
2.3.9.5. Proceso de construcción	
3. OBRA: LA DESCENTRALIZACIÓN PLÁSTICA DE LA UNIDAD Y EL SENTIDO ECONÓMICO	345
3.1. <i>Collage: Mosaico intertextual</i>	346
3.1.1. Imagen	
3.1.2. Ficha técnica	
3.1.3. Breve historia del cuaderno	
3.1.4. Análisis crítico	
3.1.5. Proceso de construcción	
IV. CONCLUSIONES	363
V. BIBLIOGRAFÍA	374

INTRODUCCIÓN



1. LA RUPTURA DEL SIGNO LINGÜÍSTICO Y LA CONSTITUCIÓN DE UNA NUEVA EPISTEME: ANTECEDENTES Y ESTADO ACTUAL DE LA CUESTIÓN

Tanto tiempo buscando el camino
hacia lo no-pensado...
¡La cola del gato lo señala!

Chantal Maillard, *La herida en la lengua*

El filósofo francés Michel Foucault, en su libro *Las palabras y las cosas* (1966), plantea un estudio arqueológico en torno al saber de las ciencias humanas, centrándose en el análisis de los conceptos de la 'vida', el 'trabajo' y el 'lenguaje', que –a partir de la época moderna– tienen la capacidad de anunciar la llegada de la figura del ser del hombre¹. Así, en un recorrido que va de la época clásica (siglo XVI y XVII) hasta el umbral de la modernidad (principios del siglo XIX), Foucault rechaza un estudio historicista del conocimiento empírico y emprende una investigación de corte arqueológico, que –desde la simultaneidad y la superposición de elementos heterogéneos– revela los diferentes campos epistemológicos sobre los que se ha ido sustentando la cultura occidental. La arqueología foucaultiana, por lo tanto, rompe con la idea tradicional de continuidad y progreso, afirmando que la figura del hombre es relativamente reciente, ya que su nacimiento se enmarca en el contexto de la muerte de Dios anunciada por el filósofo alemán Friedrich Nietzsche, a finales del siglo XIX. Así, en estos momentos, el hombre destrona la figura divina de Dios del epicentro del conocimiento occidental, para

¹ En este trabajo, recogemos el concepto de 'hombre' tal y como lo utiliza Foucault en *Las palabras y las cosas* (1966). De esta manera, cuando aparezca la palabra 'hombre' a lo largo de este trabajo, nos referimos a esa figura histórica que emerge con la muerte de Dios anunciada por Nietzsche, en el contexto de una nueva episteme moderna. Sin embargo, el estudio arqueológico que realiza Foucault sobre la figura del hombre también anuncia su propia muerte: "En nuestros días –y Nietzsche señala también aquí el punto de inflexión–, lo que se afirma no es tanto la ausencia o la muerte de Dios, sino el fin del hombre (este desplazamiento mínimo, imperceptible, este retroceso hacia la forma de la identidad que hace que la finitud del hombre se haya convertido en su fin); se descubre entonces que la muerte de Dios y el último hombre han repartido juntos: ¿acaso no es el último hombre el que anuncia que ha matado a Dios, colocando así su lenguaje, su pensamiento, su risa en el espacio del Dios ya muerto, pero dándose también como aquel que ha matado a Dios y cuya existencia implica la libertad y la decisión de este asesinato? Así, el último hombre es a la vez más viejo y más joven que la muerte de Dios; dado que ha matado a Dios, es él mismo quien debe responder de su propia finitud; pero dado que habla, piensa y existe en la muerte de Dios, su asesino está abocado él mismo a morir; dioses nuevos, los mismo, hinchan ya el Océano futuro; el hombre va a desaparecer" (Foucault, 1966: 373). No obstante, somos conscientes de las críticas que –a lo largo de los años– la teoría feminista hace del concepto foucaultiano de 'hombre', en donde la diferencia sexual no queda contemplada. Sin embargo, enmarcado en el contexto del estructuralismo y el postestructuralismo francés, consideramos que –en este trabajo– no es inapropiado recuperar el concepto foucaultiano de 'hombre', ya que a través de esta noción nos referimos a un momento históricamente delimitado, en donde el hombre nace y muere al mismo tiempo.

convertirse en el objeto y el sujeto de su propia comprensión, hecho que le lleva a asumir la analítica de la finitud en donde descubre la estética de los límites y la muerte. Sin embargo, la *kerigma* nietzscheniana –Dios ha muerto– no sólo proclama el asesinato de Dios, sino que también anuncia la profunda crisis que atraviesa el ser del lenguaje, que ya no puede descansar sobre la autoridad de una figura omnicomprendiva y trascendente que dicta el sentido final del discurso, garantizando la perfecta equivalencia de las palabras y las cosas. Con el pensamiento de Nietzsche, afirma Foucault, "la tarea filosófica [se acerca] a una reflexión radical sobre el lenguaje" (1966: 297), ya que la muerte de Dios también anuncia el fin de la era de la referencialidad, al desaparecer el punto de apoyo trascendente en el que se sustenta el discurso logocéntrico occidental. En este sentido, consideramos que el libro de Michel Foucault constituye un marco teórico idóneo, que refleja –de manera exhaustiva y rigurosa– las transformaciones que ha sufrido el signo lingüístico a lo largo de la historia, hecho que determina la configuración de los diferentes campos epistémicos. Por este motivo, a partir de un punto de vista formal y procedimental, nuestra intención es ver las transformaciones que se pueden producir en la disciplina del *collage*, cuando la modernidad constata la ruptura de la equivalencia del signo lingüístico, remarcando la separación del significante y el significado. Al fin y al cabo, veremos cómo el *collage* –de manera crítica y conceptual– trabaja con la capacidad poética y política que encierra el fragmento, convirtiéndose en una herramienta heterotópica², desde donde reformular la turbia relación que se establece entre las palabras y las cosas.

En *Las palabras y las cosas* (1966), Foucault realiza una investigación arqueológica del campo de la episteme desde la época clásica a la época moderna, prestando especial atención al concepto de 'semejanza', con el fin de descentralizar la mismidad a través de la figura de lo Otro, en donde emerge un lenguaje cargado de pluralidad y diferencia que es susceptible de desestructurar la homeostasis que estabiliza el discurso occidental.

² La palabra 'heterotopía', que procede etimológicamente del griego –*heteros* (otro) y *topos* (lugar)–, aboga por los espacios que están al margen del sistema normativo que establece el discurso occidental. De hecho, según explica Michel Foucault en *Las palabras y las cosas* (1966), las heterotopías "inquietan, sin duda porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la 'sintaxis' y no sólo la que construye las frases –aquella menos evidente que hace 'mantenerse juntas' (unas al otro lado o frente de otras) a las palabras y a las cosas. Por ello, las utopías permiten las fábulas y los discursos: se encuentran en el filo recto del lenguaje, en la dimensión fundamental de la *fábula*; las heterotopías (como las que con tanta frecuencia se encuentran en Borges) secan el propósito, detienen las palabras en sí mismas, desafían, desde su raíz toda posibilidad de gramática; desatan los mitos y envuelven en esterilidad el lirismo de las frases" (1966: 3).

Se trata, de este modo, de romper el compromiso que el pensamiento –desde la época clásica– establece con la teoría de la representación, hecho que provoca el replegamiento del lenguaje sobre sí mismo, al margen del juego de la referencia y de la duplicidad del mundo. Así, de manera progresiva, el lenguaje –en un proceso autorreferencial– se separa de las cosas, en el momento en que el signo lingüístico revela su ineficacia a la hora de plasmar la realidad material del mundo. La intención de Foucault, por lo tanto, consiste en trazar un estudio arqueológico de la episteme, a partir del paso que se produce de la teoría de la semejanza a la teoría de la diferencia, hecho que motiva la desestructuración progresiva del signo lingüístico, que ya no puede representar la realidad. Dice Foucault:

El análisis ha podido mostrar la coherencia que ha existido, todo a lo largo de la época clásica, entre la teoría de la representación y las del lenguaje, de los órdenes naturales, de la riqueza y del valor. Es esta configuración la que cambia por completo a partir del siglo XIX; desaparece la teoría de la representación como fundamento general de todos los órdenes posibles; se desvanece el lenguaje en cuanto tabla espontánea y cuadrícula primera de las cosas, como enlace indispensable entre la representación y los seres (1966: 8).

Foucault analiza la producción discursiva de la época clásica, resaltando la función servil y representativa que tiene el lenguaje, ya que su capacidad operativa queda sujeta –de manera exclusiva– al orden y la categorización del universo material de las cosas. En ese momento, al igual que el juego de la moneda en circulación, el discurso de la época clásica se convierte en una herramienta práctica y meramente funcional, que permite establecer el juego de equivalencias entre las palabras y las cosas, a partir de un principio fundado en la identidad y la semejanza. Así, según el pensamiento foucaultiano, el signo "está ligado a la retórica, es decir, a todo ese espacio que rodea al nombre, lo hace oscilar en torno a lo que representa, hace surgir los elementos, la cercanía o la analogía de lo que nombra" (1966: 123). De este modo, de acuerdo con el campo epistemológico de la época clásica, las palabras no sólo son un espejo de las cosas, sino que también sirven para ordenar y representar la dimensión material que conforma el mundo del ser humano.

En este contexto, Foucault recupera la aventura de la figura de Don Quijote –"largo grafismo flaco como una letra" (1966: 53)–, con el fin de revelar la inadecuación del sistema de semejanzas en el que se apoya la teoría de la representación de la época

clásica, hasta el siglo XVII. Para Foucault, la figura de Don Quijote denuncia –con brutal ironía– la ilusión depositada en la dimensión ontológica del lenguaje, como un intento por dominar el mundo y salvar al sujeto de la ruina, a través de la asignación de un nombre. Sin embargo, a partir de la época moderna, el lenguaje que ha existido como escritura material de las cosas se repliega sobre sí mismo y, desde la soberanía de su soledad, descubre la ficción que invade todo signo. De esta manera, según explica Foucault,

[...] las semejanzas y los signos han roto su viejo compromiso; las similitudes engañan, llevan a la visión y al delirio; las cosas permanecen obstinadamente en su identidad irónica: no son más que lo que son; las palabras vagan a la aventura, sin contenido, sin semejanza que las llene; ya no marcan las cosas; duermen entre las hojas de los libros en medio del polvo. [...] los signos del lenguaje no tienen ya más valor que la misma ficción de lo que representan. La escritura y las cosas ya no se asemejan (1966: 54-55).

Así, en ese mundo engañoso y sin garantías de certeza, Don Quijote vaga a la deriva, buscando semejanzas y analogías allí donde ya no existen; su aventura garantiza la función del homosemantismo, porque "junta todos los signos y los llena de una semejanza que no para de proliferar", dejando al descubierto su falta de adecuación (1966: 56). De esta manera, el abismo que separa las palabras y las cosas se extiende, cuestionando la aporía de la referencia. En este sentido, la locura de Don Quijote –el héroe de 'lo Mismo'– no debe ser entendida como una enfermedad, sino como una manifestación cultural, que atenta contra el principio de equivalencia y de semejanza del sistema capitalista. Por lo tanto, podemos decir que su lucha es aneconómica, ya que inutiliza la teoría del valor que sustenta todo el sistema socio-económico del mundo occidental. En definitiva, su rebeldía anuncia el fin del viejo parentesco entre las palabras y las cosas, donde irrumpe el lenguaje convertido en literatura. De esta manera, cuando la semejanza entre las palabras y las cosas se resquebraja –consecuencia de la ruptura del signo lingüístico–, el mundo se convierte en un lugar inhóspito, donde el sujeto vaga a la deriva, confundido con una serie de semejanzas que todavía encuentra en la realidad –"castillos en las posadas y damas en las mozas del campo" (1966: 208)–, pero que ya no funcionan como tales.

De este modo, en la época moderna, el signo lingüístico –fruto del juego de la autorreferencialidad– comienza a desestructurarse, adoptando una entidad enigmática y misteriosa: "el signo deja de ser", dice Foucault, "una figura del mundo; deja de estar

ligado por los lazos sólidos secretos de la semejanza o de la afinidad a lo que marca" (1966: 64). Así, como consecuencia de una semejanza en ruinas, Foucault constata el nacimiento de un nuevo marco epistémico, que propicia el paso de la historia natural a la biología, del análisis de las riquezas a la economía política y, por último, de la gramática general a la filología moderna, hecho que inaugura el espacio de las ciencias humanas de la época moderna. Se trata, por lo tanto, de un momento propicio en la historia del pensamiento occidental, ya que –por primera vez– se cuestiona el lazo de unión que se establece entre las palabras y las cosas, resquebrajando el valor representativo del lenguaje hegemónico, en busca de la alteridad y la extrañeza que se esconde detrás de la apariencia. Ahora, el lazo de semejanza que vincula la unión entre las palabras y las cosas –constituido por una relación íntima de cuatro combinaciones: conveniencia, emulación, analogía y simpatía– queda roto y fragmentado, posibilitando un nuevo lenguaje, que anuncia la llegada de la pluralidad y la diferencia, desvelando la parte oculta y 'no-pensada' que se esconde detrás de la identidad y la semejanza. En este momento, por lo tanto, el lenguaje ya no es el encargado de representar y designar el mundo –bautizando el objeto con el juego arbitrario del nombre–, ya que la palabra se desprende del lazo que la mantiene bien amarrada al mundo de las cosas, al romper la unidad que se instaura con la *mathesis*, la taxinomia y la génesis del saber en la época clásica. Ahora, alejada de la realidad material del mundo, la palabra ya sólo puede designarse a sí misma, en un movimiento autorreferencial que –por primera vez– descubre el ser mismo del lenguaje. En esta línea, dice Foucault,

En el momento en el que el lenguaje, como palabra esparcida, se convierte en objeto de conocimiento, he aquí que reaparece bajo una modalidad estrictamente opuesta: silenciosa, cauta deposición de la palabra sobre la blancura de un papel en el que no puede tener ni sonoridad ni interlocutor, donde no hay otra cosa qué decir que no sea ella misma, no hay otra cosa que hacer que centellear en el fulgor de su ser (1966: 294).

Con estas palabras, Foucault apela al ser que se esconde en los intersticios del lenguaje, pero ya no para explicar el mundo –por medio de la *mímesis*–, sino para interrogarse a sí mismo, reformulando sus propios límites y fronteras. Así, comenta Foucault, el lenguaje se encuentra más cerca de su ser, en donde es capaz de "transmitir o de hacer centellear su sentido fundamental" (1966: 101). En este sentido, al atravesar la lógica del discurso con un lenguaje cargado de deslizamientos y excesos, el pensamiento de la época moderna descubre el juego innumerable de las heterotopías, que son capaces de

transgredir la autoridad de la norma, el orden y el ser de lo Mismo que sustentan el sistema social del mundo occidental. De este modo, a partir de la enciclopedia china de Borges –recogida en el cuento "El idioma analítico de John Wilkins"–, Foucault cuestiona los códigos culturales, donde confluyen las leyes del discurso hegemónico. La clasificación, propuesta por Borges, es una taxonomía imposible de llegar a pensar, porque distorsiona el encadenamiento lógico que ordena la estructura del lenguaje, al dinamitar el lugar común que sirve para reunir el conjunto de elementos heterogéneos del sistema. En su enciclopedia china, Borges dice que los animales se estructuran del siguiente modo:

a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas (1966: 1).

Según explica Foucault, esta serie de yuxtaposiciones insólitas provocan inquietud y desasosiego, porque atentan contra la lógica del sentido del discurso racional, a través de un lenguaje roto y fragmentado. De hecho, tal y como dice Foucault, el malestar que provoca la enumeración monstruosa de Borges se debe a que "lo imposible no es la vecindad de las cosas, es el sitio mismo donde podrían ser vecinas" (1966: 2). Cuando los lugares de encuentro se eliminan, el no-lugar se apodera de la escena y deja a la deriva un lenguaje plural y poético, que vaga por el espacio sin un punto fijo de referencia, dejando la ley que rige el discurso occidental totalmente huérfana, al no encontrar un epicentro que ordene el *logos*. La heterotopía borginiana, desde el humor y la ironía, arremete contra lógica racional del discurso y, por lo tanto, esa enciclopedia imposible es incapaz de proporcionar consuelo, ante el abismo que provoca la experiencia de lo ilimitado, en un lenguaje que transgrede las fronteras establecidas por la lógica del discurso occidental. En esta línea, Foucault cuestiona el punto de encuentro en donde las diferencias quedan eliminadas bajo la homogeneidad que proporciona la unidad, restringiendo el alcance poético y revolucionario de la alteridad y lo diverso:

Sabemos lo que hay de desconcertante en la proximidad de los extremos o, sencillamente, en la cercanía súbita de cosas sin relación; ya la enumeración que las hace entrechocar posee por sí misma un poder de encantamiento: "Ya no estoy en ayuno –dice Eustenes–. Por ello se encontrarán con toda seguridad hoy en mi saliva: Áspides, Amfisbenas, Anerudutes, Abedesimones, Alartraces, Amobates, Apinaos, Alatrabanos, Aractes, Asteriones, Alcanrates, Arges, Arañas, Ascalabes, Atelabes, Ascalabotes,

Aemorroides...!. Pero todos estos gusanos y serpientes, todos estos seres de podredumbre y viscosidad hormigueante, como las sílabas que los nombran, en la saliva de Eustenes, tienen allí su *lugar común*, como sobre la mesa de disección el paraguas y la máquina de coser, si la extrañeza de su encuentro se hace evidente es sobre el fondo de ese y, de ese *en*, de ese *sobre*, cuya solidez y evidencia garantizan la posibilidad de una yuxtaposición (1966: 2).

La incomodidad y el malestar aparecen, según comenta Foucault, cuando el lugar común desaparece, impidiendo el encuentro tranquilizador que posibilita la confluencia de diferentes elementos heterogéneos, dentro de un sistema endógeno de clasificación. A partir de aquí, Foucault pregunta lo siguiente: "¿en qué lugar podrían encontrarse, a no ser en la voz inmaterial que pronuncia su enumeración, a no ser en la página que la transcribe?, ¿Dónde podrían yuxtaponerse a no ser en el no-lugar del lenguaje?" (1966: 2). El carácter inquietante del lenguaje viene marcado, entonces, por la irrupción del espacio del no-lugar en el discurso, en donde se anuncia la llegada de un universo secreto y enigmático, que revela los intersticios de la lógica racional del discurso hegemónico, con el fin de visibilizar la capacidad poética que encierran la multiplicidad y la diferencia.

En este sentido, como consecuencia de la ruptura del signo lingüístico, se inicia un nuevo campo epistémico, en donde la palabra deja de cumplir una función meramente representativa y pasa a quedar repelegada sobre sí misma, en un movimiento autorreferencial que se aleja de la dimensión material del mundo. A principios del siglo XIX, en la época moderna, el lenguaje alcanza su autonomía y se convierte en su propio objeto de conocimiento, alejándose de las leyes nominalistas de la época clásica. En este sentido, comenta Foucault, si el lenguaje expresa algo "no es en la medida en que imite o duplique las cosas, sino en la medida en que manifiesta y traduce el querer fundamental de los que hablan" (1966: 284). En este nuevo marco epistémico, conscientes de la transformación que se produce en la dimensión del lenguaje, los artistas de vanguardia trabajan desvelando las fisuras que desarticulan la lógica económica del discurso, para proponer la llegada de un nuevo lenguaje, al margen de la razón y del sentido. Se trata, al fin y al cabo, de reformular las estructuras impuestas por el sistema hegemónico, para dar cabida a la figura de la alteridad y lo extranjero, en contra de la teoría de la representación y la teleología del sentido del discurso occidental. De esta manera, consideramos que es importante rescatar la disciplina del *collage*, ya que –desde la irreverencia y la ironía– permite interrogar el lazo de unión

que se establece entre las palabras y las cosas, de acuerdo con la teoría de la representación y la semejanza de la época clásica. Pensamos, por lo tanto, que el juego del *collage* –hecho a base de recortes y pegamento– funciona como una técnica artística, pero también como un soporte de experimentación, que trabaja a partir del movimiento reiterativo y el deslizamiento del signo lingüístico, con el fin de crear nuevos escenarios que cuestionen las leyes del discurso normativo. Al fin y al cabo, a través del *collage*, es posible destruir la unidad ontológica que domina el discurso clásico, para crear una serie de fisuras que dan paso a una nueva episteme, en donde se revela la dimensión extraña de lo 'no-pensado' que esconde la lógica racional y discursiva del sentido. En definitiva, a partir del juego de los fragmentos y la superposición de significantes, el *collage* –en la estela de Borges– permite inventar nuevas heterotopías que cuestionen el reduccionismo del sistema racional del mundo capitalista, convirtiéndose en un arma sumamente crítica y política, capaz de revelar una nueva etapa en el marco del conocimiento.

2. HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

El presente estudio pretende ser una investigación rigurosa, acerca de la dimensión simbólica del discurso occidental, con el fin de llegar a comprender la transformación que se produce en el ámbito estético y, concretamente, en el terreno artístico del *collage*, cuando el signo lingüístico entra en crisis y la equivalencia del significante y el significado queda destruida. Así, a partir del pensamiento estructuralista y postestructuralista francés, nuestra intención es aplicar las nuevas teorías filosóficas sobre el signo lingüístico en la práctica artística del *collage*, con el fin de encontrar un lenguaje conceptual y reivindicativo, más allá de la teoría de la representación. De esta manera, al margen de la estabilidad teleológica que proporciona el significado, consideramos que es importante apelar al proceso incansable del juego del significante, ya que ese movimiento errático es el que permite que el lenguaje adquiera un potencial creativo (y no sólo representativo), capaz de transformar la realidad material del mundo contemporáneo. En definitiva, a través de la filosofía estructuralista y postestructuralista francesa –desde un análisis de la estructura de la teoría de la equivalencia del signo lingüístico de Ferdinand de Saussure (1916) hasta la teoría de la deconstrucción de Jacques Derrida (1967)– nuestra intención es profundizar en las consecuencias que la

ruptura del signo lingüístico ocasiona en la dimensión simbólica del lenguaje, tomando como punto de referencia la transformación que se produce en el arte del *collage*, desde las vanguardias históricas. Se trata de un análisis arqueológico, en torno al fragmento y el desplazamiento del signo, que toma forma en un estudio plástico y artístico de corte experimental, en donde la univocidad del signo lingüístico es cuestionada, en busca de un nuevo lenguaje poético.

Así, a partir de las hojas de registro de las libretas de contabilidad –utilizadas para la investigación teórico-práctica, en los diferentes *collages*–, nuestro interés se centra en cuestionar la unidad lingüística que sustenta la dimensión simbólica del discurso occidental, que determina el buen funcionamiento de las salidas y las llegadas del movimiento financiero del dinero, provocado por una empresa o entidad. En este sentido, desde un estudio de la teoría de la equivalencia del signo lingüístico y la teoría del valor del sistema económico, consideramos importante reformular los estatutos que sustentan los cimientos del sistema logocéntrico, que determinan la unidad autosuficiente del discurso hegemónico del mundo occidental. Por ello, desde una investigación plástica y conceptual, nuestra intención es provocar –a través de la desarticulación del signo lingüístico– nuevas heterotopías y espacios poéticos, que ya no estén al servicio del registro económico, sino de un lenguaje 'otro', cercano a la dimensión del silencio. De este modo, nuestra investigación tiene los siguientes objetivos:

- Estudiar las teorías del signo lingüístico, desde la teoría de la equivalencia de Ferdinand de Saussure y la teoría del valor de Karl Marx, como punto de partida para establecer la sinonimia del signo lingüístico.
- Analizar, desde el ámbito clínico, la ruptura de la unidad homogénea y autosuficiente del signo lingüístico saussureano, a partir de las investigaciones de Sigmund Freud, Roman Jakobson y Jacques Lacan, en donde aparecen las primeras manifestaciones de un lenguaje marginal, al margen del discurso racional y hegemónico.
- Investigar las principales teorías sobre la ruptura del signo lingüístico, a partir de los estudios estructuralistas y postestructuralistas franceses de principios y

mediados del siglo XX, centrándonos en la teoría de la deconstrucción de Jacques Derrida, para comprender –desde la diseminación y la *différance*– la desarticulación del significante y el significado, en donde se constituye un lenguaje habitado por la figura de la alteridad y el extranjero.

- Revisar los orígenes y los antecedentes del *collage*, a partir del contexto de las vanguardias históricas de principios del siglo XX, en donde el artista –al margen de la teoría de la representación platónica– pasa a producir la realidad material del mundo, convirtiendo el arte en un espacio político y revolucionario.
- Reflexionar, a partir de la obra de Pablo Picasso, Marcel Duchamp y René Magritte, sobre las manifestaciones artísticas del cubismo, el dadaísmo y el surrealismo, para comprender el nacimiento de una nueva manera de experimentar el arte, cuando el lenguaje –al margen de la razón y la economía– anuncia la llegada de una dimensión extraña y desconocida.
- Realizar una serie de experimentaciones plásticas y conceptuales, a partir de las libretas de registro de facturas, con el fin de cuestionar la lógica racional y discursiva que dictan las leyes económicas del sistema capitalista, en el mundo occidental.
- Indagar, a partir de la teoría de la deconstrucción, en las posibles formas poéticas y económicas que hay de utilizar las hojas de las libretas de facturas, permitiendo que el movimiento interminable del significante –al margen de la posición del sentido del significado– descubra nuevos universos de referencia.
- Establecer una serie de conclusiones, que nos permitan crear líneas de investigación en torno a la problemática de la ruptura del signo lingüístico, a través de la disciplina del *collage*, como una herramienta deconstructiva que puede ofrecer –desde los estudios visuales– nuevas maneras de interpretar y reelaborar las teorías críticas y filosóficas más actuales.

3. PLAN DE TRABAJO, ESTRUCTURA Y LÍMITES DEL ESTUDIO

El presente estudio consta de dos pilares fundamentales de investigación: por una parte, está el estudio del nacimiento y la ruptura del signo lingüístico, a partir de las teorías lingüísticas, económicas, filosóficas y artísticas, desde una aproximación conceptual, que se mueve en el ámbito de la teoría de las ideas; y, por otra parte, está el trabajo plástico y formal de los *collages*, en donde se intenta rasgar –de manera física y teórica– la relación de identidad que se establece entre el significante y el significado, a partir de las hojas de facturas de los cuadernos de contabilidad. Así, a través de la práctica artística, nuestra intención es crear un lenguaje a económico, que destruya la lógica del discurso occidental, reivindicando la capacidad poética y revolucionaria del estatuto del fragmento y el balbuceo, que ya no remiten a una unidad ontológica, sino que descubren la dimensión de un lenguaje atravesado por el movimiento reiterado del significante, al margen de la posición del sentido del significado.

En el primer capítulo, con el fin de comprender el funcionamiento del signo lingüístico, nuestra intención es analizar el estudio lingüístico de Saussure (*Curso de lingüística general*, 1916) y la teoría económica de Marx (*El Capital*, 1867), en donde se plantea la equivalencia perfecta del signo lingüístico: un significante, en estos momentos, tiene el valor de un significado. De esta manera, sustentado en la lógica económica del sistema capitalista, el lenguaje adquiere una utilidad práctica, convirtiéndose en el instrumento perfecto que garantiza la comunicación social. Así, al defender el intercambio equitativo de las fuerzas entre el significante y el significado, la teoría económica de Marx y el sistema lingüístico de Saussure tienen la particularidad de pensar la dimensión simbólica del lenguaje como una entidad ontológica, en donde las palabras y las cosas se anudan, gracias a la teoría de la representación. Posteriormente, una vez asentadas las bases de la teoría económica del signo lingüístico, nos interesa analizar cómo la equivalencia del significante y el significado comienza a ser cuestionada, sobre todo, desde el ámbito clínico, hecho que anuncia la llegada de un nuevo lenguaje, al margen del idealismo autorreferencial del signo lingüístico. Así, por primera vez, Sigmund Freud (*La interpretación de los sueños*, 1900), Roman Jakobson (*Lenguaje infantil y afasia*, 1941) y Jacques Lacan (*Escritos I y II*, 1966) constatan la existencia de una dimensión exterior al signo lingüístico, que queda más allá del orden racional y discursivo del lenguaje, cuando las palabras pierden su consistencia y encuentran el

silencio. Al fin y al cabo, en estos momentos, la dimensión del inconsciente demuestra que el lenguaje no funciona a través de la lógica económica de la equivalencia, sino a través de una serie de movimientos metafóricos y metonímicos que impiden la perfecta correspondencia del significante y el significado, que están abocados a no encontrarse nunca. En este sentido, según demuestran desde el ámbito clínico, el significante vaga a la deriva, incapaz de encontrar la estabilidad que proporciona la posición del sentido del significado, hecho que anuncia la llegada de un nuevo lenguaje, que ya no está dirigido a la conciencia, sino a la sensación. A partir de aquí, desde el estructuralismo y el postestructuralismo francés, nuestra intención es estudiar las teorías filosóficas que proclaman –de manera definitiva– la ruptura del signo lingüístico, con el fin de encontrar un lenguaje más allá de las palabras. Por eso, la filosofía estructuralista y postestructuralista francesa comienza a interrogar a la literatura, ya que considera que el lenguaje literario –al margen de la lógica económica del discurso racional– puede revelar los límites internos que circunscriben el ser del lenguaje, descubriendo una dimensión extraña y desconocida, en donde la palabra se hace silencio. En este contexto, nos interesa rescatar –especialmente– la teoría de la deconstrucción de Jacques Derrida, ya que –sustentado en el proceso interminable del lenguaje literario– llega a la conclusión de que las oposiciones binarias que gobiernan el marco epistemológico del pensamiento occidental deben ser destruidas, para que el lenguaje descubra nuevas posibilidades. En este sentido, según explica Derrida, el significado no hace más que paralizar el movimiento errático del significante, de acuerdo con la metafísica del sentido del pensamiento occidental, con el fin de garantizar el proceso comunicativo del sistema social. Sin embargo, para Derrida, la estabilización del sentido se convierte en el sutil mecanismo que soporta la estructura hegemónica del pensamiento occidental y, por ese motivo, para desarticular el sistema social establecido es necesario apelar al movimiento interminable del significante, en donde el lenguaje – más allá de la lógica económica de la equivalencia– descubre la dimensión poética y política del silencio.

A continuación, en el segundo capítulo de la tesis, nos interesa ver cómo las vanguardias artísticas ya están anunciando la llegada de este nuevo lenguaje, para arremeter contra la estética de la dominación del arte de la industria cultural, en donde el arte y la cultura –según dicen Adorno y Horkheimer, en la *Dialéctica de la Ilustración* (1944)– se convierten en la continuación lógica del proceso de trabajo de la

fábrica y la oficina. Así, desde un análisis de los movimientos artísticos de vanguardia, centraremos nuestra atención en el arte cubista, dadaísta y surrealista y, concretamente, analizaremos el juego poético que provoca la ruptura del signo lingüístico en los *collages* de Pablo Picasso, los *ready-mades* de Marcel Duchamp y, finalmente, los cuadros de René Magritte. Al fin y al cabo, cuando la equivalencia del signo lingüístico se resquebraja, veremos cómo el lenguaje pierde su función utilitaria y descubre su capacidad poética y transformadora, dirigida a desarticular la lógica económica que gobierna el aparato discursivo del sistema capitalista. Por eso, a partir de una reflexión exhaustiva sobre el arte de las vanguardias artísticas, nuestra intención es apelar a la ruptura del signo lingüístico –como un gesto marcadamente irreverente y subversivo–, para poder renovar el ámbito estético y, concretamente, la disciplina del *collage*, desde un marco conceptual y al margen del servilismo de la teoría de la representación.

Finalmente, en el último capítulo de esta investigación, nos interesa rescatar el juego poético que provoca el fragmento en el *collage*, ya que destruye –a nivel formal– la unidad originaria de la hoja de cuentas, proponiendo la emergencia de una nueva realidad antes insospechada. De esta manera, a partir de la descomposición de la hoja originaria –en función de las palabras que ordenan el discurso racional y económico del sistema capitalista–, se crea una multiplicidad de planos, que se liberan de la autoridad que impone la jerarquía, al perder el lugar común que asignaba su posición y su sentido. Así, como veremos en la serie de *collages* que acompañan este estudio, nuestra intención es trabajar a partir de dos rupturas conceptuales: en primer lugar, trataremos de cuestionar el funcionamiento del orden simbólico del lenguaje, a través del desplazamiento del significante –en una multiplicidad de planos, líneas y palabras–, que impiden el juego de la referencia y, como consecuencia, destruyen el significado originario de la hoja de cuentas, que pasa a convertirse en un objeto poético, liberado de la utilidad económica del sistema capitalista; y, en segundo lugar, nos interesa la desestructuración física del papel, que consigue –desde el despiece y el desgarro de la hoja original de cuentas– convertirse en un juego marcadamente deconstruccionista, que pone en tela de juicio la capacidad comunicativa del discurso racional y anuncia la llegada de un nuevo lenguaje, al margen de la lógica económica que impera en el mundo occidental. Al final, a través de este doble juego, la función primigenia de la hoja de cuentas pierde su capacidad práctica y, más allá de la lógica cuantitativa, pasa a convertirse en un objeto crítico y poético, depurado de la asepsia económica.

En definitiva, con esta investigación teórico-práctica, nuestra intención es cuestionar la lógica racional y discursiva que sustenta el sistema logocéntrico, para permitir la entrada de un poco de caos libre, en donde se anuncia la llegada de la figura de la alteridad y la diferencia. Así, armadas con unas tijeras y un poco de pegamento, consideramos que la técnica del *collage* consigue desarmar el lugar de encuentro que une las palabras y las cosas, para crear un nuevo espacio frankensteiniano –en la estela de las heterotopías de Borges–, hecho a base de retales y fragmentos. En este sentido, a partir de la ruptura del signo lingüístico saussureano, el fragmento consigue desarmar la lógica del sentido racional, provocando una hendidura en el *logos*, que deja visualizar la figura de un lenguaje Otro. De esta manera, a través de la capacidad poética y revolucionaria del *collage*, se trata de anunciar la llegada de un nuevo lenguaje plural y cacofónico, que consiga diseccionar –gracias al bisturí de la *différance*– la lógica económica y racional del sistema capitalista del mundo occidental.

4. METODOLOGÍA

En el contexto de la filosofía estructuralista y postestructuralista francesa, desde una perspectiva metodológica multidisciplinar –que engloba el ámbito de la lingüística, la economía, la filosofía y el arte–, nuestra intención es reflexionar acerca de la capacidad poética y transformadora que tiene el lenguaje, con el fin de llegar a comprobar cómo las nuevas teorías sobre el signo lingüístico modifican el marco artístico, al desautorizar la ley imperativa que impone la teoría de la representación. Así, a partir de las propuestas teóricas de las vanguardias artísticas, nos interesa recuperar ese momento concreto en que el lenguaje pierde su función mimética, para pasar a producir la realidad material del mundo, convirtiéndose en una eficaz herramienta política de transformación social. Al fin y al cabo, en la *Introducción al discurso sobre la poca realidad* (1924), André Breton se preguntaba: "la mediocridad de nuestro universo, ¿no depende esencialmente de nuestro poder de enunciación?" (En Durozoi y Lecherbonnier, 1974: 11). Hasta ahora, en sintonía con las estructuras comunicativas del aparato social, la equivalencia del signo lingüístico –significante/significado– garantiza la homeostasis del sistema capitalista, demostrando que el lenguaje está atravesado por la lógica económica y la teoría del valor. Sin embargo, más allá del

servilismo económico del lenguaje, consideramos necesario proclamar la ruptura del signo lingüístico, para recuperar un lenguaje anterior a las palabras, hecho con la voz del silencio. Así, gracias a las nuevas teorías sobre el signo lingüístico, pensamos que la disciplina del *collage* puede llegar a transformarse de manera radical, convirtiéndose en un arma poética y revolucionaria, capaz de cuestionar los cimientos que sustentan la realidad del mundo contemporáneo. Por eso, en la parte práctica y experimental de este estudio, realizamos un trabajo de documentación exhaustivo, para comprender la historia y el uso financiero de cada una de las libretas de facturas, que luego –a partir de un proceso de experimentación creativo– trataremos de descomponer, para reivindicar la llegada de un nuevo lenguaje, al margen de la unidad autosuficiente del signo lingüístico.



CAPÍTULO I

EL NACIMIENTO DE LA TEORÍA DE LA EQUIVALENCIA DEL SIGNO LINGÜÍSTICO Y SU PROGRESIVA DESARTICULACIÓN



1. EL RETORNO DEL ESTRUCTURALISMO Y POSTESTRUCTURALISMO FRANCÉS A LA TEORÍA LINGÜÍSTICA DE FERDINAND DE SAUSSURE Y LA ECONOMÍA POLÍTICA DE KARL MARX

Oh, bocas, el hombre está buscando un nuevo lenguaje –un lenguaje del que nada podrá decir ningún gramático de la lengua.

Guillaume Apollinaire,
Diccionario abreviado del surrealismo

En la filosofía estructuralista y postestructuralista francesa, se produce un retorno a la lingüística saussureana y la teoría política marxista, con el fin de renovar –a partir de un análisis crítico y exhaustivo del lenguaje– el campo epistemológico de las ciencias humanas. Por una parte, la relectura de la teoría lingüística de Saussure está motivada por dos acontecimientos importantes: primero, el relevo de rusos y suizos –después de la Primera Guerra Mundial– en la disciplina lingüística, dominada hasta el momento por los alemanes. En el Primer Congreso Internacional de Lingüistas (La Haya, 1928), en donde se gesta el programa estructuralista, las posiciones de los rusos (Jakobson, Karcevski y Troubetzkoy) y de los ginebrinos (Bally y Séchehaye) toman como punto de referencia la obra de Saussure, para describir la lengua como sistema. El segundo acontecimiento, ahora en Francia, está condicionado por el artículo de Greimas "La actualidad de la lingüística saussureana" (1956). La finalidad de Greimas es demostrar la presencia poderosa de la lingüística saussureana, que invade todos los campos de las ciencias humanas: la filosofía, con Merleau-Ponty; la antropología, con Lévi-Strauss; la literatura, con Roland Barthes, y el psicoanálisis, con Jacques Lacan. Sin embargo, y aunque pueda resultar paradójico, la repercusión de la teoría saussureana en el campo lingüístico es mínima y, por ese motivo, Greimas llega a la conclusión de que es necesario conceder a la teoría saussureana el lugar privilegiado que le corresponde. Los dos acontecimientos –la recuperación de la obra de Saussure, por parte de los lingüistas rusos y suizos en el Primer Congreso Internacional de Lingüistas, y el artículo de Greimas, consagrado a la figura de Saussure– van a impulsar una obra que va a ser retomada por el estructuralismo y postestructuralismo francés –más allá de la aplicabilidad en el área restringida de la lingüística–, para reformular el campo de las ciencias humanas. De hecho, en estos años cincuenta y sesenta, el estructuralismo tiene

una gran ambición: su intención es construir un programa semiológico global, que supere la lingüística y englobe todas las ciencias humanas, en un proyecto epistemológico común. Así, en estos momentos, el libro de Saussure se convierte en "el libro rojo del estructuralismo de base", en Francia (En Dosse, 1992a: 62). Por eso, en este trabajo, retomamos la teoría lingüística de Ferdinand de Saussure, como punto de partida para comprender el estatuto del signo lingüístico, a partir de la teoría de la equivalencia, en donde se establece –como una hoja de papel– la identidad perfecta del significante y el significado, de acuerdo con la teoría de la representación platónica.

Por otro lado, en la capital francesa –después de las revueltas universitarias de mayo del 68–, hay un interés por renovar el pensamiento marxista, por parte de los estudiantes revolucionarios adscritos a corrientes de izquierdas. El filósofo francés Louis Althusser, después de una relectura de las teorías marxistas en los años setenta, rescata las enseñanzas del sociólogo y economista Karl Marx, transformando el campo intelectual francés de estos años, ya que proporciona –a la izquierda revolucionaria del momento– el acicate teórico necesario, para emprender los movimientos y las luchas sociales que van a convulsionar la capital francesa, durante la segunda mitad del siglo XX. Así, desde la escuela de Ulm, Althusser –ayudado por filósofos como Jacques Rancière, Pierre Macherey, Étienne Balibar, o Robert Establet– introduce el pensamiento revolucionario marxista en los programas académicos de l'École Normale Supérieure, distanciándose del academicismo vetusto de la Sorbonne. Sustentado en la filosofía postestructuralista de los años setenta, Althusser se esfuerza por aplicar –en el ámbito de las ciencias humanas y sociales– el método científico de la teoría marxista, con el fin de cuestionar la ortodoxia del pensamiento hegemónico y, al mismo tiempo, descentralizar la figura del hombre, propia del humanismo existencialista. De esta manera, a partir de una lectura callada y clandestina del pensamiento marxista, Althusser propone una ciencia nueva, que se sitúa más allá de la frontera del pensamiento idealista: la ciencia de la historia, cuya finalidad es explicar la estructura de la formación social, desde el materialismo histórico y el método científico. Ahora, por primera vez, la relación de fuerzas se invierte: "el materialismo", dice Althusser, "puede dominar al idealismo en filosofía y, si las condiciones políticas están dadas, ganar la lucha de clases por la hegemonía entre las concepciones del mundo" (1967: 10). Según comenta Althusser, el materialismo dialéctico –más allá de la trascendencia incorpórea del idealismo– puede llegar a transformar el devenir de la historia, porque

las palabras tienen la capacidad revolucionaria de incidir en la realidad material del mundo cotidiano. Así, de acuerdo con la propuesta althusseriana, la filosofía marxista ya no sólo sirve para interpretar el mundo, sino que también es un arma poderosa de transformación social, que lucha por alcanzar la abolición de las clases sociales y, como consecuencia, el cambio social³. A partir de aquí, influenciado por la 'ruptura bachelardiana'⁴, Althusser llega a la conclusión de que hay una fisura epistemológica que provoca un corte en el pensamiento político y económico de Karl Marx, dividiendo su pensamiento en dos períodos bien delimitados y diferentes. De este modo, se origina un corte en el pensamiento filosófico marxista: por una parte, está la teoría político-económica del joven Marx, en donde la figura del ser del hombre ocupa un lugar privilegiado, como sujeto productor consciente del aparato económico del sistema capitalista; por otra parte, está la teoría político-económica del Marx maduro, en donde la figura del hombre –en contra del humanismo existencialista– pierde su lugar privilegiado y se convierte en un juguete al servicio de la economía, en el sistema capitalista. En los manuscritos de juventud de 1844, heredero del idealismo de Hegel y Feuerbach, Marx plantea un humanismo marxista, en donde el sujeto –centro de la estructura económica– aparece alienado, bajo las leyes de producción del sistema

³ Althusser, concretamente, dice lo siguiente: "¿Por qué la filosofía pelea con palabras? Las realidades de lucha de clases son 'representadas' por las 'ideas', las que a su vez son representadas por 'palabras'. En los razonamientos científicos y filosóficos, las palabras (conceptos, categorías) son 'instrumentos' de conocimiento. Pero en la lucha política, ideológica y filosófica las palabras son también armas: explosivos, calmantes o venenos. Toda la lucha de clases puede, a veces, resumirse en la lucha por una palabra, contra otra palabra. Ciertas palabras luchan entre ellas como enemigos [...] La filosofía, hasta en sus largos trabajos más abstractos, más difíciles, combate al mismo tiempo por palabras: contra las palabras-mentira, contra las palabras-equívocos, por las palabras justas. Combate por matices" (1967: 11-12).

⁴ Para Bachelard, la historia de las ciencias está marcada por un corte epistemológico –que separa un estado precientífico y un estado científico–, hecho que implica la conceptualización de una temporalidad determinada, configurada a partir de la superación de diferentes 'obstáculos epistemológicos', al margen de la homogeneidad que dicta una concepción temporal marcada por la causalidad lineal y progresiva. En este sentido, comenta Bachelard, "Cuando se investigan las condiciones psicológicas del progreso de la ciencia, se llega muy pronto a la convicción *de que hay que plantear el problema del conocimiento científico en términos de obstáculos*. No se trata de considerar los obstáculos externos, como la complejidad o la fugacidad de los fenómenos, ni de inculpar a la debilidad de los sentidos o del espíritu humano: es en el acto mismo de conocer, íntimamente, donde aparecen, por una especie de necesidad funcional, los entorpecimientos y las confusiones. Es ahí donde mostraremos causas de estancamiento y hasta de retroceso, es ahí donde discerniremos causas de inercia que llamaremos obstáculos epistemológicos. El conocimiento de lo real es una luz que siempre proyecta alguna sombra. Jamás es inmediata y plena. Las revelaciones de lo real son siempre recurrentes. Lo real no es jamás 'lo que podría creerse', sino siempre lo que debiera haberse pensado. El pensamiento empírico es claro, *inmediato*, cuando ha sido bien montado el aparejo de las razones. Al volver sobre un pasado de errores, se encuentra la verdad en un verdadero estado de arrepentimiento intelectual. En efecto, se conoce *en contra* de un conocimiento anterior, destruyendo conocimientos mal adquiridos o superando aquello que, en el espíritu mismo, obstaculiza a la espiritualización" (1938: 15).

capitalista, pudiendo transformar esa realidad, a partir de la revolución y la lucha de clases; sin embargo, a partir de 1945, se produce un cambio en el pensamiento marxista y el sujeto pasa a quedar atravesado por las leyes de la economía, incapaz de llegar a constituirse como un sujeto autónomo, hecho que sumerge a Marx en un pensamiento pesimista, alejado de la utopía de la primera etapa. De esta forma, en sintonía con las teorías antihumanistas del estructuralismo francés, Althusser –en su libro *Para leer El Capital* (1967)⁵– recupera el pensamiento del Marx de la madurez, porque su perspectiva materialista le permite entrever las partes invisibles que la economía clásica deja ocultas en la sombra, por miedo a que destruyan la estabilidad homeostática del sistema social. Así, influenciado por la filosofía de la sospecha de Marx, Nietzsche y Freud⁶, Louis Althusser plantea una lectura de carácter sintomático, con el fin de vislumbrar esas sombras, que –por su exceso y su violencia– atentan contra la teoría económica de la equivalencia del sistema capitalista. Al final, desde el radicalismo teórico marxista, la intención de Althusser es abandonar el método ideológico del Marx de juventud y recuperar el método científico del Marx de madurez, con el fin de alejarse de las apropiaciones indebidas del comunismo estalinista, para promulgar una verdadera revolución de izquierdas, en el seno de la capital francesa. De este modo, comenta Dosse, "El pensamiento-Mao, el pensamiento Lacan, todos unidos contra el pensamiento-yo. El cóctel Molotov estaba preparado para acoger la radicalización de la juventud francesa a fines de los años sesenta" (1992a: 329). Por eso, en este trabajo, consideramos imprescindible recuperar la teoría político-económica de Karl Marx, para llegar a comprender el funcionamiento de la mercancía, en donde el valor de uso y el valor de cambio –como consecuencia de la teoría del valor– se anudan de manera indefectible, gracias a la omnipotencia del estatuto del dinero.

Por estos motivos, las figuras de Saussure y Marx van a ser centrales para el pensamiento estructuralista y postestructuralista francés y, sobre todo, para la renovación del campo de las ciencias humanas. A partir de ese momento, la teoría

⁵ Entre 1964 y 1965, Louis Althusser inicia un seminario sobre el pensamiento político de Marx, con Étienne Balibar, Pierre Macherey, Roger Establet y Jacques Rancière, en la École Normale Supérieure, centro neurálgico de la élite intelectual francesa. En 1965, estos seminarios quedan recogidos en el libro *Para leer El Capital*, que se convierte en un manual de referencia, para los intelectuales de la izquierda marxista del momento.

⁶ Paul Ricoeur, en *Freud: una interpretación de la cultura* (1965), explica –de manera exhaustiva– las consecuencias que ocasiona –en el ámbito hermenéutico– la filosofía de la sospecha de Marx, Nietzsche y Freud, ya que su trabajo se esfuerza por alcanzar la parte oscura y latente que se esconde más allá del sentido manifiesto de las palabras.

saussureana –centrada en la equivalencia del signo lingüístico– y la teoría marxista –centradas en la teoría del valor económico– van a convertirse en el centro neurálgico del pensamiento francés de mediados del siglo XX. Por eso, en este trabajo, consideramos necesario recuperar la teoría lingüística de Saussure y la teoría político-económica de Marx, ya que nos van a servir como punto de partida, para establecer la sinonimia perfecta del signo lingüístico, como una entidad –unitaria y autosuficiente– constituida por dos mitades, que funcionan de manera recíproca, configurando su ser en la mirada de la alteridad. Así, una vez establecidos estos primeros parámetros teóricos, nuestro estudio va a tratar de cuestionar –de manera plástica y conceptual– los estatutos del signo lingüístico, al incidir en el espacio intermedio que se abre entre el significante y el significado, con el fin de desautorizar el discurso hegemónico del sistema capitalista, sustentado en la lógica racional y económica.



1.1. Concepto e imagen acústica: un estudio sobre la equivalencia lingüística de Ferdinand de Saussure

Así lo dice la *Logique de Port-Royal*: 'El signo encierra dos ideas, una la de la cosa que representa, la otra la de la cosa representada y su naturaleza consiste en excitar la primera por medio de la segunda'.

Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*

Las teorías elaboradas por el suizo Ferdinand de Saussure –padre de la lingüística moderna y fundador de la gramática estructural– van a ser decisivas en estos momentos, para configurar un nuevo marco teórico, que va a modificar la manera de entender el lenguaje, condicionando la filosofía estructural y postestructural de mediados del siglo XX. Por este motivo, nuestro interés se centra en el análisis crítico de la teoría de la equivalencia de Ferdinand de Saussure, en donde se establece la relación recíproca que mantienen el significante (imagen acústica) y el significado (concepto abstracto), configurando la unidad homogénea y autocomplaciente del signo lingüístico, que sirve de sustento para mantener el sistema discursivo del mundo occidental. De esta manera, veremos que la teoría saussureana plantea la unidad perfecta del signo lingüístico, como una estructura doble, constituida por la combinación de dos conceptos: el significante y el significado, que –como el reverso y el anverso de una hoja de papel– se relacionan de manera recíproca, incapaces de constituirse de manera aislada. Por lo tanto, de acuerdo con la teoría saussureana, nos parece importante analizar el estatuto del signo lingüístico, como una entidad psíquica de dos entidades que se reclaman entre sí, unidas –según las convenciones sociales– por un lazo arbitrario, que determina el discurso hegemónico del mundo occidental.

Saussure es profesor de la Universidad de Ginebra durante un corto período de tres cursos académicos (1906-1907; 1908-1909; 1910-1911), en donde desarrolla todo un complejo aparato teórico de investigación, asentando las bases de una nueva ciencia: la semiología, que se convierte en un instrumento indispensable que permite analizar –de un modo exhaustivo– la compleja estructura del lenguaje. De esta manera, a través de las nuevas aportaciones de la semiología, Saussure descubre una serie de vacíos internos

que –hasta este momento– no se habían contemplado en el estudio de la lingüística, hecho que le permite reformular y revitalizar las viejas teorías del lenguaje, al tomar el signo lingüístico como base de su nuevo programa teórico. Posteriormente, tres años después de su muerte, estas enseñanzas quedan recogidas y recopiladas por sus discípulos Charles Bally y Albert Séchéhaye que, a falta de un manual sobre dichas teorías, editan un volumen póstumo que lleva por título *Curso de lingüística general* (1916): una obra rigurosa y sistemática, que modifica –de manera radical– el campo de las ciencias humanas, porque plantea una serie de conceptos claves para la configuración de una nueva teoría sobre el lenguaje. Así, de acuerdo con las nuevas vías de investigación saussureanas, el lenguaje se forma por la combinación de dos sistemas de signos, que dialogan entre sí de manera recíproca: por una parte, está la lengua, que remite al sistema ideal del lenguaje y que está regulada por un serie de códigos que garantizan su normativización; y, por otra parte, está el habla, que hace referencia al uso individual que cada hablante realiza del lenguaje, en un momento determinado de la comunicación verbal. Además, Saussure también analiza el concepto de escritura, como un sistema de signos que se diferencia del habla y, desde ahí, elabora toda una teoría a favor de la importancia que tiene el discurso oral, frente a la supremacía que adquiere – con el paso del tiempo– la imagen gráfica. A partir de aquí, Saussure presenta el concepto de signo lingüístico, que es la suma de un significante y un significado, que quedan entrelazados a través de la teoría de la equivalencia o la teoría del valor, al unir un concepto de representación gráfica y una imagen acústica de referencia mental, de acuerdo con una teoría idealista en donde el referente se pierde o se olvida.



(Saussure, 1916: 129 y 195).

El legado de Ferdinand de Saussure, por lo tanto, va a ser de gran importancia para las teorías filosóficas del estructuralismo y el postestructuralismo francés de los años

cincuenta y setenta, ya que a partir de las enseñanzas saussureanas se crea el caldo de cultivo necesario para la investigación de una nueva lingüística, que –hasta este momento– todavía está por descubrir, tomando la ruptura o la fragmentación del signo lingüístico como base de una nueva teoría del lenguaje. De hecho, el trabajo de Saussure va a convertirse en un libro imprescindible para establecer y (re)pensar las nuevas teorías del lenguaje, en busca de una palabra más allá de los nombres, en donde sólo hable el silencio.

En los primeros capítulos de *Curso de lingüística general*, Saussure analiza la estructura del lenguaje desde los términos de 'lengua' y 'habla', necesarios para comprender los cambios que se producen en el lenguaje, a través de la historia. De esta forma, Saussure dice que el lenguaje es multiforme y heteróclito, ya que es un organismo vivo que se transforma, dependiendo de la evolución que sufre el ser humano, con el paso del tiempo. Así, de acuerdo con Saussure, la palabra hablada es importante para la construcción del lenguaje, ya que contiene las manifestaciones individuales y momentáneas que se producen en la cotidianidad del día a día. A su vez, la lengua es imprescindible para que la palabra hablada adquiera consistencia en el discurso, porque está compuesta por una serie de normas, que dan orden y sentido a la inmaterialidad de la voz. Saussure, de manera concisa y sencilla, analiza estos términos del siguiente modo:

El estudio del lenguaje comporta, pues, dos partes: la una, esencial, tiene por objeto la lengua, que es social en su esencia e independiente del individuo; este estudio es únicamente psíquico; la otra, secundaria, tiene por objeto la parte individual del lenguaje, es decir, el habla, incluida la fonación, y es psicofísica (1916: 63).

Así, según explica Saussure, el lenguaje tiene un lado social –compuesto por la lengua– y un lado individual –compuesto por el habla–, que ha quedado expuesto a una serie de cambios históricos, que dependen de las modificaciones que se producen en el sistema de la lengua y el habla, a lo largo de los años: por una parte, tal y como dice Saussure, la lengua está reglamentada, al estar constituida por una serie de expresiones adquiridas, que –como un fósil– se van sedimentando poco a poco, en la psique individual de una comunidad de hablantes, condicionando el pensamiento colectivo de esa población; por otra parte, según expone Saussure, el habla queda determinada por las manifestaciones individuales que cada sujeto hablante –de manera voluntaria– utiliza para la elaboración

de un discurso, transgrediendo las normas establecidas por la lengua y convirtiéndose, de este modo, en el motor de cambio que hace que la lengua se transforme. Por lo tanto, de acuerdo con Saussure, "si la lengua tiene carácter de fijeza, no es sólo porque esté ligada a la gravitación de la colectividad, sino porque también está situada en el tiempo" (1916: 145).

A partir de aquí, como consecuencia de las mutaciones que se producen en el habla (y que éste provoca en la lengua), Saussure plantea dos temporalidades antagónicas, que configuran dos maneras diferentes de abordar el estudio de la lingüística: la sincronía y la diacronía. Así, con el fin de explicar esta teoría, Saussure recurre a las normas y las estrategias establecidas en el juego del ajedrez y llega a la conclusión de que, cuando una información se verbaliza o se expresa en imágenes simbólicas –en el momento del habla–, sólo intervienen elementos sincrónicos, como el movimiento puntual de una pieza concreta en el juego del ajedrez; sin embargo, cuando se contemplan los cambios históricos –producidos en el orden de la lengua–, sólo intervienen elementos diacrónicos, como el conjunto de reglas que a lo largo de la historia modifican el juego del ajedrez. De esta manera, el análisis de la lingüística sincrónica está enfocado al estudio del habla, desde una única perspectiva –el testimonio de los sujetos hablantes– y en un momento detenido en el tiempo, al margen de la progresión lineal que se abre al infinito; por el contrario, el método empleado por la lingüística diacrónica está dirigido a analizar el sistema de la lengua, teniendo en cuenta la transformación que se produce en el conjunto de reglas que normativizan e institucionalizan el lenguaje, utilizando la perspectiva de la narración y la (re)construcción de los documentos del pasado como medida de análisis. En este sentido, según explica Saussure, "Es sincrónico todo lo que se refiere al aspecto estático de nuestra ciencia, y diacrónico todo lo que se relaciona con las evoluciones" (1916: 159).

Con el nacimiento de la representación gráfica, desde tiempos inmemoriales, la escritura ha sido concebida como un instrumento revolucionario y poderoso, capaz de personificar el espectro inmaterial e incorpóreo de la oralidad. A partir de la creación de los códigos de representación simbólica –como herramientas de transmisión y medios de materialización física del pensamiento–, se trabaja en contra del abismo que produce el olvido, para immortalizar –con la inscripción de la letra– la pérdida irreparable de la voz y del sentido. Así, por medio de la escritura, no sólo se (re)conocen los códigos

establecidos por una comunidad, sino que también se transforma en texto toda información cazada al viento, para hilvanar de por vida la inevitable fugacidad de la voz que lleva inscrita la palabra y que tiene la labor de ser el único testigo vivo del paso del tiempo. De hecho, según dice Saussure, "La mayor parte de las lenguas no las conocemos más que por la escritura", hecho que permite extender la inmortalidad de la muerte con la vida que le otorga la letra (1916: 71). De acuerdo con la teoría hermenéutica, un texto que no se lee es un texto muerto, es decir, es un texto sin voz, que existe como un objeto físico que –en el mejor de los casos– ha pasado a ocupar un lugar privilegiado en alguna estantería. Para combatir la fugacidad y el deterioro irreparable que arrastra el discurso oral se recurre al formato gráfico, pero –si no se lee– esa información está muerta, adentrándose en el abismo del olvido del que, precisamente, quería ser rescatado. Sin embargo, con el paso de los años, la imagen gráfica acaba imponiéndose a la expresión fugaz de la voz, ya que la escritura se constituye y se solidifica –hasta tal punto– que se convierte en un objeto físico (con cuerpo), que impresiona al individuo por su capacidad para (re)producir el pensamiento más etéreo y volátil.

Desde los anales de la filosofía occidental, son muchos los discursos que reflexionan acerca de la hegemonía del habla frente a la escritura, por ser el germen del que emana ese instrumento gráfico, que permite capturar el vuelo inmaterial de la voz y el sentido. De esta manera, como uno de los precursores del pensamiento occidental, Platón critica la supremacía que tiene la escritura sobre el habla y pasa a considerarla como un mero sistema de marcas de representación gráfica, que destruyen la memoria y, al mismo tiempo, debilitan el pensamiento. En este sentido, según comenta Platón en el *Fedro o De la belleza*, la utilización de la escritura "no es [...] el elixir de la memoria, sino el de la rememoración" (1871⁷: 274-275 d). Así, de acuerdo con los presupuestos de la filosofía platónica, la escritura no puede ser entendida ni considerada como un sistema de verificación acertado en la transcripción del habla, sino que es concebida como una copia banal y ordinaria, que se aleja –con su simple grafía– de la naturaleza primigenia del lenguaje, que se resiste a ser encarcelado en el cuerpo de un texto.

⁷ La primera versión en español del *Fedro o de la belleza* es de 1871. El libro original es del año 370 a. C.

Desde la antigüedad, de acuerdo con la teoría de la representación, el arte ha creado copias de gran fidelidad, con el fin de captar el alma del objeto representado y dominar el mundo, a través de la asignación de un nombre. Así, por medio de una serie de instrumentos –la escritura, la pintura o la escultura–, el ser humano consigue imitar y capturar la realidad que le rodea, en un intento por aunar el ser y la representación, haciendo que el concepto se impregne de una dimensión ontológica que lo sustenta. En el libro *Fedro o De la belleza* (1871), Platón pone en boca de Sócrates una crítica mordaz en contra del respeto y la admiración que recibe la imagen simbólica del lenguaje y, además, cuestiona que el lenguaje pueda ser representado por medio de la escritura, ya que no hace más que crear una serie de copias falsas y engañosas, sin ninguna credibilidad. Dice Platón:

SÓCRATES. – Por lo tanto, el que cree que puede dejar un conocimiento técnico por escrito, y el que lo acepta creyendo que de lo escrito saldrá algo seguro y estable, serían gente de una gran ingenuidad, y realmente desconocerían el oráculo de Ammón si creyeran que las palabras escritas son algo más que un modo de recordar al que ya lo sabe aquello a lo que se refiere el escrito.

FEDRO. – Correctísimo.

SÓCRATES. – Eso es lo que tiene de temible la escritura, Fedro, y es algo semejante, en verdad, a lo que ocurre con la pintura. En efecto, los productos de ésta se yerguen como seres vivos, pero si se les pregunta algo, callan muy solemnemente. Lo mismo sucede con los escritos: creerías que hablan como si estuvieran pensando algo, pero si quieres aprender y les preguntas algo acerca de lo que dicen, dan a entender siempre una sola y misma cosa. Y una vez que ha sido escrito, el discurso (*lógos*) rueda por todas partes, lo mismo entre los entendidos que entre aquellos a quienes debe dirigirse y a quienes no. Y cuidando se lo trata en forma destemplada y se lo reprueba injustamente, necesita siempre del padre que lo defienda, pues él por sí solo no es capaz de defenderse ni de socorrerse a sí mismo (1871: 209 y 211).

En este fragmento, Sócrates pone de manifiesto una crítica aguda y vivaz respecto a la poca fiabilidad que tiene la escritura (también la pintura), a la hora de reproducir la realidad material del mundo. En su opinión, la imagen gráfica –desde una artificialidad construida– está inmersa en un juego de falsas emulaciones, cuya finalidad es copiar –mediante códigos establecidos– lo real de la existencia. Con la escritura (y/o la pintura) –en ese afán por (re)producir la inmaterialidad de la voz (y/o la contemplación del paisaje)– la esencia intrínseca y primigenia del modelo se desvirtúa, ya que pierde su naturaleza original, en el juego de la ficción y el artificio. De hecho, para la crítica platónica, la escritura es considerada como una copia servil e ilusoria, que transgrede la esencia originaria del discurso oral, ofreciendo al individuo –por medio de la fugacidad de la palabra hablada– la posibilidad de romper con las leyes inquebrantables del

discurso. Sin embargo, con el transcurrir del tiempo, esa quimera ilusoria es el único testigo que sobrevive a la muerte, al conservar el deterioro de la voz, en el archivo perdurable de la memoria. La escritura no tiene la capacidad natural del habla y, por lo tanto, al ser interrogada –en ese mismo sistema de signos, inmortalizados "por el hecho de estar en letras" (Platón, 1871: 234)– no encuentra ninguna respuesta por sí misma y recurre a la ayuda de su progenitor –como padre del *logos*–, para darle voz a lo que ya sólo es tinta y letra. De esta manera, la tradición platónica va a criticar –duramente– la escritura, ya que no aprueba su función servil y engañosa, cuya finalidad es configurar – a través de la acuñación de la letra– una imagen gráfica, para proporcionar un cuerpo físico al discurso hablado. Así, la filosofía platónica arremete contra los presupuestos de la teoría de la representación, porque es incapaz de aceptar que la realidad pueda ser simbolizada a través de la máscara y el artificio.

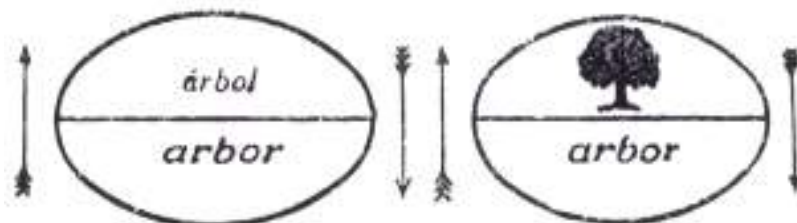
En esta misma línea, influenciado por la teoría platónica, nos parece interesante ver cómo Saussure critica el poder de usurpación de la escritura, frente a la palabra hablada y dice: "Es como si se creyera que, para conocer a alguien, es mejor mirar su fotografía que su cara" (1916: 72). Para este lingüista, los planteamientos de la teoría platónica son imprescindibles para elaborar una crítica exhaustiva y detallada a favor del habla, frente a la supremacía –en su opinión, inmerecida– de la escritura. Son varios los ejemplos que Saussure expone en *Curso de lingüística general*, para explicar el prestigio que se otorga a la imagen visual, sobre la expresión oral, y se pueden resumir del siguiente modo: en primer lugar, al estar en formato físico, la imagen gráfica es más sencilla de asimilar que el discurso hablado, que está constituido a través de la inmaterialidad del sonido; en segundo lugar, dada su perdurabilidad en el tiempo, la escritura ejerce su poder sobre la expresión acústica, que se pierde a cada instante; en tercer lugar, con la normativización lingüística y los códigos de la lengua, la escritura se institucionaliza, frente a una cierta anarquía del habla; finalmente, en último lugar, la forma escrita se impone a la voz, estableciendo una jerarquía en donde el habla queda sometida al cuerpo del texto. Así, según explica Saussure, el discurso teórico no sólo acepta que la palabra escrita se haya apropiado del terreno de la voz, sino que también acaba por olvidar el hecho de que la palabra hablada llegue al sujeto antes que la escritura. En ese momento, a partir de ese olvido universalizado, el vínculo natural de ambos sistemas (y su relación jerárquica) queda invertido en la psique del sujeto, desprestigiando la voz a través de la fuerza y la autoridad de la palabra escrita. De esta manera, en contra de la

imposición que ejerce la imagen gráfica, Saussure –defensor de la teoría platónica– proclama la primacía del habla, como germen de la escritura.

A partir de aquí, y esto nos parece interesante, Saussure elabora la teoría sobre el signo lingüístico, que es la suma de un significado –como un concepto físico y mental– y un significante –como una imagen acústica y sensorial–, estableciendo una unidad lingüística conformada por la equivalencia de dos términos psíquicos, en donde la figura referencial queda desestimada o anulada. Así, comenta Saussure,

Lo que el signo lingüístico une no es una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica. La imagen acústica no es el sonido material, cosa puramente física, sino su huella psíquica, la representación que de él nos da el testimonio de nuestros sentidos; esa imagen es sensorial, y si llegamos a llamarla ‘material’ es solamente en este sentido y por oposición al otro término de la asociación, el concepto, generalmente más abstracto (1916: 128).

De acuerdo con las teorías saussureanas, hay que partir de un análisis crítico y exhaustivo del signo lingüístico, para llegar a comprender la vinculación y reciprocidad que se establece entre el concepto mental y la imagen acústica, en una unión tautológica, en donde la uniformidad del signo lingüístico –sólida y sin ningún resquicio que pueda socavar su hegemonía– queda reafirmada y bien constituida. De esta manera, según una perspectiva idealista, vemos que el signo lingüístico es la suma de dos términos de carácter mental, que Saussure designa con el nombre de 'significado' y 'significante', incapaz de comprender la dimensión real de la instancia del referente, ya que –replegado en un juego autorreferencial– el signo lingüístico deja de designar la realidad material del mundo.



(Saussure, 1916: 129).

Por eso, como consecuencia del idealismo saussureano, el lazo de unión del significado y el significante es arbitrario⁸, porque el concepto mental de un significado no está fijado de antemano, sino que depende del consenso colectivo que se establece en una comunidad de hablantes determinada, pudiendo variar la nomenclatura de cada palabra, de acuerdo con las distintas lenguas y grupos lingüísticos. Al respecto, según dice Saussure, "todo medio de expresión recibido de una sociedad se apoya en principio en un hábito colectivo o, lo que viene a ser lo mismo, en la convención" (1916: 131).

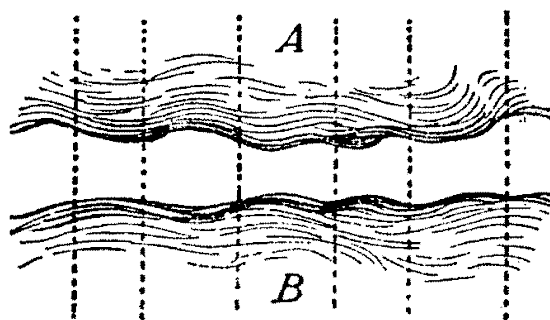
El signo lingüístico, por lo tanto, es el resultado de un hábito que ha quedado sedimentado en la conciencia colectiva de un grupo de hablantes, estableciendo la unión del significado y el significante de manera inmotivada, sin que guarden –entre ambas instancias– ningún lazo de unión natural. Pero además de la noción de arbitrariedad, Saussure también plantea la teoría de la equivalencia, tomando como punto de partida la relación de reciprocidad que establecen el significado y el significante: por una parte, el significante se mueve de manera lineal, a través de la continuidad en el tiempo, que insta una progresión abierta al infinito; por otra parte, el significado se capta en la inmediatez de un instante detenido en el tiempo. Sin embargo, a pesar del movimiento contrario de ambos términos –como consecuencia de la pátina del tiempo–, Saussure remarca el carácter unitario del signo lingüístico, reafirmando la identidad perfecta y homogénea del significante y el significado. Dice Saussure,

La lengua es también comparable a una hoja de papel: el pensamiento es el anverso y el sonido el reverso: no se puede cortar uno sin cortar el otro; así tampoco en la lengua se podría aislar el sonido del pensamiento, ni el pensamiento del sonido; a tal separación sólo se llegaría por una abstracción y el resultado sería hacer psicología pura o fonología pura (1916: 193).

La estructura de la lengua, por lo tanto, se equipara con una hoja de papel, en donde el pensamiento y el sonido van indefectiblemente de la mano, sin poder desprenderse de la influencia que cada término –de manera recíproca– ejerce sobre la figura del otro. Así, según explica Saussure, "la unión [entre ambos términos] lleva necesariamente a deslizamientos recíprocos de unidades" (1916: 192), en la correspondencia que se establece entre "dos masas amorfas" (1916: 192) ondulantes y paralelas, del mismo

⁸ En *Problemas de lingüística general* (1966), Benveniste critica la teoría de la 'arbitrariedad' saussureana, porque no acepta su perspectiva idealista, alejada de la realidad material del mundo.

modo que el anverso y el reverso de una misma hoja de papel. A partir de aquí, nos parece importante rescatar el esquema que realiza Saussure sobre el signo lingüístico, en donde la figura A) recoge los pensamientos y las ideas confusas (es decir, el concepto) y la figura B) recupera los sonidos (es decir, la imagen acústica):



(Saussure, 1916: 192).

De esta manera, para la teoría saussureana, vemos que el signo lingüístico presenta una unidad indivisible, que no puede funcionar sólo con el sonido o el pensamiento, sino que necesita de ambos para constituirse y garantizar la comunicación entre los individuos que conforman un colectivo lingüístico determinado. Por lo tanto, según el planteamiento teórico de Saussure, es imposible dividir los componentes que estructuran el signo lingüístico, de la misma manera que una hoja de papel –constituida por un reverso sonoro y un anverso sensorial– pierde su identidad, en el momento en que la hoja de papel se rompe y se desgarrar. Finalmente, explica Saussure, el signo lingüístico tiene un valor adquirido, como consecuencia de la confrontación dialéctica que mantiene con otros significantes, en el conjunto del sistema del lenguaje. De esta manera, para Saussure, la teoría de la equivalencia es la que establece la unión indisoluble del significante y el significado, como una herramienta que permite designar el mundo. En este sentido, dice Saussure, "ese concepto nada tiene de inicial, que no es más que un valor determinado por sus relaciones con los otros valores similares, y que sin ellos la significación no existiría" (1916: 199). Por ese motivo, según explica Saussure, el signo lingüístico cobra valor por su relación con otros significantes y, en esa relación oposicional, el significante y el significado acaban por identificarse, estableciendo un vínculo de asociación –perfecto y uniforme– de dos términos contrarios, que funcionan a través de dos líneas temporales antagónicas.

En definitiva, según el *Curso de lingüística general* (1916), podemos decir que el lenguaje está constituido por la combinación de dos sistemas de signos: por una parte, el sistema de la lengua, como un conjunto de reglas y códigos establecidos, cuya finalidad es normativizar el lenguaje; y, por otra parte, el sistema del habla, como el uso individual que realiza un hablante, dentro de una comunidad lingüística determinada. A su vez, estos dos órdenes del lenguaje pueden ser representados a través de la codificación de la escritura, como un sistema de símbolos que acaba imponiéndose –de acuerdo con la perspectiva teórica saussureana– a la fugacidad y el deterioro que caracterizan el discurso hablado. A partir de aquí, Saussure plantea la teoría del signo lingüístico, estableciendo la ley de equivalencia (o la teoría del valor) entre el significante –como un concepto físico y mental– y el significado –como la huella psíquica de carácter sensorial–, hecho que garantiza la comunicación de los individuos que forman una colectividad lingüística, como consecuencia de la uniformidad de dos términos antagónicos. Años más tarde, al aplicar en el terreno de la lingüística los descubrimientos que se hacen en el ámbito clínico, veremos cómo la teoría saussureana de la equivalencia lingüística queda desmantelada, destruyendo el isomorfismo del significante y el significado, con el fin de poetizar la palabra. En esta línea, la filosofía estructuralista y postestructuralista de los años cincuenta y setenta –desde las fisuras y las heridas provocadas en la integridad del 'ser' mismo del lenguaje– va a romper el signo lingüístico saussureano, en busca de una palabra en donde ya sólo hable el silencio. Por ese motivo, la investigación acerca de la teoría lingüística saussureana nos parece imprescindible, porque nos permite establecer el punto de partida de la teoría de la equivalencia del signo, en donde se sustentan los cimientos del sistema discursivo del mundo occidental, que –posteriormente– trataremos de subvertir, gracias al trabajo plástico y conceptual, desde la disciplina del *collage*.

1.2. Entre el uso y el cambio: un análisis sobre la teoría del valor de Karl Marx

El valor, o la valía, de un hombre es, como en todas las demás cosas, su precio, es decir lo que daría por hacer uso de su poder; y por consiguiente no es algo absoluto, sino que depende de la necesidad y del juicio del otro.

Thomas Hobbes, *Leviatán*

En este subapartado, nos parece imprescindible analizar la teoría político-económica de Karl Marx, acerca del valor de la mercancía –dentro del sistema del mercado capitalista–, ya que mantiene una clara sinonimia con la teoría lingüística que Ferdinand de Saussure elabora años más tarde. Por eso, desde el ámbito económico, nos parece interesante analizar el pensamiento filosófico de Marx, ya que realiza un estudio exhaustivo sobre la transformación que se produce en el objeto, cuando –integrado en el sistema de mercado– se convierte en mercancía, al servicio de las leyes lógico-racionales del mundo capitalista. De esta manera, convertido en mercancía, veremos que el valor de uso del objeto queda invisibilizado por la omnipotencia inmaterial y suprasensible del valor de cambio, representado bajo la forma del dinero. Así, pensamos que la relación que se establece entre el valor de uso y el valor de cambio –del mismo modo que el juego del significante y el significado, en la teoría lingüística saussureana– establece los presupuestos teóricos de base, para comprender la sinonimia del signo, que –en última instancia– estructura la hegemonía del discurso occidental. Por ese motivo, en este primer capítulo, consideramos que es importante recuperar la teoría de la equivalencia lingüística y el valor económico, porque ambas teorías –atravesadas por el imperativo del dinero– reproducen y sustentan el sistema de mercado capitalista, impidiendo el derroche ilimitado que surge cuando el signo lingüístico se resquebraja.

En *El Capital* (1867), unos cuantos años antes del libro *Curso de lingüística general* (1916), Marx –adelantándose a la teoría de la equivalencia lingüística saussureana explica cómo un objeto se convierte en mercancía y adquiere valor, cuando se confronta con otras mercancías en el sistema de mercado. Así, al dotar de valor social al producto del trabajo, Marx llega a la conclusión de que el esfuerzo queda sublimado y pasa a formar parte del complejo engranaje del sistema capitalista de mercado, que le concede

–como por arte de magia– una vida doble: por una parte, están sus cualidades materiales, que determinan el objeto en función de su utilidad práctica; y, por otra parte, están sus cualidades sociales, que establecen el valor del objeto de acuerdo con la lógica del intercambio, consensuada en el sistema de mercado. En palabras de Marx, "El valor de uso de la mercancía pierde su valor y su valor se desvanece ante su propia forma de valor" (1867: 168). De esta manera, según la teoría marxista, los valores de intercambio de los objetos se instituyen a partir del pacto y la conformidad social; su medida universal se implanta, entonces, en función del tiempo de trabajo regulado (o 'trabajo abstracto', en terminología marxista), en donde el esfuerzo concreto del trabajador queda sublimado. Por este motivo, como consecuencia de la abstracción mercantil, el objeto finalmente queda enajenado y pasa a formar parte del complejo engranaje del sistema capitalista, perdiendo sus cualidades matéricas, en función del concepto inmaterial y suprasensible de 'mercancía'. Así, de manera convencional e inmotivada, el valor práctico y concreto de un objeto queda resignificado como mercancía, de acuerdo con el tiempo de trabajo que queda sedimentado en su 'ser' y, además, en función del valor que impone la lógica del intercambio económico, en el sistema de mercado del mundo capitalista. En este sentido, como consecuencia de ese proceso de resignificación, el valor intrínseco e inherente del objeto –perdido en la abstracción suprasensible de la mercancía– es bautizado con un nuevo valor cuantitativo y numérico, establecido a partir de las reglas del sistema de mercado. De este modo, dice Marx, "los productos de trabajo se convierten en mercancías, en cosas sensorialmente suprasensibles o sociales" (1867: 88). Al final, según explica Marx, la reducción del carácter práctico y funcional del valor de uso a la pura categoría lógica e inmaterial del valor de cambio es consecuencia de un vínculo artificial, creado a partir del consenso social.

De esta manera, vemos que Marx establece una distinción esencial entre el valor de uso, que hace referencia a la función del objeto, y el valor de cambio, que remite a la proporción en la que los valores de uso se intercambian y se relacionan, en un tiempo y un espacio determinados. Sin embargo, para Marx, la relación entre estos dos valores no es recíproca, sino que se establece un juego jerárquico, en donde un término oprime al otro: el valor de cambio se impone –de manera poderosa– al valor de uso, cuya funcionalidad práctica e instrumental queda enajenada, como consecuencia de la lógica económica del intercambio. Por eso, dice Marx, "esa otra mercancía que hace las veces

de equivalente, no puede revestir al mismo tiempo la forma relativa de valor. Ella no expresa su propio valor. Se reduce a proporcionar el material para la expresión del valor de otra mercancía" (1867: 60). A partir de aquí, y esto nos parece interesante, Marx elabora la teoría del valor y llega a la conclusión de que ninguna mercancía puede representarse a sí misma y, por ese motivo, necesita relacionarse con otras mercancías en el sistema de mercado, porque ninguna "lleva escrito en su frente lo que es" (1867: 39). Así, para que una mercancía descubra su propio valor, necesita mantener una relación dialéctica con la figura de la alteridad, que es la que establece el 'ser' de esa mercancía determinada, a través de la alienación de su esencia en el 'otro'. Por lo tanto, para Marx, vemos que la teoría del valor es imprescindible, ya que "la equiparación de la mercancía B con la mercancía A [...] es la expresión propia del valor de la mercancía A", en el sistema de mercado capitalista (1867: 77). Así, de acuerdo con la teoría económica del pensamiento marxista, podemos llegar a afirmar que una mercancía no tiene valor por sí misma, si no hay otra mercancía que –a través de un sistema de oposiciones binarias– le otorgue consistencia, para que pueda llegar a 'ser'. En este sentido, y a modo de ejemplo, Marx dice lo siguiente:

20 varas de lienzo = 20 varas de lienzo no constituyen expresión alguna de valor. La igualdad, por el contrario, dice más bien: 20 varas de lienzo no son otra cosa que 20 varas de lienzo, que una cantidad determinada de ese objeto para el uso que es el lienzo. El valor del lienzo, como vemos, sólo se puede expresar relativamente, es decir, en otra mercancía. La forma relativa de valor del lienzo supone, pues, que otra mercancía cualquiera se le contraponga bajo la forma de equivalente. Por lo demás, esa otra mercancía que hace las veces de equivalente, no puede revestir al mismo tiempo la forma relativa de valor. Ella no expresa su propio valor. Se reduce a proporcionar el material para la expresión del valor de otra mercancía (1867: 60).

Resulta evidente, según observamos en este ejemplo, que una mercancía sólo adquiere valor si otra mercancía –en el proceso de intercambio– la dota de sentido, a partir de un juego de relaciones dialécticas, en donde el 'ser' reclama la figura de la alteridad y la diferencia. De este modo, en el pensamiento marxista, la teoría del valor inaugura un nuevo lenguaje: el lenguaje de la mercancía, que opera a partir de la lógica del intercambio, ya que ningún objeto puede representar su valor en sí mismo, sino que –en una especie de juego de espejos⁹– tiene que recurrir a la confrontación y la mirada que

⁹ En *El Capital*, concretamente, Marx dice lo siguiente: "En cierto modo al hombre le ocurre lo que a la mercancía. Como no viene al mundo con un espejo, ni como el filósofo de Fichte: "yo soy yo", el hombre se refleja primero en otro hombre. Para referirse a sí mismo como hombre, el hombre Pedro tiene que referirse primero al hombre Pablo como su semejante. Pero con ello también el hombre Pablo, con pelos

le proporciona la exterioridad del ser del otro. Por ese motivo, nos parece interesante comprobar cómo la lógica de la equivalencia –en contra del estatuto de la identidad– impide el valor intrínseco de un objeto, ya que la mercancía sólo se constituye a partir de la exterioridad y la diferencia, cuando la coincidencia del ser consigo mismo ya no es posible.

Años más tarde, pero en este caso desde el campo de la lingüística, Saussure llega a la misma conclusión, defendiendo que el valor de un significante se establece a partir de la relación oposicional que mantiene con otros significantes, en la cadena de la significación. Dice Saussure:

Así, para determinar lo que vale una moneda de cinco francos hay que saber: 1º, que se la puede trocar por una cantidad determinada de una cosa diferente, por ejemplo, de pan; 2º, que se la puede comparar con un valor similar del mismo sistema, por ejemplo, una moneda de un franco o, con otra moneda de otro sistema (un dólar, etc.). Del mismo modo una palabra puede trocarse por algo desemejante: una idea; además, puede compararse con otra cosa de la misma naturaleza: otra palabra. Su valor, pues, no estará fijado mientras nos limitemos a consignar que se puede 'trocar' por tal o cual concepto, es decir, que tiene tal o cual significación; hace falta además compararla con los valores similares, con las otras palabras que se le pueden oponer. Su contenido no está verdaderamente determinado más que por el concurso de lo que existe fuera de ella. Como la palabra forma parte de un sistema, está revestida, no sólo de una significación, sino también, y sobre todo, de un valor, lo cual es cosa muy diferente (1916: 196).

Para Saussure, las palabras poseen un valor lingüístico –similar al que tiene el dinero–, ya que necesitan de la confrontación dialéctica con otros términos, para adquirir su propio valor como signo. De esta manera, podemos decir que el signo lingüístico se convierte en una mercancía de intercambio político¹⁰, cuya entidad como 'ser' se

y señales, en su corporeidad paulina, figura para Pedro como forma fenoménica del *genus* hombre" (1867: 65). A partir de aquí, consideramos que se puede establecer cierto paralelismo con la teoría del espejo que, en los años cincuenta, elabora el psicoanalista francés Jacques Lacan. En "El estadio del espejo como formador de la función del yo [*je*] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica" (1949), Lacan critica el *ego cogito* cartesiano, a partir de la teoría del espejo. Así, según afirma, el sujeto se constituye en la exterioridad de sí mismo, a partir de la imagen dialéctica de la alteridad, que queda proyectada en el espejo.

¹⁰ Retomamos, a continuación, las palabras de Raman Selden, para sustentar esta idea: "Saussure concibe el lenguaje como expresión y representación, y [...] vincula explícitamente la lingüística con la economía política, basándose en su común interés por la noción de valor. Del mismo modo como es sólo mediante el mecanismo de intercambio como mercancías económicamente inconmensurables pueden recoger bajo un mismo sistema de equivalencia, es sólo el mecanismo del signo –su representación del significante y el significado– el que nos permite comparar (es decir, asignar valores a) diferentes significados basándonos en la homogeneidad de los significantes, en tanto que todos son partes del sistema lingüístico. El significante es, así, reducido a simple agente de dicha comparación: del mismo modo que una moneda de un euro 'representa' el valor de una caña de cerveza, así el significante meramente representa el valor de un significado o 'concepto'" (1995: 276).

constituye a partir de la relación oposicional que mantiene con la exterioridad del 'ser' del otro, en una relación de miradas recíprocas, que impiden la soledad y el hermetismo del signo. Así, vemos que la teoría económica de Marx y la teoría lingüística de Saussure plantean premisas conceptuales similares: en primer lugar, el concepto de valor; y, en segundo lugar, la teoría de la equivalencia. Al final, de acuerdo con sus propuestas teóricas, nos parece evidente que el valor de uso –en un juego dialéctico de oposiciones binarias– necesita el valor que le otorga otra mercancía, para poder llegar a ser en sí misma, del mismo modo que el significante necesita del valor que le concede el significado, para poder alcanzar su propia significación. Por lo tanto, para Marx y Saussure, el valor de un objeto viene determinado por la figura de la alteridad y la diferencia, que obliga al objeto a ser más allá de sí mismo, en la exterioridad del ser del otro. En último término, comenta Marx, "Las dos mercancías heterogéneas A y B, en nuestro ejemplo el lienzo y la chaqueta, desempeñan aquí, obviamente, 'dos papeles diferentes'. El lienzo expresa su valor en la chaqueta; la chaqueta hace las veces de material para dicha expresión de valor" (1867: 60). A partir de este ejemplo, de acuerdo con la lógica del sistema de equivalencias, vemos que la chaqueta cobra valor en la figura del lienzo y, a su vez, el lienzo adquiere valor en la figura de la chaqueta, en una relación de reciprocidad que estructura el sistema económico del capitalismo.

Sin embargo, de manera más radical que la teoría de la equivalencia saussureana, nos parece que Marx intuye la desestructuración del signo lingüístico –central para las teorías estructuralistas y postestructuralistas francesas de mediados del siglo XX–, al afirmar que un objeto puede tener una multiplicidad de significados al mismo tiempo, hecho que demuestra que la supuesta homogeneidad de la estructura del signo lingüístico está marcada por una serie de inconsistencias, que impiden su perfecta unidad omnicomprendensiva y autocomplaciente. En este sentido, retomamos el siguiente ejemplo, en donde Marx dice lo siguiente (1867: 94):

$$\begin{array}{l}
 1 \text{ traje} = \\
 10 \text{ libras de té} = \\
 40 \text{ libras de café} = \\
 1 \text{ quarter de trigo} = \\
 2 \text{ onzas de oro} = \\
 1/2 \text{ tonelada de hierro} =
 \end{array}
 \left. \vphantom{\begin{array}{l} 1 \text{ traje} = \\ 10 \text{ libras de té} = \\ 40 \text{ libras de café} = \\ 1 \text{ quarter de trigo} = \\ 2 \text{ onzas de oro} = \\ 1/2 \text{ tonelada de hierro} = \end{array}} \right\} 20 \text{ varas de tela}$$

Con este sencillo ejemplo, y esto nos parece interesante, Marx demuestra que el valor de una mercancía siempre es relativo, ya que puede expresarse –de manera flexible– en una pluralidad de sentidos diferentes, dependiendo del objeto concreto al que decida enfrentarse en el mercado, para encontrar su propio valor en sí mismo. Así, al incidir en el movimiento interminable de la cadena de significación, pensamos que Marx se adelanta a las teorías estructuralistas y postestructuralistas francesas, ya que reconoce el carácter abierto e incompleto del signo lingüístico, cuyo proceso –siempre infinito– no puede cerrarse en la posición de sentido de un significado unitario e intransferible. Al fin y al cabo, de acuerdo con la teoría del valor marxista, el signo lingüístico está atravesado por un juego de posibilidades inesperadas, que destruyen la perfecta equivalencia del valor de uso y el valor de cambio, desvelando sus incompatibilidades.

Además, en la línea de este conjunto de contradicciones y discrepancias, Marx explica que el valor de cambio no representa la naturaleza física del objeto, sino que expresa una relación de medida, a partir de la lógica económica de la equivalencia o el intercambio. Se trata, por lo tanto, de una relación puramente cuantitativa, que tiene la capacidad de transformar y ocultar el valor de uso del objeto, en una categoría puramente abstracta, con finalidad mercantil y comercial. Así, comenta Marx, el objeto abstrae su ser físico y material, en función del trabajo abstracto, para permanecer sujeto a las leyes del colectivo, que –de manera artificial y con el paso del tiempo– se imponen en la regulación del proceso de intercambio, que motiva la transformación de los valores de uso, en valores de cambio. En este sentido, una vez más, podemos decir que la teoría marxista y la teoría saussureana parten de una perspectiva teórica similar, en donde la lógica de la equivalencia viene determinada por un signo –ya sea de carácter lingüístico o mercantil–, que silencia la naturaleza misma del objeto, por medio de la abstracción del lenguaje. De esta manera, el signo es el encargado de dinamizar y dominar el mercado, ya que –según dice Marx– gracias a su uso "todo se vuelve venal y adquirible" (1867: 161). Así, nos parece interesante ver cómo el signo –una vez obtiene su valor mercantil– se encarga de nivelar la cadena de producción capitalista, de la misma manera que la gramática organiza la estructura del lenguaje. Al final, de manera paralela en la teoría marxista y la teoría saussureana, el valor de cambio implanta su jerarquía de poder, invisibilizando el esfuerzo que queda sedimentado en el valor de uso, al igual que el significado oculta el trabajo operativo del significante, bajo la inmaterialidad del sentido del discurso. Por lo tanto, en ambos casos, vemos que la

norma social establecida regula la primacía del concepto, frente a la materialidad de su valor de uso, ocultando la capacidad productiva del lenguaje y, concretamente, la labor del significante.

A partir de aquí, después de analizar el funcionamiento del sistema de mercancías y la teoría del valor del sistema capitalista, nos parece interesante reflexionar acerca del proceso de intercambio, que –de acuerdo con la distinción que establece Marx– puede ser de dos tipos: primero, en un estado anterior al capitalismo, el intercambio puede establecerse entre mercancías (MDM); posteriormente, en un sistema capitalista, el dinero es la mercancía intercambiable, en función del aumento del capital (DMD). Este cambio, según explica Marx, se debe a lo siguiente:

La expresión relativa simple del valor de una mercancía, por ejemplo del lienzo, en la mercancía que ya funciona como mercancía dineraria, por ejemplo en el oro, es la 'forma del precio'. La 'forma del precio', en el caso del lienzo será, por consiguiente: 20 varas de lienzo = 2 onzas de Oro o bien, si la denominamos monetaria de dos onzas de oro es de dos libras esterlinas, 20 varas de lienzo = 2 libras esterlinas (1867: 86).

Según comenta Marx, con las migraciones de los pueblos nómadas, aparece –por primera vez– la forma de dinero, como medida de intercambio. Esta primera forma de manifestación del valor de las mercancías preciosas (oro y plata) varía en su forma física, debido a la inestabilidad que presentan los materiales preciosos, ya que el desgaste y el deterioro que produce su uso continuo va modificando su forma. En un primer momento, de acuerdo con el sistema Mercancía-Dinero-Mercancía (MDM), Marx explica que el intercambio se articula en torno al valor de uso de las mercancías, en donde el dinero no es más que un mero intermediario; en un segundo momento, a partir del sistema Dinero-Mercancía-Dinero, aparece la forma del dinero, convirtiéndose en el signo prioritario que regula el sistema de intercambio, en el sistema capitalista. En este sentido, dice Marx, "la transformación de la mercancía en dinero es, a la vez, la transformación simultánea del dinero en mercancía. Este proceso único que es un 'proceso que tiene dos aspectos': desde el polo del poseedor de mercancías, venta; desde el polo opuesto, ocupado por el poseedor de dinero, compra. O en otras palabras, 'la venta es compra'; M-D es la vez D-M" (1867: 132). Así, a partir de este momento, el oro se convierte en el signo de las mercancías y su forma de representación: "la mercancía ama al dinero", dice Marx (1867: 131). En esta simbiosis perfecta, que marca

el paso de una mercancía a otra, el dinero se convierte en el medio de circulación privilegiado y, como consecuencia, el capital adquiere poder social: la mercancía, ahora, es el dinero. Así, dice Marx, "Sólo la mercancía es dinero. ¡Sólo el dinero es mercancía!" (1867: 169). Con este giro, el proceso de intercambio modifica su ecuación y se convierte en Dinero-Mercancía-Dinero (DMD), en donde reside el "dinero que incuba dinero" (1867: 189), origen de la explotación y la plusvalía. No obstante, nos parece interesante remarcar que el concepto de 'plusvalía' –como un aumento del valor del dinero– no desestructura la equivalencia económica del signo lingüístico, sino que revierte en la conservación de las leyes del sistema capitalista, a través de la explotación del proletariado. Así, a pesar de remitir a la exuberancia y el exceso, pensamos que la plusvalía no destruye la lógica de la teoría del valor, más bien, contribuye a asentar los cimientos que sustentan el sistema económico capitalista, convirtiéndose en un concepto marcadamente conservador.

En definitiva, vemos que la teoría del valor económico de Marx y la teoría de la equivalencia lingüística de Saussure plantean una correspondencia perfecta entre la abstracción del plano mental y la realidad sensible del plano matérico, en donde se configura la unidad autosuficiente del signo, origen del discurso hegemónico del sistema capitalista. De este modo, las teorías marxistas y las teorías saussureanas llevan inscritas –en la interioridad de sí mismas– el problema de la traducción y la interpretación, porque –aunque el poso creado, por el paso de los años, verifique la denotación de la palabra, frente al objeto– la capacidad representativa del lenguaje no deja de ser más que un mero artificio, producto del consenso social. Así, el lenguaje se impone al objeto, en un juego artificioso de similitudes y analogías, que alejan el 'ser' del objeto de su carácter práctico y funcional, convirtiendo su valor de uso en un valor de cambio, al servicio del sistema capitalista. En definitiva, las dos teorías –económica y lingüística– intentan poseer el 'ser' del objeto, a partir del juego de la denotación, gracias al dictamen autoritario del discurso. En este sentido, la teoría económica del valor de Marx y la teoría lingüística de la equivalencia de Saussure nos sirven como punto de partida, para entender cómo funciona el discurso hegemónico del sistema capitalista, que –posteriormente– trataremos de dinamitar, al romper y rasgar las hojas de factura de las libretas de contabilidad, en el proceso plástico y creativo de los *collages*.

2. LAS PRIMERAS FISURAS DEL LENGUAJE EN EL ÁMBITO CLÍNICO: SIGMUND FREUD, ROMAN JAKOBSON Y JACQUES LACAN

Temo que no nos libramos de Dios, porque todavía creemos en la gramática.

Friedrich Nietzsche, *El ocaso de los ídolos*

Las primeras propuestas teóricas, en torno a la fragmentación del orden racional del lenguaje discursivo, aparecen en el ámbito de la clínica, como consecuencia de los rigurosos y exhaustivos estudios que se realizan –a principios y mediados del siglo XX– en el campo de la lingüística y la filosofía. De esta manera, por primera vez, un conjunto de lingüistas, filósofos y psicoanalistas sustentan sus investigaciones teóricas en una serie de casos clínicos, para proclamar la ruptura de la equivalencia lingüística del signo saussureano. Se trata de un estudio que se inicia con las investigaciones del inconsciente de Freud, los estudios del habla de los sujetos afásicos de Jakobson y los planteamientos teóricos acerca de la fragmentación del algoritmo saussureano de Lacan, en busca de una nueva dimensión discursiva, que no esté colonizada por el estatuto racional del sentido. De este modo, más allá del lenguaje racional y consciente, se plantea la ruptura del sistema lingüístico, que va a ser el punto de partida de las vanguardias artísticas y de la filosofía estructuralista y postestructuralista francesa de los años cincuenta y setenta. Por eso, en este trabajo, recogemos los estudios clínicos de Freud, Jakobson y Lacan, porque –por primera vez– plantean una nueva manera de comprender la dimensión simbólica del lenguaje, al margen del imperialismo de la razón y el sentido, que nos va a permitir adquirir una serie de herramientas metodológicas y conceptuales, para enfrentarnos –posteriormente– con el trabajo de deconstrucción plástica, en los diferentes *collages*.

En el año 1900, Sigmund Freud publica *La interpretación de los sueños*, un libro imprescindible para comprender la teoría sobre el lenguaje del inconsciente. Se trata de un manual, en donde se analizan los deseos reprimidos que habitan en la dimensión inconsciente del ser humano, que va a revolucionar el pensamiento estructuralista y postestructuralista francés, aunque –en su momento– el libro tiene una pésima tirada de 600 ejemplares, que no llega ni siquiera a agotarse. Así, a través de la ciencia del

psicoanálisis, veremos cómo Freud elabora una serie de teorías, para desvelar la psique del ser humano, a partir de la fuerza de la palabra. Al fin y al cabo, gracias a la interpretación de los sueños, Freud considera que se puede acceder a los deseos reprimidos que deambulan por el inconsciente del ser humano, que se manifiestan cuando el lenguaje racional y discursivo se quiebra. De esta manera, el sueño no representa la parte real del deseo, sino una transformación amable –como vía de escape–, que garantiza el descanso del sujeto. A partir de esta investigación, de acuerdo con la teoría psicoanalítica freudiana, comprobaremos que el lenguaje no representa lo real en sí mismo, sino que oculta y difumina la dimensión amarga y dolorosa del deseo inconsciente, con el fin de que el sujeto –de manera catártica– pueda liberar sus impulsos más profundos y desconocidos, sin que esa manifestación ocasione la muerte del sujeto. Así, desde el misterio que esconde el universo irracional del inconsciente, nos parece interesante ver cómo Freud reivindica la imposibilidad de llegar a conocer –con certeza y exactitud– los deseos reprimidos que acechan al hombre, ya que el contenido latente no tiene una representación exacta y fiel en el contenido manifiesto del sueño. De esta manera, gracias a la teoría sobre los sueños, Freud desestructura la sinonimia del signo lingüístico saussureano, demostrando que el deseo inconsciente del sujeto no puede llegar a ser representado, en la dimensión manifiesta del sueño. Por ese motivo, en este estudio, recuperamos la teoría psicoanalítica freudiana sobre los sueños, porque nos permite pensar la ruptura del signo lingüístico saussureano, que luego –de manera plástica y conceptual– trabajaremos en los diferentes *collage* deconstruccionistas, cuya finalidad es visibilizar la llegada de un nuevo lenguaje, más allá de la razón y la economía.

De la misma forma, veremos cómo el lingüista y formalista ruso Roman Jakobson trabaja a partir de las teorías freudianas y, concretamente, desde los conceptos de 'condensación' y 'desplazamiento' psicoanalíticos, con el fin de elaborar un estudio sobre los sujetos afásicos, que va a revolucionar el campo clínico en estos momentos. Así, a partir de las figuras literarias de la metáfora y la metonimia, Jakobson se adentra en el estudio de una problemática, que –hasta ahora– ha estado en manos de la ciencia médica y la psiquiatría, preocupadas por comprender el cambio estructural que se produce en el cerebro, como consecuencia de los traumas provocados por la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, desde el campo de la lingüística y la literatura, Jakobson –en contra del reduccionismo de las investigaciones neurológicas– aborda el estudio del lenguaje del

sujeto afásico, interesado por comprender las nuevas leyes que construyen su discurso, al margen del aparato económico y racional que ordena el lenguaje, en el sistema capitalista. De este modo, pensamos que es importante dedicar un apartado a analizar las propuestas teóricas de Jakobson, porque sus investigaciones acerca del lenguaje de los sujetos afásicos nos ayudan a visualizar las posibles fisuras que pueden desestructurar la aparente homogeneidad del signo lingüístico, ofreciéndonos una serie de estrategias rupturistas, que pondremos en práctica en los diferentes *collages* que acompañan este estudio.

Finalmente, a partir de una exhaustiva revisión los textos de Sigmund Freud, Lacan retoma las enseñanzas freudianas, porque su intención es desbiologizar las prácticas psicoanalíticas, que –en ese momento– están preocupadas por ofrecer una cura rápida del paciente, con la ayuda del fármaco. Además, sustentado en las investigaciones psicoanalíticas de Freud y los estudios lingüísticos de Jakobson, Lacan va a afirmar que el inconsciente está estructurado como un lenguaje. Así, en el informe de Roma –recogido en "Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis" (1953)–, Lacan promulga la ruptura saussureana, con el fin de reclamar un nuevo lenguaje, que escape a las leyes racionales y discursivas de la palabra. De esta manera, con la intención de demostrar la falta de equivalencia del signo saussureano, veremos cómo Lacan plantea una teoría novedosa, que privilegia la figura del significante, demostrando su capacidad para producir (y no representar) la realidad material del mundo. Por lo tanto, se trata de un significante que produce un nuevo lenguaje, más allá del determinismo que marca la posición del sentido del significado. Y, en esa búsqueda hacia la dimensión exterior que permanece fuera del lenguaje, Lacan investiga el concepto de lo real del 'goce', como un arma revolucionaria que puede cuestionar el estatuto racional del discurso hegemónico. En este sentido, como las investigaciones lacanianas nos permiten cuestionar el binomio saussureano sobre el que se fundamenta el signo lingüístico, pensamos que resultan imprescindibles en este estudio, ya que la primacía del significante –por encima del significado– nos demuestra que el lenguaje tiene una capacidad productiva y operatoria, al margen de la teoría platónica de la representación mimética, hecho que motiva un acercamiento determinado al mundo del arte, que influye en nuestra manera particular de abordar el trabajo plástico y conceptual en la disciplina del *collage*.

En definitiva, desde las investigaciones lingüísticas de Freud, Jakobson y Lacan, se plantea una nueva manera de entender el lenguaje, que toma como punto de partida la ruptura de la equivalencia entre el significante y el significado, en busca de una palabra que transcurre en el abismo de la razón y el sentido. Así, desde el ámbito clínico, vemos que Freud, Jakobson y Lacan descubren que el lenguaje tiene la capacidad revolucionaria de transgredir los cánones establecidos por la lingüística saussureana, hecho que convierte el lenguaje en un arma política y poética, susceptible de transformar la realidad material del mundo cotidiano. Por eso, según veremos, los movimientos artísticos de vanguardia y la filosofía estructuralista y postestructuralista francesa trabajan a partir de la ruptura del signo lingüístico saussureano, cuestionando la equivalencia económica del significante y el significado, en busca de un nuevo lenguaje cercano al silencio.



2.1. Condensación y desplazamiento: los hilos de la monografía botánica de Sigmund Freud

He soñado tanto contigo...

Robert Desnos, *A la misteriosa*

En 1899, después de un estudio exhaustivo sobre sus propios sueños, Sigmund Freud redacta: *La interpretación de los sueños* (1900¹¹). En este libro, esencial en la constitución de la disciplina psicoanalítica, Freud presenta una serie de teorías fundamentales acerca del mundo de los sueños, largamente ignorados por el pensamiento hegemónico de la sociedad occidental, cuya preocupación –en gran medida– consiste en erradicar la parte irracional y maldita que acecha a la figura del hombre. Hasta ahora, si bien la realidad de los sueños ha sido explicada desde la mitología, Freud –gracias a la teoría psicoanalítica– elabora un manual detallado y minucioso, en donde proporciona las claves necesarias para descodificar el material intangible y poderoso del que están hechos los sueños. De hecho, según comenta Freud, "[los sueños son] el más valioso de los descubrimientos que tuve la fortuna de hacer. Un *insight* como este no nos cabe en suerte, sino una sola vez en la vida" (1931: 12)¹². De este modo, las investigaciones freudianas nos permiten analizar el lenguaje inconsciente de los sueños, en donde la equivalencia lingüística del contenido latente (significante) y el contenido manifiesto (significado) queda profanada, por la violencia irracional del deseo, que desestructura la lógica racional y discursiva del lenguaje hegemónico.

Influenciado por las enseñanzas de Jean Martin Charcot, Hippolyte Bernheim y Josef Breuer, Freud elabora el aparato teórico del inconsciente, con la ayuda de la teoría de la interpretación de los sueños, convirtiendo el psicoanálisis en una ciencia de la traducción, que desvela las dimensiones ocultas y desconocidas del hombre. Así, a través de la interpretación sueños, Freud recupera esa parte irracional y desconocida que el hombre intenta ocultar a toda costa, para no horrorizarse de sí mismo. De esta manera, Freud –por primera vez– concede voz al silencio, revelando el secreto del

¹¹ La primera edición de *La interpretación de los sueños* se publica en 1900, debido a una decisión del editor, ya que –en realidad– Sigmund Freud termina el libro en 1899.

¹² Esta cita queda recogida en el prólogo de la tercera edición inglesa de *La interpretación de los sueños*.

inconsciente, que se oculta en los niveles más profundos de la psique humana. Aficionado al disfraz, el inconsciente –huidizo y siempre en retirada– se esconde en pequeñas narraciones con las que trata de ocultar su rostro y, en el momento en que el sujeto intenta acercarse, el inconsciente adopta una nueva identidad. De hecho, dice Freud, “[el inconsciente] sólo lo conocemos como consciente, esto es, después que ha experimentado una transmutación o traducción a lo consciente” (1915a: 224)¹³. De esta manera, al no poder acceder a la verdad del inconsciente, es necesario que la labor hermenéutica –desde el lenguaje racional y consciente– ponga en palabras ese contenido silencioso, desvirtuando la dimensión del silencio. La traducción psicoanalítica, por lo tanto, renuncia a la tautología y se convierte en una creación, con el único fin de descubrir ese lenguaje secreto y escondido que habita más allá de las estructuras lógicas de la razón y el pensamiento.

A partir de las narraciones íntimas que cuentan sus pacientes, Freud elabora un método psicoterapéutico novedoso, en donde el relato y la ficción se convierten en el material imprescindible de su trabajo. Las acciones y las experiencias cotidianas de cada día –al parecer irrelevantes– toman la escena filosófica; la fragilidad silenciosa que se intuye, detrás de las historias mínimas que construyen los sueños, conforman un nuevo pensamiento teórico, que no precisa de grandes aparatos metodológicos para pensar el inconsciente. De esta manera, la inconsistencia del pensamiento –desplazada por el imperativo categórico de la razón– pasa a ocupar el centro de la reflexión filosófica, transformando –de manera radical– la configuración de la episteme moderna. Un

¹³ Freud, sin embargo, no es capaz de explicar cómo se produce este paso del sistema inconsciente al sistema consciente. En este sentido, se pregunta: "Cuando un acto psíquico (limitándonos aquí a aquellos de la naturaleza de una representación) pasa del sistema *Inc.* al sistema *Cc.* ¿hemos de suponer que con este paso se halla enlazada una nueva fijación o, como pudiéramos decir, una segunda inscripción de la representación de que se trate, inscripción que de este modo podrá resultar integrada en una nueva localidad psíquica, y junto a la cola continúa existiendo la primitiva inscripción inconsciente? ¿O será más exacto admitir que el paso de un sistema a otro consiste en un cambio de estado, que tiene efecto en el mismo material y en la misma localidad?" (1915a: 233). Evidentemente, esta preocupación por el desplazamiento del contenido de las representaciones –del sistema inconsciente al consciente– y la pregunta por la fijación o cambio de estado es fruto de una concepción de la dimensión psíquica desde la teoría tópica. En "Freud y la escena de la escritura", recogido en *La escritura y la diferencia* (1967), Derrida critica el planteamiento teórico freudiano. Según explica, la representación del inconsciente no se puede plantear desde la teoría tópica, que acaba por fijar la pulsión a un *logos* preciso, imposibilitando la deriva energética propia del inconsciente. Derrida apela a la dimensión energética en contra de la traducción tópica y, en este sentido, concibe que las representaciones pulsionales no deben ser localizadas en un punto preciso de los elementos orgánicos del sistema nervioso, sino 'entre' ellos, en la deriva que constituye las resistencias. Así, más cerca de la segunda tópica freudiana, Derrida prefiere pensar el inconsciente de manera adjetiva, más que sustantiva. La destrucción de la localización topológica, por parte de Derrida, posibilita un inconsciente móvil que va a la deriva, impregnando toda la extensión del psiquismo.

pequeño cuento o una simple narración ficcional, sin grandes ornamentos, son suficientes para que Freud elabore una nueva teoría: la teoría de los sueños y el inconsciente.

En la sociedad de principios del siglo XX, influenciada por las doctrinas ilustradas, el pensamiento racional se convierte en la herramienta que proporciona la estabilidad del sistema social, al erradicar el exceso y la violencia que emerge desde lo desconocido. Según explican Adorno y Horkheimer, en *La dialéctica de la Ilustración* (1944), la finalidad del progreso tecnológico de la civilización occidental es liberar al ser humano del miedo y, con esa intención, se establece una sinonimia entre el conocimiento y el dominio, que busca doblegar a la naturaleza: espacio indómito, donde se concentran las fuerzas monstruosas que arremeten contra el sujeto. Así, dicen Adorno y Horkheimer, el programa de la Ilustración aspira al desencantamiento del mundo, con la esperanza de llegar a reducir lo desconocido a los límites de lo conocido, para que el sujeto deje de padecer el dolor de la ignorancia y el miedo. En esta línea, ya decía Goya que "El sueño de la razón produce monstruos"¹⁴. Sin embargo, de alguna manera, la ocultación de las sombras –a través del resplandor (ilusorio) de las luces– es una poderosa arma ideológica, cuya finalidad es alcanzar la homogeneidad social –más adecuada al control del Estado–, a través de la exclusión de la alteridad y la figura del extranjero. De esta manera, en contra de los presupuestos del discurso ilustrado, consideremos que es importante ver cómo Freud –por medio de la teoría de la interpretación de los sueños– cuestiona el estatuto categórico de la razón, dando luz a las sombras y el silencio. Así, en estos momentos, el psicoanálisis freudiano invierte la máxima de Goya y libera a sus monstruos: adormece la conciencia y despierta el inconsciente, para distorsionar la autosuficiencia del mundo racional, a través del deseo irracional que esconde lo desconocido. En este sentido, su finalidad es cuestionar el control que la conciencia ejerce sobre el discurso, a partir de una crítica exhaustiva de las leyes del lenguaje, en busca de una palabra ajena a la lógica del sentido. Al final, con ese giro copernicano desde la razón a los sueños, Freud insinúa que la lógica disciplinar –en sí misma– es más monstruosa que el monstruo que habita en el inconsciente, ya que utiliza los

¹⁴ Esta inscripción pertenece a la estampa número 43 de Francisco de Goya y lleva por título: "El sueño de la razón produce monstruos". Pertenece al libro de 80 estampas, encuadradas en piel (313 X 208 X 24mm), de la serie *Caprichos*. Se trata de un grabado y la técnica empleada es el aguafuerte y el aguatinta, en papel verjurado ahuesado. Las medidas de la estampa son 213 x 151 mm (huella) y 306 x 201 mm (papel). Véase Museo del Prado, número de catálogo: Go2131.

mecanismos de control que proporciona la razón, para erradicar la dimensión extraña y desconocida que perturba el descanso (feliz y paciente) de la sociedad capitalista.

Así, de acuerdo con la teoría psicoanalítica freudiana, vemos que los sueños son los encargados de manifestar las pulsiones irrefrenables que perturban el aparato psíquico del ser humano, al suspender la actividad consciente de la razón, para volver –en un eterno retorno nietzscheano– a un estado primitivo, más allá de la censura moral que impone el pensamiento hegemónico. En este sentido, tal y como dice Freud, "El estudio del sueño debe ser considerado como el camino más seguro para la investigación de los más profundos procesos anímicos", en donde se encuentra la realidad del deseo inconsciente del ser humano (1920: 278-279). En una sociedad, en donde el deseo inconsciente queda censurado por la moral económica del sistema capitalista, los sueños se convierten en un mecanismo de rebeldía, que permiten liberar las fuerzas irracionales que atenazan al hombre, desestabilizando el orden social establecido. Así, según explica Freud, los sueños son la manifestación inconsciente de un deseo no realizado, que luchan por expresar –a través de una nueva escritura antidiscursiva– los secretos más inconfesables del sujeto, en una sociedad capitalista que no contempla la dimensión de lo irracional y lo desconocido: "el sueño", dice Freud, "no entraña sino la representación de lo meramente deseado por el sujeto" (1900: 362). Por eso, para la teoría freudiana, los sueños son un instrumento útil y necesario en la vida del individuo, ya que garantizan la estabilidad y la seguridad del organismo, en un acto irreverente y excesivo que choca con las aspiraciones del sistema económico del capitalismo.

Hasta ahora, y según la tradición romántica, los sueños son un mecanismo de compensación, ya que construyen una realidad paralela, en donde el sujeto puede encontrar algún alivio, al abrigo de los males y sufrimientos del mundo. Sin embargo, para Freud, los sueños no son una evasión, más bien, abren un espacio crítico –al margen de la lógica racional que gobierna el mundo–, que obliga al sujeto a enfrentarse con el dolor y el deseo, una vez que se termina el sueño. En esta línea, comenta Freud, "El sueño no actúa nunca con nada que no sea digno de ocupar también nuestro pensamiento despierto, y que las pequeñeces que no llegan a atraer nuestro interés durante el día son también impotentes para perseguirnos en nuestro sueño" (1900: 29). De esta manera, según dice Freud, el material con que se fabrican los sueños no está alejado de la realidad cotidiana del sujeto: sus pensamientos y experiencias diarias –a

través de un proceso de reelaboración subjetiva, que está guiado por la fuerza del deseo— se convierten en el sustrato que alimenta los sueños, estableciendo una relación bidireccional entre el día y la noche¹⁵. Los sueños, por lo tanto, no son un eco débil y deficiente de la realidad —en donde el sujeto busca consuelo—, sino que tienen la capacidad de transformar la realidad cotidiana del ser humano, ya que el deseo revela las aspiraciones y los anhelos que el sujeto —reprimido por la sociedad— no puede llegar a realizar en su día a día.

A partir de aquí, y esto nos parece relevante, Freud afirma que los sueños tienen la capacidad de revelar los deseos inconscientes del sujeto, a partir de un lenguaje doble: el contenido manifiesto y el contenido latente. Hasta ahora, el análisis de los sueños se ha centrado en el estudio del contenido manifiesto del sueño y su realidad interna —escondida en el contenido latente— ha sido totalmente desatendida, representando el sueño como algo absurdo, carente de valor y significado. Freud rechaza esta perspectiva de estudio, pero su intención tampoco es analizar el sueño desde el contenido latente, porque es consciente de que el centro onfálico del sueño es imposible de alcanzar por medio de la interpretación. De esta manera, Freud critica los estudios que se centran —únicamente— en una instancia del sueño y propone analizar la relación que se establece entre el contenido manifiesto y el contenido latente y, para eso, aprende los signos y las leyes que articulan la relación entre el contenido original y su traducción. En este sentido, comenta Freud,

Las ideas latentes y el contenido manifiesto se nos muestran como dos versiones del mismo contenido, en dos idiomas distintos, o, mejor dicho, el contenido manifiesto se nos aparece como una versión de las ideas latentes a una distinta forma expresiva, cuyos signos y reglas de construcción hemos de aprender por la comparación del original con la traducción. Las ideas latentes nos resultan perfectamente comprensibles en cuanto las descubrimos. En cambio, el contenido manifiesto nos es dado como un jeroglífico, para cuya solución habremos de traducir cada uno de sus

¹⁵ André Breton, en *Los vasos comunicantes* (1931), también intenta conjugar el sueño y la vigilia. Dice Breton: "de la misma manera que el sueño extrae todos sus elementos de la realidad y fuera de ésta no implica el reconocimiento de ninguna otra o nueva realidad, de modo que el desdoblamiento de la vida del hombre en *acción* y en *sueño*, a los que, con esfuerzo igual, se quiere hacer pasar por antagonistas, es un desdoblamiento puramente formal, una ficción, toda la filosofía materialista, apoyada por las ciencias naturales, es testigo del hecho de que la vida humana, concebida *fuera* de sus límites estrictos que son el nacimiento y la muerte, no es la vida real más que lo que el sueño de una noche es al día que acaba de ser vivido. En la apología del sueño considerado como terreno de evasión y en la llamada a una vida sobrenatural, sólo encuentra igualmente manera de expresarse una voluntad completamente platónica de enmienda de la que es al mismo tiempo el desistimiento completo. A esta voluntad inoperante, se opone y sólo puede oponerse desde el principio una voluntad de transformación de las causas profundas del hastío del hombre, una voluntad de trastorno general de las relaciones sociales, una voluntad *práctica* que es la voluntad revolucionaria" (1931: 100-101).

signos al lenguaje de las ideas latentes. Incurriríamos, desde luego, en error si quisiéramos leer tales signos dándoles el valor de las imágenes pictóricas y no el de caracteres de una escritura jeroglífica (1900: 307).

Así, el trabajo freudiano se estructura en dos etapas diferentes, pero complementarias: por una parte, desde un enfoque hermenéutico, Freud rechaza el estudio del contenido manifiesto del sueño y demuestra que hay una realidad oculta, que debe guiar el procedimiento interpretativo del psicoanalista; por otra parte, Freud explica que es necesario deshacer la fascinación que ejerce el núcleo onfálico, para centrar la atención en la forma que adopta el trabajo del sueño. Así, Freud pretende “investigar las relaciones entre el contenido manifiesto y los pensamientos latentes del sueño, y pesquisar los procesos por los cuales estos últimos se convirtieron en aquel” (1900: 285). De esta manera, la labor del psicoanalista se convierte en una tarea de traductor, con el fin de comprender los procesos de condensación y desplazamiento con los que trabaja el sueño.

Según explica Freud, el contenido manifiesto del sueño es pobre y conciso, en comparación con la riqueza implícita del contenido latente¹⁶, cuyo significado oculto resulta inalcanzable. No obstante, a pesar de esa aparente sobriedad, el material que constituye el contenido manifiesto del sueño está sobredeterminado, ya que un único elemento reúne múltiples significados al mismo tiempo, incluso aquellos que –en contra de la lógica aristotélica– resultan contradictorios. En este sentido, dice Freud, "No se halla entonces un solo elemento de contenido del sueño del cual no partan los hilos de asociación en dos o más direcciones, ni una sola situación que no está compuesta de dos o más impresiones o sucesos" (1900: 22). Por eso, para Freud, es imposible interpretar un sueño de manera exhaustiva, porque la cuota de condensación –que es indeterminada– condena la exégesis a un proceso interminable, que no termina nunca. En *La interpretación de los sueños*, para ejemplificar el trabajo de condensación del contenido manifiesto, Freud recurre al sueño de la monografía botánica:

He escrito una monografía sobre una especie (indeterminada) de plantas. Tengo el libro ante mí y vuelvo en este momento la página por la que se hallaba abierto y que

¹⁶ De hecho, Freud dice concretamente lo siguiente: "las ideas latentes ocupan seis, ocho o doce veces más espacio [...] se estima muy por debajo el montante [de condensación] de la comprensión que ha tenido efecto" (1900: 308).

mantiene una lámina en colores. Cada ejemplar ostenta, a manera de herbario, un espécimen disecado de la planta (1900: 311).

A partir de aquí, según explica Freud, el contenido manifiesto del sueño se estructura en torno a la palabra 'monografía botánica', en donde convergen numerosas ilaciones de pensamiento, que –como una intrincada enredadera– discurren hacia las profundidades del deseo del hombre. De esta manera, como consecuencia del trabajo de condensación, Freud comprende que la palabra 'monografía botánica' rompe con el sentido unívoco del signo saussureano y crea un vasto tejido de conexiones inconscientes, en busca de la verdad que se esconde en el silencio. Además, tal y como dice Freud, no sólo la palabra 'monografía botánica' aparece sobredeterminada por el trabajo que realiza la condensación, sino que incluso la palabra 'monografía' y la palabra 'botánica' –por separado– encierran una cantidad indeterminada de significados, que extienden el proceso de interpretación al infinito. Dice Freud:

Al elemento *botánica* pertenecen los recuerdos relativos a la persona del profesor *Gaertner* (jardinero), a su floreciente mujer, a aquellas pacientes mía cuyo nombre era *Flora* y a la señora de la que relaté la historia de las *flores* olvidadas. El elemento *Gaertner* me conduce nuevamente al laboratorio y a la conversación con Koenigstein, a la que pertenece asimismo la mención de mis dos pacientes. De la señora de las *flores* parte un camino mental hasta las *flores* preferidas de mi mujer, punto en el que converge también otro camino cuyo punto de partida es el título de la monografía vista en la vigilia. El elemento 'botánica' recuerda, además, el episodio del herbario y un examen de mi época universitaria, y un nuevo tema tratado en mi conversación con el oculista –el de mis aficiones– se enlaza por mediación de la alcachofa, a la que humorísticamente llamo mi *flor preferida*, a la concatenación de ideas por parte de las flores olvidadas. Detrás del elemento 'alcachofa' se esconde, en primer lugar, el recuerdo de Italia, y en segundo el de una escena infantil que inició mis relaciones, tan íntimas luego, con los libros. Así, pues, *botánica* es un verdadero foco de convergencia, en el que se reúnen para el sueño numerosas series de ideas (1900: 312).

De esta manera, de acuerdo con el planteamiento freudiano, los elementos de 'monografía' y 'botánica' condensan –en sí mismos– una pluralidad de sentidos que se actualizan al mismo tiempo, ofreciendo una variada e inagotable red de conexiones con la dimensión del inconsciente. Así, en una concatenación inagotable de ideas, Freud trabaja para desenredar –uno a uno– los hilos que conforman la cadena asociativa del contenido manifiesto del sueño, hecho que le obliga a embarcarse en un viaje hacia las profundidades de lo desconocido. Su labor –como un traductor de jeroglíficos– consiste en descifrar el deseo inconsciente, encubierto –mediante el disfraz que proporciona el trabajo de condensación– en el contenido manifiesto del sueño, en donde el signo lingüístico saussureano se rompe y se desintegra.

En contraposición al trabajo de condensación, Freud presenta el proceso de desplazamiento, que funciona desde el contenido latente, deformando los deseos inconscientes del sujeto, para que –libres de la censura de la resistencia– puedan pasar al contenido manifiesto del sueño, sin dañar la estabilidad psíquica del sujeto. Al fin y al cabo, dice Freud, "El sueño es el guardián del reposo, no su perturbador" (1900: 270). De esta manera, gracias al proceso de desplazamiento, la expresión intangible y abstracta de las ideas latentes se sustituye por una serie de elementos plásticos y concretos en el contenido manifiesto del sueño, permitiendo que el deseo inconsciente supere los obstáculos habituales de la censura. Así, en el proceso de desplazamiento, la máscara y el disfraz se convierten en los mecanismos que garantizan la defensa endopsíquica del sujeto, ya que consiguen transformar el deseo inconsciente, para que su representación no cause dolor o malestar en el sujeto. De hecho, comenta Freud, cuanto más oscuro y enrevesado es el contenido manifiesto de un sueño, más participación debe atribuirse al proceso de desplazamiento, ya que su finalidad es encubrir y desactivar la violencia constitutiva que atraviesa la realidad del deseo inconsciente. De nuevo, en el sueño de la monografía botánica, Freud dice: "en el sueño de la monografía botánica, el centro del contenido manifiesto es, sin disputa, el elemento 'botánico', mientras que en las ideas latentes se trata de los conflictos y complicaciones resultantes de la asistencia médica entre colegas" (1900: 332). En este caso concreto, según explica Freud, el deseo reprimido del contenido latente –los conflictos entre compañeros de trabajo– aparece representado de manera indirecta en el contenido manifiesto del sueño, a través de un movimiento transversal, que disfraza el dolor que provoca una mala situación laboral. De esta manera, para poder manifestar la verdad del deseo inconsciente, la representación lingüística debe recurrir al amparo que proporcionan la falsificación y el disfraz, hecho que implica la destrucción de la sinonimia del signo saussureano, en un proceso de desplazamiento que imprime movilidad al significante. La verdad, por lo tanto, se acompaña de la ficción y la máscara, transformando el proceso de representación en un acto creativo, que produce algo siempre nuevo. De hecho, ya decía Nietzsche en *Más allá del bien y del mal* (1886), que "Todo espíritu profundo necesita una máscara: aún más, en torno a todo espíritu profundo va creciendo continuamente una máscara, gracias a la interpretación constantemente falsa, es decir, superficial, de toda palabra, de todo paso, de toda señal de vida que él da" (1999: 70).

En resumen, a través del trabajo del psicoanálisis, Freud trata de desentrañar la realidad inconsciente de los sueños, largamente ignorados –hasta este momento– por el pensamiento dominante, en una sociedad capitalista que se mueve por el imperativo categórico de la razón y la conciencia. *En la interpretación de los sueños*, a partir del análisis del proceso de condensación y el proceso de desplazamiento, pensamos que es interesante ver cómo Freud construye una teoría del lenguaje novedosa, que incide en la fragmentación del signo lingüístico saussureano, como consecuencia de la representación del deseo inconsciente, que estructura la realidad de los sueños. Al fin y al cabo, el sueño introduce dos movimientos simultáneos contradictorios, que desarticulan la equivalencia del signo lingüístico saussureano: por una parte, un movimiento vertical –en el plano del contenido manifiesto– que funciona aglutinando una multiplicidad de sentidos al mismo tiempo, como consecuencia del proceso de condensación; por otra parte, un movimiento horizontal –en el plano del contenido latente– que trabaja movilizándolo a lo largo de una cadena metonímica, como consecuencia del proceso de desplazamiento. De esta manera, al estar determinados por dos movimientos inversos, los trabajos de condensación y desplazamiento desestructuran el sistema de equivalencias en el que se sustentan el régimen discursivo y el orden social. Así, en la escisión que separa el significante y el significado, podemos decir que Freud descubre el deseo reprimido: una fuerza irreverente, que tiene la capacidad de destruir el sistema de intercambio equitativo, que sirve de soporte a la estructura socio-económica del sistema capitalista. Por eso, a través de la interpretación de los sueños, Freud arremete contra la analogía perfecta del significante y el significado en el signo lingüístico saussureano, revelando una escritura que se extiende al infinito, incapaz de quedar detenida en el consuelo que proporciona la posición del sentido en el trabajo hermenéutico. Al final, en los sueños, "se entrecruzan mil y mil hilos, van y viene las lanzaderas, manan invisibles las hebras y un único movimiento establece mil enlaces" (1900: 313). Así, a partir de la falta de correspondencia entre el contenido latente y el contenido manifiesto, se produce un lenguaje ilimitado, en donde el desplazamiento del signo –como una enredadera de hilos– rompe con la equivalencia saussuriana y hace visible una multiplicidad de sentidos, que nos va a permitir –en la parte teórico-práctica de este estudio– romper con la organicidad de la obra de arte clásica, al recuperar el estatuto poético y revolucionario del fragmento, en la disciplina del *collage*.

2.2. Metáfora y la metonimia: un estudio sobre el trastorno de la afasia de Roman Jakobson

Parece ser que algunos afásicos no logran clasificar de manera coherente las madejas de lana multicolores que se les presentan sobre la superficie de una mesa; como si este rectángulo uniforme no pudiera servir de espacio homogéneo y neutro en el cual las cosas manifestarían a la vez el orden continuo de sus identidades o sus diferencias y el campo semántico de su denominación. Forman, en este espacio uniforme en el que por lo común las cosas se distribuyen y se nombran, una multiplicidad de pequeños dominios grumosos y fragmentarios en la que innumerables semejanzas aglutinan las cosas en islotes discontinuos; en un extremo, ponen las madejas más claras, en otro las rojas, por otra parte las que tienen una consistencia más lanosa, en otra las más largas o aquellas que tiran al violeta o las que están en bola. Sin embargo, apenas esbozados, todos estos agrupamientos se deshacen, porque la ribera de identidad que los sostiene, por estrecha que sea, es aún demasiado extensa para no ser inestable; y al infinito el enfermo junta y separa sin cesar, amontona las diversas semejanzas, arruina las más evidentes, dispersa las identidades, superpone criterios diferentes, se agita, empieza de nuevo, se inquieta y llega, por último, al borde de la angustia.

Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*

El lingüista y filósofo ruso Roman Jakobson es conocido principalmente por su definición del concepto de fonema y por su estudio sobre las funciones del lenguaje, aunque también se le conoce por textos –de menor relevancia–, en torno al mundo del arte y del cine. A principios de los años veinte, Roman Jakobson se relaciona con un gran grupo de intelectuales rusos: los artistas y poetas de vanguardia Malévich, Khliébnikov, Maiakovski o el escritor de origen búlgaro Tzvetan Tododov, llegando a formar parte de la escuela del formalismo ruso¹⁷, cuya principal preocupación se centra en el estudio del proceso de la desautomatización¹⁸. Jakobson, fuertemente influenciado

¹⁷ En 1915, con tan sólo 19 años de edad, Jakobson participa en la fundación del Círculo lingüístico de Moscú, junto al grupo OPOJAZ al que también está vinculado, y que más tarde pasará a denominarse formalismo ruso.

¹⁸ Véase "El arte como artificio", de Viktor Schlovski (1916), recogido en la antología *Teoría de la literatura, textos de los formalistas rusos*, de Tzvetan Todorov (1965). De acuerdo con esta teoría, una verdadera obra artística debería descontextualizar los objetos cotidianos, para obligar a la percepción a mirar –con nuevos ojos– una realidad que resulta ya desconocida. Años más tarde, en "Hélène Cixous, fotos de raíces", Cixous (1994) recoge esta teoría sobre la desautomatización y dice lo siguiente: "me parece que cuando escribo, es porque algo va de uno a otro, ida y vuelta. Pero también para jugar escribí:

por la teoría y la crítica literarias, realiza sus investigaciones en el campo de la lingüística, basando sus estudios en análisis puramente literarios, que le van a permitir indagar acerca de la estructura del habla en pacientes con afasia, consecuencia de la barbarie de la Segunda Guerra Mundial. En 1941, Roman Jakobson publica el libro *Lenguaje infantil y afasia*¹⁹, en donde compara los primeros sonidos que profiere el sujeto infantil, con la disfunción del lenguaje que padecen ciertos sujetos afásicos que han sufrido daño cerebral²⁰. Así, Jakobson crea un paralelismo entre la construcción del lenguaje en los pacientes afásicos y el lenguaje preverbal del sujeto infantil, porque comprueba que ambos sujetos comparten ciertas leyes del lenguaje, al margen del discurso racional y normativo que impone el sistema capitalista. Ahora, desde el ámbito de la lingüística, Jakobson se interesa por la experiencia de la afasia, ya que este trastorno tiene la capacidad de revelar nuevas leyes del lenguaje, que transgreden el orden lógico-racional del discurso hegemónico. Así, un ámbito monopolizado por los estudios médico-psiquiátricos pasa a quedar en manos de la lingüística, transformando la concepción tradicional que se tiene del trastorno de la afasia, que se convierte en una experiencia fundamental, que permite transformar el orden estructural del lenguaje racional y discursivo, en busca de la dimensión poética de la palabra. En este sentido, consideramos que las investigaciones de Jakobson nos permiten descubrir nuevas formas del lenguaje –al margen del discurso normativo de la economía capitalista–, que nos ayudan a configurar un aparato conceptual y teórico necesario, para abordar el

de luna al otro. Es un juego pero serio. Es una manera de desjerarquizar todo. Nosotros, que somos geocéntricos, al igual que somos antropocéntricos, decimos: de la tierra a. Y la luna, es lo otro. Hace mucho que me siento en una relación poética y fantasmática con la luna, nuestro otro... a la que siempre digo –muda y mirándola– perdóname por hacer como si fueras tú lo otro, mientras que eres tú luna. Cambiemos. Si escribo 'de luna al otro', en ese momento, el otro sería la tierra. Y está bien. A cada una y a cada uno su turno. De todas maneras. No solamente porque hay que desplazar las jerarquías; es también porque, a fuerza de ordenar sin saberlo, es decir, de ser ordenados de antemano por la lengua, se priva a todo el mundo de todo. Nos privamos a nosotros mismo de la alteridad –de la alteridad de la tierra. Nosotros mismos acabamos por ya no verla desde otro punto de vista cuando lo necesita absolutamente. La tierra vista desde el punto de vista de la luna se reanima: es desconocida; hay que descubrirla" (1994: 73). Evidentemente, esta teoría sobre la desautomatización tendrá claras influencias en el mundo del arte. Pensemos, por ejemplo, en Marcel Duchamp.

¹⁹ En 1974, en la primera edición española, el texto original de Jakobson se publica con los siguientes textos: "La afasia como problema lingüístico" (1955); "¿Por qué 'papá' y 'mamá'?" (1960); "Hacia una tipología lingüística de los trastornos afásicos" (1964); "Tipos lingüísticos de afasia" (1966). A lo largo de este capítulo, para poder distinguir entre el texto original y los artículos añadidos en la edición española, citaremos el año correspondiente de cada uno de los artículos.

²⁰ Curiosamente, después de la Segunda Guerra Mundial, comienzan a publicarse los primeros estudios sobre la afasia: *Language and language disturbances*, de Kurt Goldstein (1948); *L'Aphasie et l'élaboration de la pensée explicite*, de André Ombredane (1951); y el libro ruso *Travmatičeskaja afazija [Trastornos de la afasia]*, de A. R. Luria (1947). Parece ser que, como consecuencia de los trastornos ocasionados por la Segunda Guerra Mundial, hay un asombroso aumento de pacientes que sufren afasia, entendida –en ese momento– como un daño cerebral irreparable, provocado por el deterioro del sistema nervioso central.

trabajo plástico de deconstrucción poética que realizaremos en la tercera parte de este estudio de investigación.

El término de 'afasia' es acuñado, por primera vez, por el médico francés Armand Trousseau, en 1864. Sin embargo, según explica Jakobson, la definición más exacta se atribuye al neurólogo inglés Hughlings Jackson, que –más allá del punto de vista funcional– introduce la preocupación por la dimensión del lenguaje, centrando su estudio en la desarticulación del signo lingüístico, entre el significante y el significado. En este sentido, dice Jakobson, "El primer verdadero intérprete de la afasia, Hughlings Jackson, ha reconocido que una mutación afásica es susceptible de considerarse como algo que presenta, por naturaleza, un doble aspecto; cuando un paciente dice 'silla' por 'mesa', revela ante todo una insuficiencia –que no dice 'mesa'–, y después una compensación –pues dice 'silla' en su lugar" (1955: 141). De este modo, de acuerdo con las investigaciones lingüísticas de Jakobson, consideramos importante analizar el nuevo lenguaje que produce el sujeto afásico, ya que su discurso tiene la capacidad de transgredir la ley imperativa del lenguaje racional y discursivo, dificultando la relación que se establece entre el emisor y el receptor en la comunicación. La afasia, por lo tanto, no sólo conlleva una alteración en el orden estructural del lenguaje racional y discursivo, sino que también implica un acto creativo, ya que la ausencia de la palabra adecuada se compensa con una nueva invención, que no se adapta a las leyes que institucionaliza el sistema socio-político del capitalismo. Ahora, como consecuencia del trastorno de la afasia, la concordancia entre el significante y el significado se quiebra, creando fisuras en los estatutos impuestos por la norma económica del discurso social, que es incapaz de incorporar el nuevo sistema lingüístico del sujeto afásico. Al fin y al cabo, la sociedad capitalista –sustentada en la perfecta equivalencia lingüística– es incapaz de atender al mensaje irreverente del sujeto afásico, que se mantiene más allá de la lógica económica del sistema de los signos, revelando el punto crítico de la ruptura del discurso racional y hegemónico del mundo occidental.

El orden del lenguaje está estructurado bajo el dominio de códigos y leyes gramaticales, que delimitan las posibilidades de combinación del discurso, en donde la función del hablante se reduce a ser un mero usuario de la lengua y no un inventor de palabras, cuyo acto irreverente y creativo podría desarticular la homeostasis del sistema social. Así, según explica Jakobson, todo signo lingüístico se dispone en dos grandes bloques, en

función de una temporalidad sincrónica –en donde el tiempo se congela en un instante– o en función de una temporalidad diacrónica –en donde el paso del tiempo transcurre de manera lineal–, hecho que modifica la manera de concebir y estructurar el lenguaje. El discurso, por lo tanto, se construye en torno a dos maneras diferentes de concebir el tiempo, estableciendo un juego de relaciones de equivalencia y contigüidad, a partir de las figuras retóricas de la metáfora y la metonimia. De hecho, dice Jakobson, "Los componentes de todo mensaje se ligan necesariamente al código por una relación interna de equivalencias y al contexto por una relación de contigüidad" (1955: 148). Con estas palabras, Jakobson hace referencia al tiempo que existe en el movimiento intrínseco de las figuras literarias de la metáfora (tiempo interno) y la metonimia (tiempo externo), hecho que desestructura la unidad del signo lingüístico saussureano, a partir de un doble movimiento que discurre en direcciones opuestas. En este sentido, para Jakobson, la metáfora condensa significados en una sola palabra, generando un movimiento vertical e interno, a partir de la superposición de una multiplicidad de significados, que atentan contra el principio aristotélico de no contradicción; a su vez, la metonimia asocia diferentes significantes de manera encadenada, generando un movimiento horizontal y externo, que se prolonga interminablemente al infinito, impidiendo la significación final.

En *Curso de lingüística general* (1916), según analizamos en capítulos precedentes, Ferdinand de Saussure advierte de un movimiento similar en las operaciones de concurrencia y concatenación, aunque esos juegos del lenguaje –en su opinión– no conllevan la ruptura del signo lingüístico, que se mantiene incorruptible frente al paso del tiempo. Sin embargo, a pesar de que reconoce esos desplazamientos en el lenguaje, Saussure afirma que sólo existe movimiento temporal en la concatenación, como una sucesión lineal de significantes, que trazan un recorrido horizontal y narrativo que se extiende al infinito; por el contrario, dice Saussure, la función de la concurrencia no está marcada por el devenir y el deterioro del transcurso temporal, porque el proceso de condensación de los significados no necesita de la progresión lineal del tiempo. Jakobson, en contra de las teorías saussureanas, investiga la doble articulación del discurso, demostrando la estructura temporal del proceso de la concurrencia y de la concatenación: por una parte, en un proceso metonímico, Jakobson analiza el funcionamiento del signo lingüístico y llega a la conclusión de que el significante funciona a partir de la combinación, agrupándose en estructuras que remiten a una

unidad superior; por otra parte, en un proceso metafórico, Jakobson estudia la flexibilidad del sentido de las palabras y afirma que el significado funciona a partir de la selección, condensando diferentes sentidos gracias a la semejanza que se establece entre los diferentes términos. En este sentido, comenta Jakobson, "La relación interna de semejanza (y de contraste) subyace en la metáfora; la relación externa de contigüidad (y de alejamiento) determina la metonimia" (1955: 146). En definitiva, Jakobson introduce el problema de la temporalidad, para analizar la estructura horizontal de la metonimia y la estructura vertical de la metáfora, reduciendo el lenguaje en un doble juego de movimientos contrarios, que impiden la perfecta equivalencia del signo lingüístico. Al final, dice Jakobson, "Los trastornos de combinación (contigüidad) parecen enlazarse con las lesiones relativamente anteriores del córtex, y los de selección [semejanza] con las lesiones relativamente posteriores" (1966: 229), demostrando que las lesiones ocasionadas en determinadas zonas del cerebro implican maneras concretas de estructurar la temporalidad del lenguaje y, como consecuencia, afectan a la construcción de las figuras retóricas de la metáfora y la metonimia.

A partir de aquí, influenciado por la clasificación de Alexander R. Luria (1947)²¹, Jakobson designa seis tipos de afasia, que se agrupan en dos grandes bloques, dependiendo de si el trastorno del lenguaje afecta a la dimensión de la semejanza o de la contigüidad: por una parte, de acuerdo con los trastornos de tipo sensorial, semántico o amnésico, están los sujetos afásicos que son incapaces de realizar metáforas, al tener problemas para sustituir e integrar un término por otro en el contexto; por otra parte, de acuerdo con los trastornos de tipo aferente, eferente y dinámico, están los sujetos afásicos que tienen dificultades a la hora de elaborar metonimias, al ser incapaces de seleccionar e identificar el código dentro del contexto del discurso. Según explica Jakobson, los elementos que constituyen el mensaje están ligados a un código – preestablecido por la comunidad–, que se encarga de dar orden y sentido al discurso. En este sentido, de acuerdo con la teoría de Jakobson, la metáfora es la figura literaria que se encarga de sustituir un término por otro, estableciendo cierta equivalencia con el sentido del símbolo sustituido, hecho que permite codificar el mensaje del discurso; en cambio, la metonimia es la figura literaria que se encarga de combinar un término por

²¹ En *Trastornos afásicos* (1947), por primera vez, Luria menciona los seis tipos de afasia que Jakobson – posteriormente– retoma en sus investigaciones. En los años setenta, Luria añade una nueva tipología a su clasificación: la afasia 'amnésica'.

otro, manteniendo también cierta equivalencia en el discurso, descodificando la información del mensaje.

De esta manera, con el fin de explicar los dos tipos de afasia, Jakobson –influenciado por las teorías literarias de los formalistas rusos– recurre a la poesía, como una forma de materializar sus investigaciones, en torno al movimiento contrario de las dos figuras retóricas: por una parte, la poesía lírica –asociada con la figura literaria de la metáfora–, en donde las palabras funcionan condensando significados en sí mismos, al detener la linealidad horizontal del paso del tiempo en un único instante, que queda congelado en un movimiento vertical; y, por otra parte, la poesía épica –asociada con la figura literaria de la metonimia–, en donde las grandes hazañas de los héroes de la antigüedad necesitan del transcurso lineal del tiempo, para describir –con detalle y exhaustividad– los logros o fracasos de sus aventuras. Así, a partir de este estudio minucioso de la poesía, Jakobson estudia la elasticidad del tiempo en el lenguaje y comenta lo siguiente:

La producción de la metáfora no es compatible con el trastorno de la semejanza, ni la metonimias con el de la contigüidad. Igual que acabamos de hablar de la selección, basada en la semejanza, como primera etapa del proceso de codificación, y paralelamente de la combinación, basada en la contigüidad, como punto de partida de la operación decodificadora, comparemos ahora entre sí dos tipos de poesía lírica, que por su propio principio se construye ante todo sobre semejanza, y la poesía épica, que opera principalmente con la contigüidad. Recordemos que la metáfora es el tropo inherente de la poesía lírica, y la metonimia el tropo dominante en poesía épica (1964: 191).

A partir de aquí, en *Fundamentos del lenguaje* (1956), Jakobson (junto a Morris) analiza la afasia metafórica (o trastorno de la semejanza) y la afasia metonímica (o trastorno de la contigüidad), con el fin de comprender las irregularidades que los sujetos afásicos provocan en el lenguaje. Así, Jakobson investiga las características en el habla de los sujetos afásicos y las pone al servicio de los estudios lingüísticos, desde donde ofrece una nueva manera de operar en el campo de la medicina.

Primero, Jakobson analiza la afasia metafórica –que se sitúa en el eje paradigmático/sincrónico del habla–, donde el contexto es un factor indispensable y decisivo en el discurso del paciente afásico, llegando a hablar –incluso– por pura reacción al medio, desatendiendo las leyes generales del lenguaje. Según explica Jakobson, estos pacientes son incapaces de iniciar un diálogo o articular una contestación, por estar excesivamente apegados al contexto. Jakobson ejemplifica sus

investigaciones de la siguiente manera: "la paciente de Goldstein no pronunciaba nunca la palabra cuchillo sola, sino que, según su uso y las circunstancias, llamaba al cuchillo alternativamente cortaplumas, mondador, cuchillo de pan o cuchillo y tenedor" (1956: 108). El problema de los sujetos afásicos, con trastornos en la producción de metáforas, es la incapacidad de abstraer significados, hecho que les obliga a tener que acompañar siempre el concepto abstracto (por ejemplo, cuchillo), con una descripción detallada del uso o las características de dicho objeto (por ejemplo, cuchillo de pan). Así, la incapacidad para mencionar ciertos elementos hace que los sujetos afásicos tengan que alterar y sustituir ciertas partes del contexto, deteriorando las operaciones metalingüísticas del discurso y, como consecuencia, saturando de significado la dimensión del mensaje. Para Jakobson, esta incapacidad denotativa revela problemas en la función metalingüística del lenguaje, que hace que el sujeto afásico invente su propio idiolecto, más allá de las leyes imperativas del lenguaje racional y discursivo. Ahora, debido a la incapacidad que surge a la hora de producir metáforas, el lenguaje del sujeto afásico se acerca al lenguaje preverbal del sujeto infantil: "La interna formación de neologismos en los afásicos y los niños", dice Jakobson, "se debe a la ausencia de la fina delimitación que nosotros trazamos entre dos niveles verbales: el de las palabras 'prefabricadas' y el de las frases, prefabricadas solamente en su configuración gramatical, pero relativamente libres en su composición léxica" (1964: 200). No obstante, más allá del deterioro de las funciones del lenguaje, Jakobson remarca la capacidad creativa del sujeto afásico, que –gracias a la configuración de un ideolecto– es capaz de romper con las rígidas estructuras del lenguaje racional y discursivo, revelando un lenguaje propio que no está colonizado por la norma moral del sistema capitalista.

Segundo, Jakobson analiza la afasia metonímica –que se sitúa en el eje sintagmático/diacrónico de la lengua– y que tiene que ver con el movimiento que provoca la contigüidad, en donde las palabras se remiten unas a otras, de acuerdo con un orden determinado. Así, según las investigaciones jakobsonianas, estos tipos de pacientes no presentan una carencia lingüística, sino que tienden al amontonamiento de las palabras, saturando la dimensión del discurso. Así, a diferencia de la afasia metafórica, las frases de los pacientes que sufren afasia metonímica degeneran en un atropellado agramatismo, causado por una acumulación de palabras, que convierte la coordinación y la subordinación gramatical en una manifestación caótica y confusa. Son

pacientes que omiten partes importantes del discurso, por ejemplo, las preposiciones, los pronombres o las conjunciones, llegando a producir un lenguaje telegráfico, en donde un enunciado puede quedar reducido a una frase de una única palabra. En este caso, de acuerdo con la teoría de Jakobson, el sujeto afásico es incapaz de utilizar el contexto y, por ese motivo, su capacidad para integrar y combinar las distintas unidades lingüísticas se ve fuertemente afectada, dificultando el proceso de la comunicación. Al no poder incorporar el devenir del tiempo en la palabra, el eje sintagmático/diacrónico de la estructura de la lengua se pierde, hecho que motiva la creación de un lenguaje telegráfico, en donde los lazos de coordinación y subordinación gramaticales dejan de funcionar. Así, según explica Jakobson, este trastorno afecta a la capacidad que tiene el sujeto de realizar metonimias, dificultando el proceso de la combinación y, como consecuencia, la creación del proceso de contigüidad. A partir de aquí, interesado por el mundo del arte, Jakobson llega a la conclusión de que estos múltiples juegos del lenguaje afásico también pueden condicionar el campo de la pintura. Dice Jakobson:

La observación de que tales procesos predominan alternativamente no es únicamente válida para el arte verbal. Una idéntica oscilación se produce en sistemas de signos ajenos al lenguaje. Un destacado ejemplo de la historia de la pintura es la manifiesta orientación metonímica del cubismo, el cual transforma cualquier objeto en un conjunto de sinécdoques: los pintores surrealistas replicaron con una actitud decididamente metafórica (1956: 129).

Jakobson, influenciado por la escuela de los formalistas rusos y los movimientos de vanguardia, analiza dos corrientes artísticas de principios del siglo XX: el cubismo y el surrealismo, hecho que demuestra el gran interés que tiene por el mundo del arte. Para Jakobson, el movimiento interno de la metáfora está presente en la búsqueda de los pintores surrealistas, que sustentan sus investigaciones pictóricas en torno al proceso de la condensación, en donde una multiplicidad de sentidos invade las imágenes que componen el cuadro; por el contrario, el movimiento externo de la metonimia está presente en las obras de los pintores cubistas, que trabajan a partir de la superposición de diferentes planos fragmentados –a modo de significantes–, que buscan la unidad (inalcanzable) del objeto que se quiere representar. Sirvan de ejemplo los siguientes cuadros:



Salvador Dalí,
Los relojes blandos o la perseverancia de la memoria, 1931



Pablo Picasso
La Guitarra, 1913

Estas dos obras, la primera de Salvador Dalí y la segunda de Pablo Picasso, reflejan el trabajo de la metáfora y el trabajo de la metonimia respectivamente, en un proceso creativo que conforma dos movimientos contrarios en el cuadro. Ambos lienzos desestructuran la unidad del signo lingüístico saussureano, desde dos estrategias discursivas diferentes: por una parte, en el cuadro de *Los relojes blandos o la perseverancia de la memoria*, los relojes ocupan toda la superficie del cuadro, condensando –en una única imagen– múltiples significados al mismo tiempo, en un movimiento vertical que se expande hacia las profundidades del inconsciente; por otra parte, en el cuadro *La guitarra*, la superposición de diferentes planos significantes tienen la finalidad de representar la forma de una guitarra, a través de un movimiento horizontal que introduce un proceso narrativo en el cuadro. Así, la condensación de significados de las imágenes en los cuadros surrealistas y la superposición de significantes de los objetos en las obras cubistas crean una multiplicidad de movimientos contrarios, más allá del plano puramente visual.

Es evidente que el estudio de Jakobson, como vimos en el capítulo dedicado a la interpretación de los sueños, tiene claras reminiscencias freudianas, ya que sus investigaciones en torno al trastorno de la afasia recogen los conceptos psicoanalíticos de la metáfora y la metonimia, que hacen referencia –de manera respectiva– al proceso de condensación y desplazamiento propios de la disciplina lingüística. De este modo, desde la interpretación de los sueños y los trastornos de la afasia, Freud y Jakobson

analizan los movimientos internos que produce un lenguaje roto y fragmentado, que – desde la irreverencia poética– trabaja al margen del sistema de la norma y la teoría del valor del mundo capitalista. Así, dice Jakobson,

La competición de los dos modelos es evidente en todo proceso simbólico, sea intrapersonal o social. Así, en una investigación sobre la estructura de los sueños, la cuestión decisiva es saber si los símbolos y las secuencias temporales utilizados se basan en la contigüidad (en Freud, el 'desplazamiento' –metonimia y la 'condensación'– sinécdoque) o en la semejanza ('identificación' y 'simbolismo') (1955: 156).

De esta manera, desde el psicoanálisis y la lingüística, podemos decir que Freud y Jakobson plantean marcos teóricos similares, cuya finalidad es constatar la ruptura del signo lingüístico saussureano, en busca de un nuevo lenguaje. Así, según constatan Freud y Jakobson, la capacidad creativa que tiene el lenguaje del inconsciente y los trastornos de la afasia está dirigido a cuestionar la homogeneidad del sistema social de la lengua, al romper con las normas de significación de la lógica económico-racional del sistema capitalista. Al fin y al cabo, a través de la irreverencia poética, las leyes racionales que rigen el discurso hegemónico quedan rotas, destruyendo el sistema de equivalencias de la teoría del valor marxista, hecho que desarticula la función meramente instrumental y comunicativa del lenguaje. Así, similar al balbuceo preverbal del sujeto infantil, el juego metafórico y metonímico del afásico rasga la lógica económica del sistema capitalista, creando una fisura que –desde la dimensión de lo 'no-pensado'– descubre la voz del silencio.

En este sentido, a partir del proceso de la metáfora y la metonimia, Jakobson analiza los trastornos que se producen en el lenguaje del sujeto afásico, incorporando –en el ámbito clínico– las enseñanzas adquiridas en el campo de la literatura y la lingüística del formalismo ruso. Es evidente que, en estos momentos, las investigaciones lingüísticas de Jakobson son una manera pionera de abordar los problemas del lenguaje en pacientes que sufren ciertas lesiones cerebrales, ya que el estudio de las leyes del lenguaje pasa a formar parte del tratamiento del sujeto, haciendo que las preocupaciones sobre el funcionamiento del discurso entren a formar parte integrante del espacio clínico. A partir de este nuevo lenguaje, que demuestra las fisuras de la teoría lingüística saussureana, nos interesa ver cómo los sujetos afásicos producen un nuevo discurso, más allá de la lógica racional del sistema capitalista, en donde la teoría del valor marxista se rompe y se desintegra. Ahora, la capacidad poética del lenguaje del sujeto

afásico demuestra que hay una manera alternativa de comprender las estrictas e inamovibles leyes del lenguaje, al margen de las estructuras de poder instauradas por el sistema capitalista y el discurso hegemónico. Por ese motivo, a partir de las investigaciones jakobsonianas, veremos cómo los artistas de vanguardia van a prestar especial atención a estas nuevas formas de lenguaje que remiten al vacío y el silencio, ya que consiguen desarticular la teoría del valor y la equivalencia lingüística del significante y el significado, resquebrajando las reglas imperativas que sustentan el sistema capitalista.



2.3. Humpty Dumpty: el movimiento del significante en Jacques Lacan

Yo soy el maestro y las palabras quieren
decir lo que yo les ordeno, para eso les pago.

Frase dicha por Humpty Dumpty, en Lewis Carroll,
Alicia en el país de las maravillas

A partir de los años cincuenta, Jacques Lacan retoma las enseñanzas freudianas, para reavivar la dimensión del inconsciente, denostado por las prácticas terapéuticas estadounidenses, que tienden a reducir la cura de la patología a la medicalización del paciente. Frente a las prácticas médicas de psicoanalistas coetáneos, Lacan propone una reorientación del psicoanálisis hacia la obra original de Sigmund Freud, que ha sido distorsionada por el enfoque biologicista del positivismo científico del momento. La *ego psychology* –escuela psicoanalítica estadounidense, arraigada en las enseñanzas freudianas– privilegia el estatuto del 'yo' racional y consciente, en detrimento de la dimensión irracional del 'ello' inconsciente, que queda completamente olvidada. Esta praxis estadounidense implica una teoría ontológica sobre el ser del sujeto, que rechaza la parte oscura e irracional que oculta siempre la dimensión del inconsciente, que no se adapta bien a las exigencias que impone el sistema capitalista del mundo occidental. En este contexto, incapaz de aceptar ese proceso de estandarización, Lacan arremete contra la escuela norteamericana del *ego psychology*, para reivindicar –de manera necesaria– la vuelta a las enseñanzas de la teoría psicoanalítica freudiana. Así, en esa relectura de la obra de Sigmund Freud, Lacan critica la práctica psicoanalítica americana –basada en la cura rápida y generalizada del paciente–, cuya finalidad consiste en enmascarar el dolor y el sufrimiento, a través de la administración del fármaco. Sin embargo, según comenta Lacan, "el analista es un artífice de la función simbólica y no un simple curandero de síntomas" (1986: 252), ya que su trabajo no consiste en ofrecer una solución simplemente medicalizada, que –a través del fármaco– oculte las pulsiones irrefrenables del sujeto, sino que debe trabajar en el ámbito del lenguaje, recogiendo la palabra irracional que atraviesa la dimensión del inconsciente.

Por eso, desde un análisis más estructuralista que genético, Lacan demanda una revisión del psicoanálisis freudiano, ya que –en su opinión– se ha convertido en un método

idealista, debido a la injerencia del positivismo científico. Así, a partir de la disconformidad con las prácticas terapéuticas de la escuela estadounidense, Lacan reinterpreta el pensamiento freudiano desde el ámbito de la filosofía –y, más concretamente, desde la topología y la lingüística–, elaborando un análisis personal y novedoso, fuertemente influenciado por el ambiente cultural parisino de los años cincuenta. Ahora, las teorías de Lacan se nutren de toda una amalgama de reflexiones filosóficas, que le permiten remodelar la práctica psicoanalítica: en primer lugar, se alimenta de las nuevas corrientes de expresión artística, enmarcadas en los movimientos históricos de vanguardia, como son, el dadaísmo y el surrealismo; y, en segundo lugar, se beneficia de los cursos que el filósofo Alexandre Kojève imparte sobre Hegel, en la École des Hautes Études de París (1933-1939)²². Jacques Lacan se rodea de intelectuales y amigos, muy influyentes en el ámbito parisino de ese momento: Rene Crevel, André Bretón, Salvador Dalí, Marcel Duchamp, Alexandre Koyré, Henry Corbin o Georges Bataille, que le ayudan a ampliar su campo de estudio, hecho que le permite realizar una nueva y enriquecedora lectura del pensamiento freudiano, a partir de los parámetros de la filosofía estructuralista. De esta manera, Lacan reelabora el plano teórico del psicoanálisis y transforma su práctica terapéutica, motivo que suscita su exclusión de la Société Psychanalytique de París (SPP), porque los psicoanalistas ortodoxos no aceptan que incumpla la normativa establecida por la institución oficial. A partir de aquí, gracias a la teoría lacaniana sobre el signo lingüístico, analizaremos el conjunto de fisuras que desarticulan el binomio saussureano, dando prioridad al proceso reiterativo del significante –representado por la figura de Humpty Dumpty, en *Alicia en el país de las maravillas*–, frente a la posición del sentido del significado, en donde se sustenta el discurso hegemónico del mundo capitalista. Se trata, por lo tanto, de rescatar la importancia del significante lacaniano, para investigar –desde la disciplina del *collage*– un nuevo lenguaje creativo y experimental, más allá de la lógica racional del discurso occidental.

El 26 y 27 de septiembre de 1953, con motivo del Congreso de Roma celebrado en el Instituto de Psicología della Università, Lacan elabora un polémico y revelador

²² Alexandre Kojève, nacido en Moscú en 1902, se traslada a París en 1926. Durante seis años, es profesor de la École des Hautes Études, en donde imparte un seminario sobre *La fenomenología del espíritu* de Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Estas enseñanzas van a condicionar el pensamiento de los intelectuales franceses más prestigiosos del momento, propiciando un acercamiento a la izquierda revolucionaria y un distanciamiento del pensamiento idealista.

discurso, en torno a la práctica del psicoanálisis, que lleva por título: "Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis" (1953). Según explica Dosse, la originalidad del informe de Roma vuelve a colocar a Jacques Lacan en el centro neurálgico del pensamiento francés y, en último término, acaba por "consagrar al psicoanalista", reintroduciendo un nuevo devenir en la práctica psicoanalítica (1992a: 122). Este informe suscita una gran polémica en el marco de los estudios psicoanalíticos franceses, ya que incorpora –por primera vez– el término de 'orden simbólico', con el fin de llegar a analizar –desde el método científico que le proporciona la disciplina lingüística– la relación que se establece entre el signo y el hombre, a partir del vínculo social del lenguaje. Así, en estos momentos, Lacan afirma: "la lingüística puede servirnos de guía, puesto que es éste el papel en la vanguardia de la antropología contemporánea, y no podríamos permanecer indiferentes a esto" (1953: 103). Heredero de las investigaciones antropológicas de Lévi-Strauss, en *Las estructuras elementales del parentesco* (1949), Lacan trata de examinar la relación que se establece entre el campo de la lingüística y la dimensión del inconsciente, que "está estructurado como un lenguaje" (1965-1966: 352). A partir de aquí, influenciado por las propuestas teóricas de Freud y Jakobson en torno a la metáfora y la metonimia, veremos cómo Lacan se adentra en el análisis de la dimensión del inconsciente, para cuestionar las investigaciones saussureanas en torno a la equivalencia del signo lingüístico y proponer, de este modo, una nueva dimensión del lenguaje, al margen del discurso racional y consciente.

El 9 de mayo de 1957, en el anfiteatro Descartes en la Sorbonne, Lacan elabora un discurso que lleva por título "La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud", en donde plantea la ruptura y la crisis del signo lingüístico saussureano. Así, gracias a la aplicación del método psicoanalítico, nos interesa ver cómo Lacan cuestiona la equivalencia saussureana y proclama la supremacía del significante sobre el significado, que queda representada en el algoritmo lacaniano del siguiente modo (1957: 182):

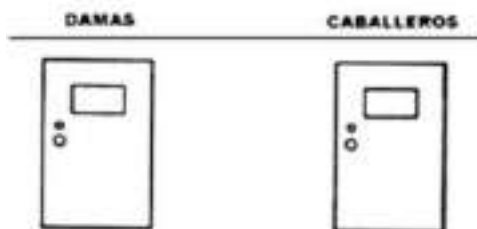


En estos momentos, Lacan se apropia de la teoría saussureana sobre el signo lingüístico, pero invierte la posición de los dos términos que conforman el juego del algoritmo, ya que sitúa el significante por encima del significado, remarcando el hecho de que es el significante el que construye el orden simbólico del lenguaje, al determinar la dimensión del significado. Además, Lacan proclama la supremacía del significante, con una imponente 'S' mayúscula en la parte superior de la barra, frente a la posición secundaria que concede a la 's' pequeña y minúscula del significado, que queda situada en la parte inferior de la barra del algoritmo. A partir de aquí, Lacan comenta, "nadie dejará de fracasar si sostiene su cuestión [la de Saussure], mientras no nos hayamos desprendido de la ilusión de que el significante responde a la función de representar al significado, o digamos mejor: que el significante deba responder de su existencia a título de una significación cualquiera" (1957: 184).

Para la teoría lacaniana, y esto nos parece un punto central, el significante no representa el significado, sino que el significante es el encargado de bautizar el significado, en un proceso que se encarga de producir lo real del mundo. Este cambio en la concepción del signo lingüístico se debe a una modificación radical de la función que ejerce la barra horizontal del algoritmo, en donde el significante y el significado se separan de manera definitiva: para Saussure, según vimos, la barra horizontal del algoritmo es el lazo de unión imprescindible que –de manera arbitraria e inmotivada– conecta el mundo de las ideas y el mundo de los sonidos, estableciendo la comunicación a través de la determinación que el significado ejerce sobre la dimensión del significante; para Lacan, en cambio, la barra horizontal tiene una clara función de corte (y no ya de correspondencia), hecho que motiva el distanciamiento entre el significante y el significado, que están condenados a no encontrarse nunca. Así, al incidir en la barra de separación, Lacan rechaza la capacidad representativa del lenguaje saussureano y afirma la autonomía del estatuto del significante, que tiene la capacidad de producir la realidad material del mundo, al margen del reduccionismo teleológico que impone la dimensión del significado.

De esta manera, desde una teoría materialista del lenguaje, Lacan se aleja de la interpretación idealista saussureana –de reminiscencias platónicas– y remarca el movimiento interminable del significante, que –más allá de la estabilidad que proporciona la posición del sentido– se convierte en el proceso performativo que

instituye la realidad material del mundo. En "La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud" (1957), Lacan cuestiona el paradigma saussureano del signo lingüístico, con el siguiente ejemplo:



(Lacan, 1957: 185).

De esta manera, con este sencillo ejemplo, Lacan demuestra la capacidad creadora que tiene el estatuto del significante, que es capaz de instituir la diferencia –sexual, en este caso–, a través de la herida que provoca la dimensión simbólica del lenguaje y, concretamente, la ley imperativa del Nombre-del-Padre. Así, de acuerdo con la teoría psicoanalítica lacaniana, consideramos interesante ver cómo la dimensión simbólica del lenguaje pierde su función representativa y pasa a producir la realidad material del mundo, que queda rebautizada por la marca imperecedera que produce la ley del significante. Según explica Stavrakakis,

[...] el significado –vagamente definido como la realidad externa– es el mismo: dos puertas idénticas que presumiblemente llevan a dos baños idénticos. Lo que crea la significación diferente en cada caso, lo que crea la diferencia entre el baño de damas y el baño de caballeros es el significante diferente, es decir el hecho que cada puerta lleva un cartel diferente ('Damas' y 'Caballeros'). El significante manifiesta la presencia de la diferencia y nada más que eso, haciendo imposible cualquier conexión entre signos y cosas. En otras palabras, la referencia a los signos implica una referencia a las cosas garantía de la significación, algo que Saussure fue finalmente incapaz de evitar, mientras que la noción de la primacía del significante rompe con tales connotaciones representacionistas (1999: 49-50).

Con estas palabras, Stavrakakis analiza la función que ejerce el lenguaje, en la vida del ser humano. El significante lacaniano, a diferencia del significante saussureano, no representa la dimensión material de los objetos cotidianos, sino que los produce y los genera, a partir de la fuerza que imprime la ley de lo simbólico. Lacan analiza en la "Instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud" (1957), la supremacía

del significante –que penetra en el significado–, transformando y moldeando el universo del lenguaje, en función del constructo social.

De esta manera, del mismo modo que la teoría saussureana, Lacan llega a la conclusión de que cada significante se constituye a partir de la relación oposicional que mantiene con otros significantes, en un proceso interminable que obliga a cada figura a encontrar la dimensión de su propio ser, más allá de la interioridad de sí mismo, en la figura del ser del otro. Un significante, por lo tanto, carece de significado por sí mismo y, por ese motivo, debe entrar en un juego reiterado de oposiciones, que obligan al significante a desplazarse a lo largo de una cadena simbólica infinita, en busca del último significado que detenga su movimiento. En "El seminario sobre la carta robada" (1956), y esto nos parece relevante, Lacan analiza de manera exhaustiva la estructura del orden simbólico del lenguaje, a través del recorrido interminable que hace una carta, que se convierte en la metáfora del juego del significante. En este ensayo, a partir de un cuento de Edgar Allan Poe²³, Lacan explica el funcionamiento del significante, que se desplaza a lo largo del texto, condicionando las entradas y salidas reiteradas de cada uno de los personajes que conforman el cuento: el Rey, la Reina, el Ministro D y, finalmente, el inspector Dupin, cuyos comportamientos vienen determinados por la marca imperecedera que imprime el significante lacaniano, que es el que domina la situación de la trama en todo momento. En este sentido, comenta Lacan, "los sujetos se dan el relevo [...] es la carta y su desviación la que rige sus entradas y sus papeles. [...] Al caer en posesión de la carta –admirable ambigüedad del lenguaje–, es su sentido el que los posee" (1956: 30).

Lacan utiliza la secuencia de ausencias y presencias, que produce el movimiento reiterado de la carta, para explicar el desplazamiento simbólico del significante, que no se detiene nunca. Por eso, para Lacan, el desplazamiento del significante se equipara con el movimiento del carrito de madera del libro *Más allá del principio del placer* de Sigmund Freud (1920), ya que ambos elementos funcionan a partir de una cadena ininterrumpida de ausencias y presencias, en busca de la completud autosuficiente que colma la falta que desestructura el ser del sujeto. En el ensayo de Freud, un niño –en un juego (aparentemente) inocente e infantil– lanza repetidas veces un carrito de madera,

²³ En el cuento *La carta robada* (1844), Poe narra la historia de una valiosa carta real que ha sido robada –en presencia de su majestad la reina–, por un ministro que intenta chantajearla. La reina llama al jefe de la policía y, gracias a la ayuda del inspector Dupin, consigue encontrar la carta y entregársela a su dueña.

gritando su ausencia con un clamoroso 'o-o-o-o-o' (*Fort*: fuera) y saludando su reaparición con un alegre 'a-a-a-a-a' (*Da*: aquí). A través de este juego reiterado, explica Freud, el niño alcanza un equilibrio homeostático con la dimensión de su deseo, ya que ese juego –metáfora del abandono de la madre– permite al niño vengarse de su ausencia, pasando de una actitud meramente pasiva a una actitud activa, en donde el niño es el que controla el retorno y la ausencia de su madre.

De la misma manera, a través de una narración ficcional en "El seminario sobre la carta robada", Lacan analiza el juego reiterado de la cadena de significantes, a partir del movimiento de una carta que no hace más que aparecer y desaparecer –de un modo incesante– ante la incrédula mirada de los diferentes protagonistas del cuento, cuya única finalidad es detentar una carta que siempre está en retirada. Así, mientras la dimensión de lo real "está siempre y en todo caso en su lugar" (1956: 25), Lacan llega a la conclusión de que el significante –representado a través de la trayectoria de la carta robada– siempre falta en su lugar, hecho que condiciona la manera de actuar de cada uno de los personajes que componen el cuento, que se esfuerzan –de manera desesperada– por alcanzar definitivamente la carta. Así, si el niño –a través del juego del carrito de madera– descubre la capacidad revolucionaria de su propio deseo, la búsqueda de la carta robada se convierte –en el cuento lacaniano– en una estrategia perfecta, para que los personajes puedan alcanzar la completud (imposible) de su propio ser, atravesado por la dimensión del lenguaje. Al fin y al cabo, de acuerdo con la terminología psicoanalítica lacaniana, el ser humano siempre está en falta: es un sujeto barrado (\$) ²⁴, dividido por la castración simbólica que –desde el nacimiento– ocasiona el orden del discurso, que construye la dimensión de lo real del cuerpo como lenguaje. Por este motivo, el sujeto nunca alcanza una unidad completa y autosuficiente de su propio ser, al estar desestructurado por las leyes simbólicas del discurso. Así, a partir de la teoría del sujeto barrado (\$), Lacan cuestiona el *ego cogito* cartesiano, destruyendo la perfecta equivalencia del pensar y el existir, gracias a la dimensión inconsciente del orden simbólico del lenguaje. Por eso, dice Lacan, "pienso donde no soy, [...] luego soy donde no pienso. [...] no soy, allí donde soy el juguete de mi pensamiento; pienso en lo que soy, allí donde no pienso pensar" (1957: 202). A partir de esta afirmación lacaniana,

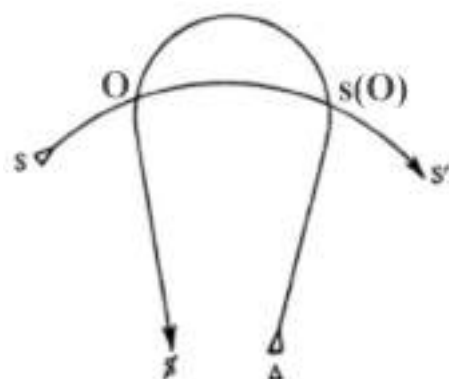
²⁴ El sujeto, para Lacan, es un ser incompleto, siempre atado a la incesante búsqueda de su Unidad: un estado en falta ya que, según explica Lacan, "mediante el discurso analítico el sujeto se manifiesta en su hiancia", hecho que motiva una búsqueda incansable por alcanzar la dimensión del deseo (1972-1973: 19).

se abre una brecha en los pilares del pensamiento cartesiano, destruyendo el carácter hegemónico que detenta en el pensamiento filosófico occidental, al no contemplar el 'pensar' como una determinación *sine qua non* para la existencia del sujeto. Así, influenciado por el planteamiento teórico de *Mas allá del principio del placer* (1920), Lacan establece un marcado paralelismo entre el juego reiterativo del niño con el carrito de madera y el desplazamiento de la carta en el cuento de Poe, demostrando la desestructuración que se produce en el nivel del ser del sujeto y el lenguaje, cuando la dimensión del deseo irrumpe en escena.

A partir de aquí, influenciado por el trabajo de Sigmund Freud y Roman Jakobson, Lacan analiza el juego reiterado del signo lingüístico, a través de los conceptos de la metáfora y la metonimia. Al romper la equivalencia saussureana, como consecuencia de los movimientos horizontales y verticales que imprime el discurso, nos parece interesante ver cómo Lacan introduce la dimensión del deseo en la estructura del signo lingüístico, ya que el significante –en un movimiento reiterado– se esfuerza por alcanzar la completud (imposible) del significado, que nunca llega. De esta manera, Lacan estudia los dos movimientos –opuestos– de las figuras retóricas que estructuran el lenguaje: por una parte, la metáfora, que presenta un movimiento vertical; y, por otra parte, la metonimia, que plantea un movimiento horizontal. Estas dos trayectorias literarias, investigadas en los estudios psicoanalíticos sobre los sueños de Freud y en las investigaciones sobre la afasia de Jakobson, son las que retoma Lacan –en estos momentos–, para analizar el movimiento interminable del significante y del significado, que siempre vagan a la deriva, en busca de una completud inalcanzable.

Así, para poder explicar la dimensión del deseo, Lacan recurre a la esquematización matemática y, en *El seminario V: Las Formaciones del Inconsciente* (1957-1959) y *El seminario VI: El deseo y su interpretación* (1958-1959), elabora una serie de grafos, con el fin de analizar la relación que el sujeto mantiene con su deseo, a partir del momento en que irrumpe la dimensión del discurso. De esta manera, de acuerdo con la teoría lacaniana, el primer grafo del deseo es el siguiente (1960: 316):

Grafo I



En estos grafos, los triángulos representan el inicio del proceso y las flechas el final del proceso.

Tal y como explica Saussure, en *Curso de lingüística general* (1916), un significante encuentra su significado a destiempo, en la relación oposicional con otros significantes. La producción de significación se constituye, entonces, por un efecto retroactivo, que siempre llega con retraso, uniendo cada significante con los significantes anteriores y posteriores que conforman la cadena. Sin embargo, para que la comunicación sea posible, Lacan apela a la necesidad de un punto de sutura imaginario entre la cadena infinita del significante y la dimensión del significado, que denomina *point de capiton* o punto de almohadillado²⁵. De este modo, la metáfora del almohadillado determina la doble intersección que ilustra esta propiedad del discurso, cuya secuencia de signos adquiere su significación al final, con el último término de la cadena significante. Algo se construye, por lo tanto, en la anterioridad lógica de un momento; el presente del sentido emerge de un pasado que está perdido, pero que (con su ausencia) condiciona la cadena. Así, en un análisis más detenido del primer grafo del deseo, el vector $\Delta \rightarrow$ representa los significados y el vector SS' representa la sucesión diacrónica de la cadena significante. El proceso de segmentación de la cadena significante $\overrightarrow{SS'}$ se produce por la irrupción del vector $\overrightarrow{\Delta}$ que, de manera retroactiva, imprime la significación, a partir de la sincronía del punto de almohadillado. A su vez, el símbolo S marca la demanda del sujeto, que siempre se articula en el nivel de la cadena significante. Ahora, el efecto de significación es consecuencia de una cierta intencionalidad del sujeto y se manifiesta – en la forma más arcaica–, sobre la estructura del estado de necesidad que está

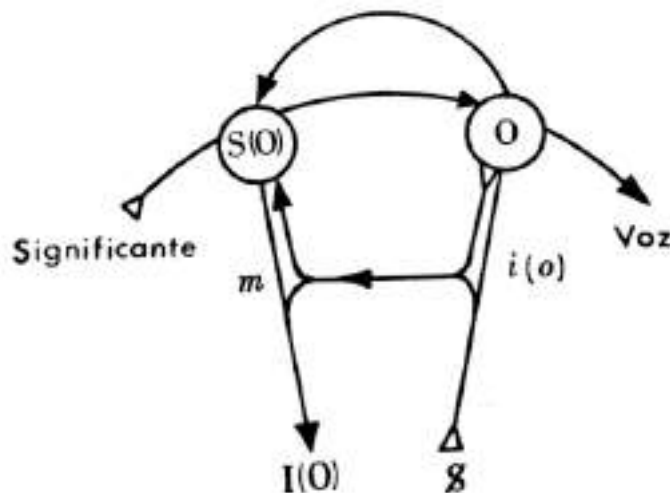
²⁵ Lacan introduce este concepto en el seminario *Las psicosis*, en la clase del 6 de junio de 1956.

representada por el símbolo Δ , como origen de la cadena intencional de la significación. Evidentemente, la intencionalidad del sujeto tiene que pasar por un código discursivo, de tal manera que únicamente de ese modo pueda encontrar la satisfacción de la necesidad Δ , a través del amparo que le proporciona la dimensión del lenguaje. Así, en el discurso lacaniano, se analiza la dimensión del orden simbólico del lenguaje (el lugar del gran Otro), a través de la investigación de la palabra, como única garante de la verdad del ser humano, que siempre tiene una estructura ficcional. Por ese motivo, para la teoría lacaniana, los dos puntos de intersección en este primer grafo son los únicos momentos en que el significante y el significado se entrecruzan, creando dos puntos (imaginarios) de sutura. Así, dice Lacan,

Uno, connotado O, es el lugar del tesoro del significante, lo cual no quiere decir del código, pues no es que se conserve en él la correspondencia unívoca de un signo con algo, sino que el significante no se constituye sino de una reunión sincrónica y numerable donde ninguno se sostiene sino por el principio de su oposición a cada uno de los otros. El otro, connotado $s(O)$, es lo que puede llamarse la puntuación donde la significación se constituye como producto terminado (1960: 317).

Así, con estas explicaciones prácticas, Lacan investiga acerca de la dimensión simbólica del discurso y, por medio de la esquematización matemática del grafo, analiza los dos puntos de sutura que se producen en el vector SS' y que determinan –de manera concreta– el punto de almohadillado o *point de capiton*, en donde se produce el encuentro del significante y el significado, hecho que posibilita la función comunicativa del lenguaje racional y discursivo. De este modo, y de manera progresiva, Lacan va a ir complejizando la figura del grafo, de la siguiente manera (1960: 320):

Grafo II

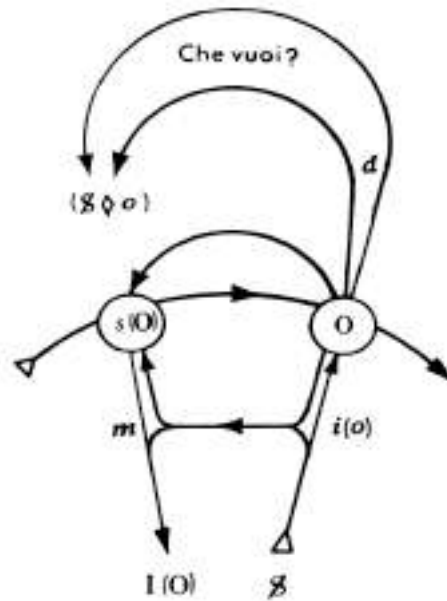


Posteriormente, Lacan representa el segundo grafo del deseo, con el fin de comprender los movimientos del discurso, en donde el significante determina –a partir de dos puntos de corte– la dimensión del código, permitiendo que el discurso cobre sentido para el otro. Ahora, en este segundo esquema, hay dos vectores que tienden hacia diferentes direcciones: en una primera dirección, el sujeto barrado (\$) se encuentra en falta (Δ) y lleva una dirección hacia $I(O)$, que es la identificación del sujeto con alguna característica del significante (I rasgo + O el gran Otro), dando lugar a $\overrightarrow{\$ I(O)}$; y, en una segunda dirección, el vector del significante SS' recorre el grafo de manera horizontal, hasta que produce la representación sonora del significante. Ambos vectores se cortan en dos puntos concretos del grafo: $s(O)$ es el lugar donde la cadena de significantes intercede con el gran Otro (O) y el discurso cobra sentido. Así, según la teoría lacaniana, el punto de almohadillado o *point de capiton* –en donde se cortan ambos vectores– es la figura que simboliza la barra espaciadora del signo lingüístico saussureano, ya que representa el lugar común donde el significante se encuentra con el significado, posibilitando el momento de la comunicación. En este sentido, a partir de las teorías freudianas sobre la dimensión del inconsciente, Lacan analiza –mediante la figura matemática del grafo– los puntos de sutura donde se produce la conexión entre el significante y el significado, provocando –a nivel mental– el sentido del discurso. Así, en la cadena de desplazamientos representada en el grafo, la voz reverbera –de manera retroactiva– más allá del discurso racional y consciente, demostrando que existe una dimensión exterior, en donde la palabra queda atravesada por la pulsión irracional del deseo inconsciente del sujeto.

A partir de aquí, Lacan anuncia un estadio superior en el grafo II que pronostica la respuesta a la pregunta *Che vuoi?*²⁶, introduciendo el tercer grafo (1960: 327):

²⁶ Lacan recupera de la novela *El diablo enamorado* (1788) –obra del escritor francés Jacques Cazotte–, la pregunta *Che vuoi?* (¿Qué quieres?) para desarrollar un aparato teórico en torno a la investigación del deseo del gran Otro.

Grafo III



En el tercer grafo, Lacan introduce un segundo piso en el grafo II, que pasa a representar la dimensión del inconsciente, estableciendo una relación oculta entre el estadio inferior y el estadio superior, que pasan a comunicarse a través de un secreto compartido, pero a la vez, desconocido. Así, de acuerdo con este tercer grafo, el sujeto puede formular una demanda inconsciente; en este caso, el discurso del inconsciente – como espacio del gran Otro– se introduce en la palabra del sujeto, que pasa a realizar una demanda que la intencionalidad consciente del sujeto desconoce. De esta manera, la teoría lacaniana analiza el acto del habla más allá de los confines de la palabra y, a la vez, construye la demanda sobre una necesidad concreta, a través de la estructura en torno a la pregunta esencial: *Che vuoi?*. Así, en algunas ocasiones, el deseo del gran Otro se impone en el pensamiento del sujeto, produciendo una serie de palabras o respuestas que interfieren en el discurso consciente, al margen de la intencionalidad del sujeto²⁷. A partir de este momento, Lacan analiza el deseo como “deseo de deseo, deseo del Otro” (1964: 388). Sin poder colmar las exigencias de la necesidad, la demanda se constituye como interpelación a la respuesta del Otro, a través de la pregunta *Che vuoi?* Así, dice Lacan,

²⁷ Pensemos, por ejemplo, en los *lapses linguaes* de Sigmund Freud. Véase el libro: Sigmund Freud (1904): *Psicopatología de la vida cotidiana*, Luis López-Ballesteros y de Torres (trad.), Madrid: Alianza Editorial, 1981.

Esto es la medida en que al Otro se le pide (*Che vuoi*) que responda del valor de ese tesoro, es decir que responda sin duda desde su lugar en la cadena inferior, pero en los significantes constituyentes de la cadena superior, dicho de otra manera en términos de pulsión.

La falta de que se trata es ciertamente lo que hemos formulado ya: que no hay un Otro del Otro (1960: 330).

El sujeto lacaniano construye su propio deseo en ese más allá del deseo del Otro y, al mismo tiempo, queda marcado por la dimensión del significante, en función de su demanda (O \diamond d). Ahora, según explica Lacan, el principio de conmutatividad –un principio de elección susceptible de hacer advenir un significante por encima de otro, en la cadena significativa que articula la demanda– produce efectos metafóricos, al sustituir un significante por otro, haciendo que la necesidad del sujeto se transforme en una demanda que exige el reconocimiento del otro. De hecho, es la respuesta del otro la que va a hacer que la demanda del sujeto deje de ser un enigma y pase a convertirse en un vehículo de significación '(s (O))': mensaje de la demanda recibido por el otro). En este sentido, dice Lacan,

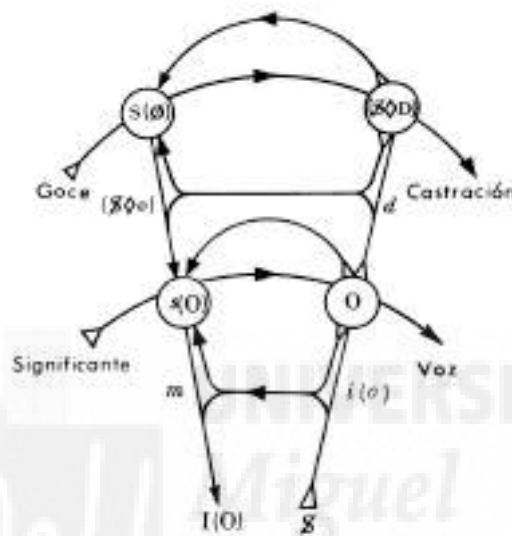
La pregunta planteada al otro sobre lo que desea, en otras palabras de dónde el sujeto tiene el primer encuentro con el deseo, el deseo que es al principio deseo del otro, el deseo gracias al cual percibe que realiza, siendo ese más allá alrededor del cual gira eso que el otro hará, que un significante u otro esté o no presente en la palabra; que el otro le da la experiencia esencial, ya que hasta ahora la batería de significantes dentro de la que podía hacer una selección estaba en sí mismo; pero ahora esta selección aparece como conmutativa dentro de la experiencia, y está al alcance del otro hacer que uno u otro de los significantes esté allí, que se introduzcan en la experiencia, y a ese nivel de la experiencia los dos nuevos principios que se agregan a lo que en principio era una simple sucesión que implicaba ese principio de selección. Ahora tenemos un principio de sustitución ya que –esto es esencial– a partir de esa conmutatividad se establece para el sujeto lo que llamo, entre el significante y el significado, la barra, es decir que entre el significante y el significado hay una coexistencia, una simultaneidad que está al mismo tiempo marcada por una cierta impenetrabilidad; estoy hablando de la distancia que se mantiene entre el significante y el significado: S/S (1959-1960, en Joel Dör, 1985a: 204).

En definitiva, a través de la relación que se establece entre los dos pisos del grafo, Lacan demuestra la primacía del discurso del Otro, más allá de la intencionalidad consciente en la que el sujeto intenta articular la demanda de su necesidad. Si el deseo del Otro subvierte el discurso sobre la necesidad, formulado por la intencionalidad consciente del sujeto, es porque el deseo inconsciente no adviene más que organizándose en el significante que invade la demanda. La pregunta *Che vuoi?*

inaugura, pues, una pregunta fundamental sobre el deseo, cuya satisfacción el sujeto encuentra en el Otro.

Finalmente, para Lacan, el hecho de que el deseo del sujeto dependa del deseo del Otro ocasiona la angustia y la miseria del sujeto, que intentará paliar y solventar este dolor, a través de la dimensión imaginaria, plasmada en el último grafo del deseo (1960: 328):

Grafo completo



En este último esquema, Lacan introduce cuatro elementos nuevos: m , $i(o)$, d , $\$ \diamond a$. Y, con ellos, la teoría lacaniana explica los mecanismos imaginarios que utiliza el sujeto, para superar el dolor de la pérdida, consecuencia de la castración simbólica del discurso. Ahora, en este último estadio, aparece el deseo (d), que se localiza en un punto concreto del trayecto: O y $\$ \diamond D$ y, a su vez, es simétricamente opuesto al fantasma, representado a través del $\$ \diamond o$, que se encuentra al otro lado de la cadena intencional. La simbolización del vector $d \ \$ \diamond a$ hace suponer que existe un modo de articulación entre el deseo y el fantasma, ya que la estructura del fantasma se convierte en aquello que mediatiza la relación del sujeto con el objeto de su deseo. No obstante, según queda reflejado en el esquema, al sujeto siempre se le escapa el deseo, que no puede quedar localizado en la cadena significativa: "Para decirlo elípticamente: que el deseo sea articulado", dice Lacan, "es precisamente la razón de que no sea articulable" (1960: 316). Sólo a través de una reconstitución interpretativa de la cadena significativa, que se efectúa en el nivel del inconsciente, puede advenir el sentido; reconstitución

interpretativa que, a su vez, determina la relación que el sujeto mantiene con su demanda: $S \diamond D$, en el nivel del código. Sin embargo, en el punto del mensaje, la reelaboración interpretativa descubre una falta de significante en el Otro: $S(\emptyset)$, a través de la cual el sujeto experimenta su propia falta. Así, en este último grafo, Lacan investiga, a partir de otro peldaño en la figura del grafo, el movimiento que se desliza desde la dimensión del concepto de 'goce' hasta el universo del concepto de 'castración'. Es, a partir de este grafo completo, cuando Lacan introduce el tercer peldaño en el grafo del deseo, para incluir el lugar que ocupa la dimensión del significante, que está sujeta siempre a la figura del Otro, que también está barrado $S(\emptyset)$, porque –al no haber metalenguaje– no existe un significante último que contenga al significante transcendental. Así, dice Lacan, "a falta de este significante, todos los otros no representarían nada. Puesto que nada es representado sino para nada" (1960: 330).

De este modo, el recorrido a través de los grafos demuestra que el deseo lacaniano nace del abismo que existe entre lo hallado y lo buscado, al introducir el falo significante en la dimensión pulsional. Así, el deseo aparece cuando el significante y el significado son incapaces de encontrarse en la cadena de significación, en el momento en que la función comunicativa del lenguaje se desintegra, dejando que la dimensión inconsciente de lo 'no-pensado' penetre la estructura de la palabra. En este sentido, comenta Lacan,

El deseo es lo que se manifiesta en el intervalo que cava la demanda más acá de ella misma, en la medida en que el sujeto, al articular la cadena significante, trae a la luz la carencia de ser con el llamado a recibir el complemento del Otro, si el Otro, lugar de la palabra, es también el lugar de esa carencia. Lo que de este modo al Otro le es dado colmar, y que es propiamente lo que no tiene, puesto que a él también le falta el ser, es lo que se llama el amor, pero es también el odio y la ignorancia. Es también, pasiones del ser, lo que evoca toda demanda más allá de la necesidad que se articula en ella, y es sin duda aquello de lo que el sujeto queda privado, tanto más propiamente cuanto más satisfecha queda la necesidad articulada en la demanda. Más aún, la satisfacción de la necesidad no aparece allí sino como el engaño contra el que se estrella la demanda de amor (1958: 258-259).

Para Lacan, vemos que el deseo se sitúa en la dependencia de la demanda, pero su carácter disconforme acaba por superar sus límites y, "en el más allá de la demanda", es cuando se produce el deseo, como un resto metonímico, imposible de llegar a satisfacer (1958b: 279). El deseo lacaniano es carencia; más allá de la complacencia autosuficiente, el deseo lacaniano está atravesado por una falta, que le obliga a caminar confuso y perdido, en busca de un objeto perfecto, que se ajuste a sus necesidades. Sin

embargo, como no existe ese objeto, el sujeto no puede colmar su falta y esa imposibilidad es la que precisamente le permite mantener vivo el deseo, que –de manera metonímica– se desplaza por diferentes 'objetos a': una serie de objetos sustitutivos, con los que el sujeto trata de ocultar la falta. En este sentido, el nacimiento del deseo –que irrumpe con el lenguaje– está supeditado a la búsqueda o, mejor dicho, al reencuentro con un goce primigenio que, para Lacan, viene representado por la unión primigenia que el sujeto establece con la madre. Así, como consecuencia del corte que provoca la dimensión simbólica del discurso, nace el deseo desesperado del ser del sujeto, que siempre vaga a la deriva, en busca de un goce que resulta imposible de llegar a alcanzar. Al final, a partir de la teoría sobre el lenguaje y, concretamente, desde la ruptura del signo lingüístico saussureano, Lacan plantea una serie de esquemas matemáticos que muestran –de manera tangible– el movimiento reiterado del significante, como consecuencia de la fragmentación discursiva que se produce, cuando el deseo del inconsciente invade la palabra. De este modo, a partir de los grafos, Lacan cuestiona la equivalencia lingüística del signo saussureano, demostrando que la dimensión del inconsciente freudiano –a partir de los juegos de la metáfora y la metonimia– destruye el orden del discurso racional y consciente, anunciando la llegada de un nuevo lenguaje.

En la década de los años setenta, influenciado por los acontecimientos ocurridos en mayo del 68²⁸, Lacan vuelve a replantear la teoría del signo lingüístico, alejándose de la visión que ha ofrecido en sus *Escritos* (1966). A partir de este momento, y esto nos parece interesante, Lacan elabora una serie de textos, que quedan recopilados en su *Seminario XX: Aún* (1972-1973), en donde cuestiona –de manera aún más radical– la unidad básica del signo lingüístico saussureano, al apelar a la dimensión de lo real del goce, que permanece siempre más allá del orden simbólico del discurso. Influenciado por los conceptos de 'habla' y 'lengua' saussureanos, Lacan construye el término de 'lalengua' (*lalangue*), para hablar de un discurso alternativo, al margen de la lógica económico-racional que impera en el mundo capitalista, en donde el significante y el significado están atravesados por la dimensión de lo real del goce. Hasta ahora, de acuerdo con la teoría lacaniana sobre el orden simbólico del discurso, el significante

²⁸ De hecho, en la segunda clase "Discurso de Lacan y un desconocido" –recogida en su decimoséptimo seminario–, Lacan se pronuncia acerca de los acontecimientos de mayo del 68 del siguiente modo: "Si tuvieran un poco de paciencia y si quisieran que nuestros improptus continúen, les diría que la aspiración revolucionaria es algo que no tiene otra oportunidad que desembocar, siempre, en el discurso del amo. La experiencia ha dado pruebas de ello [...] A lo que ustedes aspiran como revolucionarios, es a un amo. Lo tendrán" (1969-1970: 31).

Uno (S1) es el significante-amo, que asegura la unidad del discurso entre el sujeto y el saber, garantizando la homonimia perfecta del significante y el significado, en donde se forja la comunicación social. Sin embargo, en los años setenta, podemos decir que la teoría lacaniana sustituye la 'lengua' saussureana y arremete contra el significante trascendental (S1), porque "el lenguaje sin duda", dice Lacan, "está hecho de 'lalengua'" (1972-1973: 167). Ahora, según explica Lacan, existe una dimensión exterior al lenguaje, que permanece en silencio: se trata del goce –generador del lenguaje de 'lalengua'–, al que Lacan dedica todo el *Seminario XX: Aún* (1972 y 1973). De esta manera, más allá de la constitución estructural del lenguaje, hay una parte inabarcable –llena de exceso y llena de goce–, que permanece al margen de las leyes del lenguaje racional y discursivo. Sin embargo, como para Lacan "el lenguaje no es sólo comunicación" (1972-1973: 168), su intención es demostrar que hay un discurso más allá de las palabras, que está hecho a base de goce y silencio. Además, explica Lacan, para que el discurso pueda recoger la dimensión de lo real del goce, 'lalengua' está obligada a destruir las leyes racionales del lenguaje discursivo, para descubrir un lenguaje Otro, en contra de la función comunicativa de la lengua. A partir de aquí, Lacan habla del concepto de 'goce', "como goce siempre del Otro" y, de hecho, Lacan pregunta: "¿Qué es el Goce?" y, responde, "El goce es lo que no sirve para nada" (1972-1973: 11), ya que su trabajo consiste en destruir la teoría del valor y el sistema de equivalencias de la economía capitalista, en contra de la conservación homeostática del sistema social. Así, el goce lacaniano se convierte en una estrategia aneconómica que, desde el afuera del discurso hegemónico, se esfuerza por desestructurar la lógica racional, impidiendo la perfecta equivalencia del significante y el significado saussureanos. Al final, de acuerdo con la teoría lacaniana de los años setenta, el goce –y, como consecuencia, su producción discursiva: 'lalengua'– tiene la capacidad de dinamitar la equivalencia lingüística y la teoría del valor marxista, para ir más allá de la palabra racional y consciente, demostrando las estrategias discursivas que utiliza el aparato del sistema económico del capitalismo.

En definitiva, a partir del retorno freudiano en los años cincuenta, Lacan se esfuerza por comprender la dimensión simbólica del orden del discurso, que determina la estructura del ser del sujeto. Además, Lacan se apropia de las investigaciones realizadas por Jakobson –en torno al problema del habla en sujetos afásicos–, para reformular una interesante teoría que se centra en la desestructuración del lenguaje. De esta manera,

Lacan arremete contra el signo saussureano, al dar prioridad al significante –como productor del significado–, hecho que remarca el carácter performativo de la dimensión simbólica del lenguaje. Lacan, por lo tanto, invierte el esquema saussureano –que relaciona, de igual manera, las dos mitades del binomio lingüístico (s/s)– y, a partir de ese momento, el significante pasa a ocupar la parte superior del algoritmo y el significado queda relegado en la parte inferior (S/s). Así, el significante –como los juegos interminables de Humpty Dumpty– pasa a poseer al significado y a dominar, de este modo, la dimensión simbólica del lenguaje. Por el contrario, en los años setenta, Lacan invierte el orden y pasa a privilegiar la dimensión de lo real, más allá del orden simbólico del lenguaje, hecho que supone radicalizar la teoría sobre la ruptura del signo lingüístico saussureano. Así, en esos momentos, Lacan investiga la dimensión que queda fuera de la palabra: el goce –expresado bajo la forma de 'lalangue'–, que se manifiesta en la destrucción del lenguaje racional y discursivo, en el momento en que la palabra descubre la dimensión del silencio. Evidentemente, estas investigaciones psicoanalíticas en torno a la teoría del lenguaje van a repercutir –de manera decisiva– en el devenir de la filosofía estructuralista y postestructuralista francesa, ya que sirven como soporte para continuar con el cuestionamiento crítico de la equivalencia del signo lingüístico saussureano y la teoría del valor marxista. En este sentido, la teoría lacaniana nos sirve de apoyo, para la elaboración de la parte práctica de este estudio, ya que nos permite reformular el estatuto del signo, desde la capacidad productiva de la palabra, más allá de la lógica del sentido que impera en el mundo capitalista.

3. *TEL QUEL* Y LA LITERATURA DE VANGUARDIA: RELACIONES ENTRE FILOSOFÍA Y ESCRITURA EN EL PENSAMIENTO DE JACQUES DERRIDA

El acto denominado literario, a fuerza de no admitir distancia *ideal* con relación a lo que significa, introduce el extrañamiento radical con relación a lo que se considera que es la lengua: algo portador de sentido. Extrañamente pròxima, íntimamente extraña a la materia de nuestros discursos y de nuestros sueños, la 'literatura' nos parece hoy que es el acto mismo que sorprende cómo trabaja la lengua e indica lo que puede, mañana, llegar a transformarla.

Julia Kristeva, *Semiótica*

En la primavera parisina de 1960, después del apogeo intelectual de los años precedentes, un grupo de escritores e intelectuales franceses decide dar vida a la revista *Tel Quel*, editada por Du Seuil y dirigida por Philippe Sollers. Se trata de una revista de carácter literario, con una tirada de cuatro números al año, que se encarga de cuestionar la literatura clásica de los siglos XIX y principios del siglo XX, para promover una nueva forma de escritura y, como consecuencia, una nueva manera de construir el pensamiento, remarcando el carácter marcadamente político del lenguaje literario. Los primeros años, después del éxito inicial de los primeros números, escritores de la talla de Roland Barthes, Gérard Genette, Michel Foucault o Julia Kristeva entran a formar parte de la revista, que se convierte en el principal movimiento intelectual de vanguardia, en donde se reivindica el compromiso formal de la escritura²⁹. En 1982, después de más de veinte años, la revista se transforma en *L'Infini* y pasa a ser editada por Gallimard. Por eso, consideramos importante reflexionar acerca del movimiento de *Tel Quel* y, concretamente, de la teoría de la deconstrucción de Jacques Derrida, ya que –desde el ámbito de la literatura– cuestionan los estatutos del ser del lenguaje, en donde el desplazamiento reiterado del signo lingüístico crea el carácter poético del texto.

²⁹ Los intelectuales de la revista *Tel Quel* rechazan el tipo de literatura comprometida que reivindica Sartre en *¿Qué es la literatura?* (1948) y abogan por un compromiso formal, ya que consideran que la transgresión de las leyes del lenguaje racional y discursivo puede ser un arma marcadamente política y revolucionaria. Véase, por ejemplo, Roland Barthes (1953): *El grado cero de la escritura; seguido de Nuevos ensayos críticos*, Nicolás Rosa (trad.), Madrid: Siglo XXI Editores, 1996.

En esos momentos, las aportaciones lacanianas sobre el desplazamiento del significante y los estudios derridianos sobre la deconstrucción del signo lingüístico van a convertirse en el germen revolucionario de la revista *Tel Quel*, interesada en la reivindicación del nacimiento de un nuevo lenguaje literario, más allá de la hegemonía de la razón y del sentido. A partir de la revolución estudiantil de Mayo del 68, los estudios literarios se hacen eco de este movimiento de protesta, para dejar espacio a una serie de investigaciones de vanguardia, que traten temas políticos, psicoanalíticos o lingüísticos, alejados de una literatura clásica y representativa. Así, dice François Dosse, "La pretensión de la revista es por lo tanto interdisciplinar, lugar de intercambio por excelencia, cuyo único principio es reflejar la vanguardia" (1992a: 313). La revista *Tel Quel*, por lo tanto, se convierte en el centro neurálgico de la intelectualidad francesa del momento, en un afán por visibilizar la llegada de un nuevo lenguaje, que ya no esté sujeto al estatuto de la lógica económica del discurso hegemónico. Por ese motivo, con el fin de reivindicar las fisuras que atraviesan el orden simbólico, los intelectuales de la revista *Tel Quel* recuperan el trabajo iconoclasta y revolucionario de escritores como Sade, Lautrémont, Joyce, Artaud o Bataille, ya que su compromiso formal con la escritura tiene la capacidad de destruir los límites que impone el discurso lógico-racional del sistema capitalista, a través de la destrucción de la sinonimia lingüística que la teoría del valor establece entre el significante y el significado. En esta línea, del 29 de junio al 9 de julio de 1972, Philippe Sollers –interesado en investigar una nueva forma de escritura– organiza un congreso en la población francesa de Cerisy-la-Salle, que lleva por título *Hacia una revolución industrial: Artaud, Bataille*. La filosofía, entonces, dirige su mirada a la literatura, porque la ficción –gracias a la licencia de lo poético– tiene la capacidad de transgredir los límites impuestos por la lógica racional del discurso hegemónico, revelando los secretos que esconde el 'ser' mismo del lenguaje. A partir de aquí, interesado por las teorías sobre el lenguaje que proponen los 'telquelistas', Jacques Derrida comienza a leer los escritos de vanguardia que la revista *Tel Quel* publica cada tres meses y, durante la primera década de los años sesenta, incluso participa en la elaboración de algunos ejemplares, entablando una estrecha amistad con Sollers. Sin embargo, pocos años después, Derrida se desliga de la revista, ya que las orientaciones filosóficas que adoptan los 'telquelistas' pasan a estar más arraigadas en el ámbito político, cercano a la ideología del pensamiento marxista y maoísta.

El pensamiento filosófico de Jacques Derrida, desde la ciencia de la gramatología o ciencia de la escritura, se centra en la relectura de una serie de textos literarios de vanguardia –Joyce, Mallarmé, Jarry, Artaud o Bataille, por poner algún ejemplo–, con el fin de analizar el trabajo productivo de la escritura, oculta frente a la hegemonía que detenta el habla en el sistema fono-logocéntrico³⁰ del mundo occidental. En esta línea, nos interesa estudiar el trabajo deconstruccionista que realiza Derrida en estos años, como una estrategia crítica y política, que llega a dislocar las viejas estructuras del pensamiento clásico occidental. Así, influenciado por los estudios que la revista *Tel Quel* realiza en torno a la literatura de vanguardia y el proceso de escritura, veremos cómo Derrida rasga las estructuras racionales del discurso hegemónico, a partir de la desarticulación del signo lingüístico saussureano, con el fin de descubrir el 'otro lado' aneconómico que se esconde detrás de la voz y del sentido del sistema occidental. De esta manera, Derrida se interesa por el movimiento incesante del significante lacaniano y, concretamente, por las aportaciones que ofrece el psicoanalista en "El seminario sobre la carta robada" (1956). A partir de este estudio, Derrida va a dinamitar el pensamiento lacaniano, al no poder aceptar la unidad logocéntrica de un significante que siempre llega a su destino. Así, en la conferencia titulada *El concepto de verdad en Lacan* (1975), Derrida disemina las teorías lacanianas de los años cincuenta, para ofrecer un significante atravesado por la fuerza revolucionaria de la *différance*: un significante que aquí recogemos y que, posteriormente, nos servirá para elaborar una serie de *collages* formales y conceptuales, que jugarán con la desestructuración de la equivalencia del signo lingüístico.

³⁰ Concepto introducido por Jacques Derrida, en *De la gramatología* (1967), para referirse al discurso hegemónico que –sustentado en el signo lingüístico saussureano– privilegia el estatuto de la voz y el sentido, por encima del proceso de la escritura.

3.1. La gramatología: teoría sobre la deconstrucción del signo lingüístico

Todo es estructura y toda estructuralidad es un juego infinito de diferencias.

Manfred Frank,
¿Qué es el neoestructuralismo?

Desde el marco del postestructuralismo francés de los años setenta, la teoría deconstruccionista derridiana nos va a permitir analizar el desplazamiento incansable del signo lingüístico, que –en estos momentos– consideramos necesario para plantear un nuevo acercamiento a la disciplina del *collage*, más allá de los lenguajes que reducen la palabra a la autoridad de la razón y del sentido. Así, a partir de una crítica de la teoría de la representación del signo lingüístico, la estrategia deconstruccionista derridiana nos sirve de modelo, para dinamitar la hegemonía del discurso logocéntrico del mundo occidental, en donde –aún hoy en día– se prioriza la equivalencia lingüística de un significante y un significado, en un lazo de unión indivisible donde prima el imperialismo de la razón y del sentido. Sin embargo, a partir de la deconstrucción derridiana, nos interesa ver cómo la unidad del signo lingüístico queda rota, hecho que inaugura la dimensión del 'afuera' del orden simbólico del lenguaje, que –más allá del sistema homeostático del logocentrismo– acoge la llegada de la alteridad y el extranjero, en un reconocimiento de la figura del ser del otro. La filosofía deconstruccionista nos permitirá, por lo tanto, pensar un nuevo lenguaje, más allá de la razón y el sentido de las palabras, que –aplicado al ámbito artístico del *collage*– nos descubrirá el espacio aneconómico del silencio, al margen de la teoría de la representación y la economía del valor del sistema logocéntrico, en el mundo capitalista.

A finales de la década de los años sesenta, el filósofo francés Jacques Derrida publica tres libros importantes: *De la gramatología* (1967), *La escritura y la diferencia* (1967) y *Voz y fenómeno* (1967). En estos momentos, Derrida arremete contra el sistema logocéntrico del mundo occidental, que se ha asentado en un fetichismo metafísico y lingüístico, en donde –reminiscencias del idealismo platónico– se privilegia el poder del habla, frente al trabajo de la escritura. Según explica Derrida, a partir de las teorías recogidas en el *Curso de lingüística general* de Ferdinand de Saussure (1916), el

estatuto del habla es el encargado de representar la verdad del lenguaje, al margen de la habilidad engañosa que exhibe el trabajo de la escritura, en donde la voz y el sentido se esconden bajo el artificio del signo de la grafía. Así, explica Derrida, la lingüística saussureana privilegia el valor de la voz, en detrimento de la escritura, que queda relegada a una posición secundaria, al servicio de la teleología del sentido de la palabra. Por lo tanto, como vimos en el capítulo dedicado a Saussure, la lingüística saussureana materializa la teoría platónica de la representación, ya que toma el valor del habla como un constructo original, natural e íntimo del ser humano, mientras que la escritura pasa a ser considerada como una mera copia de la voz, que no hace más que desvirtuar la verdad y el sentido del lenguaje.

Hasta ese momento, según explica Derrida, la metafísica occidental se posicionaba del lado de la voz (*phoné*), como la forma de expresión del pensamiento, y la escritura quedaba subordinada al pulso de los significantes fónicos, delimitando el complejo entramado del sistema logocéntrico del mundo occidental. Por eso, con el fin de arremeter contra el discurso del *logos*, la teoría derrideana recupera las investigaciones lingüísticas de Rousseau, Saussure y Lévi-Strauss y propone una nueva estrategia de lectura: la deconstrucción, cuya finalidad es desarticular el juego opositivo de jerarquías que estructuran el sistema logocéntrico del mundo occidental, en busca de un lenguaje que quede más allá de la autoridad de la razón y del sentido, cercano a la dimensión aneconómica del silencio. De esta manera, gracias a la estrategia de la deconstrucción, veremos cómo Derrida cuestiona la jerarquización conceptual del sistema logocéntrico, establecido a partir de una serie de binomios –universal/particular, transcendental/empírico, hombre/mujer, blanco/negro–, porque su intención es ofrecer una nueva lectura de los textos tradicionales de la filosofía occidental, en donde el segundo término del juego dialéctico –es decir, la figura de la alteridad– pase a ser considerado por el pensamiento hegemónico.

Con la publicación del texto *De la gramatología* (Éditions de Minuit, 1967), Derrida recupera el trabajo del significante –marginado por el estatuto de la voz en el sistema fono-logocéntrico–, con el fin de demostrar que la capacidad productiva de la escritura constituye una parte fundamental del lenguaje. Influenciado por las teorías filosóficas

sobre el 'ser' en Nietzsche y Heidegger³¹, Derrida construye una ciencia de la gramatología o ciencia de la escritura, a partir de una novedosa estrategia de lectura. Su finalidad consiste en dinamitar los asentados pilares del pensamiento logocéntrico del mundo occidental, para poder iluminar la parte irracional y silenciosa que se esconde detrás de la apariencia hegemónica del ser y del sentido. Así, Derrida presenta la teoría de la deconstrucción: una estrategia que, según dice, no es un método propiamente dicho, porque no existe un procedimiento genérico y universal que pueda aplicarse al conjunto de los textos, sino que la deconstrucción es un procedimiento que –de manera siempre individual y particular– se adapta en función de la exigencia de cada uno de ellos. Por ese motivo, de acuerdo con la teoría derridiana, podemos decir que la deconstrucción implica una nueva manera de observar e interpretar los discursos, más allá del reduccionismo semántico del sistema logocéntrico, en donde la voz –en un giro tautológico– determina el sentido final de la escritura. Heredero de la filosofía de la sospecha (Freud, Marx y Nietzsche), Derrida investiga una nueva forma de lectura, que se basa en la descentralización del sistema logocéntrico, para recuperar las voces del silencio, ocultas bajo el imperialismo de la razón y del sentido del mundo occidental. Hasta ese momento, según explica Derrida, el sistema logocéntrico se basa en el desprestigio de la figura del extranjero –ese ser del otro, irreductible a la figura del yo–, que está más allá de las fronteras del pensamiento homogéneo y sistemático del mundo occidental. Y, para ejemplificar la soberbia del discurso logocéntrico, Derrida cita el siguiente fragmento de Rousseau:

Estas tres maneras de escribir responden exactamente a los tres diversos estados bajo los cuales se puede considerar a los hombres agrupados en naciones. La pintura de los objetos es propia de los pueblos salvajes; los signos de las palabras y de las proposiciones, de los pueblos bárbaros; y el alfabeto, de los pueblos civilizados (1781: 36).

Nos parece evidente que, a partir de esta clasificación entre los pueblos salvajes y los pueblos civilizados, Rousseau –fiel representante del discurso logocéntrico, como diría

³¹ Derrida, concretamente, dice: "Nada de lo que intento habría sido posible sin la apertura de las cuestiones heideggerianas. Y, en principio, puesto que aquí debemos decir las cosas rápidamente, sin la atención a lo que Heidegger llama la diferencia entre el ser y lo que es, la diferencia óntico-ontológica tal como ha permanecido de una cierta manera impensada por la filosofía. Pero, a pesar de esta deuda respecto al pensamiento heideggeriano, o más bien en razón de esta deuda, intento reconocer, en el texto heideggeriano, que no es ni más homogéneo ni más continuo que cualquier otro, ni por todas partes igual a la mayor fuerza ni a todas las consecuencias de sus cuestiones, intento reconocer en él signos de pertenencia a la metafísica o a lo que él llama la onto-teología (1976: 16).

Derrida– realiza una crítica mordaz, que desautoriza no sólo los medios de expresión tradicionales –como son la pintura y la escritura–, sino que también arremete contra la figura del ser del otro, incapaz de aceptar la diferencia. En la época de la Ilustración, las teorías antropológicas evolucionistas y funcionalistas abogan por la supremacía del hombre blanco occidental y, en esta misma línea, pensamos que Jean-Jacques Rousseau asocia la invención del alfabeto con el grado de evolución de una sociedad determinada, hecho que le permite establecer una diferencia entre lo que él considera los pueblos salvajes y los pueblos civilizados. A partir de aquí, a pesar de que Rousseau asocia el alfabeto con los pueblos civilizados, podemos decir que el signo lingüístico es un suplemento tremendamente peligroso para el pensamiento rousseauiano, ya que – heredero de la filosofía platónica– considera que el signo gráfico invierte el orden natural del lenguaje, privilegiando la simple copia gráfica de la escritura, por encima del original de la voz (*phoné*) y del sentido. Por eso, en contra del trabajo de la escritura, Rousseau llega a afirmar lo siguiente: "juzgar el genio [mediante] los libros es como querer pintar a un hombre según su cadáver" (1781: 75). Así, en un retorno al pensamiento platónico, Rousseau degrada la función de la escritura, porque considera que es portadora de una letra muerta y, por ese motivo, aboga por una escritura natural – encarnada en la voz de la *phoné*– que emerge de las entrañas del sentimiento y el alma, uniéndose al poder que otorga la palabra. Podemos decir, por lo tanto, que la teoría de la escritura rousseauiana está atravesada por una estructura pneumatológica –Dios, alma, espíritu–, que está en contacto directo con la voz de la conciencia, otorgando sentido al *logos* del mundo occidental. De esta manera, el sistema logocéntrico otorga el valor de la verdad a la dimensión del habla, en donde se manifiesta el 'ser-presente' del sentido de la palabra, frente al trabajo operatorio de la escritura, en donde se recoge la muerte de la voz y del silencio.

Como consecuencia de la conquista de América y la expansión colonialista, se inicia la reflexión sobre la alteridad, introduciendo en la filosofía –quizá por primera vez– la preocupación por la figura del ser del otro, pero sin que esa preocupación incipiente implique todavía un reconocimiento de la igualdad que se establece en la diferencia. Así, la figura del 'otro' se convierte en un tema recurrente, de gran interés, para el pensamiento ilustrado del Siglo de las Luces y, posteriormente, va a influir en el pensamiento estructuralista y postestructuralista francés de los años cincuenta y sesenta, en donde la figura de la alteridad va a ser el centro de atención de todas las miradas. A

partir de aquí, influenciado por el pensamiento de Claude Levi-Strauss y Emmanuel Levinas, Derrida elabora una crítica minuciosa a la metafísica de la presencia del sistema logocéntrico, a partir de una relectura del concepto de alteridad, que –en esos momentos– permite desarticular la autoridad y la soberbia del pensamiento logocéntrico del mundo occidental. En *De la gramatología* (1967), Derrida cuestiona las fuentes de las que se nutre la veracidad del *logos* del sistema occidental, gracias a la supremacía de la voz (*phoné*) y del sentido, en detrimento del trabajo de la escritura, que queda totalmente desprestigiado por el discurso logocéntrico, incapaz de acoger la figura del ser del 'otro', que se manifiesta en el abismo que rompe la autoridad del 'ser-presente' de la palabra. Así, Derrida arremete con fuerza contra el discurso logocéntrico del mundo occidental –impuesto por el imperativo de la *phoné*, como portador de la verdad del lenguaje– y, de esta manera, crea una fisura en la totalidad que exhibe el signo lingüístico saussureano, para dar 'voz' a todo aquello que –hasta ahora– queda fuera de la lógica económica de equivalencias del mundo occidental.

En la conferencia "La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas" que dicta en la Universidad Johns Hopkins (Baltimore 1966), Derrida cuestiona el planteamiento metafísico de las enseñanzas que se imparten en la Universidad de la Sorbonne y, más concretamente, rompe con el método estructuralista que determina el pensamiento francés de los años cincuenta y sesenta, dando paso al inicio de la etapa postestructuralista. Su intención, en estos momentos, consiste en resquebrajar el pensamiento logocéntrico en el que gira el universo del discurso y, su primer paso, va dirigido a cuestionar el juego de oposiciones binarias que construye el pensamiento estructuralista francés, al proclamar la ausencia de un centro fijo y, por lo tanto, destruir el significante trascendental que gobierna el orden de la estructura. Se puede decir, por lo tanto, que la teoría deconstruccionista derridiana es un arma política –sumamente crítica– que permite cuestionar el sistema logocéntrico que estructura el juego de los discursos en el mundo occidental, al descubrir el 'otro lado' que se esconde detrás de la palabra racional y hegemónica, más allá de la totalidad del 'ser-presente' de la voz y del sentido. Así, pues, es posible afirmar que la estrategia deconstruccionista derridiana plantea un doble movimiento: por una parte, deconstruye el discurso hegemónico, en una búsqueda incesante de la huella que deja la metafísica occidental; y, por otra parte, construye una ciencia de la gramatología o ciencia de la escritura, que descubre una nueva manera de entender el lenguaje, más allá de la dimensión racional y

discursiva del sistema económico del mundo occidental. En este sentido, pensamos que este doble movimiento de la deconstrucción está dirigido a recuperar el trabajo de la escritura, denostado –hasta este momento– por la hegemonía del estatuto del habla, que es incapaz de aceptar el hecho de que la escritura no tenga una relación directa con la conciencia del sujeto y no dependa –íntimamente– del dictamen de 'la voz de su amo': el fono-logocentrismo. Por eso, en contra del discurso hegemónico del mundo occidental, Derrida anuncia la necesidad de matar al 'padre del logos', origen del sistema fono-logocéntrico. De esta manera, Derrida propone la solución simbólica del parricidio, para instaurar la ciencia de la gramatología y provocar la ausencia deseada del significante trascendental, en contra del sistema del fono-logocentrismo. Así, a partir de la muerte del 'padre del logos', podríamos decir que Derrida inaugura un nuevo lenguaje, que no apela a la voz autoritaria del padre, sino que remite al proceso de diseminación de la escritura, siempre abierta al infinito: "empezáis a saber por qué es indescifrable el texto" dice Derrida (1969: 446). Influenciado por el libro *Ser y tiempo* de Martin Heidegger (1927), Derrida se apropia de la palabra 'deconstrucción', derivada de los términos *Abbau* y *Destruktion*, y arremete contra el imperialismo del discurso fono-logocéntrico, iluminando las zonas oscuras que se ocultan detrás de la palabra racional y discursiva. Gracias a la deconstrucción, Derrida cuestiona la presencia permanente del 'ser' y del 'sentido' del sistema fono-logocéntrico, en busca de un lenguaje al margen de las palabras y los nombres, cercano a la dimensión del silencio.

A partir de aquí, con el fin de cuestionar el sistema fono-logocéntrico, nos interesa ver cómo Derrida arremete contra el pensamiento saussureano, para interrogar el concepto de signo lingüístico y, concretamente, la lógica económica de la equivalencia entre el significante y el significado, en donde se sustenta la hegemonía de los discursos en el mundo occidental. Así, gracias a la teoría de la deconstrucción derridiana, la estructura homeostática del signo lingüístico se deshace, a partir del movimiento de desplazamiento que provocan las figuras de la metáfora y la metonimia, en una cadena ilimitada de intercambios que no se detiene nunca. Como consecuencia de este movimiento incesante del signo lingüístico, el sistema logocéntrico descubre la fisura interna que atraviesa su estructura y, detrás de la apariencia del 'ser-presente' del sentido, Derrida apela a la figura de la huella y del vacío, en donde se revela la dimensión del 'afuera' del orden simbólico del discurso. En este sentido, comenta Derrida,

La huella no sólo es la desaparición del origen; quiere decir aquí –en el discurso que sostenemos y de acuerdo al recorrido que seguimos– que el origen ni siquiera ha desaparecido, que nunca fue constituida salvo, en un movimiento retroactivo, por un no-origen, la huella, que deviene así el origen del origen. A partir de esto, para sacar el concepto de huella del esquema clásico que lo haría derivar de una presencia o de una no-huella originaria y que lo convertiría en una marca empírica, es completamente necesario hablar de huella originaria o de archi-huella. No obstante sabemos que este concepto destruye su nombre y que, si todo comienza por la huella, no hay sobre todo huella originaria (1967: 80).

Con estas palabras, Derrida remarca la importancia del concepto de 'huella' en la teoría de la deconstrucción, ya que es una figura que revela la ausencia del ser, destruyendo el primer término de una cadena ilimitada, que ya no puede recurrir al orden del significante trascendental para dar estabilidad –a través de la figura del origen– al juego de reenvíos infinitos de la estructura. Así, a partir de la huella derridiana, consideramos que el lazo de unión saussureano entre el significante y el significado se rompe, porque el 'ser-presente' de la palabra queda diferido de sí mismo, en un reenvío incesante al ser del otro, que –sin un origen que establezca el movimiento– se extiende al infinito. Ahora, gracias a la teoría de la deconstrucción, Derrida apela a la diacronía de los significantes –siempre en movimiento; siempre en retirada–, con el fin de dislocar la estabilidad del sentido que proporciona la posición del significado en el signo lingüístico saussureano, en busca de un devenir interminable que va más allá del 'ser-presente' de la voz y del sentido. De esta manera, como consecuencia del movimiento de desplazamiento del significante, Derrida plantea una nueva temporalidad: el 'pluscuampresente', que hace referencia a un tiempo que nunca está en el *hic et nunc*, porque se encuentra más allá de la presencia del tiempo presente, en un no-origen donde sólo queda la huella, como ausencia del ser y del sentido. Ahora, gracias a la teoría de la deconstrucción, sólo queda la transgresión temporal diacrónica del juego del significante que, en un movimiento interminable al infinito, anuncia la llegada de un nuevo lenguaje: el silencio, más allá de la voz y del sentido, descubre las inconsistencias del sistema fonocéntrico.

El 27 de enero de 1968, Jacques Derrida participa en el congreso de la Sociedad Francesa de Filosofía con la intervención "La différence". Se trata de un neologismo francés, inventado por Derrida, que sirve como modelo para la teoría de la deconstrucción, al no ser ni una palabra ni un concepto, sino un juego gráfico –cambio

de la segunda 'e' del término por una 'a'— que desarticula, a partir de la incapacidad que tiene la voz para apreciar la diferencia que sí plasma la escritura, el sentido fonológico anclado en la metafísica occidental. Dice Derrida:

Así es como Heidegger, después de haber evocado la 'voz del ser', recuerda que es silenciosa, muda, insonora, sin palabras, originariamente *a-fona* [...]. La voz de las fuentes no se oye. Ruptura entre el sentido originario del ser y la palabra, entre el sentido y la voz, entre 'la voz del ser' y la *phoné*, entre el 'llamado de ser' y el sonido articulado; semejante ruptura, que al mismo tiempo confirma y pone en duda una metáfora fundamental al denunciar el desplazamiento metafórico, traduce perfectamente la ambigüedad de la situación heideggeriana frente a la metafísica de la presencia y del logocentrismo (1967: 30).

Derrida provoca, con esta sutil modificación —cambio de una vocal en la palabra *différance*—, una profunda fisura en la veracidad de la *phoné*, que le hace afirmar en estos momentos: "no hay una escritura pura y rigurosamente fonética" (1968a: 41). En el proceso deconstructivo de la *différance*, el juego gráfico de la letra 'a' —que entierra su sonido en la pronunciación y no se deja oír— provoca una homofonía que hace estallar los cimientos del discurso fono-logocéntrico, en donde se sustenta toda la tradición del pensamiento occidental. Así, en junio de 1968, Julia Kristeva entrevista a Derrida, en donde el filósofo francés explica lo siguiente:

La *différance* es el juego sistemático de las diferencias, de las trazas de las diferencias, del espaciamiento por el que los elementos se relacionen unos con otros. [...] Es también el devenir-espacio de la cadena hablada, que se ha dicho temporal y lineal; devenir-espacio que sólo vuelve posibles la escritura y toda correspondencia entre la palabra y la escritura, todo tránsito de la una a la otra.

[...] Las diferencias son los efectos de transformación y desde este punto de vista el tema de la *différance* es incompatible con el motivo estático, sincrónico, taxonómico, ahistórico, etc. del concepto de estructura (1972: 36-37).

Para Derrida, la *différance* remite a la diacronía y al movimiento de desplazamiento del significante, que está expuesto al devenir espacio-temporal de un conjunto de signos, que le conceden la interpretación y el contexto. De esta manera, gracias al proceso de diseminación de la *différance*, podemos decir que Derrida plantea un nuevo lenguaje, que conlleva un proceso de espaciamiento y temporalización del significante, gracias al trabajo de la escritura o la archi-escritura, en una relación oposicional con otros signos. Así, de acuerdo con la teoría derridiana, el signo lingüístico se representa a través de su propia ausencia, en una presencia que siempre está diferida, como consecuencia del

proceso de espaciamento y temporalización que introduce la *différance*. Este proceso de diseminación, Derrida lo ejemplifica del siguiente modo:

El juramento diría así: *sí, hay amistad por pensar*.

Acabo de comparar esta frase con un juramento. Si, en ella, intentan ustedes seguir, de una manera intraducible, el constante desplazamiento de los acentos a través del cuerpo en movimiento, del cuerpo animado o animal de esta frase ('*sí, hay* –amistad por pensar'; '*sí, hay amistad* –por pensar'; '*sí, hay* –amistad *por pensar*'), verán quizá que su sentido se desplaza como los anillos de una serpiente.

Este juramento corre el riesgo de parecerse a una serpiente. Amenaza y promesa a la vez, amenaza y oportunidad que no hay que dejar pasar, porque no es seguro que la serpiente sea simplemente, como una lectura del Génesis trata de hacernos creer, una figura del maligno, *along the axis of evil*. Cierta poética es la única que puede desviar una interpretación dominante –de la Biblia o de cualquier otro texto canónico (2003: 21).

Con este ejemplo sencillo, Derrida desplaza el significado del discurso, dependiendo de los signos que configuran el contexto. De este modo, se pone en evidencia que ningún signo lingüístico puede establecer un sentido permanente, ya que el significado se configura a través del juego que produce el proceso de la *différance*. Derrida se sirve, entonces, de los elementos marginales, como son, las comillas, los paréntesis, los guiones o las cursivas, para aplicar su estrategia deconstructiva de la diseminación, como un corte que desgarrar el sentido del discurso y propicia la muerte del *logos*. Al final, dice Derrida, "la pluma cuando la hayáis seguido, hasta el fin, se habrá convertido en cuchillo" (1969: 451). Así, con el proceso de corte de la diseminación, Derrida arremete contra el pensamiento teleológico del sistema logocéntrico y cuestiona la figura del origen o *arkhé*, como lugar donde se sustenta la verdad del discurso hegemónico. La *différance*, para Derrida, produce una contradicción: un *fármakon*³², que permite dinamitar los asentados cimientos de la lógica hegemónica, con el fin de

³² En "La farmacia de Platón" (1968b), Jacques Derrida retoma el texto platónico *Fedro* o *De La belleza*³² (370 a. C.) –analizado en el capítulo dedicado a Saussure– y reflexiona acerca del problema de la escritura. Como ya vimos en su momento, Platón condena la actividad del escritor, como hombre de la 'no-presencia' y, por lo tanto, de la 'no-verdad'. El pensamiento platónico recoge un diálogo de Sócrates con Fedro, donde se discute sobre el juicio que emite Thamus o Ammon –rey de Egipto–, cuando el dios Theuth le presenta la escritura por primera vez. Sócrates, en el texto platónico, pone en boca de Theuth las siguientes palabras: "Este conocimiento, oh rey, hará a los egipcios más sabios y más memoriosos. Tanto la memoria como la sabiduría han encontrado remedio [*fármakon*]" (1871: 207). El dios Theuth presenta al rey –padre todo poderoso– la escritura como fármaco contra el olvido; un fármaco que es, a la vez, remedio para la memoria y veneno ante la palabra del rey, que no necesita del aprendizaje de ningún tipo de escritura, porque su voz dicta sentencia. Este momento es, sin duda, el motivo por el cual la escritura –cansada de ocupar siempre un lugar extranjero– se emancipa de la figura del padre –el rey de Egipto–, en una relación de ausencia y muerte, frente al privilegio que se le otorga a la presencia que constituye el habla.

demostrar que no hay texto que no remita a diversas interpretaciones, en un lógica desdoblada del 'ni/ni'. Según las palabras de Derrida,

El *fármakon* no es ni el remedio, ni el veneno, ni el bien ni el mal, ni el adentro ni el afuera, ni la palabra ni la escritura; el suplemento no es ni un más ni un menos, ni un afuera ni el complemento de un adentro, ni un accidente, ni una ausencia, etc.; el *himen* no es ni la confusión ni la distinción, ni la identidad ni la diferencia, ni la consumación ni la virginidad, ni el velo ni el desvelamiento, ni el adentro ni el afuera, etc.; el *grama* no es ni un significante ni un significado, ni un signo ni una cosa, ni una presencia ni una ausencia, ni una posición ni una negación, etc.; el *espaciamento*, no es ni el espacio ni el tiempo; la *merma*, no es ni la integridad (mermada) de un comienzo o de una cortadura simple ni la simple secundariedad. Ni/ni, es a la vez o bien o bien; la marca también es límite marginal, la mancha, etc. (1972: 57).

Con esta diseminación contaminada de significados, en el que cada término es un germen de otro término, el lenguaje difiere y se difiere de sí mismo, resquebrajando la lógica semántica del sistema fono-logocéntrico, para dar cabida a la huella que deja el vacío de la retirada del sentido. La huella es el devenir-espacio y el devenir-tiempo, que deja siempre la figura del 'otro', en la ruptura del pensamiento jerárquico y hegemónico del mundo occidental. De esta manera, en ese proceso de diseminación, el 'ser' queda suspendido de la dimensión del signo y la ausencia ocupa el lugar de la voz y del sentido, reclamando la llegada de un nuevo lenguaje, cercano al silencio. Asimismo, consideramos que el *fármakon* derridiano desdobla y contradice el sentido de toda palabra, agrietando las leyes que rigen la equivalencia del discurso occidental.

No obstante, la gramatología derrideana no sólo opera en el ámbito semántico, sino que también se puede aplicar al tejido que constituyen los signos, en la relación que establecen con el campo de la economía. A partir de la crítica marxista y los cimientos capitalistas –valor de uso vs. valor de cambio–, el filósofo francés Jean-Joseph Goux hace una relectura de los textos de Marx, Saussure, Merleau-Ponty o Derrida acerca de la función que desempeña el 'valor del signo', en el engranaje socio-económico del sistema capitalista. De esta manera, Goux afirma que el signo es un elemento de transacción comercial y que no sólo tiene un 'valor de cambio' –proceso de circulación–, sino que también tiene un 'valor de uso' –objeto de consumición y medio de producción–, que se constituye en el intercambio incesante con otros signos. Para Goux, el sistema económico de intercambio tiene su fiel reflejo en el campo de la lingüística, ya que funciona por oposiciones dicotómicas entre un significado –'valor de cambio'– y un significante –'valor de uso'–, en un juego metamórfico que tiene como protagonistas

la palabra y el dinero. Los dos sistemas de equivalencia, por lo tanto, trabajan a partir de formas 'ideales' de aquellos valores que representan. En este sentido, dice Goux, "El dinero y el habla tienen el privilegiado estatuto de ver converger en ellos el conjunto del sistema de las mercancías (para uno) y el conjunto del sistema de los signos restantes (para otro)" (1968: 228). De este modo, ya sea económico o lingüístico, el signo expresa su valor a partir de un sistema ideal de equivalencias generales, que lo identifican y lo clasifican, en un contexto de interconexiones sustentadas por el logocentrismo. Así, para la filosofía de Jean-Joseph Goux, existe una analogía entre los mecanismos de valor instaurados por la teoría de la equivalencia lingüística y el dinero. Un ejemplo puede ser el caso de los materiales preciosos, como son el oro o la plata, que desplazan su significante a las órdenes de un símbolo que ahora representa su valor: el dinero. A partir de aquí, Goux llega a la conclusión de que el sistema capitalista es un proceso mercantilista, que homogeniza –bajo la figura poderosa del signo– las huellas y las diferencias de cada producto, en función de un sistema nivelador de equivalencias. Así, en el texto "Marx y la inscripción al trabajo" (1968), Goux retoma el término derrideano de '*différance*' –acuñado por el filósofo francés como un "concepto económico" (1967: 32)– y lo aplica como una estrategia de salvación, en contra de la muerte del objeto que –sometido a la cadena agresiva de producción– abstrae su valor de uso y queda atrapado bajo la omnipresencia del valor de cambio o de circulación de la mercancía.

A partir de este paralelismo entre el funcionamiento del valor económico y del valor lingüístico, Derrida y Goux afirman la necesidad de visibilizar el trabajo operativo del valor de uso del significante, ensombrecido por el valor de cambio del significado, convertido en la plusvalía del sistema de los signos, que obliga a la escritura a trabajar para conseguir el máximo posible de sentido. Así, Goux afirma, "la palabra impone la escritura de la misma manera que la ideología dominante tasa el trabajo" (1968: 243). La jerarquía se establece en el momento en que la palabra domina a la escritura y esta fórmula se aplica al sistema económico, en donde el capitalista es el propietario del trabajo del obrero. Este hecho representa el entramado del sistema económico, que se nutre a través de la plusvalía, en el momento mismo en que la mercancía es ahora el dinero. Recordemos que, en terminología marxista, este cambio se vería representado del siguiente modo: Mercancía-Dinero-mercancía (MDM) y Dinero-Mercancía-Dinero (DMD'). Goux dice al respecto, "el significado es la ganancia del significante, la plusvalía del trabajo de los signos" (1968: 243). Así, el valor de cambio del significado

oculta el esfuerzo del significante, de la misma manera que el habla oscurece el trabajo operativo del valor de uso de la escritura, a través de la metafísica de la presencia y del sentido.

Así, como consecuencia del pensamiento deconstruccionista derridiano –como arma que desarticula el sentido del discurso–, consideramos necesario hacer una breve reflexión acerca de la teoría de la comunicación del lenguaje, que va más allá de la teoría de la representación del signo lingüístico saussureano. Hasta la década de los años cincuenta y sesenta, según explica Derrida, el lenguaje ha tenido un carácter meramente comunicativo, en donde el significante y el significado establecían un lazo de unión indisoluble, de acuerdo con las convicciones del principio de equivalencia del sistema económico del mundo capitalista. Así, en la ponencia "Firma, acontecimiento, contexto" –presentada en el *Congreso Internacional de las Sociedades de Filosofía de la Lengua Francesa* (Montreal, 1971)–, Derrida arremete contra la filosofía analítica del filósofo británico John L. Austin, porque su intención es cuestionar el carácter 'comunicativo' del lenguaje. La ponencia derridiana comienza con las palabras que ahora recogemos en este estudio y que ponen en escena la problemática de la teoría de la comunicación: "¿Es seguro que corresponda a la palabra *comunicación* un concepto único, unívoco, rigurosamente dominable y transmisible: comunicable?" (1971: 349). Para Derrida, lo que transmite la comunicación es la cadena de desplazamientos o de diseminación de los significantes, en contra de la soberbia que exhibe la posición de sentido del significado, en el sistema logocéntrico del mundo occidental. Así, desde la filosofía derridiana, el sentido no puede estar sujeto –de manera determinante– a un contexto arraigado e inalterable, dado que la escritura modifica el sentido, en función de los conceptos a los que esté asociada. Dice Derrida,

Toda escritura debe, pues, para ser lo que es, poder funcionar en la ausencia radical de todo destinatario empíricamente determinado en general. Y esta ausencia no es una modificación continua de la presencia, es una ruptura de presencia, la 'muerte' o la posibilidad de la 'muerte' del destinatario inscrita en la estructura de la marca [...]

Escribir es producir una marca que constituirá una especie de máquina productora a su vez, que mi futura desaparición no impedirá que siga funcionando y dando, dándose a leer y a reescribir (1971: 357).

Así, recogemos el concepto de escritura, como un ser vivo que no está sujeto a un sentido consolidado por el paso del tiempo, sino que produce su propia marca en

función del contexto, que nunca se puede dar de manera idéntica a otro. Con este artículo, Derrida critica las aportaciones que hace Austin, en torno a la capacidad enunciativa y descriptiva –verdadera o falsa– que tienen ciertas palabras 'performativas' o 'realizativas'³³ (especialmente los verbos), en la transmisión del lenguaje. En el libro *Como hacer cosas con palabras*³⁴ (1966), según explica Austin, los verbos como 'jurar', 'bautizar', 'legar' o 'apostar' tienen una intencionalidad implícita, que al pronunciarse determinan una acción, que llega a transformar el entorno del sujeto: "*decir* algo", dice Austin, "es *hacer* algo" (1962: 57), de acuerdo con la intencionalidad consciente del sujeto que profiere dicha afirmación. Para la filosofía austiniana, los verbos 'performativos' están ligados –desde la conciencia del sujeto– a un único sentido, adquirido a partir de la reiteración y la repetición de la palabra, en una acción concreta. Así, desde la equivalencia del 'hacer' y del 'decir', Austin propone la veracidad de un enunciado, que no puede ser separado de su referente, llegando a la conclusión de que siempre hay un único significado en cada acto performativo.

En cambio, a partir de los estudios austinianos, Derrida arremete contra la teoría performativa de la 'comunicación', que identifica el sentido concreto de una palabra con una acción, sin dejar ninguna posibilidad a los acontecimientos imprevistos que esconden las partes ocultas del discurso hegemónico y que, en su opinión, no se pueden explicar a partir de la experiencia repetitiva. Por eso, en contra de la teoría austiniana, Derrida propone una nueva manera de entender el concepto de 'comunicación' y dice: "la palabra *comunicación* [...] abre un campo semántico que precisamente no se limita a la semántica, a la semiótica, todavía menos a la lingüística. Pertenece también al campo semántico de *comunicación* el hecho de que designa movimientos no semánticos" (1971: 349). La filosofía derridiana, por lo tanto, no puede admitir que la lengua esté sujeta a un único sentido y, más bien, considera que existen una pluralidad de sentidos, producidos por el trabajo de diseminación y desplazamiento de la escritura, que no pueden estar atados a la insuficiencia de un contexto. Así, Derrida critica la falta de flexibilidad en el análisis de las enunciaciones 'performativas' o 'realizativas' de la teoría de Austin, ya que limita la acción lingüística y supedita el contexto a un conjunto de

³³ El término 'realizativo' deriva del verbo realizar y, de acuerdo con la filosofía de Austin, indica que cuando se emite una expresión, ésta lleva implícita una acción, que más vas allá del mero hecho de decir algo. En palabras de Austin: "la expresión realizativa no describe ni informa en absoluto, sino que es usada para hacer algo o al hacer algo" (1962: 105).

³⁴ Se trata de un libro póstumo, que recoge las doce conferencias realizadas por el filósofo británico John L. Austin, en la Universidad de Harvard, durante el año 1955.

proposiciones logocéntricas. De esta manera, Derrida reprocha a la teoría austiniana el carácter pretencioso y logocéntrico de una proposición, que determina –a ciencia cierta y de manera hegemónica– las circunstancias que acontecen a un discurso atemporal, ajeno a las posibilidades insospechadas que esconden los imprevistos. A partir de la teoría de la *différance*, Derrida elabora una crítica fundamentada en un sistema lingüístico sin limitaciones, donde múltiples significados destruyen el estatuto tautológico del significado, en una cadena de posibilidades abiertas al infinito. Para Derrida, según explica, la citacionalidad y la iterabilidad abren la puerta a las posibilidades inesperadas del acontecimiento, al margen de la estabilidad del sentido que ofrece el contexto, en la teoría performativa austiniana. De hecho, Derrida entiende la iterabilidad austiniana como *différance*, ya que se trata de una serie de palabras que se constituyen a partir de la reiteración y la repetición, pero –a la vez– no pueden ser catalogadas bajo un mismo sentido, porque cada duplicación implica un movimiento hacia el cambio y el acontecimiento. Según comenta Derrida,

Austin no parece considerar en este lugar preciso más que la convencionalidad que forma la circunstancia del enunciado, su cerco contextual y no una cierta convencionalidad intrínseca de lo que constituye la locución misma, todo se resumirá para ir aprisa bajo el título problemático de la 'arbitrariedad del signo'; lo cual extiende, agrava y radicaliza la dificultad. El 'rito' no es una eventualidad, es, en tanto que iterabilidad, un rasgo estructural de toda marca (1971a: 365).

Derrida arremete contra el sentido limitado y conciso del enunciado performativo austiniano, ya que en el acto de habla quedan codificadas una serie de partes –imperceptibles– que llegan a desarticular la lógica del mensaje, creando nuevos contextos, a partir del mismo acto del habla. Finalmente, Derrida afirma la independencia de la escritura frente al contexto, como acto de ruptura o fisura, que da cabida a lo 'parasitario', lo 'no-serio' o lo 'no-ordinario' de un significante, que ya no remite a un sentido, hecho que permite crear un nuevo lenguaje, alejado de la racionalidad del discurso.

En resumen, la filosofía deconstruccionista derrideana nos interesa en este trabajo, porque propone una ruptura del sistema logocéntrico del mundo occidental, concediendo primacía a la escritura, como un proceso interminable –abierto al infinito– que desintegra la autoridad del 'ser-presente' de la voz y del sentido. A partir del libro *De la gramatología* (1967), Derrida elabora la teoría de la deconstrucción: una nueva

manera de interpretar y reescribir los textos clásicos de la tradición occidental, que – hasta ese momento– han sido interpretados bajo el mandato categórico de la razón y la conciencia, siempre sujetos al *logos* del sistema económico del capitalismo. Por eso, consideramos que la estrategia deconstruccionista derridiana permite resquebrajar y descentralizar los cimientos del sistema etnocentrista y colonizador del mundo occidental, que funciona a partir de la discriminación y del rechazo: la figura del 'otro' – el extranjero o el 'sin papeles'³⁵ – queda excluida del sistema económico del mundo capitalista, como esa parte oscura y maldita que permanece oculta, porque su visibilización podría desarticular la homeostasis del sistema social. En la deconstrucción, a partir de la estrategia de la *différance*, Derrida encuentra el arma de demolición para desmontar las consolidadas estructuras del sistema capitalista, en donde el trabajo operativo de la escritura queda completamente desprestigiado, bajo la primacía de la voz y del sentido. Así, desde una relectura del *Curso de lingüística general* (1916), Derrida critica la teoría saussureana del signo lingüístico, porque considera que es heredera de los presupuestos normativos del fono-logocentrismo, hecho que conlleva la desautorización del trabajo productivo de la escritura.

Además, Derrida también cuestiona la equivalencia lingüística, a partir del concepto de *fármakon* –recogido en el texto "La farmacia de Platón" (1968b)–, con el que propone la dualidad del significante, al hacer referencia al remedio y al veneno al mismo tiempo. Para la filosofía postestructuralista de los años setenta, a partir del proceso de la diseminación, el sentido del lenguaje supone la muerte del *logos* y la entrada en una nueva forma de lenguaje, que no remite a la centralidad de un origen (*arkhé*), hecho que permite desarticular la ley que ordena el sistema logocéntrico del discurso occidental. Asimismo, a partir de la estrategia de la *différance* –como proceso de desplazamiento del significante–, Derrida propone el concepto de 'huella' o 'trazo', para reivindicar los intersticios que el 'ser-presente' deja en los márgenes, en contra de la autosuficiencia del 'ser' y el sentido del sistema fono-logocéntrico. Por ese motivo, para darle voz a la alteridad y a la figura del extranjero, la teoría deconstruccionista derridiana rescata el valor aneconómico de la huella, porque –desde la irreverencia del vacío– arremete contra la exigencia de productividad del sistema capitalista y el discurso hegemónico.

³⁵ Éste es el término que utiliza el filósofo español Manuel Cruz para referirse a Jacques Derrida, ya que es un ser extranjero para la patria francesa, al haber nacido en el seno de una familia judía sefardí, en un barrio pobre de Argel (*El País*, 11 de octubre de 2004).

Del mismo modo, a partir de la pensamiento económico del marxismo, Jean-Joseph Goux retoma la estrategia de la deconstrucción derridiana, para pensar una nueva teoría del lenguaje y, concretamente, una nueva teoría del valor del signo lingüístico, más allá de la equivalencia saussureana. Consideramos que es importante recuperar este estudio, porque plantea una analogía interesante entre el valor de uso (significante) y el valor de cambio de la mercancía (significado), de acuerdo con un parámetro jerárquico: el valor de uso –oculto y en silencio– está en una posición secundaria, frente a la primacía del valor de cambio, en el sistema capitalista. Por último, hemos recuperado la polémica en torno a la teoría performativa de la comunicación entre John L. Austin y Derrida, porque pensamos que aporta nuevas perspectivas, importantes para comprender las enunciaciones preformativas de los actos de habla. Según la teoría derridiana, el concepto de 'performatividad' no puede delimitar el sentido de la comunicación, porque –en su opinión– algunas palabras (la mayoría de verbos, por ejemplo) no tienen por qué llevar en el momento de su enunciación y de manera intrínseca en su 'ser' la descripción definitiva de una acción determinada. En definitiva, para Derrida, el texto presenta una estructura abierta y, como consecuencia del proceso de la diseminación y la *différance*, el significante se desplaza de su 'ser-presente', más allá de la autoridad que marcan el sentido y la referencia. Así, gracias a la estrategia de la deconstrucción, Derrida dinamita los cimientos del sistema fono-logocéntrico, cuestionando la hegemonía y el etnocentrismo del discurso occidental, en busca de un lenguaje al margen del sentido tautológico de las palabras, en donde se recupera la voz del vacío y el silencio que proporciona siempre el acontecimiento. Por ese motivo, al constatar la crisis del signo lingüístico saussureano, consideramos que las investigaciones derridianas nos ayudan a reflexionar acerca de la capacidad transformadora que tiene el *collage*, ya que –desde el estatuto poético del fragmento y el proceso de la superposición– revela las posibilidades ilimitadas del discurso, cuando la palabra abandona la lógica económica impuesta por el sistema capitalista.

3.2. La carta robada: polémicas en torno al estatuto del significante

Me dijo que su libro se llamaba *el libro de arena*, porque ni el libro ni la arena tienen ni principio ni fin. Me pidió que buscara la primera hoja. Apoyé la mano izquierda sobre la portada y abrí con el dedo pulgar casi pegado al índice. Todo fue inútil: siempre se interponían varias hojas entre la portada y la mano. Era como si brotaran del libro. – 'Ahora busque el final'. También fracasé; apenas logré balbucear con una voz que no era la mía: – 'Esto no puede ser'. Siempre en voz baja el vendedor de biblias me dijo: – 'No puede ser, pero *es*'. El número de páginas de este libro es exactamente infinito. Ninguna es la primera; ninguna, la última. No sé por qué están numeradas de ese modo arbitrario. Acaso para dar a entender que los términos de una serie infinita admiten cualquier número. Después, como si pensara en voz alta: – 'Si el espacio es infinito estamos en cualquier punto del espacio. Si el tiempo es infinito estamos ante cualquier punto del tiempo'.

Jorge Luis Borges, *El libro de arena*

La filosofía deconstruccionista de Jacques Derrida, de principios de los años setenta, es una propuesta ambiciosa que permite entender la descentralización de la unidad del signo lingüístico, instaurado por el pensamiento fono-logocéntrico del mundo occidental. En estos momentos, las investigaciones psicoanalíticas de Sigmund Freud o los estudios en torno a la afasia del lingüista Roman Jakobson van a ser retomados, como punto de partida para proponer una ruptura definitiva con la lógica de la equivalencia del signo lingüístico, al margen del contrato económico del sistema capitalista. Desde el ámbito clínico, como hemos analizado en apartados anteriores, las investigaciones de Jacques Lacan privilegian la supremacía del trabajo del significante, frente al estatuto del significado, remarcando el carácter productivo del lenguaje, que va más allá de la *mimesis* platónica de la teoría de la representación. De esta manera, influenciado por las aportaciones en el contexto de la clínica, Jacques Derrida dinamita los presupuestos teóricos establecidos en el *Curso del lingüística general* (1916), en donde –por primera vez– la estructura del signo lingüístico se presenta como una entidad omnicomprendiva y tautológica de dos caras, que se reclaman recíprocamente: por una parte, está el significado, un concepto mental que se asocia con el significante; y, por otra parte, está el significante, una forma fónica que designa el significado. Sin embargo, en este apartado, nuestra intención es analizar las diferentes teorías

lingüísticas sobre el significante que proponen Lacan y Derrida y, más concretamente, nos interesa ver la manera diferente que ambos tienen de entender el concepto de 'materialidad' del significante –es decir, la (in)divisibilidad de la carta robada–, que conlleva la creación de dos universos teóricos que corren en paralelo, pero que plantean dos modelos lingüísticos diferentes. A partir de aquí, estas dos maneras diferentes de abordar el estudio del significante –su movilidad y desplazamiento en una cadena infinita–, nos obligará a posicionarnos de manera teórica y conceptual, determinando posteriormente nuestra manera de enfrentarnos con el estudio práctico y personal en el ámbito del *collage*. De este modo, al adoptar las posturas críticas derridianas, nos interesa privilegiar el movimiento incansable del significante –al margen de 'su lugar' determinado, como diría Lacan–, para promover un nuevo lenguaje artístico, alejado de la lógica económica de la representación, cercano a la dimensión del silencio.

Como analizamos en el subapartado dedicado a Lacan y que lleva por título "Humpty Dumpty: el movimiento del significante en Jacques Lacan", a partir de una relectura de las investigaciones freudianas, Lacan se adentra en el estudio de la relación que se establece entre el significante y el significado, con el fin de cuestionar las teorías saussureanas sobre el signo lingüístico, en busca de un lenguaje más allá de la razón y del sentido. Para Lacan, según vimos en su momento, un significante no representa un significado, sino que produce la realidad material del mundo, a partir de la incisión que crea la dimensión simbólica del orden del discurso. Así, de acuerdo con la teoría lacaniana, el significante se constituye en la relación oposicional que mantiene con otros significantes, en una cadena ilimitada, que tiende hacia el infinito. En este sentido, en "El seminario sobre la carta robada" (1956), Lacan retoma la novela de Edgar Allan Poe, para explicar la materialidad de la dimensión del significante, como una unidad que no puede ser desestructurada ni dividida. De ahí que Lacan diga lo siguiente: "Si hemos insistido primero en la materialidad del significante, esta materialidad es *singular* en muchos puntos, el primero de los cuales es no soportar la partición. Rompamos una carta en pedacitos: sigue siendo la carta que es" (1956: 24). Nos parece importante remarcar que la materialidad del significante lacaniano, en esa cadena de presencias y ausencias, no se altera durante su largo recorrido, ya que la integridad de la carta es inalterable.

De este modo, para Lacan, el significante es portador de una verdad que no puede ser destruida, ya que lleva inscrito en su 'ser' la capacidad para producir el mundo que rodea al ser del sujeto. Así, el orden del lenguaje atraviesa la figura del ser del sujeto, que queda atrapado bajo la intrincada red de lo simbólico, donde el significante se encarga de producir la verdad (siempre ficcional) del mundo³⁶. No obstante, la unidad indivisible del significante lacaniano no impide que la carta se embarque en un desplazamiento reiterativo –reminiscencia del automatismo de repetición freudiano– hasta llegar, finalmente, a alcanzar su destino. Así, en un intento por comprender la articulación simbólica del lenguaje, Lacan propone la teoría sobre el desplazamiento del significante, como un juego incansable de repeticiones, que –a partir del recorrido de una misiva, que siempre falta en su lugar– provoca un determinado comportamiento en los personajes del cuento. Recogemos, a continuación, las palabras concretas de Lacan:

Lo que nos interesa hoy es la manera en que los sujetos se relevan en su desplazamiento en el transcurso de la repetición intersubjetiva.

Veremos que su desplazamiento está determinado por el lugar que viene a ocupar el puro significante que es la carta robada, en su trío. Y es esto lo que para nosotros lo confirmará como automatismo de repetición (1956: 16).

El movimiento de la carta robada representa la necesidad que siente el ser del sujeto –barrado por la falta– de encontrar su completud, ya que el orden del significante remite siempre a la figura del Otro. De este modo, para Lacan, la carta robada representa el movimiento incesante y metonímico del significante, que –en un recorrido circular– condiciona las entradas y las salidas de los personajes que "se dan al relevo" (1957: 30), en busca de un significado que siempre queda enmascarado. Dice Lacan:

El desplazamiento del significante determina a los sujetos en sus actos, en su destino, en sus rechazos, en su ceguera, en sus éxitos y en su suerte, a despecho de sus dotes innatas y de su segmento social, sin consideración del carácter o el sexo, y que de buena o mala gana seguirá al tren del significante como armas y bagajes todo lo dado de lo psicológico (1957: 30).

Para Lacan, como consecuencia de la castración simbólica del discurso, el sujeto –desde su nacimiento– queda atravesado por el orden del lenguaje, que determina su vida y sus acciones, ya que el sujeto trata de manera desesperada de llenar la falta que atraviesa su

³⁶ Aquí, nos gustaría recordar de nuevo el ejemplo de las dos puertas de baño, en donde se pone de manifiesto que –de acuerdo con la estructura del lenguaje lacaniano– la capacidad productiva del significante determina la dimensión de la realidad; una teoría que, según consideramos, es cercana al planteamiento realizativo/performativo de Austin, pero en este último caso, en relación al habla.

ser incompleto. Por eso, en la filosofía lacaniana, vemos que la carta robada –metáfora del proceso que realiza el sujeto, para alcanzar la completud– tiene un destino y una verdad, que el sujeto se esfuerza por llegar a conocer. El psicoanálisis, en este juego de búsquedas y ausencias, puede ayudar a desvelar el sentido misterioso que esconde la letra de la carta robada, a través de un análisis hermenéutico, en donde el paciente descubre la verdad de su dolor.

A partir de las teorías lacanianas sobre el signo lingüístico, Derrida ofrece una conferencia titulada *El concepto de verdad en Lacan* (1975), en donde reflexiona sobre el movimiento del significante lacaniano, con el fin de desarticular la teoría lacaniana que considera de corte logocéntrico. Derrida, en estos momentos, critica el concepto lacaniano de 'materialidad', que hace que el significante –a pesar de que "no es nunca otra cosa que *lo que falta en su lugar*", como dice Lacan (1957: 25)– tenga un destino, en donde se va a revelar el 'querer-decir' de la carta, es decir, la dimensión de una verdad ineludible. Por lo tanto, explica Derrida, Lacan siempre "está [...] atento a la letra, o sea, a la materialidad del significante" (1975: 23), ofreciendo un significante omnicomprendido y unitario, que no puede dividirse. Para Derrida, en cambio, la materialidad del significante lacaniano responde a las exigencias del discurso logocéntrico, ya que supedita el movimiento de la carta –es decir, el significante– a un origen, al que debe volver siempre, de manera irremediable. Sirvan de ejemplo, las siguientes palabras de Derrida:

Cuestión de la letra, de la materialidad del significante: bastará cambiar, quizá, una palabra en la locución 'falta en su lugar', para hacer aparecer que, si la falta tiene su lugar en la topología atomística del significante, si ocupa allí un lugar determinado, con contornos definidos, el orden nunca habrá sido perturbado: la carta reencontrará siempre su lugar propio, una falta delimitada (no empírica, ciertamente, sino trascendental, lo que es mejor y más seguro), estará donde siempre habrá estado, siempre debió estar, intangible e indestructible a través del rodeo de un trayecto propio y propiamente circular (1975: 22).

A partir de la teoría deconstruccionista, Derrida critica el formalismo hermenéutico del análisis lacaniano, ya que –en su opinión– siempre remite a un significante trascendental que se encarga de ordenar y delimitar el recorrido de la carta robada. Sin embargo, Derrida no comparte la teoría sobre la materialidad del significante lacaniano, porque considera que esa materialidad supedita el lenguaje a una búsqueda teleológica de la verdad, revelada en el juego de la ficción. De este modo, Derrida analiza el juego

de la carta robada como la representación ficcional de un significante que se disemina, a través del movimiento reiterativo de la *différance*, más allá de la posición estable del sentido del significado. Para la teoría derridiana, por lo tanto, la carta no es única, ya que durante el transcurso de la novela tanto el ministro D como el propio Dupin han tenido que duplicar la fisonomía de la carta para poder reemplazarla y, así, poder llegar a robarla. De esta manera, en ese juego de intercambios interminable, Derrida propone una estrategia de diseminación, que rompe con la idea del significante como unidad logocéntrica, hecho que permite fragmentar la materialidad de la carta lacaniana al infinito. Al fin y al cabo, dice Derrida, "El ministro deja una carta para reemplazar la que ha robado" (1975: 20), haciendo que cada carta se remita siempre a otra, en un juego reiterativo de apariencias y duplicaciones. De este modo, consideramos que el significante derridiano imposibilita que la carta pueda llegar a su destino, ya que –en esa multiplicidad de cartas– el sentido se dispersa y se pierde, al dinamitar el concepto de unidad de la carta lacaniana, característica del pensamiento logocéntrico. De esta manera, a través de la divisibilidad de la carta robada, Derrida niega la posibilidad de un origen y, por lo tanto, destruye la confianza ciega que el logocentrismo lacaniano deposita en la verdad. Además, si partimos de la teoría lacaniana, Derrida llega a la conclusión de que "El sentido del cuento, el querer-decir de la carta robada ("lo que quiere decir 'la carta robada', incluso 'demorada', es que una carta siempre llega a su destino"), sale a la luz. Descubrimiento de un querer decir (la verdad) hermenéutico, el descifre (el de Dupin, el del Seminario) llega asimismo a destino" (1975: 54). Así, a partir de la crítica a la veracidad de la teoría psicoanalítica lacaniana, Derrida analiza el proceso de diseminación del significante, desde la multiplicidad de cartas que se han duplicado en el juego interminable de intercambios y relevos, con el fin de robar la misiva y conocer el secreto que esconde la reina. Este hecho hace que Derrida desacredite la teoría del significante lacaniano, al ofrecer una multiplicidad de significantes y dificultar la posibilidad de un único destino: "una carta", dice Derrida, "no siempre puede llegar a [su] destino" (1975: 53). En este punto, a partir de la estrategia de la deconstrucción, la teoría derridiana ofrece una relectura novedosa del cuento de Poe, ya que disemina la materialidad de la carta lacaniana, dando paso a un juego intertextual e interminable de infinitas ramificaciones, que imposibilitan –en último término– el acceso compelto a la dimensión de la verdad y el secreto.

Para finalizar y a modo de conclusión, consideramos que la lectura que hace Lacan de la novela de Poe viene determinada por el lugar privilegiado que el orden simbólico del lenguaje ocupa en el pensamiento lacaniano de los años cincuenta³⁷. De este modo, en los años cincuenta, Lacan centra su análisis en la ruptura del signo lingüístico saussureano, invirtiendo el orden del algoritmo y concediendo supremacía al significante frente al significado, que queda relegado a un segundo plano. A partir de aquí, en el "El seminario sobre la carta robada", Lacan explica que el comportamiento de los personajes que protagonizan el cuento de Poe viene determinado por el desplazamiento metonímico de una carta, que –debido a la materialidad del significante– siempre llega a su destino. En este sentido, para Lacan, la carta robada representa el movimiento incansable del significante, en un incesante recorrido de presencias y ausencias, que –a partir de una relación de oposiciones– constituye una verdad hecha a base de ficciones. Por eso, en los años setenta, Derrida –crítico con la filosofía estructuralista de los años precedentes– ataca los estatutos de la teoría lacaniana de los años cincuenta, porque considera que sigue anclada en el pensamiento logocéntrico del mundo occidental. Así, desde la teoría deconstruccionista, Derrida critica que el significante lacaniano es uno e indivisible y que está supeditado a un movimiento circular que tiene un principio y un fin, en donde se descubre la verdad que esconde el discurso. Sin embargo, a partir de la diseminación del significante derridiano, se crea un nuevo lenguaje –sin principio ni fin–, que abre una grieta hacia una nueva manera de entender la dimensión del discurso, al margen de los presupuestos del pensamiento logocéntrico. Por ese motivo, gracias a la estrategia deconstruccionista, consideramos que la filosofía derridiana nos ofrece la posibilidad de adentrarnos en un lenguaje irracional e inexplicable –amparado por el desplazamiento interminable del significante–, en busca de una nueva manera de entender la plasticidad del *collage*.

³⁷ Nos parece oportuno remarcar que la teoría lacaniana de los años setenta –concretamente, a partir del *Seminario XX: Aun*– rompe con el orden simbólico del lenguaje de los años cincuenta, para pasar a defender una nueva forma de entender el signo lingüístico, desde la dimensión de lo real del goce: un discurso irracional y desconocido que se mantiene fuera de los estatutos normativos del pensamiento hegemónico que, según hemos visto, Lacan denomina 'lalangue'.

CAPÍTULO II:

CUBISMO, DADAÍSMO Y SURREALISMO: MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS DE LA CRISIS DEL SIGNO LINGÜÍSTICO



1. ARTE Y CRÍTICA DE VANGUARDIA: LA CONSTITUCIÓN DE UN NUEVO MARCO ESTÉTICO Y CULTURAL

El 31 de agosto de 1914
salí de Deauville poco antes de medianoche
en el pequeño coche de Rouveyre
con su chófer éramos tres
nos despedimos de toda una época [...] llegamos a París
en el momento en que se hacía pública la movilización
mi amigo y yo comprendimos
que el pequeño coche nos había traído a una época nueva
y aunque ambos éramos hombres maduros
acabábamos de nacer.

Guillaume Apollinaire, *El pequeño coche*

Las vanguardias históricas de la primera mitad del siglo XX surgen como un movimiento crítico de ruptura, contra la lógica económica del sistema capitalista, que delimita la realidad simbólica del discurso, a la perfecta equivalencia del significante y el significado, en donde se sustenta la función comunicativa del lenguaje. Así, pues, los artistas de vanguardia trabajan con el fin de construir un sistema de pensamiento novedoso, que privilegia la dimensión irracional y oscura que permanece más allá de los estatutos racionales del discurso logocéntrico: la lógica del sueño, el humor, el inconsciente, la ambigüedad, la ironía, el azar o el absurdo irrumpen –por primera vez– en la interioridad del pensamiento occidental, destruyendo los límites establecidos por el orden hegemónico del discurso. En este sentido, en contra del lenguaje racional y discursivo, veremos que las vanguardias artísticas de principios del siglo XX se adelantan a los planteamientos teóricos del estructuralismo y el postestructuralismo francés, planteando –desde el ámbito plástico y formal– la ruptura del signo lingüístico. De esta manera, desde un nuevo marco estético y cultural, los movimientos de vanguardia arremeten contra la lógica de la equivalencia saussureana y la teoría del valor marxista, en busca de un nuevo lenguaje artístico, al margen de la teoría platónica de la representación.

A partir aquí, con el fin de delimitar el contexto de las vanguardias artísticas, consideramos que es importante realizar un breve análisis teórico sobre la configuración

del sistema capitalista, para poder entender el trabajo crítico y formal que realizan los artistas de vanguardia, en contra del imperativo categórico de las leyes económicas y racionales, en donde el lenguaje –sometido a la lógica del sentido– se limita a una función meramente comunicativa. Posteriormente, a partir de las investigaciones de Matei Calinescu –en *Cinco caras de la modernidad* (1987)–, plantearemos un estudio arqueológico sobre el concepto de 'vanguardia', tratando de reflexionar acerca del cambio que se produce desde la estética de la permanencia –como un arte de belleza imperecedero e inmutable– a la estética de la transitoriedad –como un arte de belleza variable y efímera–, hecho que marca el nacimiento de un nuevo contexto cultural, origen del movimiento artístico de los '-ismos'. A continuación, gracias al estudio de Peter Bürger –*Teoría de la vanguardia* (1974)–, analizaremos el concepto de 'autonomía del arte' –acuñado en la época de la Ilustración, por Kant y Schiller–, con el fin de comprender el carácter marcadamente utópico de los movimientos artísticos de vanguardia, cuya finalidad es llegar a transformar la estructura de la realidad material del mundo, a partir de la capacidad transformadora que encierra la creación de un nuevo lenguaje artístico. Finalmente, en contra del arte de la industria cultural, veremos cómo los movimientos artísticos de vanguardia se esfuerzan por alcanzar un nuevo lenguaje formal y creativo, que –desde la insolencia poética– destruya los estatutos de la lógica discursiva del sistema capitalista, en busca de una palabra al margen de la razón y el sentido. Sin embargo, en último término, nos resulta paradójico que estos movimientos rupturistas sean absorbidos por el sistema de pensamiento hegemónico, que desactiva el carácter irreverente y contestatario que se esconde en la dimensión de lo poético, al permitir que sus obras pasen ocupar un lugar privilegiado en las salas de los museos. En cualquier caso, a partir del nuevo marco estético y cultural que inauguran las vanguardias artísticas en Francia, nuestra intención es reflexionar acerca de la ruptura y la crisis del signo lingüístico, a partir de las diferentes manifestaciones artísticas del cubismo, el dadaísmo y el surrealismo y, concretamente, desde el trabajo creativo que realizan Pablo Picasso, Marcel Duchamp y René Magritte, que –posteriormente– nos servirá para enfrentarnos a la parte de investigación plástica y experimental, en la disciplina del *collage*.

1.1. Límites y rupturas: un breve análisis teórico sobre el contexto de las vanguardias artísticas

Nuestros conceptos sociales y educación europeos han convertido a los jóvenes –de acuerdo con su posición social–, ya sea en muñecos envueltos en algodón, ya sea en máquinas industriales o de 'negocios', secas, crónicamente malhumoradas, incapaces de experimentar placer.

Wilhelm Reich, *La función del orgasmo*

En la primera mitad del siglo XX, en un momento agitado y convulso de la historia, las vanguardias artísticas irrumpen como un movimiento crítico y contestatario, en contra del discurso hegemónico del sistema capitalista, con el fin de promover una revolución formal en el plano del lenguaje. De esta manera, para poder transformar la realidad material del mundo cotidiano, veremos cómo los movimientos artísticos de vanguardia arremeten contra el pensamiento ilustrado –germen de la economía capitalista–, en busca de un nuevo lenguaje, al margen de la teoría del valor y la lógica de la equivalencia, en donde emerge la dimensión del silencio. Al fin y al cabo, a partir de Adorno y Horkheimer, nos detendremos a examinar el proceso histórico que inaugura el nacimiento del sistema capitalista, como consecuencia de la necesidad que tiene el pensamiento ilustrado de erradicar el miedo que suscita la violencia irracional de la dimensión de la naturaleza, hecho que conlleva el progresivo desencantamiento del mundo, que queda reducido a la lógica económica de la razón. En este contexto, con el fin de recuperar la magia de un mundo irracional y desconocido, veremos que las vanguardias históricas rechazan la homogeneización de la masa social, propia de la estructura social del sistema capitalista, a favor del ingenio y la originalidad individual. Así, para llegar a comprender el fenómeno de las vanguardias, pensamos que es indispensable analizar muy brevemente el contexto histórico que alimenta el nacimiento de estos movimientos artísticos, ya que su intención –marcadamente crítica y utópica– consiste en llegar a transformar el mundo, a través de la capacidad transformadora que encierra un nuevo lenguaje formal y poético.

Desde el punto de vista del contexto histórico, el primer tercio del siglo XX se

caracteriza por grandes tensiones y enfrentamientos entre las diferentes potencias europeas. La Primera Guerra Mundial (1914-1918) y la Revolución Soviética (octubre de 1917) transforman –de manera radical y violenta– la configuración del mapa europeo, trazando nuevos límites y fronteras, que auguran la llegada de futuros conflictos. Así, tras los felices años veinte –una época de desarrollo y prosperidad económica–, viene el gran desastre de la bolsa de Wall Street (1929) y, posteriormente, hay una época de recesión y conflictos, que –unidos a las difíciles condiciones que se les imponen a los vencidos de la Primera Guerra Mundial– van a provocar la gestación de los sistemas totalitarios del nazismo y el fascismo, detonantes de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) y los campos de concentración. En estos momentos, Europa está sumida en una profunda crisis y los diferentes movimientos artísticos de vanguardia se hacen eco de esta situación, porque su intención es constatar el fin de la civilización occidental y la muerte de la figura del hombre. Según explica Foucault, en *Las palabras y las cosas* (1968), parecía que la muerte de Dios –anunciada por Nietzsche– iba a propiciar la llegada de la figura del hombre; en cambio, comenta Foucault, el asesinato de Dios también provoca el fin de la era del de su asesino, anunciando una nueva ontología de la finitud, que atenta contra los presupuestos del pensamiento humanista. En este contexto, consideramos que las vanguardias artísticas proporcionan una nueva manera de pensar el ser del sujeto, criticando –abiertamente– el programa del existencialismo humanista que ha imperado hasta ese momento, en el mundo occidental. Así, pensamos que los movimientos artísticos de vanguardia nacen como consecuencia de una preocupación ontológica por el ser del sujeto y, por lo tanto, sus programas teóricos comparten una misma preocupación, que es la necesidad de volver a pensar y redefinir el estatuto del ser del hombre, más allá de la tiranía de la lógica racional y discursiva que impone el sistema económico del capitalismo, en el mundo occidental.

Según explican los filósofos Adorno y Horkheimer, en la *Dialéctica de la Ilustración* (1944), el hombre ilustrado quiere aprender a servirse de la naturaleza, ya que su intención es llegar a dominar la realidad material del mundo, porque es incapaz de aceptar la existencia de una dimensión inaccesible al control del sujeto consciente. Así, para Adorno y Horkheimer, la Ilustración concentra todos sus esfuerzos en el mundo de la naturaleza, con el fin de erradicar –a través de los avances de la ciencia y la tecnología– el miedo que suscita la dimensión de lo irracional y lo desconocido, cuya violencia tiene la capacidad de destruir la homeostasis del sistema social. Por lo tanto,

los misterios de la naturaleza –que no se doblegan a una explicación racional– van a ser considerados como una amenaza para el hombre ilustrado, que –frente a todo lo desconocido que no comprende– se siente desprotegido e indefenso. La Ilustración, entonces, se esfuerza por dominar las fuerzas incontrolables de la naturaleza, pero –a diferencia de las religiones animistas– no recurre a las estrategias proporcionadas por el relato mítico, en donde el miedo a la ignorancia provoca la creación de una narración ficcional, sino que se acoge a las posibilidades que ofrece el avance de la técnica y el progreso. Así, pues, no debe existir nada fuera del sistema ilustrado y, por ese motivo, todo aquello que excede la dimensión de lo conocido debe ser reducido a los límites del pensamiento racional y discursivo, para que la homogeneidad del sistema no se vea afectada. Al final, dicen Adorno y Horkheimer, "la Ilustración [...] ha perseguido desde siempre el objetivo de quitar a los hombres el miedo y convertirlos en señores. [...] El programa de la Ilustración era el desencantamiento del mundo. Quería disolver los mitos y derrocar la imaginación mediante el saber" (1944: 19). De esta manera, la Ilustración sustituye la parte irracional y desconocida que excede la dimensión consciente, por el estatuto lógico de la razón que –en estos momentos– se convierte en sinónimo de poder y violencia, ejercida contra las fuerzas incontrolables que recorren la naturaleza. De ahí que el pensamiento ilustrado se convierta en una maniobra tautológica, ya que su intención es reducir el discurso a los límites de lo conocido, hecho que no permite producir nada nuevo. En este sentido, podemos decir que el sistema ilustrado es incapaz de pensar el estatuto de la alteridad y la diferencia, que queda escondida en la unidad homogénea del sistema capitalista. Dicen Adorno y Horkheimer:

El principio de la inmanencia, que presenta todo acontecer como repetición, y que la Ilustración defiende frente a la imaginación mítica, es el principio del mito mismo. La árida sabiduría según la cual nada hay nuevo bajo el Sol porque toda las cartas del absurdo juego han sido ya jugadas, todos los grandes pensamientos han sido ya pensados, los posibles descubrimientos pueden constituirse de antemano y los hombres están ligados a la autoconservación mediante la adaptación: esta árida sabiduría no hace más que reproducir la sabiduría fantástica que ella rechaza, la sanción del destino que sin cesar renueva mediante la represalia lo que ya fue desde siempre. Lo que podría ser distinto, es igual. Tal es el veredicto que establece críticamente los límites de toda experiencia posible. El precio de la identidad del todo con todo es que nada puede ser idéntico consigo mismo (1944: 28).

El sistema ilustrado, de acuerdo con Adorno y Horkheimer, se basa en la igualdad absoluta, como un sutil mecanismo de control social, en donde el sujeto está obligado a

perder su propia individualidad, para igualarse al conjunto anónimo de la masa social. En esta línea, Adorno y Horkheimer comentan lo siguiente: "la unidad del colectivo manipulado consiste en la negación de cada individuo [...]. La horda, cuyo nombre sin duda reaparece en la organización de las juventudes hitlerianas, no es una recaída en la antigua barbarie, sino el triunfo de la igualdad represiva, la evolución de la igualdad de derechos hacia la injusticia por obra de la igualdad" (1944: 28). Con estas palabras, pensamos que los autores evidencian el papel que la exclusión y el rechazo ejercen en la configuración del sistema ilustrado, en donde el estatuto de la alteridad y la diferencia queda deslegitimado, con el fin de conservar la estabilidad social.

Así, de acuerdo con el sistema ilustrado, el mundo racional del trabajo se sacraliza, perdiendo –poco a poco– su magia y sus encantos, hecho que motiva la creación y la consolidación progresiva del sistema económico del capitalismo, al restringir el alcance de la dimensión irracional de la naturaleza, que queda completamente silenciada. Sin embargo, dicen Adorno y Horkheimer, el sueño ilustrado de civilizar el mundo se convierte en una pesadilla, ya que el hombre acaba sometido a las mismas técnicas que emplea para dominar la naturaleza y, en esa sociedad utilitaria, acaba por convertirse en una mera función económica, cuyo valor depende de la cantidad de producción que – con su esfuerzo y trabajo– aporta día a día al sistema económico del capitalismo. Si el animismo, según explican Adorno y Horkheimer, vivifica la dimensión de la naturaleza, la Ilustración cosifica las almas, ya que reduce al hombre a un simple proceso económico –dentro de la intrincada cadena de producción capitalista–, en donde pierde su interioridad subjetiva y se convierte en un objeto con una función determinada, dentro del aparato económico del sistema capitalista. En esta situación, el instinto de conservación de los hombres depende de su mayor o menor aptitud para adaptarse al aparato económico, restringiendo su capacidad operativa, que queda reducida a la dimensión racional del mundo del trabajo. Por lo tanto, el deseo de la Ilustración de acabar con la dimensión irracional de la naturaleza se vuelve contra sí mismo y el hombre –que busca ser soberano– acaba sometido por el mundo de la técnica y la razón, incapaz de liberar la parte subjetiva e irracional que lo define como ser humano; una razón que, según explican Adorno y Horkheimer, no sólo se pone al servicio del aparato económico, sino que también se queda sin argumentos frente al crimen y la violencia. De este modo, dicen Adorno y Horkheimer, el orden burgués establecido funcionaliza la razón y, por ese motivo, se puede hablar de una "funcionalidad sin finalidad, que se deja

acomodar a cualquier fin" (1944: 101)³⁸. Así, en contra de la filosofía rousseauiana, Adorno y Horkheimer llegan a la conclusión de que la barbarie humana no puede ser entendida como una vuelta a un estado natural y primitivo, sino que –en muchas ocasiones– el progreso y la barbarie también pueden ir de la mano. A partir de este momento, comienza la crítica de la razón, compartida por los diferentes movimientos históricos de vanguardia y, posteriormente, retomada por el pensamiento filosófico del estructuralismo y el postestructuralismo francés.

A partir de aquí, como consecuencia del rechazo que provoca el estatuto de la alteridad y la diferencia, vemos que el sistema capitalista se esfuerza por construir una sociedad unitaria y homogénea, con el fin de garantizar –a través de la configuración de la masa social– la estabilidad y el inmovilismo de la estructura social. Así, de manera paradójica, podemos afirmar que el proceso de creación de la masa supone un *double bind*, ya que si bien el sujeto es un ser social y sólo existe en relación a otros sujetos, también es cierto que la excesiva cercanía de la masa agrede al ser individual del hombre, que ve cómo su subjetividad particular se pierde en el conglomerado social. En esta línea, dice Schopenhauer,

En un crudo día invernal los puercoespines de una manada se apretaron unos contra otros para prestarse mutuo calor. Pero al hacerlo así se hirieron recíprocamente con sus púas y hubieron de separarse. Obligados de nuevo a juntarse por el frío, volvieron a pincharse y a distanciarse. Estas alternativas de aproximación y alejamiento duraron, hasta que les fue dado hallar una distancia media, en la que ambos males resultaban mitigados (En Freud, 1921: 39).

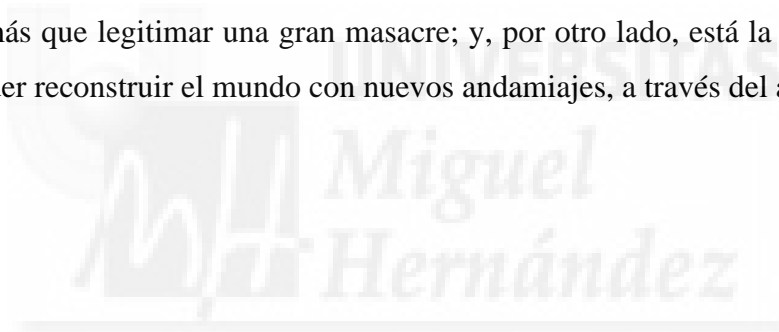
³⁸ Las obras del Marqués de Sade, por ejemplo, constatan el vínculo indisoluble entre el mal y la razón. En Sade, el crimen siempre está razonado y cada escena libertina está perfectamente estructurada, con el fin de dinamitar la civilización ilustrada, utilizando sus propias armas: la perversión de la razón. Así, a través de un crimen razonado, los personajes de Sade atacan los grandes tabúes sobre los que se sustenta la sociedad: el incesto, el parricidio, la sodomía y el sacrilegio se desenmascaran como simples construcciones sociales, creadas a partir de la razón y destruidas, también, a partir de ella. Pensamos, por lo tanto, que las obras del Marqués de Sade obligan a replantear el funcionamiento del sistema racional y discursivo en el que se sustenta la sociedad capitalista e Ilustrada, donde el horror y la barbarie pueden llegar a ser consecuencia de un sistema extremadamente racional, en donde razón y sinrazón coinciden. En esta misma línea, en *Nuestro lado oscuro: Una historia de los perversos* (2007), Elisabeth Roudinesco analiza –de manera exhaustiva– la complicidad que se establece entre la razón y el crimen: "Debemos a la vieja Europa, y sólo a ella", dice Roudinesco, "la primera formulación de un programa crepuscular, altamente perverso, que consistió en invertir radicalmente los ideales progresistas de la medicina positivista para transformarla, subrepticamente, en una ciencia criminal que recibirá el nombre de 'higiene racial'" (2007: 131). De esta manera, según explica Roudinesco, la ciencia se pone al servicio de una ideología, que –con el fin de proteger la humanidad (de unos pocos)– utiliza los avances de la ciencia y la tecnología como arma de destrucción masiva, en contra de la figura inquietante e incómoda del extranjero.

El ser humano vive en sociedad, pero acercarse demasiado a la configuración de la masa social –como en el caso del puercoespín– puede ser perjudicial, porque el hombre de la multitud pierde la individualidad que lo caracteriza como ser humano, para pasar a ser idéntico a todos los demás. Nos parece evidente, por lo tanto, que en la sociedad capitalista se produce una progresiva homogeneización de la sociedad, consecuencia de la negación de la singularidad de cada individuo particular, a favor de la unidad colectiva de la masa. Así, según explica Bataille en "La Estructura psicológica del fascismo"³⁹ (1933), la homogeneidad social funciona restringiendo el alcance revolucionario de todos los elementos heterogéneos, que –a través de la irreverencia que provoca la diferencia– son capaces de incomodar la unidad artificial del sistema capitalista, porque no se someten a la norma social: la locura, el desorden, la violencia, la desmesura o el erotismo, experiencias centrales para los movimientos históricos de vanguardia, arremeten contra la configuración de la masa social, reivindicando la parte irracional y oscura que permanece más allá de la razón. En este sentido, podemos decir que la homogeneidad social se construye reforzando la exclusión social y, como consecuencia, el individuo se ve abocado a sacrificar su interés personal –que, al fin y al cabo, constituye el móvil de sus acciones aisladas–, en beneficio del interés colectivo. La homogeneidad social, por lo tanto, reprime la capacidad revolucionaria de los elementos heterogéneos, es decir, la particularidad de cada individuo singular, a favor de la cohesión y la unidad artificial de la masa social, en el sistema capitalista del mundo occidental.

En este contexto, nos parece interesante remarcar que las vanguardias históricas emergen como un movimiento crítico de ruptura, en contra del desencantamiento del mundo y la estandarización social que provoca el sistema capitalista, en busca de la capacidad revolucionaria que encierra la desestructuración poética y formal del discurso hegemónico. No es una casualidad que, en las primeras décadas del siglo XX, un conjunto heterogéneo de pintores, escultores, poetas, arquitectos y músicos adopten el nombre y la concepción estratégica de la vanguardia, para definir una nueva posición artística, dirigida a cuestionar –desde el trabajo formal y poético– la lógica racional del mundo capitalista. Al fin y al cabo, pensamos que los movimientos históricos de

³⁹ Georges Bataille es el primer autor en Francia que estudia la estructura del fascismo, a partir de un estudio psicoanalítico. Así, Bataille analiza la configuración de este régimen político, a través del juego que se establece entre los conceptos económicos de 'útil/inútil' y los conceptos psicológicos de 'homogeneidad/heterogeneidad'.

vanguardia se esfuerzan por constatar el vacío cultural que recorre Europa en estos momentos, con el fin de transformar los valores de la sociedad europea, a través de la lucha y mediante una nueva forma artística. En definitiva, podemos decir que todas las vanguardias comparten la firme convicción –quizá, utópica– de que el arte tiene una capacidad regeneradora, que puede modificar la realidad material del mundo cotidiano, a través de un cuestionamiento crítico de los presupuestos racionales y económicos que estructuran el sistema capitalista del mundo occidental. Así, nos parece interesante ver cómo los movimientos históricos de vanguardia se rebelan contra el pensamiento tautológico del sistema ilustrado –incapaz de producir nada nuevo–, reivindicando las posibilidades inesperadas que ofrecen el acontecimiento y la sorpresa, en contra del desencantamiento del mundo que provoca la lógica racional del sistema capitalista. En definitiva, nos parece que las vanguardias históricas emergen como consecuencia de la particular situación social y política que se produce después de la Primera y la Segunda Guerra Mundial: por un lado, está el descrédito hacia unos valores establecidos, que no han hecho más que legitimar una gran masacre; y, por otro lado, está la visión utópica, que cree poder reconstruir el mundo con nuevos andamiajes, a través del arte.



1.2. Modernidad, romanticismo y vanguardia: una reflexión arqueológica sobre el concepto histórico de vanguardia

En aeroplano, sentado en el depósito de la gasolina, caldeado el vientre por la cabeza del aviador, yo sentí la inutilidad ridícula de la vieja sintaxis heredada de Homero. ¡Necesidad furiosa de liberar las palabras, llevándolas fuera de la presión del período latino! ¡Éste tiene naturalmente, como cada imbécil, una cabeza previsor, un vientre, dos piernas y dos pies planos, pero jamás tendrá dos alas!

Filippo Tommaso Marinetti,
Manifiesto técnico de la literatura futurista

En *Cinco caras de la Modernidad* (1987), el crítico literario Matei Calinescu analiza el paso que se produce de la estética de la permanencia a la estética de la transitoriedad, ya que marca el desarrollo de los diferentes estilos artísticos, hasta llegar al momento de las vanguardias históricas. Desde la época de la Antigüedad, y a lo largo los diferentes períodos históricos, la estética de la permanencia reivindica un ideal de belleza trascendente e inmutable, que obliga a la producción artística a someterse a un conjunto de leyes estéticas de carácter incuestionable. Sin embargo, desde el Romanticismo, la estética de la transitoriedad reclama un ideal de belleza efímero y cambiante, que motiva el apego que la producción artística comienza a sentir por el presente, en contra de los estilos inmutables del pasado. Así, a partir de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, se define un programa estético rupturista, que atenta contra la lógica del discurso racional del sistema capitalista, en busca de nuevos ideales de belleza. Así, para entender con mayor exactitud el término de 'vanguardia', consideramos importante plantear –a través de un breve recorrido histórico– un análisis crítico de los períodos de la Modernidad y el Romanticismo, ya que pensamos que nos proporcionará una visión más acertada a la hora de comprender las propuestas rupturistas de los diferentes movimientos históricos de vanguardia.

El concepto de 'modernidad', según comenta Calinescu, deriva de la palabra latina *modernus*, que –como nombre y adjetivo– se inventa durante la Edad Media cristiana, a partir del adverbio *modo*, cuyo significado hace referencia al tiempo reciente,

enmarcado en la fugacidad del 'ahora' más inmediato. Así, dice Calinescu, la idea de modernidad se concibe "dentro del marco de una conciencia específica del *tiempo*, a saber, el tiempo *histórico*, lineal, irreversible e irrepetible, que fluye irremediabilmente hacia adelante. La modernidad como noción carecería completamente de sentido en una sociedad que no utilizara el concepto de historia temporal y secuencial y organizara sus categorías temporales según un modelo mítico y recurrente" (1987: 27). La Modernidad, por lo tanto, supone una relación novedosa con el pasado –que motiva la ruptura con los modelos de la tradición–, para reafirmar el valor del presente, como un tiempo transitorio e irrepetible.

La Edad Media, tal y como dice Calinescu, es una época cautelosa respecto al concepto de 'cambio', ya que está determinada por una sociedad económica y culturalmente estática –dominada por un ideal de estabilidad y quietud–, que impide el cambio y la transformación social. Sin embargo, en la época del Renacimiento, la historia deja de aparecer como una continuidad temporal, para integrar –por primera vez– los conceptos de 'cambio' y 'ruptura', que van a ser decisivos en los siglos venideros, sobre todo, durante las vanguardias históricas. Para el Renacimiento, por lo tanto, la historia es consecuencia de una serie de rupturas dramáticas, en donde períodos de grandeza se alternan con períodos oscuros de decadencia y caos. De esta manera, comenta Calinescu, hablar del pasado inmediato como un pasado 'oscuro' y, al mismo tiempo, ser capaz de pensar la llegada de un futuro luminoso implica –en estos momentos– un modo de pensar revolucionario, ya que no existen precedentes anteriores a lo largo de la historia.

Posteriormente, con la llegada del Clasicismo, la 'Querella de los antiguos y los modernos'⁴⁰ va a ser decisiva, para tomar conciencia de la importancia del tiempo presente: la oposición terminológica 'antiguo/moderno' se transforma en un marco de bipartidismo estético y los modernos acaban reivindicando el valor del presente, por encima del pasado. La 'Querella' comienza cuando algunos autores franceses, guiados

⁴⁰ En palabras de David Viñas: "Se dan así dos posturas enfrentadas: los normativistas –defensores de las reglas clásicas y de la imitación de los modelos antiguos– y los antinormativistas –enemigos de un arte condicionado por reglas y modelos–. Es así como nace la famosa célebre *Querelle des Anciens et des Modernes*". Así, esta Querella provoca "entre los antiguos y los modernos: un enfrentamiento entre quienes creen que el presente es superior a todas las épocas clásicas –los modernos– y quienes creen que los autores clásicos son insuperables –los antiguos–. Esta 'Querella' se manifiesta en forma de cruce de cartas, prefacios, informes, prólogos, etc. toda una serie de escritores polémicos que van calentando el ambiente" (2002: 181).

por la mentalidad moderna de Charles Perrault, comienzan a aplicar el concepto científico de 'progreso' en el ámbito artístico, en contra de los presupuestos estéticos de los artistas del pasado. Sin embargo, y aunque pueda resultar paradójico, es importante dejar claro que este concepto racionalista de 'progreso' no es incompatible –de ningún modo– con la creencia en el carácter universal e intemporal de los valores y, concretamente, del ideal de belleza. Así, según explica Calinescu, los modernos todavía creen en un modelo de belleza trascendente y, por ese motivo, consideran que el mérito de cada artista particular radica en el grado de aproximación que sus obras son capaces de alcanzar, con respecto al ideal de belleza, hecho que motiva la creación de un sistema de reglas y preceptos, que delimitan el camino que debe seguir el artista. No obstante, aunque creen en un modelo de belleza único e intemporal, los modernos están convencidos de que el progreso del saber y la razón contribuyen a una mejor y más efectiva comprensión de esos valores universales, que –en último término– guían el trabajo del artista. Por lo tanto, según explica Calinescu, los modernos no piensan que el ideal de belleza de la Antigüedad haya sido diferente, sino que –en su opinión– sus trabajos son más fieles a ese ideal de belleza inmutable y trascendente. Así, pues, consideramos que los modernos no son unos revolucionarios en cuestiones de gusto, porque aún están anclados en un modelo de belleza único y trascendente, pero lo que nos interesa es su actitud crítica en contra de los presupuestos de la Antigüedad, ya que su intención es proclamar la importancia del tiempo presente, como una manera de acercarse –de manera más fiel– a los valores universales de belleza.

Durante el siglo XVIII, con el Romanticismo, la idea de belleza comienza a experimentar un profundo cambio y, por primera vez, se reafirma el carácter relativo, inmanente e histórico de la belleza, en contra de la aspiración a la universalidad de las épocas del pasado. En este sentido, en *Racine y Shakespeare* (1823), Stendhal dice lo siguiente:

El *romanticismo* es el arte de presentarle a los pueblos las obras que, en el estado actual de sus hábitos y creencias, son susceptibles de ofrecerles el mayor placer posible. El *clasicismo*, al contrario, les presenta la literatura que dio el mayor placer posible a sus bisabuelos [...]. Imitar hoy a Sófocles y Eurípides, y pretender que estas imitaciones no harán bostezar al francés del siglo XIX, eso es clasicismo (En Calinescu, 1987: 53).

De esta manera, Stendhal afirma que la libertad y la originalidad son cualidades indispensables en el mundo artístico, ya que el sometimiento a un conjunto de reglas – como sucede en la época del Clasicismo– no puede garantizar el éxito del artista, en estos momentos. Así, de acuerdo con los presupuestos del Romanticismo, un artista genuino obedece sólo a su propia individualidad y se resiste a la tentación de imitar a otros artistas, ya sean antiguos o modernos. En este sentido, según comenta Calinescu, resulta sorprendente comprobar cómo el artista romántico –libre de las restricciones que imponen los preceptos del Clasicismo– se esfuerza por ofrecer un placer estético a sus contemporáneos, para el que quizá todavía no están preparados, ya que el ser humano es víctima inconsciente de la tiranía del hábito, cuyos efectos son capaces de llegar a paralizar la imaginación. Al final, explica Calinescu, el Romanticismo incluye las nociones de 'cambio', 'relatividad' y, sobre todo, 'actualidad', haciendo que este período histórico coincida –en gran parte– con lo que Baudelaire, cuatro décadas más tarde, denomina: 'Modernidad'.

En esta línea, en *El salón de 1846* (1846), Baudelaire dice: "Para mí el romanticismo es la expresión más reciente, más contemporánea de la expresión de belleza [...]. Existen tantos tipos de belleza como modos habituales de buscar la felicidad" (En Calinescu, 1987: 60). El Romanticismo, para Baudelaire, no sólo es la forma más reciente y más contemporánea de lo bello, sino que también es sustancialmente diferente a todo el trabajo artístico que se ha realizado en el pasado. Aquí comienza, poco a poco, la búsqueda de la originalidad y lo novedoso, que llevan –hasta sus últimas consecuencias– los movimientos históricos de vanguardia de principios del siglo XX, incapaces de aceptar el conjunto de preceptos estéticos de la tradición y el pasado. Años más tarde, en *El pintor de la vida moderna* (1863), Baudelaire afirma que lo más característico de la Modernidad es su tendencia hacia algún tipo de inmediatez, hecho que demuestra su marcado interés por la fugacidad y la transitoriedad del presente, al margen de un pasado endurecido en congeladas tradiciones. Dice Baudelaire:

[...] la modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable [...] Este elemento transitorio, fugitivo, cuyas metamorfosis son tan frecuentes, no tenéis ningún derecho a despreciarlo o ignorarlo. Al suprimirlo, caéis necesariamente en el vacío de una belleza abstracta e indefinible [...] En una palabra, para que la *modernidad* sea digna de convertirse en antigüedad, es preciso que la belleza misteriosa, que la vida humana introdujo involuntariamente allí, haya sido extraída de ella [...] ¡Ay de quien estudia en lo antiguo

otra cosa que no sea el arte puro, la lógica, el método general! Por sumergirse allí demasiado, pierde la memoria del presente; renuncia al valor y a los privilegios suministrados por la circunstancia; pues casi toda nuestra originalidad proviene del sello que el *tiempo* imprime a nuestras sensaciones (1863: 92, 93 y 94).

Ahora, con Baudelaire, se privilegia la estética de lo transitorio, en contra de la persistencia del ideal de belleza del Clasicismo, que es incapaz de comprender el alcance de la originalidad y la sorpresa, porque no contempla el trabajo relativista e histórico que introduce el paso del tiempo. A partir de aquí, para Baudelaire, la Modernidad pierde su potencial descriptivo, ya que no permite cortar un segmento del proceso histórico, para establecer una distinción convincente entre el presente y el pasado. En este sentido, Baudelaire considera que el trabajo estético que sobrevive más allá del pasado es la expresión de una variedad inagotable de modernidades sucesivas, que no permiten fundamentar una distinción sistemática entre lo antiguo y lo moderno. Por lo tanto, para Baudelaire, se puede decir que todo es moderno, aunque dentro de este período temporal concreto, existen diferentes etapas sucesivas de modernidades, caracterizadas por un trabajo estético determinado. Así, según explica Baudelaire, el artista no debe quedar sometido a los designios del pasado, sino que debe apelar –en contra de los preceptos normativos de la tradición– a la dimensión efímera del 'ahora', en donde emergen las posibilidades inesperadas que proporcionan la originalidad y la imaginación. Al final, dice Calinescu, el concepto baudelero de 'modernidad' "hace referencia al presente en su misma 'presencialidad', en su cualidad puramente instantánea y transitoria" (1987: 63), arremetiendo contra el inmovilismo estético del pasado. En definitiva, consideramos la poética de la modernidad de Baudelaire como una temprana manifestación de la rebelión del presente –en contra del carácter inmutable de la memoria y el pasado–, que permite transformar el modelo ideal de belleza universal y trascendente, en busca de un nuevo lenguaje artístico.

A principios del siglo XX, influenciados por la estética de la transitoriedad del Romanticismo, aparecen los movimientos históricos de vanguardia, que anuncian la ruptura definitiva con las viejas estructuras del Clasicismo, con el fin de proclamar la llegada de un nuevo lenguaje formal y poético. Así, nos parece interesante ver cómo los diferentes movimientos artísticos de vanguardia se reapropian del concepto de 'modernidad', para reivindicar un nuevo programa artístico –arraigado en la fugacidad

del tiempo presente–, en contra de la estética inmutable e imperecedera de la Antigüedad. En este sentido, dice Franz Marc,

Ésta era la hora secreta de la muerte de la vieja época.

¿Qué nos queda a nosotros en la actualidad de sagrado, de todo lo que se encuentra a nuestras espaldas?

Desde ahora nadie, nadie puede volver hacia atrás sobre el charco de sangre de la guerra y vivir del pasado (En González, 1979: 119).

Con estas palabras, el pintor expresionista Franz Marc nos introduce en el contexto de las vanguardias, que tratan de desprenderse –de manera desesperada– de las ataduras que impone un pasado remoto, que ya no comprenden. Sin embargo, a partir de la reflexión de Calinescu, vemos que el concepto histórico de 'vanguardia' no permanece inmutable a lo largo del tiempo, sino que –de manera progresiva– va modificando su sentido etimológico, hasta llegar a designar el trabajo crítico y formal de un conjunto de artistas de la primera mitad del siglo XX. Así, en *Cinco caras de la Modernidad*, Calinescu define el término de 'vanguardia' del siguiente modo:

La vanguardia es en todo aspecto más radical que la modernidad. Menos flexible y menos tolerante de matices, es naturalmente más dogmática –tanto en el sentido de autoafirmación y, a la inversa, en el sentido de autodestrucción–. La vanguardia toma prestados prácticamente todos sus elementos de la tradición moderna pero al mismo tiempo los amplía, exagerándolos, y los sitúa en los contextos más inesperados, haciendo que sean a menudo completamente irreconocibles. Está bastante claro que la vanguardia habría sido difícilmente concebible si no hubiera existido una conciencia de la modernidad distinta y totalmente desarrollada; sin embargo, tal reconocimiento no justifica la confusión de la modernidad o modernismo con la vanguardia (1987: 105).

A partir de aquí, según comenta Calinescu, es necesario preguntarse si la vanguardia es una manifestación concreta, con un sentido histórico y estético preciso, que caracteriza al artista moderno de principios del siglo XX o, por el contrario, si toda actitud crítica contra las convenciones es susceptible de ser calificada de 'vanguardista', independientemente del momento histórico concreto en el que se desarrolle el movimiento. En este sentido, de acuerdo con la distinción que establece Calinescu, vemos que estas dos interpretaciones motivan diferentes maneras de acercarse al término de 'vanguardia': por una parte, como un fenómeno endógeno, el concepto de 'vanguardia' identifica los movimientos artísticos con un episodio concreto y localizable en el tiempo, a principios de la primera mitad del siglo XX; por otra parte, como un fenómeno crítico, el concepto de 'vanguardia' refleja una conciencia radical y

contestaría, capaz de generar diferentes episodios a lo largo de la historia. De todas maneras, más allá de esta cuestión terminológica, consideramos que las vanguardias se caracterizan por la autoconciencia que los representantes de los diferentes movimientos tienen de estar adelantados a su tiempo y, además, por la manera que tienen de rechazar la tradición y el pasado, a favor de la fugacidad del presente y la estética de la transitoriedad.

Ahora, si retomamos el concepto 'vanguardia' en su sentido etimológico, vemos que el origen de la palabra *avant-garde* se remonta a la Edad Media. Sin embargo, en un primer momento, el término de 'vanguardia' es un término bélico, que tiene claras implicaciones militares, ya que hace referencia al mundo de la guerra. La definición estándar de la vanguardia militar viene de la mano del estratega y teórico Karl von Clausewitz que, en la obra *Vom Kriege* (1832), dice lo siguiente: "Toda tropa que no se encuentre enteramente en disposición de combate necesita una avanzadilla para poder percatarse e indagar el avance del enemigo antes de ser descubierta por él, pues el radio de visibilidad de un ejército no es mayor, por regla general, que el radio de acción de sus armas" (En Subirats, 1986: 20). La obra de Clausewitz, según explica Subirats (1986), señala una serie de funciones, que legitiman el empleo de la vanguardia, como cuerpo especial en los ejércitos: en primer lugar, la vanguardia dificulta el avance del enemigo; en segundo lugar, permite situarse en las proximidades del territorio contrario, sin tener que mover la pesada masa central del ejército; en tercer lugar, funciona como puesto de vigilancia y constituye los ojos del ejército; y, finalmente, la vanguardia sirve como retaguardia y, de este modo, cumple una función defensiva indispensable, cuando el grueso del ejército efectúa una retirada. Evidentemente, pensamos que hay una serie de características que también se pueden aplicar a los movimientos históricos de vanguardia, pero la definición del término de 'vanguardia' que ofrece Clausewitz tiene poco que ver con el significado metafórico que el término adquiere en años posteriores, ya que sirve para designar una posición autoconsciente y avanzada, en el terreno de la política, la literatura y el arte. Así, pues, el término de 'vanguardia' nace como una palabra militar, pero –en la actualidad– tiene pleno sentido en el ámbito de la cultura, mientras que en el verdadero campo de batalla se convierte en un concepto caduco y obsoleto.

El término de 'vanguardia', tal y como dice Calinescu, se desvincula –de manera progresiva– de la metáfora militar y logra una existencia independiente, durante el último decenio del siglo XIX. El historiador francés Étienne Pasquier, en su libro *Investigación de Francia* (1596), es el primero que utiliza el término de 'vanguardia', para hacer una crónica de la poesía de su tiempo y, de esta manera, designar a todos aquellos escritores precursores, que ocupan un lugar avanzado con respecto a su tiempo. No obstante, en el caso de Pasquier, el término de 'vanguardia' todavía no designa la existencia de un grupo autoconsciente de su rol artístico y social, característica indispensable de los movimientos históricos de vanguardia de principios del siglo XX, que introduce –posteriormente– el francés Olinde Rodrigues⁴¹, en 1825. Al respecto, dice Calinescu,

Esta conciencia no sólo les impone un sentido de misión a los representantes de la vanguardia sino que les confiere los privilegios y responsabilidades del liderazgo. Ser miembro de la vanguardia es formar parte de una élite –aunque esta élite, a diferencia de las clases dominantes o grupos del pasado, está comprometida con un programa totalmente antielitista, cuyo objetivo utópico final es que toda la gente comparta, de forma igualitaria, todos los beneficios de la vida (1987: 112).

En los años de la Revolución Francesa (1789), para un tipo de filosofía política y revolucionaria, el concepto de 'vanguardia' resulta imprescindible, ya que está orientada hacia la utopía de un futuro incierto, que todavía está por construir. De este modo, nos parece interesante ver cómo la metáfora de la vanguardia va a ser utilizada por diferentes sectores de reformadores y periodistas radicales, que confían –de manera inapelable– en el poder transformador que tiene el arte, como instrumento de regeneración social. Sin embargo, según explica Calinescu, el término de 'vanguardia' no es utilizado por diferentes figuras artísticas y literarias, hasta bien entrado el siglo XIX. Así, de manera progresiva, consideramos interesante ver cómo el término de 'vanguardia' pasa a formar parte del ámbito artístico y literario, hecho que motiva la

⁴¹ El concepto de 'vanguardia', tal y como se entiende hoy en día, nace de un diálogo escrito entre Olinde Rodrigues y el conde de Saint-Simon, que queda recogido en el ensayo *El artista, el científico y el industrial* (1825). El término 'vanguardia' hace referencia a la promoción de una serie de reformas sociales y, al respecto, Rodrigues escribe lo siguiente: "Somos nosotros, los artistas, quienes servirán como vuestra vanguardia; el poder de las artes es verdaderamente el más inmediato y el más rápido. Tenemos armas de todo tipo: cuando queremos extender nuestras nuevas ideas entre la gente las esculpimos en mármol o las pintamos en lienzo [...]. Nos dirigimos a la imaginación y sentimientos de la gente: se supone por tanto que logramos el tipo de acción más vivo y decisivo; y si hoy día parece que no tenemos ningún rol o como mucho uno muy secundario, eso se ha debido al resultado de carecer las artes de un impulso común y de una idea general, que son esenciales para su energía y éxito" (En Calinescu, 1987: 111).

creación de una 'vanguardia artística' y una 'vanguardia política', que no siempre van a ir de la mano⁴². Por lo tanto, tal y como dice Calinescu, el momento decisivo en el que se produce la transferencia del término de 'vanguardia', del campo militar al campo literario, es el siglo XIX:

En la década de 1870, en Francia, el término 'vanguardia', mientras que aún conservaba su gran significado político, llegó a designar el pequeño grupo de escritores y artistas avanzados que transfirieron el espíritu de crítica radical de las formas sociales al dominio de las *formas artísticas*. Esta transferencia no implicó la sumisión de los artistas a una estrecha filosofía política o su conversión en meros propagandistas. La propaganda, para que surta efecto, tiene que recurrir a las formas de discurso más tradicionales, esquemáticas e incluso simplistas. Pero lo que les interesaba hacer a los artistas de la nueva vanguardia –sin importar lo simpatizantes que fueran con respecto a la política radical– era eliminar toda las tradiciones formales vinculantes del arte y disfrutar la estimulante libertad de explorar horizontes de creatividad completamente nuevos, anteriormente prohibidos. Pues creían que revolucionar el arte era lo mismo que revolucionar la vida. Así, los representantes de la vanguardia artística se volvieron conscientemente contra las expectativas estilísticas del público en general, a quienes los revolucionarios políticos se intentaban ganar utilizando la propaganda revolucionaria más trivial (1987: 118-119).

En este sentido, según explica Calinescu, los movimientos artísticos de vanguardia se forman como un grupo de oposición que desafía los valores tradicionales de la civilización occidental, desde una técnica sistemática del escándalo y la provocación, que consiste –fundamentalmente– en un acto crítico y creativo, en contra de los hábitos asentados del público más tradicional. Sin embargo, consideramos que apropiarse de la palabra 'vanguardia' –que viene del campo militar–, para designar diferentes movimientos de la cultura puede resultar paradójico. En este sentido, comenta Baudelaire,

En este país toda metáfora lleva bigote. [...] Más metáforas militares: los poetas del combate. Los literatos de vanguardia. Esta debilidad por las metáforas militares es un signo de las naturalezas que no son ellas mismas militaristas, pero están hechas para la disciplina –es decir, para el conformismo– naturalezas congénitamente domésticas, naturalezas belgas que sólo pueden pensar en sociedad (En Calinescu, 1987: 117).

No obstante, a pesar de las críticas, el término de 'vanguardia' acaba imponiéndose, para designar los diferentes movimientos artísticos de principios del siglo XX, cuya finalidad

⁴² En Rusia, por ejemplo, desde la Revolución de Octubre de 1917 y, sobre todo, desde la época de Stalin, el término de 'vanguardia artística' se asocia con la literatura y el arte del realismo-socialista que predica el Partido Comunista. Y, en este sentido, podemos preguntarnos cómo un arte de vanguardia –por definición, inconformista, rebelde y transgresor– puede convertirse en un arte propagandístico y panfletario, al servicio del régimen estalinista.

–en una atmósfera de colaboración directa y permanente– consiste en subvertir la lógica racional del discurso hegemónico. Finalmente, en los años cincuenta y sesenta, el concepto de 'vanguardia' entra en crisis y, en este sentido, dice Calinescu:

La vanguardia, cuya limitada popularidad se había basado durante mucho tiempo exclusivamente en el escándalo, se convirtió de repente en uno de los principales mitos de las décadas de 1950 y de 1960. Su ofensiva e insultante retórica llegó a considerarse como algo sencillamente divertido, y sus apocalípticas propuestas fueron transformadas en cómodos e inocuos clichés. Irónicamente, la vanguardia se encontró a sí misma fracasando a causa de un estupendo e involuntario éxito (1987: 127).

Por eso, y para terminar, consideramos que la vanguardia es un concepto que está muriéndose continuamente, ya que cualquiera de sus manifestaciones artísticas tiene incorporado –en sí mismo– una profunda tendencia nihilista a negarse a sí mismo. Así, pensamos que hay una paradoja difícil de llegar a superar: por una parte, somos conscientes de que una negación de la tradición impide a la vanguardia convertirse en tradición y, por lo tanto, la vanguardia se mata a sí misma, en la fugacidad de un acto tanatofílico y violento; sin embargo, por otra parte, si el concepto de 'vanguardia' se convierte en tradición, también supone su propia muerte, porque implica quedar asimilado en el sistema, que– precisamente– pretendían abolir. Sea como sea, es evidente que la vanguardia está abocada a la muerte, ya sea en la negación de sí misma –algo que, por otra parte, no consiguieron ninguno de los movimientos históricos de vanguardia– o en el proceso de asimilación, en el mercado del sistema capitalista.

1.3. Arte y utopía: un estudio sobre el concepto de autonomía desde el esteticismo del arte burgués hasta las vanguardias históricas

El arte no es un espejo para reflejar la realidad, sino un martillo para darle forma.

Bertolt Brecht,
Las cinco dificultades para decir la verdad

A partir del planteamiento teórico de Peter Bürger, recogido en *Teoría de la vanguardia* (1974), nuestra intención es abordar el estudio del concepto de 'autonomía', con el fin de llegar a comprender las diferentes funciones que desempeña el arte, desde la época de la Edad Media hasta los movimientos históricos de vanguardia de principios del siglo XX. Así, para establecer las bases del problema, consideramos que es importante definir el concepto de 'autonomía', a partir de las teorías estético-filosóficas que elaboran Kant y Schiller en la época de la Ilustración, en donde abogan por la separación radical del mundo del arte y el mundo de la vida. De esta manera, desde la época de la Ilustración, vemos cómo el mundo del arte –de manera progresiva– se desvincula de la vida práctica del ser del sujeto, en busca de una experiencia meramente estética (y no política), en donde la capacidad transformadora del arte queda desactivada. A partir de aquí, nuestra intención es analizar –con mayor precisión– las consecuencias que se derivan del hecho de separar el ámbito estético del arte y el ámbito práctico de la vida, con la llegada del arte burgués en la sociedad capitalista, en donde el arte –al margen de los rituales de la iglesia y de la corte– pierde su función social, para quedar reducido a un espacio autónomo, más allá de la praxis vital del mundo cotidiano de cada día. Sin embargo, a principios de siglo XX, vemos cómo los diferentes movimientos históricos de vanguardia reaccionan en contra de la noción de 'autonomía', porque su intención – desde las posibilidades inesperadas que ofrece la utopía– consiste en proclamar un tipo de trabajo artístico que sea capaz de modificar la realidad material del mundo cotidiano, a partir de la regeneración política y poética del lenguaje discursivo. Al final, nos interesa ver cómo los movimientos de vanguardia –desde una retórica de la provocación y el escándalo– rompen con la función meramente esteticista del arte burgués y reivindican la llegada de un nuevo lenguaje artístico, capaz de transformar el mundo.

De acuerdo con la teoría platónica, el arte tiene una función social y, por ese motivo, es un eficaz medio de adoctrinamiento, que no sólo está dirigido a suscitar placer en el espectador, sino que también incide en la realidad material del mundo cotidiano, a nivel político y educativo. Sin embargo, en la *Crítica del juicio* (1790), Kant arremete contra la teoría platónica del arte y proclama el concepto de 'autonomía', tratando de delimitar el mundo práctico de la vida y el mundo estético del arte, hecho que va a condicionar – de manera radical– el devenir de los diferentes movimientos artísticos, a partir de la época de la Ilustración. Por lo tanto, en estos momentos, la filosofía kantiana defiende la estricta separación del ámbito estético y el ámbito cotidiano, reivindicando la existencia de una contemplación de carácter desinteresado, al margen de la utilidad práctica que determina las acciones propias de la realidad material del mundo de cada día. En este sentido, cuando la dimensión estética deja de depender del ámbito de la necesidad, Kant llega a la conclusión de que el sujeto puede realizar un juicio de valor objetivo sobre la belleza del objeto artístico, porque ya no está condicionado por ningún interés personal, que desvirtúe la experiencia de la contemplación. Así, pues, Kant afirma que la contemplación de la obra de arte debe ser totalmente desinteresada, sin estar sujeta –de ninguna manera– a la utilidad práctica de la realidad cotidiana de cada día, que no hace más que alterar la experiencia placentera del sujeto. Por eso, de acuerdo con esta delimitación estricta entre el arte y la vida, pensamos que la filosofía estética kantiana defiende una concepción burguesa del arte –propia del sistema capitalista–, ya que el trabajo artístico se reduce a un mero fin decorativo, al arrebatar al arte toda su capacidad política y revolucionaria.

Años más tarde, en el libro *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental* (1795), Friedrich Schiller también reflexiona –de manera exhaustiva y rigurosa– sobre el concepto de 'autonomía', pero su conclusión –a diferencia de la teoría kantiana– consiste en remarcar la capacidad transformadora del arte, como consecuencia de su separación de los fines inmediatos de la realidad cotidiana. En el marco de la filosofía estética, heredero de la teoría rousseauiana del 'buen salvaje', Schiller se esfuerza por unificar el ámbito del arte y la esfera moral y, a partir de aquí, realiza una crítica feroz en contra de la cultura y la civilización de la época ilustrada, con el fin de volver a un estado natural y primitivo. Así, en estos momentos, Schiller reivindica la inocencia y la ingenuidad del hombre primitivo, ocultas bajo los cimientos de la sociedad capitalista, en donde prima la lógica racional y discursiva. En este contexto, de acuerdo con la teoría estética de

Schiller, el mundo del arte es capaz de cuestionar la racionalidad económica del mundo capitalista, porque su intención es restaurar las partes oscuras que quedan reprimidas por el proceso de la educación o la socialización, cuyo trabajo –en último término– consiste en mantener la estabilidad del sistema social. De esta manera, al no quedar completamente sometido a los designios de la sociedad capitalista, Schiller llega a la conclusión de que el mundo del arte tiene la capacidad de restituir la ingenuidad, la inocencia y la espontaneidad de las sociedades primitivas, perdidas como consecuencia de la rígida educación ilustrada. Por eso, cuando Schiller habla de 'autonomía', pensamos que se refiere a un tipo de arte –desobediente e incómodo– que consigue desprenderse de la racionalidad económica de los fines utilitarios que impone la sociedad capitalista, en busca de la transformación del mundo civilizado. Por eso, a pesar de que Schiller proclama el concepto de 'autonomía', nos parece que su filosofía estética no proclama un arte alejado de la función social, más bien, consideramos que el concepto de 'autonomía' –a diferencia de la teoría kantiana– está dirigido a desligar el arte de la utilidad práctica de los fines económicos del sistema capitalista, a favor de un arte marcadamente político y revolucionario.

A partir de aquí, en el libro *Teoría de la vanguardia* (1974), Peter Bürger diferencia tres tipos de arte, dependiendo de la función que desempeñan en la sociedad: el arte burgués, el arte sacro y el arte cortesano, que revelan diferentes maneras de enfrentarse con el concepto de 'autonomía' del arte. En la Edad Media, según explica Bürger, el arte sacro –incorporado a la institución religiosa– sirve como un objeto de culto, con el fin de glorificar la imagen de Dios. Además, su forma de producción es artesano-colectiva y el modo de recepción también está institucionalizado de manera colectiva, sirviendo como vehículo de adoctrinamiento para el conjunto de una población analfabeta. Asimismo, comenta Bürger, el arte cortesano cumple una finalidad social determinada, ya que sirve a la gloria del príncipe y las clases privilegiadas, convirtiéndose en un arte elitista y exclusivo, que se esfuerza por retratar –con absoluta fidelidad y precisión– la sociedad cortesana del momento. Sin embargo, en el arte cortesano, Bürger afirma que la separación de la dimensión sagrada es un primer paso hacia la emancipación del mundo del arte, que –de forma paulatina– pierde su función religiosa, para convertirse en un arte meramente decorativo, que representa la vida y las costumbres de la clase privilegiada. Además, puntualiza Bürger, el artista de la época cortesana produce de manera individual y es consciente de la singularidad de su trabajo, hecho que determina

el devenir de la historia del arte y la producción artística, ya que –a partir de este momento– se va a buscar la originalidad y el genio del artista individual.

Sin embargo, con el despliegue de la sociedad burguesa y la conquista del poder político a manos de una burguesía fortalecida a nivel económico –después de la Revolución Francesa (1789)–, Bürger explica que se produce un cambio esencial en la concepción estética del arte, que origina el nacimiento del esteticismo, como consecuencia del carácter autónomo que adquiere la dimensión del arte, que queda al margen de la realidad material del mundo. A partir de aquí, según comenta Bürger, la función esencial del arte burgués consiste en proporcionar una experiencia de autocomprensión a la clase social de la burguesía y, por lo tanto, estamos hablando de un arte endógeno y autorreferencial –vuelto sobre la interioridad de sí mismo–, que permite que la clase burguesa reflexione sobre su propia condición. En este sentido, tal y como demuestra Bürger (1974: 102), el esquema de la función del arte quedaría del siguiente modo:

	Arte sacro	Arte cortesano	Arte burgués
Finalidad	Objeto de culto	Objeto de representación	Representación de la autocomprensión burguesa
Producción	Artesana-colectiva	Individual	Individual
Recepción	Colectiva (sacra)	Colectiva	Individual

A partir de esta clasificación, entendemos que el arte sacro y el arte cortesano están unidos a la praxis vital de sus receptores, ya sea como objeto de culto (arte sacro) o como objeto de representación (arte cortesano), hecho que revela la estrecha relación que se establece –en estos momentos– entre la dimensión estética del arte y la dimensión práctica de la vida. Sin embargo, como se puede apreciar en el esquema de Bürger, las características del arte sacro y el arte cortesano no se pueden aplicar al arte burgués, porque su finalidad –como representación de la autocomprensión burguesa– es

puramente estética, ajena a la realidad material del mundo cotidiano. En este sentido, de acuerdo con la teoría de Bürger, el arte burgués crea un mundo independiente – puramente estético y totalmente autónomo–, al margen de la utilidad práctica del mundo racional del trabajo en el sistema capitalista, hecho que motiva la separación del ámbito cultural y el ámbito político, imposibilitando la capacidad transformadora del arte.

A principios del siglo XX, en contra del estatuto de la autonomía del arte, los diferentes movimientos históricos de vanguardia arremeten contra el arte de la sociedad burguesa, negando –desde un marcado carácter utópico– la estricta separación del arte y la vida. Es evidente que, para los artistas de vanguardia, el arte es una lente activa y creadora, capaz de transformar la realidad material del mundo cotidiano, a través de un trabajo crítico y formal en la dimensión del lenguaje. Por eso, cuando los artistas de vanguardia atacan el concepto de 'autonomía', nos parece que su crítica no se reduce a rechazar una simple forma de expresión artística, sino que va dirigida en contra de la institución del arte, cuya finalidad –a partir de la configuración de la sociedad burguesa– consiste en delimitar el ámbito estético del arte y el ámbito práctico de la vida. No obstante, pensamos que el hecho de reivindicar un arte práctico no significa que los diferentes movimientos de vanguardia reduzcan el contenido de las obras de arte a un mensaje socialmente explícito y significativo, sino que su finalidad consiste en proclamar la necesidad de un arte revolucionario –capaz de transformar la realidad material del mundo–, a partir de la desarticulación conceptual y poética del estatuto racional del lenguaje discursivo. Según explica Bürger, con el movimiento de las vanguardias, el arte vuelve a ser reintegrado en la vida social de los hombres, con el fin de regenerar la sociedad y cambiar el mundo, a través de un nuevo lenguaje artístico. En este sentido, con las ilusiones que proporciona en estos momentos la utopía política, podemos decir que las vanguardias históricas se esfuerzan por llegar a integrar el arte en la praxis vital de los receptores, pero no como un principio de utilidad práctica –en el mundo de la lógica económica del capitalismo–, sino como una herramienta de desestabilización, que permite desarticular el discurso hegemónico del mundo occidental. En este sentido, las vanguardias artísticas –del mismo modo que el esteticismo– rechazan el sistema económico del mundo capitalista y el discurso logocéntrico, pero –a diferencia del esteticismo– los diferentes movimientos de vanguardia trabajan para organizar una nueva praxis vital, a partir de las capacidades inesperadas que ofrece la regeneración del lenguaje artístico. Por eso, en contra del esteticismo, las vanguardias históricas no

aceptan refugiarse en el ámbito del arte –con el fin de escapar del mundo–, sino que tratan de combatir la realidad material de cada día, a través de una nueva manera de concebir la dimensión del lenguaje. Así, en contra de la actitud –más bien, escapista– del esteticismo, pensamos que los movimientos históricos de vanguardia adoptan una postura utópica: su intención es transformar el mundo, a través de la revolución formal y poética del lenguaje artístico, en contra de la lógica económica del sistema capitalista del mundo occidental. En definitiva, para los artistas de vanguardia, es evidente que la estética y la praxis forman una unidad indivisible, que impide establecer una demarcación precisa entre la dimensión del arte y la dimensión de la vida⁴³, hecho que demuestra las capacidades políticas e inesperadas que confieren al trabajo artístico, que es susceptible de modificar la realidad material del mundo cotidiano.

Para finalizar, consideramos importante retomar la pregunta que plantea Bürger, en donde se cuestiona si el deseo de los movimientos de vanguardia consiste en superar el estatus de la autonomía del arte. Al fin y al cabo, tal y como demuestra Bürger, el arte siempre juega un papel contradictorio, ya que la distancia relativa que toma con respecto a la vida contiene –al mismo tiempo– un momento de libertad y un momento de falta de compromiso, que no podemos ignorar. Por una parte, nos parece que la distancia que adopta el arte con respecto a la praxis vital permite un conocimiento crítico de la realidad material del mundo, ya que –como no se somete a los fines prácticos y racionales que impone la sociedad capitalista– el arte concede cierto margen a la fantasía y la espontaneidad, que permiten desarticular la lógica racional y discursiva del sistema logocéntrico. Sin embargo, por otra parte, pensamos que un arte que ya no

⁴³ Hacia finales del siglo XIX y principios del siglo XX, muchos artistas de vanguardia se rebelan contra el concepto de 'autonomía' y empiezan a vivir en consonancia con una nueva forma de entender el mundo, a través del arte. De hecho, con los movimientos de vanguardia, la obra de arte se piensa como un producto de un 'yo' diferente al 'yo' que se manifiesta en la acción habitual y en la vida cotidiana, hecho que permite destruir la delimitación estricta entre la realidad y la ficción. Por eso, en estos momentos, algunos miembros de la vanguardia destruyen las barreras arbitrarias entre la ficción y la realidad, ya que su intención es ampliar el yo artístico y creativo, hasta que llegue a desplazar todos los disfraces del hábito y la conducta social. Rimbaud, por ejemplo, habla de derribar las barreras entre el arte y la vida; Oscar Wilde sostiene que dedica su talento a escribir y su genio auténtico a vivir; Alfred Jarry da el paso definitivo y realiza la fusión de su vida y de su arte, a través del personaje del Padre Ubu, que acaba devorando –por entero– al propio Jarry; André Gide, en *Los monederos falsos* (1925), escribe una novela en forma de diario falso, sobre el entrecruzamiento entre el arte y la vida, en donde utiliza el artificio de introducir a Alfred Jarry, en medio de una acción ficticia, como si fuera su medio auténtico. De esta manera, todas estas formas diferentes de manipular la naturaleza de la identidad individual –ampliarla o renunciar a ella– tienen la finalidad de destruir la separación que media entre el arte y la vida. Consideramos que estos juegos de la vanguardia, entre la ficción y la realidad, son constantes en el arte contemporáneo: las obras de Esther Ferrer, Orlan o Marina Abramovic son un fiel reflejo de esta problemática, en torno a la cuestión de la autonomía del arte.

está cimentado sobre la praxis vital pierde cierta capacidad crítica, porque es incapaz de comprometerse con la realidad social y política del mundo que le rodea. En esta disyuntiva, claramente paradójica y contradictoria, pensamos que los movimientos históricos de vanguardia –desde un carácter marcadamente utópico– arremeten contra el estatuto de 'autonomía', tratando de dinamitar la estricta separación que media entre el arte y la vida, a través del trabajo conceptual y poético de nuevo lenguaje, capaz de transformar la realidad material del mundo cotidiano. Por ese motivo, consideramos que el análisis del planteamiento teórico de Bürguer nos permite pensar el arte de vanguardia, como una manifestación artística comprometida con su tiempo, en donde el artista busca posibles vías de experimentación plástica y conceptual, para sacudir las peanas que sustentan el gusto del arte burgués.



1.4. Entre el arte de vanguardia y el arte de la industria cultural: debates en torno a la constitución del arte como mercancía

No deformar, sino crear. Y nada de vapores ideológicos, sino objetos tangibles. Los pintores burgueses pintaban los árboles, el sol, los montes y los mares; fabricaban hombres y animales en arcilla y mármol. Pero, ¿para qué? Todo eso existe ya, se mueve, vive, y es mil veces más aceptable que sobre la tela o en bloques de mármol blanquecino.

Ósip Brik, *El drenaje del arte*

La estética del arte de la industria cultural, según explican Adorno y Horkheimer en "La Industria Cultural" (1944), es la estética de la dominación, que transforma el ocio y la cultura en la continuación lógica del proceso de trabajo en la fábrica y la oficina, convirtiendo el ámbito estético y cultural en un mecanismo de control, al servicio del perfecto mantenimiento del sistema capitalista. Así, a partir de la teoría estética de Adorno y Horkheimer, nuestra intención es analizar las características del arte de la industria cultural, cuya finalidad es proporcionar un principio de homogeneización y estandarización del sistema social, en contraposición directa con el trabajo artístico que realizan las vanguardias históricas en estos momentos. Al final, tal y como dice Benjamin en *La obra de arte en la era de la reproducción técnica* (1936), veremos que la obra de arte de la industria cultural –convertida en una simple mercancía– pierde la individualidad original que caracteriza al concepto de 'aura', como consecuencia de las técnicas masivas de reproducción en serie, que trabajan al servicio del ritmo incansable que marca el sistema capitalista, como un dispositivo de control social. En este contexto, en contra de la uniformidad artificial que produce el arte de la industria cultural, nos interesa ver cómo el arte de las vanguardias históricas se esfuerzan por recuperar –a través de la transgresión formal del lenguaje racional y discursivo del sistema capitalista– el carácter político y revolucionario de la dimensión cultural y estética.

En el texto "La industria cultural", recogido en la *Dialéctica de la Ilustración* (1944), Adorno y Horkheimer afirman que "toda cultura de masas es idéntica" (1944: 134). Así,

heredera de los presupuestos teóricos de la Ilustración, Adorno y Horkheimer demuestran que la industria cultural se refugia en la protección que le proporciona el pensamiento tautológico, incapaz de aceptar el estatuto de la originalidad y la diferencia, que puede socavar la estabilidad del sistema social. Por ese motivo, explican Adorno y Horkheimer, la industria cultural configura un complejo y exhaustivo aparato de control –a través de la cultura y los diferentes medios de comunicación–, con el fin de garantizar la homogeneidad del sistema capitalista. En este sentido, podemos decir que las diversas manifestaciones estéticas trabajan de manera conjunta, para elogiar el ritmo incansable del sistema de producción capitalista: "los automóviles, las bombas y el cine", comentan Adorno y Horkheimer, "mantienen unido el conjunto social" (1944: 134), ya que su intención es garantizar la estabilidad y el inmovilismo del sistema capitalista. En este contexto, es interesante ver cómo la cultura contiene –de manera, incluso, virtual– la captación, la catalogación y la clasificación de cada uno de los consumidores, para que no puedan escapar del sistema:

Distinciones como las que se establecen entre el tipo A y B, o entre historietas en revistas de distintas categorías y precios, más que resultar de la cosa misma, sirven para clasificar, organizar y manejar a los consumidores. Para todos hay algo previsto, a fin de que ninguno pueda escapar; las diferencias son preparadas y propagadas. Este proveer al público de una jerarquía de cualidades en serie sirve sólo a una cuantificación tanto más perfecta. Cada uno debe comportarse más o menos espontáneamente de acuerdo con su 'nivel' que le ha sido previamente asignado a partir de indicios, y echar mano de la categoría de productos de masas que ha sido fabricada para su tipo (1944: 136).

Por lo tanto, en estos momentos, hablar de cultura supone quedar integrado dentro de las leyes que dicta el mercado del sistema capitalista, que no sólo controla el ámbito racional del trabajo, sino que también regula los momentos de ocio y diversión, a través del proceso de homogeneización social. Así, gracias al trabajo de la publicidad y los diferentes medios de comunicación, Adorno y Horkheimer explican que el sistema de la industria cultural debilita al individuo, que pasa a convertirse en algo meramente ilusorio, sometido a los procesos de estandarización de la sociedad capitalista, en donde no hay lugar para la diferencia. El individuo, por lo tanto, es aceptado únicamente si su identidad se pliega –de manera incondicional– a la aparente universalidad que marca la estructura del sistema capitalista, renunciando a la expresión de su propia intimidad. De esta manera, dicen Adorno y Horkheimer, el sistema de la industria cultural impone la 'pseudoindividualidad', ya que la violencia de lo universal acaba marcando de tal modo

lo accidental, que el sujeto pierde la dimensión interior de su 'ser' y acaba engullido por el sistema. De hecho, Adorno y Horkheimer comentan lo siguiente:

Las reacciones más íntimas de los hombres están tan perfectamente cosificadas a sus propios ojos, que la idea de lo que les es propio y peculiar subsiste sólo en la forma más abstracta: *personality* apenas significa para ellos otra cosa que tener los dientes blancos, no tener las axilas sudorosas y no mostrar las emociones. Es el triunfo de la publicidad en la industria cultural, la forzada actitud mimética de los consumidores ante las mercancías culturales ya desenmascaradas en su significado (1944: 181).

Ahora, en un mundo en donde las tradiciones y la religión proporcionan menos identidad, el arte de la industria cultural renuncia a su propia autonomía y, al entrar en la economía de mercado como una mercancía más, se suma al resto de patrones de consumo, cuya finalidad es garantizar la homogeneización social del individuo. La reproducción en serie, ese elemento nivelador que impone la igualdad de la monotonía, acaba transfiriendo sus técnicas de serialización al individuo, que acaba sometido al sistema de producción capitalista, como consecuencia del control que se ejerce también sobre sus momentos de ocio y diversión. De esta manera, el arte de la industria cultural defrauda por anticipado, ya que su sometimiento al principio de realidad –alejado siempre de las posibilidades que proporciona el placer– no garantiza la liberación del principio de utilidad que sostiene el mercado capitalista. Ahora, dicen Adorno y Horkheimer, "ofrecerles algo y privarles de ello es una y la misma cosa" (1944: 154). En este sentido, la industria cultural no hace más que excitar un placer, que luego no satisface con total plenitud y, a través de ese sutil mecanismo, la lógica económica del mercado capitalista encadena al consumidor al sistema, a través del gusto que proporciona la adquisición y el intercambio económico. Por eso, para Adorno y Horkheimer, el arte de la industria cultural es un medio de sometimiento, que revela la obediencia a la jerarquía social del sistema y, en este sentido, Adorno y Horkheimer afirman que "hablar de la cultura ha estado siempre contra la cultura" (1944: 144).

En este contexto, inmersa en la era de la industria cultural, nos parece interesante ver cómo la obra de arte se convierte en mercancía y pasa a quedar sometida a las leyes económicas del sistema capitalista, preparada para el juego de la equivalencia y el intercambio. Así, al adecuarse enteramente a las necesidades del individuo, el arte se coloca entre los bienes de consumo, sometiéndose al principio de utilidad práctica del

sistema capitalista, en donde pierde su capacidad crítica y transformadora. De esta manera, según explica Greenberg –en su ensayo "Vanguardia y Kitsch" (1929)–, emerge la estética de lo *Kitsch*, en donde la obra de arte se transforma en mercancía, producto de la industria cultural. Dice Greenberg:

Donde existe una vanguardia, generalmente encontraremos también una retaguardia. Sin duda alguna –simultáneamente con la entrada de la vanguardia, un segundo y nuevo fenómeno cultural apareció en el Occidente industrial-: la cosa a la que los alemanes le dieron el maravilloso nombre de *Kitsch*... *Kitsch* es experiencia sustitutiva y falsas sensaciones. El *Kitsch* cambia según el estilo, pero siempre es el mismo. El *Kitsch* no pretende exigir nada de sus clientes, excepto su dinero (1939: 30).

La Modernidad –que implica actualidad, experimento y novedad– parece estar en contradicción directa con la cultura del *Kitsch*, que –a pesar de su diversidad– sugiere una estética de la repetición que remite a la imitación y el engaño, convirtiéndose en el fiel reflejo del proceso de homogeneización de la industria cultural⁴⁴. Así, de acuerdo con la propuesta teórica de Greenberg, el *Kitsch* es un producto de los mecanismos de consumo de la producción industrial, que transforma el arte en una mera mercancía, al servicio del aparato económico del sistema capitalista. En este sentido, podemos decir que el fenómeno del *Kitsch* es relativamente reciente, ya que aparece en un momento concreto de la historia, cuando la belleza es distribuida de manera social –como una mercancía–, de acuerdo con las leyes de la oferta y la demanda.

Es evidente, según explica Benjamin –en *La obra de arte en la era de la reproducción técnica* (1936)–, que la obra de arte de la industria cultural pasa a ser reproducida de manera masiva y mecánica, hecho que motiva la pérdida de la esencia originaria de la pieza artística, que queda sujeta al proceso de duplicación de un plagio interminable. Así, como consecuencia de las innovaciones técnicas, las obras de arte de la industria cultural pueden ser copiadas perfectamente, ya que –en último término– son objetos

⁴⁴ No obstante, en ciertos momentos, el *Kitsch* también se puede prestar a la ironía y, en ese momento, se acerca a los movimientos históricos de vanguardia, ya que su intención es cuestionar el estatuto racional del discurso hegemónico y sus modos de producción. Pensemos, por ejemplo, en la *Mona Lisa* de Duchamp, titulada "L.H.O.O.Q", que significa 'ella tiene fuego en el culo' [*elle a chaud au cul*]. Hay quienes dicen, como Matei Calinescu (1987), que Duchamp –con esta irreverencia– no pretende destruir la obra original de la *Gioconda*, sino su reproducción masiva a lo largo de la historia. En este sentido, comenta Calinescu, el cuadro de Duchamp critica el proceso de falsificación que tiene lugar con la llegada del arte moderno. Así, Calinescu llega a la conclusión de que Duchamp arremete contra el objeto *Kitsch* –la reproducción masiva de la obra de arte–, a través de otro objeto *Kitsch*, subvirtiendo las reglas del género. De esta manera, podemos decir que Duchamp utiliza el *Kitsch* para rechazar ciertas convenciones artísticas, pero su intención también es defender el impulso de la vanguardia, hacia el abandono de una estética basada en las apariencias.

diseñados para su reproducción en serie. A partir de aquí, una vez verificada la efectividad de los mecanismos de reproducción de la industria cultural, nos parece que Benjamin introduce una cuestión decisiva, ya que incluso en la reproducción más perfecta siempre faltan el 'aquí' y el 'ahora' de la obra de arte original, perdidos en un proceso de recontextualización sistemática. Así, para referirse a la dimensión que se pierde con el proceso técnico de la reproducción en serie, Benjamin introduce el concepto de 'aura': una singularidad irrepetible, que remite a una trama particular del tiempo y el espacio de la obra original, que no puede ser captada en el momento de la reproducción. De esta manera, al renunciar al valor de autenticidad que concede el aura, comprobamos que el arte de la industria cultural es susceptible de convertirse en una simple mercancía, sujeto al juego de la teoría del valor y el intercambio, en la economía del mercado capitalista.

Además, de acuerdo con la teoría platónica de la representación, el interés de la obra de arte de la industria cultural consiste en imitar el objeto de la realidad material del mundo, restringiendo la función del arte a una mera repetición de fórmulas ya aprendidas. De este modo, en la era de la industria cultural, Adorno y Horkheimer afirman que se produce un conformismo autosuficiente, ya que el arte –de acuerdo con el pensamiento tautológico de la Ilustración– siempre se contenta con la eterna reproducción de lo mismo, sin ningún lugar para una manifestación artística novedosa y original. En este sentido, podemos decir que las obras de arte de la industria cultural se reducen a repetir un patrón establecido de antemano, que automatiza la experiencia perceptiva del espectador, que termina por acostumbrarse a la imagen que ofrece la obra de arte. Así, como consecuencia del proceso de automatización de la mirada, el consumidor realiza la experiencia estética en un único momento y de forma rápida, porque el arte de la industria cultural no apela a su capacidad crítica, sino que trata de que el espectador disfrute y se conforme con el producto que le ofrece el mercado del sistema capitalista. Dicen Adorno y Horkheimer:

Divertirse significa estar de acuerdo. La diversión es posible sólo cuando se hermetiza frente al todo del proceso social, se hace estúpida y renuncia absurdamente desde el principio a la pretensión inevitable de toda obra, incluso de las más significantes, reflejar en su propia limitación del todo. Divertirse significa siempre no tener que pensar y olvidar el sufrimiento incluso allí donde se muestra (1944: 158).

Las obras de arte de la industria cultural se consumen rápidamente, pero –a su vez– cada una de estas manifestaciones artísticas son un modelo de la gigantesca maquinaria económica, que mantiene bajo control no sólo el mundo racional del trabajo, sino también los momentos de descanso del individuo. Al fin y al cabo, según explican Adorno y Horkheimer, "la diversión es la prolongación del trabajo, bajo el capitalismo" (1944: 159). Evidentemente, dicen Adorno y Horkheimer, se trata de una cultura que no deja ningún espacio a la imaginación y la espontaneidad, en donde el consumidor adopta una actitud de completa apatía, sometiéndose a las reglas del juego que dicta el mercado del sistema capitalista.

Sin embargo, a principios del siglo XX, las vanguardias históricas rechazan el arte de la industria cultural, porque no aceptan someterse a las reglas discursivas que establece la lógica económica del sistema capitalista. Por eso, incapaces de renunciar al cuestionamiento crítico de la realidad social, los movimientos históricos de vanguardia arremeten contra los presupuestos de la industria cultural, tratando de convertir la obra de arte –al margen del estatuto de la mercancía–, en una herramienta de desestabilización social. No obstante, según explica Adorno –en su libro *Teoría estética* (1970)–, la obra de arte de vanguardia alude a la realidad social, pero no mediante técnicas de identificación, sino a través del distanciamiento y el contraste, que provocan un eficaz efecto crítico. En este sentido, de acuerdo con la teoría de Adorno, el hermetismo de la vanguardia y el recurso a las formas deliberadamente difíciles posibilita una mirada crítica, mucho más mordaz que el mensaje político directo. De esta manera, a partir de una estética formal y rupturista, consideramos que los movimientos históricos de vanguardia cuestionan el proceso de homogeneización social que lleva a cabo el arte de la industria cultural, cómplice de los mecanismos de control del sistema capitalista. Por eso, desde la desestructuración crítica del orden del discurso, pensamos que el trabajo poético y creativo de las vanguardias históricas está dirigido a cuestionar el arte de la industria cultural, en donde la capacidad política y revolucionaria del arte queda completamente oculta y silenciada, al servicio de la conservación del sistema social.

2. DE GUILLAUME APOLLINAIRE A PABLO PICASSO: TEORÍA SOBRE EL FRAGMENTO Y LA MULTIPLICIDAD EN LA POESÍA Y EL *COLLAGE* CUBISTA

Los hombres incesantemente se fabrican un paraguas que les resguarda, en cuya parte inferior trazan un firmamento y escriben sus convenciones, sus opiniones; pero el poeta, el artista, practica un corte en el paraguas, rasga el propio firmamento, para dar entrada a un poco del caos libre y ventoso y para enmarcar en una luz repentina una visión que surge a través de la rasgadura, primavera de Wordsworth o manzana de Cézanne, silueta de Macbeth o de Acab.

Gilles Deleuze y Félix Guattari,
¿Qué es la filosofía?

En este apartado, rescatamos la figura de Apollinaire, ya que su poesía –influenciada por los *collages* cubistas– es precursora de los movimientos artísticos de vanguardia, en Francia. En estos años, a principios del siglo XX, Guillaume Apollinaire se rodea de pintores y escritores que influyen –de manera decisiva– en su obra poética: Pablo Picasso, Georges Braque, Robert Delaunay y Max Jacob, por ejemplo, son algunos de los artistas que van a estimular su trabajo creativo, en busca de la fragmentación y la multiplicación del lenguaje hegemónico del mundo occidental. A partir de aquí, y desde el estudio de dos poemas concretos: "Zona" (1912) y "Lunes calle Christine" (1913), analizaremos el paso que se produce en estos momentos de las artes de transición a las artes de yuxtaposición, como consecuencia de una manera novedosa de comprender la dimensión del tiempo: mientras las artes de transición –propias del período clasicista– abogan por una narración lineal y progresiva, las artes de yuxtaposición –características de los movimientos de vanguardia– recurren a la experiencia de un tiempo vertical, donde la narración desaparece, a favor de una superposición ilimitada de fragmentos –o *collages* de voces inconexas–, que estructuran el trabajo artístico. Así, en la obra de arte cubista, veremos que la autoridad del sentido del sistema logocéntrico va a ser cuestionada, con el fin de proclamar la llegada de un nuevo lenguaje, al margen de la unidad tautológica y la organicidad de la obra, características esenciales de los trabajos de las artes de transición.

En el contexto cultural parisino, donde las artes de vanguardia se desligan – definitivamente– de la tradición clásica y toman un nuevo rumbo hacia la experimentación y la deconstrucción de la obra de arte, Apollinaire escribe *Los pintores cubistas* (1913). Se trata, según veremos, de un ensayo exhaustivo, que recoge las nuevas manifestaciones pictóricas que se producen –en estos momentos–, en la capital francesa. De esta manera, Apollinaire clasifica el cubismo en cuatro movimientos: científico, físico, órfico e instintivo, en donde concentra y organiza las manifestaciones artísticas más relevantes de este período cultural, contribuyendo a configurar el contexto artístico de cambio y ruptura que se produce en este momento, con respecto al arte mimético de épocas precedentes. A partir de aquí, una vez establecido el contexto artístico-cultural del cubismo, nuestra intención es analizar los *collages* de Picasso, a partir de la ruptura que el fragmento provoca en la unidad del signo lingüístico saussureano. Así, basándonos en el ensayo "En el nombre de Picasso" –recogido en *La originalidad de la vanguardia* (1985)– de Rosalind Krauss, veremos el juego estructural y deconstructivo que plantean los diversos fragmentos en descomposición de los *collages* de Picasso, al margen de la teoría del nombre propio, que –hasta ahora– condiciona los estudios de los principales historiadores del arte.

2.1. De las artes de transición a las artes de yuxtaposición: un análisis textual de "Zona" y "Lunes calle Christine" de Guillaume Apollinaire

En el universo, que el hombre ha construido, para su uso personal, donde se encuentra en su casa, seguro, protegido por la razón, la moral, la sociedad, la policía, al abrigo en ciudades donde ya no se ven pájaros del cielo, en viviendas, en habitaciones, dentro de ideas *cómodas*, con esa posibilidad, tan grata, de errar un poco por caminos ya trazados a los que llama su libertad, rodeado de convenciones que considera como verdades necesarias –en ese universo ficticio que se cree real, sobre este planeta lanzado en el espacio [...] aparece un poeta. Sembrador de trastornos, productor de desórdenes, le será difícil, al principio, ser otra cosa. Su primera misión consiste en desorientar. La falta de sentido original del mundo; he aquí lo que va a revelar poco a poco. En un momento, en que la ciencia, toma conciencia de su carácter antropomórfico, en que la filosofía se definiría, al menos en Francia, como una ciencia, si se atreviera a ello, para alejar de una vez por todas como imaginarios una serie de problemas, cuando una civilización industrial sueña introducir en el espíritu las leyes más rigurosas que reinan en la física, la tarea del poeta consistirá en quebrantar al hombre, hacerle perder su aplomo en presencia de la vida y del universo, y ponerlo en contacto permanente con lo irracional.

Marcel Raymond, *De Baudelaire al surrealismo*

En la época de las vanguardias, la poesía se convierte en un arma política, que invita a poner en duda las apariencias –en contra del orden lógico-causal de la realidad material del sistema capitalista–, con el fin de conseguir que la existencia del hombre se impregne de los acontecimientos inesperados que depara el orden mágico e irracional del mundo. Así, en estos momentos, una de las características más esenciales de los poetas de vanguardia es su capacidad para sentir la realidad material, de acuerdo con las analogías inesperadas que desvela la imaginación, al margen de las relaciones lógico-causales del mundo cotidiano del trabajo. Ahora, a través de las asociaciones misteriosas, los poetas de vanguardia tienen la capacidad de revelar los acontecimientos que se traman en el trasfondo de la dimensión racional del mundo, descubriendo la capacidad revolucionaria de un nuevo lenguaje irreverente y subversivo. Por eso, antes de pasar a analizar los movimientos artísticos del dadaísmo y del surrealismo, consideramos necesario estudiar la obra poética de Guillaume Apollinaire, precursor de las vanguardias artísticas. Así, a través del análisis de los poemas de "Zona" y "Lunes

calle Christine", veremos el paso progresivo que se produce en la poesía de Apollinaire, desde una narración horizontal –en donde predomina el paso del tiempo–, a una narración vertical –en donde se detiene el tiempo–, que da paso al inicio del *collage* y la poesía cubista.

En sus escasos treinta y ocho años de vida, Apollinaire consigue dejar una marca imperecedera en la poesía y en la pintura, a través de un marcado erotismo, de una búsqueda incesante de lo maravilloso y de un amor ilimitado al misterio. En estos momentos, Apollinaire se mantiene en el centro de una colaboración directa y permanente con los artistas más importantes de su tiempo: Pablo Picasso, Georges Braque, Robert Delaunay y Max Jacob, que influyen –de manera decisiva– en su manera de concebir la literatura, que –a partir de este momento– descubre el universo de la poesía cubista y crea sus primeros caligramas, en donde el sentido y la letra se fusionan, para crear una imagen visual, cargada de poesía. Además, inmerso en el contexto cultural parisino, Apollinaire escribe –de manera asidua– en *Mercure* y *L'Intransigeant* y, junto a los principales intelectuales de vanguardia del momento, funda las siguientes revistas: el *Festin d'Esope*, *La Revue Immoraliste* que, posteriormente, pasa a llamarse *Les Lettres Modernes* y *Les Soirées de Paris*, trabajando de manera activa por la transformación radical de la realidad material del mundo.

El poema "Zona", escrito en 1912, es un canto a la vorágine y el ritmo frenético de la gran ciudad: la torre Eiffel, el aeroplano, los automóviles y los carteles publicitarios se convierten, en estos momentos, en los símbolos que anuncian la llegada de un nuevo mundo, que rompe con la vieja estética del clasicismo occidental. Ahora, para Apollinaire, la esencia de la realidad material es el movimiento: un conglomerado de fuerzas frenéticas y violentas –que se agitan y fluyen–, en un devenir constante. Así, de acuerdo con este nuevo lirismo vanguardista, los primeros versos del poema empiezan del siguiente modo:

Finalmente te cansa este mundo viejo
pastora oh torre Eiffel esta mañana bala el rebaño de los puentes
estás harto de vivir en la antigüedad griega y romana (1997: 23).

Sin embargo, a pesar de que Apollinaire rechaza el pasado, vemos que su negación nunca es absoluta y el pasado regresa como una figura mítica, para revestir el mundo moderno con su luz. Ahí está, por ejemplo, el regreso mítico de una serie de figuras o dobles de cristo, como son, Apolonio de Tiana, Ícaro o Simón el Mago de Judea, que – en este caso– representan a los aviadores del mundo moderno, en una imbricación perfecta entre el relato mítico y las nuevas tecnologías. El texto de "Zona", por lo tanto, es una poesía modernista, cuyo objetivo es exaltar el frenesí de la vida de la gran metrópoli parisina, que –en estos momentos– se convierte en un nuevo escenario estético para el artista de vanguardia⁴⁵. En este momento, expectante ante las posibilidades inesperadas que depara la gran ciudad, el yo lírico de "Zona" –como un *flâneur*⁴⁶– deambula sin rumbo fijo por las calles de París, perpetrando un callejeo ocioso:

Esta mañana he visto una linda calle cuyo nombre olvidé
nueva y limpia era al clarín del sol
los directores los obreros y las bonitas taquimecanógrafas
de lunes a sábado pasan por esa calle cuatro veces al día
tres veces cada mañana ulula allí la sirena
y al mediodía ladra una furiosa campana
las inscripciones letreros y muros
los carteles los anuncios chillan como loros
me conmueve la gracia de esta calle industrial
situada en París entre la calle Aumont-Thiéville y la avenida de Ternes
[...]
Ahora caminas por París solo entre la muchedumbre
cerca de ti circulan mugientes rebaños de autobuses
la angustia del amor te aprieta el gáznate
como si nunca te volviesen a amar (1997: 23 y 27).

El poema, para poder plasmar el libre transcurrir del 'yo' lírico por la gran ciudad, recurre a las estrategias poéticas que ofrece una narración lineal o horizontal, estructurada en torno a una progresión del tiempo, que se extiende al infinito. La mirada del *flâneur*, por lo tanto, instaura una perspectiva pasajera, que va cambiando a medida

⁴⁵ En este estudio, no hemos incluido el movimiento de vanguardia futurista, porque es un arte – fundamentalmente– concentrado en Italia, que se escapa a nuestra investigación teórico-práctica, centrada en el contexto del estructuralismo y postestructuralismo francés.

⁴⁶ A partir del cuento "El hombre de la multitud" de Edgar Allan Poe (1840), Baudelaire presenta el término de *flâneur*, en *El pintor de la vida moderna* (1863), haciendo referencia al paseante que recorre las calles de la ciudad sin ningún objetivo preciso, poniendo su destino en manos de los acontecimientos inesperados que le deparan en la gran capital. Posteriormente, Walter Benjamin recoge este término en *Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo* (1923) y *La obra de los pasajes* (1927). El concepto de *flâneur* también será central en el movimiento surrealista. Véase, por ejemplo, Louis Aragon (1926): *El campesino de París*, Noëlle Boer y María Victoria Cirlot (trads.), Barcelona: Bruguera, 1979.

que el 'yo' lírico se desplaza por la ciudad; un desplazamiento, que obliga al sujeto lírico a replantearse su propia identidad, fragmentada por las nuevas experiencias que ofrece el mundo moderno. En este sentido, tal y como dice Jauss, en el texto "El umbral de 1912: *Zone* y *Lundi Rue Christine*, de Guillaume Apollinaire" (1989):

[...] el hombre que vaga por la ciudad, que recibe y disfruta eufórico en la corriente de la muchedumbre cualquier visión intensa de la vida moderna, parece condenado a enfrentarse con todos los recuerdos de su vida pasada como si perteneciesen a un yo extraño. El alto precio que hay que pagar por la ampliación sin precedentes de la experiencia mundana moderna pasa por la pérdida de la identidad y la memoria. La angustia reprimida del baudelaireano *Spleen de Paris* vuelve en *Zone* como 'la angustia del amor que te estrangula la garganta'. La experiencia de la fragmentación del yo en el espacio y el tiempo, la maldición de la pérdida del yo, desplazan la experiencia eufórica de la existencia en el seno de la multitud anónima (1989: 186).

El mundo contemporáneo conlleva la fragmentación del ser del sujeto, que ve cómo su identidad se desintegra, como consecuencia del ritmo frenético que imprime la gran ciudad. Así, atravesado por el dolor de la fragmentación y la falta, el sujeto lírico contempla a aquel niño devoto, "al que su madre sólo viste de blanco y azul" (Apollinaire, 1997: 23), como si fuera una figura extraña, ajena a la interioridad del 'yo' del sujeto consciente. Por lo tanto, en estos momentos, nos parece interesante comprobar cómo la adecuación perfecta entre el 'pienso' y el 'existo' del *cogito* cartesiano –que garantiza la existencia de una subjetividad serena y homogénea– deja de tener sentido, ya que el sujeto moderno comprende que puede ser 'sí mismo' y 'otro' al mismo tiempo. Heredero de la filosofía contemporánea y profundamente influenciado por el famoso 'yo es otro' de Rimbaud, Apollinaire comprende que el sujeto moderno es un ser escindido, que cambia con el paso del tiempo y que –lejos de ser plenamente autoconsciente– se desconoce en gran medida. Para Apollinaire, por lo tanto, el sujeto moderno es un ser múltiple y fragmentado, que no puede recurrir al consuelo que proporciona el pensamiento cartesiano, porque la autoconciencia ya no implica la existencia del 'sí mismo' del sujeto. Así, consciente de la disociación que media entre el 'yo' y el 'sí mismo', Apollinaire escribe el poema "Cortejo", en donde dice lo siguiente:

un día yo me esperaba a mí mismo
me decía Guillaume ya es hora de que llegues
para que sepa al fin quién soy (1997: 79).

La falta de una identidad estable y homogénea –idéntica a sí misma, a pesar del paso de los años– es lo que permite a Apollinaire buscar una nueva manera de definir su 'yo', a partir de una identificación simultaneísta con el universo. Apollinaire, por lo tanto, se busca a sí mismo, en la exterioridad del ser del 'no-yo', hecho que le obliga a estructurar su identidad a partir de la proyección de su ser, en la realidad material del mundo contemporáneo. Su poesía, en este sentido, es un esfuerzo exasperado por abarcar la totalidad del mundo, con el fin de descubrir la interioridad de sí mismo, en la exterioridad del mundo cotidiano. Así, en los poemas de verso libre, Apollinaire aborda el tema de la fragmentación de la identidad y, concretamente, deja que el 'yo' del sujeto lírico extienda su localización geográfica más allá de la interioridad de sí mismo, hasta alcanzar la infinitud del universo. Dice Apollinaire, en el poema "Maravilla de la guerra":

lego al futuro la historia de Guillaume Apollinaire
que se fue a la guerra y supo estar en todas partes
en las felices ciudades de la retaguardia
en el resto del universo
en los que mueren sin avanzar
en las mujeres en los cañones en los caballos
en el cenit en el nadir en los 4 puntos cardinales
y en el único ardor de esta velada de armas
y eso sería sin duda más hermoso
si pudiese suponer que todas esas cosas en las cuales estoy en todas partes
pudieran también ocuparme
pero en este sentido nada se ha hecho
porque si yo estoy ahora en todas partes sólo yo estoy en mí (1997: 199).

Todos estos poemas, junto con la fragmentación del ser del sujeto lírico en "Zona", revelan la plasticidad del 'yo', cuyas posibilidades de metamorfosis son infinitas. A través de sus poemas, para romper con las consignas heredadas, Apollinaire arremete contra el imperialismo de la razón, forzando a la imaginación a adentrarse en el reino ilimitado de lo desconocido, en donde el 'yo' se funde con la parte irracional que esconde el universo lógico y consciente. Así, y de acuerdo con esta línea temática, pensamos que los últimos versos de "Zona" representan la fragmentación del ser del sujeto moderno, como consecuencia de la furia y el delirio que se esconde en la experiencia de la gran ciudad:

adiós, adiós
sol cuello cortado (1997: 33).

De esta manera, a través de la decapitación, Apollinaire constata el fin del *cogito* cartesiano, incapaz de aceptar la homogeneidad y la identidad autoconsciente del sujeto contemporáneo. Ahora, parece decir Apollinaire, la experiencia de la modernidad en la gran ciudad se paga con la pérdida de la identidad del sujeto y, por lo tanto, renunciar al pasado y renunciar a la homogeneidad del 'ser' son una y la misma cosa en esos momentos.

Sin embargo, en el poema "Lunes calle Christine" (1912), es evidente que Apollinaire da un paso más allá y se adentra en el universo de la poesía cubista, influenciado por el orfismo pictórico de Robert Delaunay y los *collages* de Pablo Picasso y Georges Braque. La escena sucede en un café, en una pequeña calle de París, y el poeta se sitúa en el centro de ese microcosmos, en donde asiste a las diversas conversaciones y registra el lirismo de ese nuevo mundo de la gran ciudad:

La madre de la portera y la portera harán la vista gorda
si eres un hombre esta noche me acompañarás
basta que un tipo mantenga la puerta cochera
mientras el otro sube
tres faroles de gas encendidos
la patrona es tuberculosa
cuando hayas terminado jugaremos una partida de chaquete
un director de orquesta a quien le duele la garganta
cuando vengas a Túnez te haré fumar quif

esto parece tener sentido

pilas de platillos flores un calendario
pim pam pim
debo unos 300 francos a mi propietaria
preferiría cortarme lo perfectamente antes que dárselos

partiré a las 20 h. 27
seis espejos se ven siempre
creo que vamos a embrollarnos más aún
querido señor
usted es un tipejo de miga de pan
esa señora tiene la nariz semejante a una tenia
Louise ha olvidado su abrigo de pieles
yo carezco de abrigo de pieles pero no tengo frío
el danés fuma su cigarrillo consultando el horario
el gato negro atraviesa la cervecería

[...] (1997: 125-129).

Sin embargo, a diferencia del poema de "Zona", nos parece importante remarcar que el 'yo' lírico de "Lunes calle Christine" ya no es el centro privilegiado en el que convergen

las diferentes perspectivas del texto: en "Zona", el *flâneur* deambula por la gran ciudad y, en ese desplazamiento, si bien su punto de vista es cambiante y repentino, su mirada es la que dirige al lector, a lo largo de todo el poema; en cambio, en "Lunes calle Christine", el 'yo' lírico ya no ocupa una posición privilegiada dentro del café, simplemente, es una perspectiva más y, por ese motivo, la multiplicidad de voces simultáneas que se ofrecen en el texto deben ser interpretadas por el trabajo compilatorio del lector. En este sentido, comenta Shattuck, "la lógica del simultaneísmo, en caso de que tenga una lógica, no tiende discretamente hacia una resolución hegeliana de los opuestos. Exige que nuestras mentes acaricien al mismo tiempo y sin síntesis dos o más proposiciones contradictorias" (1955: 286). Al final, sobre un plano único y sin relación lógica aparente, se yuxtaponen un conjunto de elementos absurdos, sensaciones, juicios y recuerdos, que se entretajan en el flujo de la vida psicológica, rompiendo con la progresión lineal del tiempo. De esta manera, al incorporar en el discurso poético fragmentos de conversaciones de la calle –"los panqueques estaban exquisitos", "aquí tiene señor" o "escucha Jacques es muy serio lo que te voy a decir" (1998: 127)–, Apollinaire adopta las estrategias creativas de los *collages* de los pintores cubistas, ya que incorpora una serie de fragmentos –de un contexto ajeno–, en un nuevo marco de referencia. En este sentido, comenta Jauss,

[...] el fragmento citado –el objeto real incorporado al cuadro como *collages* o el girón de conversación incluido en el poema– conservan para el espectador o el lector el sentido que tenían en el contexto originario, pero el contexto del nuevo montaje los hace aparecer como extraños. La cita establece una mediación entre el antiguo y el nuevo contexto y abre así un nuevo horizonte de significación. [...] La cita realizada en el montaje moderno hace que no podamos disponer de la realidad citada. Queda indisponible, pero sigue siendo reconocible. En este nuevo uso, la realidad, fragmentariamente citada, se resiste a ser entendida y experimentada a la manera como creíamos poder disponer de la realidad diaria. Los fragmentos de conversación montados en el poema suelen ser banales y oscuros, no porque sean oscuros en sí mismos o porque impliquen una diferencia insuperable entre lo dicho y lo pensado, sino porque están separados del origen y del objetivo del discurso inicial. No se trata de una comunicación entre las voces de los clientes, camareros y paseantes lo que está en cuestión [...], sino de la comunicación entre el 'poma-conversación' y su lector (1989: 194).

En las obras de vanguardia, según queda de manifiesto en el poema "Lunes calle Christine", el fragmento –en contra de la organicidad de la obra de arte clásica– adquiere relevancia y autonomía, al ser arrancado de su contexto original y quedar integrado en un nuevo marco de referencia. De esta manera, al ser despojado de su función originaria, el fragmento produce un sentido nuevo que antes no tenía, que ya no

se limita a la simple representación de una realidad preexistente, sino a la creación de nuevos universos de sentido. Así, como consecuencia del simultaneísmo, el poema "Lunes calle Christine" obliga al lector a recoger –al mismo tiempo– una multiplicidad de conversaciones triviales y pensamientos primarios, en un esfuerzo interpretativo que exige una participación activa y comprometida, para poder configurar la obra final.

A partir de este análisis, y a grandes rasgos, podemos decir que el arte vanguardista del siglo XX trabaja a partir de la yuxtaposición, por oposición a las artes de la transición o la progresión, propiedad del mundo clásico⁴⁷. Así, mientras el estilo de transición se construye a partir de la articulación entre las partes y el todo, las artes de yuxtaposición ofrecen obras fragmentadas y herméticas, ya que la multiplicidad dispersa y anárquica de perspectivas no se someten a la jerarquía de la unidad de la obra de arte. En este sentido, según explica Shattuck en *La época de los banquetes* (1955),

[...] antes de nuestra era aparecieron los estilos de la progresión. El carácter lineal e intencional del arte egipcio expresó la marcha inexorable hacia la muerte de un pueblo obsesionado por la idea de la vida después de la muerte. El movimiento de la tragedia griega clásica relataba la consumación de un destino humano, un destino tan inexorable como la muerte egipcia. Las aspiraciones de la arquitectura gótica se alzaban en arcos y capiteles irrefrenables hacia el cielo. El estilo renacentista en la arquitectura y la pintura aumentó en magnificencia como respuesta al aumento del poder temporal del individuo y del Estado. En contraste con esas artes ambiciosas del progreso y el desarrollo, los cuadros, los poemas y las composiciones de las vanguardias se vuelven sobre sí mismos y permanecen en calma. Dan a entender que, al permanecer suficientemente en calma, al volverse por un instante exactamente idénticos a sí mismos, ni más ni menos, podemos permitir que el universo gire en torno a nosotros. [...] Sólo alcanzando el reposo, la suspensión, podemos percibir lo que sucede a nuestro alrededor. El simultaneísmo, la tercera voz de la vida, significa un acercamiento a la inmovilidad, y por tanto, una armonización extraordinariamente sensible con el universo infinito (1955: 287).

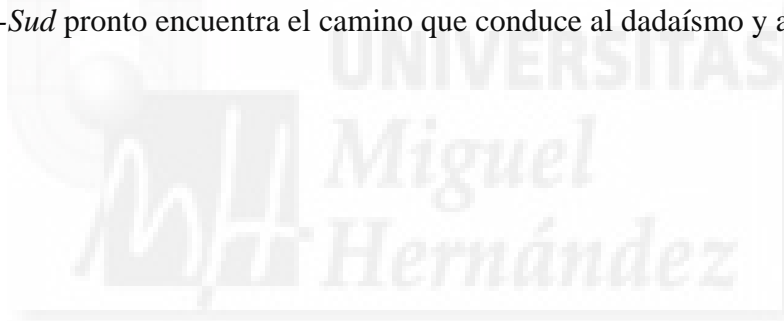
Este paso, entre el arte de transición y el arte de yuxtaposición, está representado –de un modo paradigmático– en los poemas "Zona" y "Lunes calle Christine" de Guillaume Apollinaire, en una transición perfecta que culmina en un arte estático, en donde se detiene la narración lineal del tiempo. En el poema de "Zona", el sujeto lírico –como un *flâneur*– se desplaza por la gran ciudad, gracias a la progresión lineal de un tiempo

⁴⁷ Resulta significativo que, a partir del siglo XX, aparezcan una serie de obras literarias, en donde prima la estrategia de la yuxtaposición. Pensemos, por ejemplo, en las obras de Virginia Woolf, James Joyce, Ezra Pound, Juan Rulfo o William Faulkner. Para más información, véase el artículo de Erich Auerbach (1942): "La media parda", *Mimesis*, Ignacio Villanueva y Eugenio Imaz (trads.) México: Fondo de Cultura Económica, 2011, pp. 493-521.

horizontal, que se extiende a lo largo de todo el texto, construyendo el marco discursivo del poema. Todavía hay, por lo tanto, una narración, que depende de una temporalidad infinita, para crear el movimiento psicológico el 'yo' lírico, a lo largo de todo el poema. Por el contrario, en "Lunes calle Christine", desaparece la narración, ya que el interés de Apollinaire ya no es captar una perspectiva móvil y lineal, sino recoger –influenciado por el cubismo y el orfismo del momento– los misterios solapados que se esconden detrás de un instante único y perecedero. Por eso, en "Lunes calle Christine", el tiempo se reduce al mínimo y, de hecho, podríamos hablar de una inmovilidad del tiempo, ya que detener el tiempo es la única manera de captar –en estos momentos– la simultaneidad de diferentes fenómenos y perspectivas del mundo cotidiano. Al fin y al cabo, el simultaneísmo –lo "opuesto a la narración", dice Shattuck (1955: 255)– permite retener un momento único de la experiencia, pero sin tener que sacrificar la variedad inconexa de voces y pensamientos, en aras de la organicidad y la comprensión de la obra de arte. Además, en el marco de la literatura, el simultaneísmo supone un intento de neutralizar el paso del tiempo que entraña todo acto de lectura. Evidentemente, el arte simultáneo de los poemas de Apollinaire condiciona el acto de lectura: el verso libre, la falta de puntuación, la estética de la simultaneidad, la ruptura con la teoría mimética del arte, todo ello, permite diferentes lecturas o recorridos a lo largo del texto. Por eso, frente a las obras de arte de la yuxtaposición, el lector debe adoptar una posición activa, porque –a través de su trabajo de lectura– debe organizar las diferentes perspectivas que articulan el poema. Así, frente a las obras de arte de vanguardia, el lector debe pasar de una actitud meramente contemplativa a una actitud productiva, porque su trabajo consiste en estructurar los diferentes fragmentos que constituyen el texto literario, con el fin de construir un nuevo objeto estético.

Finalmente, consideramos importante la obra de Apollinaire –precursor de los movimientos de vanguardia–, ya que en su poesía se puede apreciar el paso progresivo que se produce desde las artes de transición a las artes de yuxtaposición, cuando emerge una nueva manera de concebir el tiempo: la progresión lineal del tiempo, en "Zona", provoca la extensión del aparato narrativo, representado en el libre transcurso del 'yo' lírico que –como un *flâneur*– deambula por la capital francesa, sin rumbo fijo; la estabilidad del tiempo, en "Lunes calle Christine", conlleva la configuración de un poema en donde ya no existe la narración, porque lo que prima es la simultaneidad de acontecimientos heterogéneos en un tiempo congelado y detenido, que motiva la

creación de un *collage* sonoro, lleno de fragmentos y voces inconexas. Apollinaire, a través de un ejercicio poético novedoso –influencia de los nuevos descubrimientos en el ámbito pictórico–, juega y experimenta con la plasticidad del lenguaje, para romper con el tradicional punto único de la perspectiva tradicional, en busca de la fragmentación y la multiplicidad de un *collage* cubista. En este sentido, Apollinaire se adelanta a su época y construye –inspirado por Picasso y Braque– sus primeros poemas cubistas, que van a ser un punto de referencia para los movimientos artísticos de vanguardia franceses. De hecho, cuando Apollinaire vuelve herido de la guerra, sus amigos organizan un gran banquete y, posteriormente, con el fin de honrar su figura, todos aquellos que han participado en el banquete fundan la revista *Nord-Sud* y comentan lo siguiente: "No debe extrañar que hayamos considerado, llegado el momento, de agruparnos en torno a Guillaume Apollinaire. Él, más que nadie hoy, ha trazado rutas nuevas, ha abierto horizontes nuevos. Es merecedor de todo nuestro fervor, de toda nuestra admiración" (1955: 243). Con Tristan Tzara y André Breton en sus páginas, la revista *Nord-Sud* pronto encuentra el camino que conduce al dadaísmo y al surrealismo.



2.2. Los pintores cubistas de Apollinaire y los primeros collages de Picasso

Ante un cuadro abstracto, Kruschev indiscutiblemente se equivoca al no ver más que el rastro de una cola de asno paseada por la tela.

Roland Barthes, *La actividad estructuralista*

Influenciados por las investigaciones de Paul Cézanne, en donde la naturaleza se reduce a sencillas formas geométricas –cubo, cono o cilindro–, los artistas de la vanguardia cubista buscan un nuevo lenguaje plástico, capaz de cuestionar y resquebrajar las convenciones sociales y estéticas que sustentan el mundo del arte, hasta este momento. En este sentido, consideramos importante contextualizar la vanguardia del cubismo y, por ese motivo, retomamos aquí el ensayo *Los pintores cubistas* (1913) de Apollinaire, para comprender las principales características que definen este nuevo movimiento artístico, estructurado en torno a la primacía que se concede a la multiplicidad y el fragmento. A partir de aquí, una vez analizado el contexto de la vanguardia cubista, nuestra intención es retomar los estudios de Rosalind Krauss, para reflexionar –desde la teoría estructuralista y postestructuralista del signo lingüístico saussureano– el dispositivo de los *collages* de Picasso, en contra del estudio biográfico y la teoría del nombre propio, que domina los estudios clásicos de la historia del arte. Así, a partir del ensayo "En el nombre de Picasso" –recogido en *La originalidad de la vanguardia* (1985)–, Krauss se enfrenta al análisis de los *collages* de Picasso, desde un estudio estructuralista –influenciado por las lecturas de Roland Barthes–, donde no interesa la biografía del artista, sino la diseminación del sentido de los diferentes fragmentos que componen la obra. En este sentido, consideramos que las investigaciones de Rosalind Krauss van a ser decisivas en estos momentos, ya que aportan nuevos enfoques –desde la teoría del lenguaje–, que permiten un acercamiento teórico a los primeros *collages* cubistas de Picasso, desde conceptos como la diferencia o la ausencia, propios del estructuralismo y el postestructuralismo francés.

El movimiento cubista no tiene propiamente un manifiesto fundacional, como el futurismo, el dadaísmo o el surrealismo, sino una serie de meditaciones estéticas realizadas por Apollinaire, en su ensayo *Los pintores cubistas* (1913). Así, en este

sentido, ningún manifiesto anuncia el nacimiento del cubismo en 1907, cuando Pablo Picasso –reunido en su taller con unos pocos amigos– enseña su nuevo cuadro: *Las señoritas de Avignon*. Posteriormente, como consecuencia del silencio con el que se recibe su primera exposición en la galería Kahnweiler en 1908, Georges Braque decide mantener su obra en el anonimato y sólo unos pocos privilegiados –básicamente sus amigos más cercanos– tienen acceso a su obra, en estos primeros años. Entre 1908 y 1912, inmerso en el contexto cultural de la vanguardia, Apollinaire es consciente del nuevo camino que está tomando la pintura, pero –prudente y cauteloso– prefiere abstenerse de etiquetar estas nuevas manifestaciones pictóricas. Es el crítico conservador Louis Vauxcelles, el mismo que ha bautizado a los fauvistas con el término de 'fauves' (fieras), quien afirma –de manera despreciativa– que los cuadros de Pablo Picasso y Georges Braque están compuestos de pequeños cubos incomprensibles y, de este modo, se origina el concepto de 'cubismo', que va a aglutinar a los principales pintores franceses del momento. Sin embargo, la primera vez que Apollinaire pronuncia la palabra 'cubismo' es para desacreditar la vulgarización de un término, que comienza a imponerse con fuerza en los círculos artísticos parisinos, para designar una nueva estética pictórica. Influenciados por el arte de Paul Cézanne –quien aconseja traducir la naturaleza en cubos, conos y cilindros–, los pintores cubistas cuestionan el sistema de representación de la perspectiva clásica –que ha predominado desde el Renacimiento– y comienzan a representar la naturaleza por medio de una serie de formas geométricas, fragmentando la realidad en diferentes perspectivas, hecho que conlleva la destrucción del punto de vista único. Evidentemente, la nueva escuela pictórica revoluciona los círculos artísticos de la capital francesa: muchos críticos rechazan el cubismo y, frente a las críticas, Picasso comenta lo siguiente: "Yo no entiendo inglés, y por lo tanto, un libro en inglés es para mí un libro en blanco. Esto no significa que el idioma inglés no exista. ¿Por qué culpar a nadie más que a mí si no puedo entender algo de lo que no sé nada?" (En González, 1979: 58). En cambio, otros críticos del momento comienzan a publicar diferentes libros, que alaban la nueva vanguardia, entre ellos, André Salmon que prepara un libro sobre la joven pintura francesa –con un capítulo dedicado a los pintores cubistas– y Albert Gleizes y Jean Metzinger, que hacen una defensa acérrima de la técnica de esta nueva escuela pictórica, en su libro: *El cubismo*. En definitiva, con el único fin de dejar para la posteridad algo más que sus escritos polémicos –esparcidos en diferentes periódicos del momento–, Apollinaire hace una obra de mayor envergadura: *Los pintores cubistas* (1913). Esta obra de ensayo, junto con el periódico

Les Soirées de Paris –fundado también por Apollinaire–, se convierten en los dos órganos principales de difusión del nuevo arte de vanguardia, que pasan a definir la estética de la nueva escuela pictórica.

En *Los pintores cubistas* (1913), Apollinaire elige a los pintores cubistas más importantes del momento: Picasso, Braque, Metzinger, Gleizer, Laurencin, Gris, Léger, Picabia, Duchamp –que, hoy en día, asociaríamos con el dadaísmo–, Delaunay, Rousseau el Aduanero y Duchamp-Villon. A partir de aquí, Apollinaire clasifica el cubismo en cuatro movimientos: cubismo científico, cubismo físico, cubismo órfico y cubismo instintivo, con el fin de conciliar todos sus entusiasmos estéticos –que son muy amplios y variados– y no dejar fuera a ninguno de sus amigos más cercanos, hecho que le lleva a forzar las clasificaciones. Por eso, hoy en día, consideramos que la clasificación resulta poco acertada: el cubismo científico y el cubismo físico, actualmente, se conocen con el nombre de cubismo analítico o hermético –desarrollado entre 1909 y 1912 y caracterizado por la geometrización y la pintura monocroma en gris y ocre– y el cubismo sintético –que se extiende de 1911 a 1914, cuando Braque, por primera vez, introduce la caligrafía y el *papier-collé* en la pintura–, en donde se origina el arte del *collage*⁴⁸. Por su parte, el orfismo –movimiento que, hoy en día, queda fuera del cubismo– es un término acuñado por Apollinaire en 1913, para definir el estilo pictórico de Robert Delaunay, cuya tendencia colorista y abstracta interesa –cada vez más– al poeta francés, que se siente atraído por la creación de nuevos universos de referencia artísticos, al margen de la teoría platónica de la representación⁴⁹. Finalmente,

⁴⁸ Una de las obras más características de la etapa del cubismo analítico es el *Retrato de Kahnweiler* (1910) de Pablo Picasso. A su vez, consideramos que las obras más representativas del cubismo sintético son las siguientes: *El Portugués* de Georges Braque, *Naturaleza muerta con silla de rejilla* de Pablo Picasso y *Place Ravignan* de Juan Gris.

⁴⁹ Uno de los cuadros más importantes del orfismo es *Ventanas abiertas simultáneamente* de Robert Delaunay (1912). Influenciado por su estrecha relación con Delaunay –que, desde 1911, comienza a experimentar con la abstracción, a través de su teoría del contraste–, Apollinaire escribe el poema *Las ventanas* (1912). Su intención es plasmar ideas similares a las que expresa Delaunay en la pintura, pero en el plano verbal, mediante el empleo de la libre asociación de ideas y la desmembración del lenguaje racional y discursivo. Así, el poema se compone de elementos que evocan el mundo del pintor y también recoge fragmentos de conversaciones, imágenes familiares o inventadas por el poeta, que buscan la exaltación y la sorpresa. El efecto de simultaneidad que busca Apollinaire, en el poema de *Las ventanas*, se basa en el *collage* verbal: el poema se articula mediante superposiciones, que rompen las convenciones sintácticas y el sentido temporal y espacial del discurso. A continuación, adjuntamos el poema completo: “Del rojo al verde el amarillo se muere/ Cuando cantan las aras en las selvas natales/ Despojos de pis/ Hay un poema por hacer sobre el pájaro de una sola ala/ Lo enviaremos como mensaje telefónico/ Traumatismo gigante/ Hace gotear los ojos/ Mirá una chica linda entre muchachas Turinesas/ El pobre muchacho se sonaba con su corbata blanca/ Levantarás el telón/ Y ahora mira cómo se abre la ventana/ Arañas las manos tejían la luz/ Belleza palidez insondables violetas/ Trataremos en vano de tomar un

con el fin de dar cabida al arte de Rousseau el Aduanero⁵⁰ y Marie Laurencin (una de sus amantes), Apollinaire inventa el término de cubismo instintivo, con el que hace referencia al arte de pintar composiciones nuevas –a partir de la rabia y el instinto–, sin claudicar al imperativo que impone la *mimesis* artística. Al final, después de la clasificación del *Libro de los cubistas*, ningún artista queda completamente satisfecho: Picasso y Braque piensan que su originalidad es difícilmente clasificable dentro de ninguna escuela y, por ese motivo, no esconden su descontento, cuando Apollinaire los incluye dentro del movimiento cubista, al lado de pintores como Gleizes y Metzinger, que ninguno de los dos admira; Marie Laurencin, por su parte, llega a declarar –antes de morir–, que nunca ha sido cubista y que sus cuadros nunca han pertenecido a esa escuela estética; Picabia, a su vez, se enfada por el papel secundario que ocupa en el libro; Fernand Leger confiesa que Apollinaire nunca ha sabido apreciar sus cuadros y Marcel Duchamp reconoce, sin ningún tapujo, que Apollinaire siempre habla de cosas que no es capaz de llegar a comprender. No cabe ninguna de que todos estos reproches están directamente relacionados con la ferocidad de unos artistas, que quieren defender su individualidad a toda costa y que no aceptan quedar aglutinados dentro de una misma escuela vanguardista, al lado de pintores que no aprecian. Sin embargo, en estos momentos, el valor del ensayo *Los pintores cubistas* es enorme, ya que Apollinaire comprende –mejor que los propios artistas– que todos ellos forman parte de una escuela común, bajo una misma estética: el cubismo. Así, en 1941, Delaunay –antes de morir– reconoce la importancia que desempeña Apollinaire en esta época y comenta: "Hizo falta un Apollinaire para descubrir los primeros pasos, las primeras células de un nuevo arte; él estableció las primeras definiciones fundamentales entre la pintura antigua y la nueva pintura, que estaba por nacer; definiciones que todavía, hoy en día, tienen su valor" (En González, 1979: 77).

descanso/ Se empezará a medianoche/ Cuando se tiene tiempo se tiene libertad/ Bígáros Lota Soles múltiples y el Erizo de mar del poniente/ Un viejo par de zapatos amarillos ante la ventana/ Torres/ Las Torres son las calles/ Pozos/ Pozos son las plazas/ Pozos/ Árboles huecos que abrigan a mestizas vagabundas/ Los mulatos les cantan a morir/ A las mulatas castañas/ Y la oca cuá-cuá trompatea al norte/ Donde los cazadores de ratones/ Raspan las pieles/ Diamante deslumbrante/ Vancouver/ Donde el tren blanco de nieve y de luces le huye al invierno/ Oh París/ Del rojo al verde el amarillo se muere/ París Vancouver Hyères Maintenon New York y las Antillas/ La ventana se abre como una naranja/ El bello fruto de la luz (Apollinaire, 1997: 105). Este poema de *Las ventanas* sirve de prefacio al álbum-catálogo, preparado para la exposición de Robert Delaunay en el Salón de los Independientes (1912) y la exposición organizada por *Der Sturm* en Berlín, en enero y febrero de 1913.

⁵⁰ Para una información más detallada sobre Rousseau el Aduanero, véase el libro de Roger Shattuck (1955): *La época de los banquetes*, Carlos Manzano (trad.), Madrid: Machado Grupo de Distribución, 1991.

Los pintores cubistas, de Apollinaire, presenta una arquitectura similar a muchos textos del poemario *Alcools* (1913), en donde se yuxtaponen diferentes elementos, de acuerdo con la armonía sutil que sugiere un variado conjunto de metáforas y analogías. Se trata de un montaje, que deja una impresión de inmediatez y simultaneidad, en donde la coherencia no viene dada por un encadenamiento lógico de ideas, sino por el ordenamiento al azar que provoca la imaginación y el misterio. En esta especie de poema sobre la pintura, dice Maurice Raynal, "uno siente que su naturaleza poética lo excusa de comentar y explicar la pintura. En general, los verdaderos poetas no comprenden nada, pero lo sienten todo. En este sentido, también Apollinaire, especie de místico sensualista, no comprende la pintura, pero la percibe y la siente" (En Shattuck, 1955: 243). A partir de aquí, la intención de Apollinaire es constatar la ruptura que supone el cubismo –con respecto a la vieja estética de un pasado normativo–, con el fin de proclamar la llegada de un nuevo lenguaje artístico. En este sentido, comenta Apollinaire, "No se puede transportar consigo, a todas partes, el cadáver del padre. Hay que abandonarlo en compañía de los demás muertos" (1913: 14). En estos momentos, Apollinaire comprende que la belleza no es eterna e inmutable y, por lo tanto, llega a la conclusión de que el artista contemporáneo debe abandonar el clasicismo estético, a favor de un arte experimental y vanguardista. De esta manera, alejado de la teoría mimética del arte, Apollinaire afirma que el arte de vanguardia ya no representa el mundo, sino que produce una nueva realidad material –antes inexistente–, que tiene la capacidad de cuestionar las convenciones sociales y estéticas que imperan en el sistema capitalista. En este sentido, dice Apollinaire,

Estos pintores, si aún observan la naturaleza, ya no la imitan y evitan cuidadosamente la representación de escenas naturales observadas y reconstruidas mediante el estudio. La verosimilitud no tiene ya importancia alguna, porque todo es sacrificado por el artista a las verdades, a las necesidades de una naturaleza superior, que supone sin descubrirla. El tema ya no importa o apenas nada (1913: 17).

El cubismo, a diferencia del arte de la época clásica, rechaza la estética de la imitación y privilegia la creación artística, deconstruyendo la realidad material del mundo en una serie de figuras geométricas, cuyo fin es desautomatizar la mirada y cuestionar el hábito del gusto⁵¹. Así, termina Apollinaire, los nuevos pintores cubistas se adentran en el

⁵¹ Sin embargo, hay quienes opinan que el cubismo no es una vanguardia. Según explica Helio Piñón, en el "Prefacio" a la *Teoría de la Vanguardia* de Peter Bürger (1974), toda manifestación de vanguardia rechaza la idea del arte como representación. Y por ese motivo, dice Piñón, resulta poco acertado incluir

mundo de las matemáticas, ya que las formas geométricas se convierten en los elementos que articulan la composición del cuadro, en busca de la cuarta dimensión: "la figura de la inmensidad", dice Apollinaire, "eternizándose en todas las direcciones en un momento determinado" (1913: 21). En definitiva, al deconstruir la estructura de la realidad material en diferentes perspectivas y figuras geométricas, el cubismo se aleja del arte sensualista y ofrece obras cerebrales, donde el punto de fuga –de la perspectiva clásica– se resquebraja, para conseguir una multiplicidad de planos que exigen una participación activa por parte del espectador.

A partir de aquí, desde el ensayo de Rosalind Krauss –"En el nombre de Picasso", recogido en *La originalidad de la vanguardia* (1985)–, pasaremos a analizar detenidamente los *collages* de Picasso, tratando de comprender –desde la teoría estructuralista del signo lingüístico– el trabajo operativo del conjunto de significantes, a través del juego de ausencias y presencias que plantean sus múltiples fragmentos en descomposición. Según explica Krauss, hay una serie de críticos que abordan el estudio de la obra de Picasso desde su biografía y, de esta manera, la historia del arte se convierte en la historia del nombre propio, sin comprender que el autor –como proclama Roland Barthes, en "La muerte del autor" (1968)– está muerto. Así, para poder cuestionar el reduccionismo semántico de la crítica autobiográfica, Krauss analiza la función que desempeña el nombre propio en la historia del arte, que permite explicar –a partir de la voz del autor– la complejidad de la obra artística. En este sentido, de acuerdo con el análisis que plantea Krauss, el concepto de 'nombre propio' funciona, porque tiene un sentido que no es transferible, ya que sólo remite a la persona concreta a quien pertenece ese nombre. El nombre propio, por lo tanto, se agota en un acto de referencia, convirtiendo a la persona que porta ese nombre en todo su significado. La mayoría de los historiadores de la primera mitad del siglo XX, comenta Rosalind Krauss, explican las imágenes de los *collages* de Picasso, a partir de los presupuestos de la teoría del nombre propio y, de este modo, reducen su significado a una cuestión de identidad. Así, frente a la polisemia visual, la crítica del arte tradicional trabaja para encontrar un significado final que cierre el sentido de la obra, para que el espectador pueda encontrar consuelo. En este caso, dice Krauss, el sentido último de los *collages*

el cubismo entre los movimientos de vanguardia, porque su finalidad –por mucho que, a partir de la deconstrucción geométrica, deforme la *mimesis*– todavía consiste en representar la realidad. Por eso, para Piñón, el cubismo es un neofigurativismo (y no una vanguardia), que –a pesar de que está apoyado en un sistema de convenciones distinto al del arte clásico– sigue dependiendo de la realidad.

de vanguardia es el nombre propio de Picasso, que confiere una referencia inequívoca a la obra.

En este sentido, por ejemplo, Linda Nochlin –en el ensayo "Picasso's color: schemes and gambits" (1980)– estudia el color de los cuadros de Picasso, restringiendo todo su significado a la teoría del nombre propio, en donde arte y teoría se entremezclan. Así, con el fin de descubrir el verdadero sentido del color picassiano, Linda Nochlin centra toda su atención en el cuadro *Notre avenir est dans l'air* (1912) y, concretamente, en el plano de color que forman unas tiras en rojo, azul y blanco, en donde puede leerse: 'notre avenir est dans l'air [nuestro futuro está en el aire]'



A partir de aquí, desde el panfleto tricolor del cuadro, Nochlin –en un giro interpretativo asombroso– afirma que el cuadro de Picasso es un himno a la aviación francesa y, por lo tanto, que la elección de los colores demuestra el patriotismo francés de Picasso, que estaría tratando de ser reconocido como ciudadano francés. Así, comenta Rosalind Krauss, el ensayo de Linda Nochlin restringe el significado plural y multiforme de los *collages* de Picasso a la simple codificación de un nombre propio: 'Picasso/Francés', recogido en la bandera tricolor que se representa en el cuadro.

Otro ejemplo de esta perspectiva autobiográfica, explica Rosalind Krauss, es el ensayo de Robert Rosenblum: "Picasso and the typography of cubism" (1985), en donde el historiador del arte se dedica a analizar los nombres impresos que quedan representados en los cuadros, para pasar a identificar –posteriormente– los objetos asociados a esos nombres. Así, de acuerdo con el estudio de Rosenblum, en los *collages* de Picasso aparecen muchos periódicos parisinos de la época: *L'Indépendant*, *Le Moniteur*,

L'Intransigeant o *Le Figaro*, pero ninguno con tanta frecuencia como *Le Journal*, que se representa de manera incansable en los primeros *collages* del artista malagueño. Una vez identificado el periódico, Roseblum describe –de manera exhaustiva y pormenorizada– la forma en que el nombre de 'Le Journal' se fragmenta en los diferentes cuadros –sobre todo, aparecen 'jou', 'jour' y 'urnal'– y analiza los juegos de palabras que se obtienen, a partir de ese marcado gesto poético.



Guitarra, partitura y vaso, 1912



Botella de Vieux Marc, vaso y periódico, 1913

A partir de aquí, según comenta Roseblum, el trabajo del espectador consiste en expandir el fragmento de la palabra identificada en el cuadro, hasta llegar a obtener el objeto original representado: el periódico *Journal*, en este caso. Así, desde una teoría del arte basada en el juego de la *mimesis*, Roseblum llega a la conclusión de que el significado final de un *collage* cubista está en el objeto de la realidad que representa el cuadro, hecho que reduce la complejidad de la obra de arte –como sucede con la teoría del nombre propio– a un mero juego de referencia, en donde la imagen representada se identifica con el nombre propio del objeto real del mundo cotidiano.

Sin embargo, frente a esta interpretación biográfica de la obra de arte, Krauss se pregunta si estos análisis de Nochlin y Roseblum no desvirtúan el juego de reenvíos infinito que plantean los *collages* de Picasso, al reducir la complejidad estructural de la imagen visual picassiana a la posición del sentido del significado, a través del consuelo que proporciona el recurso de la teoría del nombre propio. Al fin y al cabo, según dice Barthes en "La muerte del autor" (1968),

Darle a un texto un Autor es imponerle un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura. Esta concepción le viene muy bien a la crítica, que entonces pretende dedicarse a la importante tarea de descubrir al Autor (o a sus hipóstasis: la sociedad, la historia, la psique, la libertad) bajo la obra: una vez hallado el Autor, el texto se 'explica', el crítico ha alcanzado la victoria; así pues, no hay nada asombroso en el hecho de que, históricamente, el imperio del Autor haya sido también el del Crítico, ni tampoco en el hecho de que la crítica (por nueva que sea) caiga desmantelada a la vez que el Autor (1968: 70).

Influenciada por el planteamiento barthesiano, Rosalind Krauss rechaza la teoría artística del nombre propio y llega a la conclusión de que explicar los *collages* de Picasso a partir de un simple juego de reconocimiento –en donde el sentido final de la obra depende de la figura biográfica del autor– desvirtúa el juego deconstruccionista que proponen sus múltiples fragmentos, que nunca remiten a la unidad totalizadora y autosuficiente del significado. Por eso, en estos momentos, Krauss cree que es necesario recurrir a la teoría estructuralista del signo lingüístico, para comprender el verdadero juego diseminante y deconstructivo que encierran los *collages* de Picasso.

Ya vimos, en *Curso de lingüística general* (1916), que el signo lingüístico es un sustituto de la realidad material, que representa –a través del lenguaje– un referente ausente, al invocar la experiencia de la muerte. Además, de acuerdo con la teoría saussureana, es importante remarcar que el motor del signo lingüístico es la diferencia, ya que se constituye a partir del juego oposicional que establece con otros signos, en el sistema del discurso: "la lengua", dice Saussure, "es un sistema en donde todos los términos son solidarios y donde el valor de cada uno no resulta más que de la presencia simultánea de los otros [...] precisamente porque los términos *a* y *b* son radicalmente incapaces de llegar como tales hasta las regiones de la conciencia –la cual no percibe perpetuamente más que la diferencia *a/b*–, cada uno de los términos queda libre para modificarse según su función significativa" (1916: 195-200). A partir de aquí, heredera de la lingüística saussureana, Rosalind Krauss llega a la conclusión de que los términos

de 'ausencia' y 'diferencia' son esenciales, para comprender las operaciones estructurales del signo lingüístico en los *collages* de Picasso, al margen de la teoría referencial y autobiográfica del nombre propio. Por una parte, al centrar su atención en la manera que tiene Picasso de representar los instrumentos musicales y, concretamente, las 'efes' de los instrumentos de cuerda, Krauss dirige su primera crítica a la teoría del nombre propio de los estudios biográficos, retomando el concepto de 'ausencia' de la teoría lingüística saussureana. Recogemos, a continuación, uno de estos *collages*, para ejemplificar el juego teórico que plantea Rosalind Krauss en estos momentos, a partir de la teoría saussureana del signo lingüístico:



El violín, 1915.

Según explica Krauss, en una interpretación semántica –como las de Nochlin o Rossemblum–, las 'efes' del cuadro significan la presencia del instrumento musical y, de este modo, etiquetan con el nombre de 'violín' un determinado plano del *collage* de Picasso, de acuerdo con la teoría del nombre propio. Sin embargo, tal y como demuestra Krauss, estas dos 'efes' nunca son idénticas: siempre hay una más grande y gruesa que la otra, hecho que produce la sensación de que no comparten el mismo plano. Así, y esto

nos parece importante, Krauss comprende que la diferencia de tamaño de las 'efes' en los *collages* de Picasso es una compleja estrategia discursiva, que no compone el signo del violín –o no solamente–, sino que introduce el escorzo en el *collage*, en donde es difícil que exista el signo de la profundidad. De esta manera, Krauss llega a la conclusión de que el *collage* –por definición, un plano liso y frontal– adquiere profundidad, a través de la inscripción de dos 'efes' dispares, que –como el signo lingüístico saussureano– están en el lugar de un referente ausente: el signo de la profundidad y el escorzo, en este caso.

Por otra parte, a partir del concepto saussureano de 'diferencia', Rosalind Krauss analiza el funcionamiento del montaje del *collage* picassiano, prestando especial atención a la superposición de diferentes planos y perspectivas, en un complejo entramado de significantes que cuestionan el estatuto teleológico de un sentido semántico y autobiográfico. Según explica Krauss, el *collage* –compuesto por diferentes planos– es un sistema de significantes, cuya superposición tiene la finalidad de indicar la profundidad del cuadro. Así, en la diseminación de un juego de reenvíos infinito, cada elemento signifiante del cuadro –roto y desgarrado– reenvía a la estructura de otro elemento, demostrando que el 'ser' de cada plano se encuentra en la exterioridad del ser del otro, hecho que contribuye a crear un mosaico estructural complejo e intrincado. De este modo, comenta Krauss, se puede decir que cada fragmento del *collage* trabaja ocultando el fragmento anterior y, por lo tanto, la ausencia se convierte en la condición indispensable, que permite la constitución del 'ser' de cada plano. Los *collages* de Picasso, por lo tanto, construyen la presencia del ser de cada plano, a través de la ausencia, demostrando –del mismo modo que la teoría deconstruccionista derridiana– que el origen está oculto y vacío. Así, dice Krauss,

Esta fundamentación de los términos de la representación sobre la ausencia – hacer de la ausencia la propia condición de la representación del signo– nos avisa de que la noción del signo como etiqueta es una perversión del funcionamiento del signo. La etiqueta se limita a duplicar una presencia material previa proporcionándole su nombre. Pero el signo, función de una ausencia y no de una presencia, es un acoplamiento de signifiante y concepto inmaterial respecto al cual [...] no puede haber referente alguno (1985: 49).

En este sentido, explica Rosalind Krauss, los *collages* de Picasso anuncian la llegada de un arte posmoderno, en donde la representación –más allá del marco de la teoría de la

referencia– se plantea desde una perspectiva completamente indeterminada, en donde ya sólo queda la ausencia del objeto originario. Al final, comenta Krauss, los *collages* de Picasso recurren a la estrategia del simulacro, en donde lo que prima es el juego estructural y deconstruccionista que plantean los diferentes planos –más allá de la referencialidad del objeto representado–, al arremeter contra la plenitud de la presencia y el sentido. Así, termina Krauss, el *collage* instaura "el discurso en el lugar de la presencia, un discurso fundado sobre un origen oculto, un discurso alimentado por esa ausencia" (1985: 55), hecho que contribuye a crear un arte al margen del marco referencial de la teoría de la representación y del nombre propio.

En definitiva, el cubismo nace –de manera silenciosa– a principios de siglo XX, en París. Sin ningún manifiesto que de constancia de la nueva vanguardia, Apollinaire – con *Los pintores cubistas* (1913)– se convierte en el abanderado de la nueva escuela de arte, llegando a modificar su propio lenguaje, como consecuencia de la influencia que el simultaneísmo ejerce sobre su escritura, que aboga por la plasticidad y la yuxtaposición de ideas inconexas. En este sentido, comenta Apollinaire,

[El cubismo] pretende imaginar lo bello liberado del deleite que causa el hombre en el hombre, y por eso es algo a lo que ningún artista europeo se había atrevido nunca, desde el principio de los tiempos históricos. Los nuevos artistas necesitan de una belleza ideal que no sea sólo la orgullosa expresión de la especie, sino la expresión del universo, en la medida en que se ha humanizado en la luz.

El arte de hoy reviste a sus creaciones de una apariencia grandiosa, monumental, que sobrepasa en ese sentido todo lo concebido antes por los artistas de nuestra era.

Es ardiente en su búsqueda de la belleza, noble y enérgico, y la realidad que nos aporta es maravillosamente clara.

Me gusta el arte de hoy porque me gusta la luz sobre las cosas como a todos los hombres, inventores del fuego (1913: 33).

Precursor de la poesía cubista e influenciado por los trabajos de Picasso y Braque, Apollinaire tiene total predilección por el arte de los pintores cubistas, ya que sus trabajos tienen la capacidad de iluminar –"inventores del fuego"– nuevos universos estéticos de referencia. Al fin y al cabo, alejado de la teoría mimética de la representación, el cubismo deconstruye la realidad material del mundo, en un conjunto variado de perspectivas y figuras geométricas, en busca de una nueva estética experimental y vanguardista. En este contexto, los *collages* de Picasso rompen con la perspectiva tradicional, en busca de una representación imposible, que sea capaz de recoger la multiplicidad de planos, en el marco estructural que delimita el lienzo. Sin

embargo, algunos críticos de arte –indefensos frente a la polisemia de los *collages* de Picasso– intentan reducir el juego múltiple y disperso que plantean sus significantes, a la univocidad que marca la posición de sentido de un único significado: el nombre propio, que convierte la historia del arte en una historia de la autobiografía. Por ese motivo, aquí recogemos el estudio que propone Rosalind Krauss sobre los *collages* de Picasso, porque consideramos que plantea una nueva manera de abordar su compleja obra artística, a partir de la teoría estructuralista y postestructuralista francesa sobre el signo lingüístico. En este sentido, de acuerdo con la perspectiva teórica de Krauss, el *collage* picassiano plantea un juego de ausencias y presencias –recordemos los estudios sobre los desplazamientos de la carta robada en Lacan y Derrida–, que imposibilitan la unidad del sentido del discurso logocéntrico. Así, desde la interpretación de Apollinaire y el estudio teórico de Krauss, nuestro interés se centra en la capacidad poética y deconstructiva del fragmento, con el fin de comprender –desde la pluralidad y la diferencia– una manera alternativa de componer la imagen, al margen de la organinicidad de la obra de arte clásica.



3. AZAR, HUMOR E IRONÍA: EL JUEGO COMO RUPTURA EN EL ARTE DADAÍSTA

La santidad de lo absurdo es la verdadera oposición al honor del burgués, del honorable cerebro de la seguridad, de esta máquina-libreto con discos de moral de repuesto

Raoul Hausmann, *Panfleto contra la concepción de la vida de Weimar*

A principios del siglo XX, las manifestaciones irreverentes y subversivas del movimiento dadaísta rompen con la tradición artística del mundo occidental –basada en la teoría platónica de la representación– y, además, arremeten contra la lógica económica del sistema capitalista, como consecuencia de la desestructuración de la unidad artificial del signo lingüístico saussureano. En este apartado, consideramos importante analizar el movimiento de vanguardia dadaísta, que surge como consecuencia de la crisis y el malestar que provoca la Primera Guerra Mundial (1914-1918) en Europa y, por ese motivo, nos parece interesante reflexionar acerca del contexto socio-político que encuadra este movimiento artístico de vanguardia, para poder llegar a comprender mejor las teorías filosóficas concretas que alimentan sus obras de arte. En 1916, como consecuencia de las reuniones en el *Cabaret Voltaire* de Zúrich, se escribe el primer manifiesto dadaísta, que inaugura uno de los movimientos artísticos de vanguardia más críticos y contestatarios de la historia del arte del siglo XX, que se extiende –de manera internacional– por Europa y Estados Unidos. De esta manera, en este apartado, nuestra intención es ver cómo el artista de vanguardia se esfuerza por liberar la parte irracional que acecha el 'yo' consciente del ser humano, como un arma de creación sumamente política y poderosa, en contra de los estatutos de la lógica racional que imperan en el discurso hegemónico. En este sentido, veremos cómo el arte dadaísta se convierte en una manifestación rebelde –llena de humor e ironía–, que atenta contra los cimientos del arte burgués, asentado en un esteticismo clásico y ya caduco.

A partir de aquí, nuestra intención es analizar el trabajo concreto que realizan los artistas del movimiento dadaísta –en contra del lenguaje racional y discursivo del sistema logocéntrico–, porque su intención es revelar la dimensión irracional y dormida

que habita en el ser del sujeto. Así, veremos cómo el dadaísmo se interesa por la desarticulación del lenguaje, ya que considera que la transgresión de las leyes racionales del discurso pueden modificar la realidad material del mundo cotidiano. En este sentido, a partir de la irreverencia poética de un lenguaje desarticulado, las manifestaciones artísticas del dadaísmo arremeten contra del proceso de homogeneización del discurso hegemónico, en donde no queda ningún espacio para la manifestación de la originalidad y la diferencia. Así, a través del humor y la ironía, las obras de los artistas dadaístas irrumpen con fuerza en el panorama cultural de principios del siglo XX, con el fin de transgredir la lógica económica del sentido del sistema capitalista, para denunciar una sociedad sustentada en los principios de la razón y la seriedad. En este sentido, consideramos importante dedicar un apartado al juego del lenguaje que plantean los *ready-mades* de Marcel Duchamp, ya que –al dismantelar la unidad artificial del signo lingüístico saussureano– sus trabajos tienen la capacidad de producir una realidad material alternativa, como consecuencia de la fuerza transformadora que arrastra la palabra.



3.1. Zúrich, Berlín, Nueva York y París: una breve aproximación al contexto histórico

Señoras y señores: ¡Viva la revolución dadaísta!

Richard Huelsenbeck, *Charla Dadá*

Después del estallido de la Primera Guerra Mundial (1914-1918), como consecuencia de su posición neutral, Suiza se convierte en el centro neurálgico para los refugiados de toda Europa, en donde confluyen un conjunto de artistas –rebeldes y contestatarios–, que tratan de combatir el sistema social establecido, a través de la transgresión formal del lenguaje racional y discursivo. En este sentido, comenta Georges Hugnet,

En esta época, en donde el mundo amenazaba con venirse abajo, los sinsabores de la guerra trajeron, a los hombres más diversos, a Zúrich, que acabó convirtiéndose en el refugio de los exiliados de la guerra, los revolucionarios, los perseguidos, los desertores y los objetores de conciencia (1957: 37).

Así, concretamente en Zurich, un grupo de artistas y escritores se reúnen en torno al *Cabaret Voltaire*, a principios del mes de febrero de 1916, y da comienzo el movimiento vanguardista del dadaísmo: un arte subversivo –marcado por los juegos de palabras y el humor ácido–, que denuncia los horrores de la guerra y la crisis del pensamiento del mundo occidental. En el *Cabaret Voltaire*, se reúnen el filósofo Hugo Ball⁵², el poeta Tristan Tzara, el pintor Marcel Janco –ambos refugiados rumanos– y el pintor Jeans (Hans) Arpa, para editar la revista *Dada*⁵³, que da nombre a uno de los movimientos artísticos de vanguardia más críticos e irreverentes de la historia del arte del

⁵² El historiador Waidberd describe el nacimiento del movimiento dadaísta del siguiente modo: "Un joven poeta alemán, Hugo Ball, quien también era director de teatro, y su esposa, Emma Hennings, música y bailarina, concibieron el proyecto de transformar [...] un café literario que acogiera a la *intelligentsia* en el exilio. Se cerró el trato y el cabaret Voltaire abrió sus puertas el 1º de febrero de 1916. [...] ¿Cuál fue en su origen el objetivo del Cabaret Voltaire? Ningún otro, si le creemos a Hugo Ball, que el de reunir en ese lugar a 'algunos jóvenes deseosos', como él, de afirmar su independencia y también de probarla". Véase Patrick Waidberg (1999): *Dadá: la función del rechazo. El surrealismo: la búsqueda del punto supremo*, México: Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 18-19.

⁵³ El término 'dada' es de origen dudoso. Según explican Tzara y Ball, la palabra surge al azar, cuando los artistas de vanguardia deciden abrir un diccionario –con la ayuda de un cuchillo– y la primera palabra que aparece es el término de 'dada'. Sin embargo, de acuerdo con otras versiones, los camareros del Café Terrasse –posteriormente, *Cabaret Voltaire*– identifican al grupo dada, porque no conocen la lengua y utilizan la expresión 'da-da', que significa 'sí-sí' en ruso y otras lenguas. En este sentido, dice Greco, "Desde entonces, dadá, este término sinsentido, cuyo significado por su cacofonía ya parece remitir a un significado puramente 'irrisorio', será la denominación bajo la que se agruparán todos los artistas" (2006: 91).

siglo XX. A partir de aquí, nos parece interesante analizar el marcado carácter internacional del movimiento dadaísta⁵⁴, ya que –si bien se inaugura en la ciudad de Zúrich– pronto se extiende a otros países como Berlín, Francia o Nueva York, adoptando diferentes particularidades en cada uno de esos lugares determinados. Al final, en contra de la delimitación estricta entre la dimensión estética del arte y la dimensión práctica de la vida, veremos que los artistas del movimiento dadaísta se esfuerzan por recuperar el carácter revolucionario y transformador del arte, porque –amparados en la utopía política– quieren cambiar el mundo, a través de la transgresión de las leyes racionales del lenguaje, hecho que nos servirá –posteriormente– para abordar la reflexión teórica y el estudio práctico acerca de la disciplina del *collage*.

En 1916, en el *Cabaret Voltaire* de Zúrich, comienzan a exponerse una serie de cuadros de Klee, Kandinsky, Chirico, Kokoschka, Max Ernst o Pamprolini –en una ferviente actividad artística y literaria–, que inauguran el nacimiento del dadaísmo, como arte de vanguardia. Pero, ¿qué es dada?, ¿qué significa? En 1918, en "Manifiesto dada", Tristan Tzara define el movimiento del siguiente modo:

Dada no significa nada. Si a uno le parece fútil y si uno no pierde el tiempo con una palabra que no significa nada... El primer pensamiento que revolotea en esas cabezas es de índole bacteriológica: hallar su origen etimológico, histórico o psicológico, por lo menos. Por los diarios se entera uno que a la cola de una vaca santa los negros Krou la llaman: DADA. El cubo y la madre en cierto lugar de Italia: DADA. Un caballo de madera, la nodriza, doble afirmación en ruso y en rumano: DADA (1963⁵⁵: 13).

En palabras de Tzara, dada no significa nada y, por lo tanto, es susceptible de adoptar cualquier significado, ya que –desde el absurdo y la irreverencia poética– tiene la capacidad de cuestionar las leyes económicas de la equivalencia lingüística, en donde se sustenta el lenguaje racional y discursivo. Por eso, con respecto al término de 'dada', consideramos que no hay que esforzarse por querer encontrar un origen etimológico preciso y fiable, que explique la verdad de la palabra, porque pensamos –aunque pueda resultar paradójico– que el verdadero sentido es su sinsentido, en donde confluyen el humor y la ironía, convertidos en principio estético. Poco a poco, después de la eclosión

⁵⁴ A diferencia de lo que sucede, por ejemplo, con el patriotismo y el nacionalismo de la vanguardia del futurismo italiano.

⁵⁵ El primer *Manifiesto dada* del poeta Tristan Tzara es de 1918, pero no es hasta 1924, cuando queda recogido en los *Siete manifiestos dada*. Aquí recogemos la primera publicación de *Siete manifiestos dada*, en lengua francesa, que es de 1963.

de 1916, los espectáculos dadaístas en Zúrich se transforman en manifestaciones escandalosas, que –más allá del marco restringido del arte y la literatura– tratan de trascender a la esfera pública, para agitar la moral y los sentimientos de los espectadores, cuya reacción oscila entre la rabia y la estupefacción. En este sentido, en contra de las normas establecidas por el sistema capitalista y el mercado del arte, vemos que la actividad dadaísta en Zúrich se consagra a la anarquía intelectual, pero sin que esa rebeldía quede canalizada en un programa político determinado –asentado en una ideología o régimen dirigente–, porque su intención es conservar íntegra e incorruptible su libertad de acción y expresión. Así, pues, el dadaísmo en Zúrich es un movimiento anárquico y experimental, que se consagra –de manera poética y formal– a la desarticulación progresiva del lenguaje discursivo, con la ayuda de todos los medios que tiene a su disposición en estos momentos: "imágenes catastróficas, yuxtaposiciones insólitas, recursos de azar (palabras sacadas de un sombrero), lenguaje inventado, cuyas sonoridades recuerdan las canciones africanas, simultaneísmo, etc." (En Hugnet, 1957: 36). De esta manera, podemos decir que el arte dadaísta trabaja con el fin de romper la sinonimia del lazo lingüístico saussureano, esforzándose por alcanzar la dimensión ilimitada de la parte irracional y desconocida que permanece más allá del estatuto racional del discurso.

En *Siete manifiestos dada* (1963), a modo de ejemplo, nos parece interesante analizar el proceso de escritura que Tzara lleva a cabo, ya que su estrategia consiste –como un *collage*– en romper y fragmentar el texto, dejando un espacio vacío siempre a la interpretación del lector, hecho que destruye el carácter autoritario de la verdad, que queda desestructurada en una pluralidad de perspectivas inconexas. En este sentido, podemos decir que Tzara rechaza cualquier principio dogmático y, más allá de las leyes racionales del discurso hegemónico, reclama la llegada de un lenguaje irracional y violento, en donde la unidad del signo lingüístico queda desarticulada. Así, en la escritura de Tzara, vemos que los juegos del lenguaje son voluntariamente contradictorios, porque su intención es impedir que el sentido del discurso se cierre definitivamente sobre sí mismo, construyendo el orden de una verdad inapelable. Por ese motivo, en sus manifiestos, toda afirmación siempre va acompañada –de manera irremediable– de su negación, imposibilitando el momento dogmático de la estabilización del sentido. Sirvan de ejemplo las siguientes palabras de Tzara:

[...] yo escribo un manifiesto y no quiero nada, digo sin embargo ciertas cosas y estoy por principio contra los manifiestos, como también estoy contra los principios. [...] Yo escribo este manifiesto para mostrar que pueden ejecutarse juntas las acciones opuestas, en una sola y fresca respiración; yo estoy en contra de la acción; a favor de la continua contradicción, y también de la afirmación, no estoy ni a favor ni en contra y no lo explico porque odio el sentido común (1963: 12).

El vocabulario de los manifiestos de Tzara es inesperado, el lenguaje aparece siempre desarticulado y la tipografía se abandona a todo tipo de excentricidades, cuestionando el orden racional del discurso. De esta manera, consideramos que los textos de Tzara son insolentes, humorísticos, absurdos y contradictorios, en donde arremete contra la institución y el mercado del arte, porque considera que la subversión de las leyes racionales del discurso puede renovar la realidad material del mundo cotidiano. En esta línea, para redactar un manifiesto rupturista y subversivo, Tzara propone la siguiente fórmula:

Para lanzar un manifiesto es preciso querer A.B.C., fulminar contra 1,2,3, impacientarse y aguzar las alas para conquistar y esparcir a grandes y pequeños a, b, c, firmar, gritar, jurar, arreglar la prosa a manera de evidencia absoluta, irrefutable, probar su non plus ultra y mantener que la novedad se asemeja a la vida así como la última aparición de una cote prueba lo esencial de Dios. Su existencia ya ha quedado probada por el acordeón, el paisaje y la palabra dulce (1963: 11).

En estos textos, Tzara aboga por el relativismo más absoluto, proclama que la verdad absoluta no existe y hace *tabula rasa* de todos los conocimientos adquiridos, especialmente, de los prejuicios que afectan la manera de ver del mundo. Así, pues, el principal consejo de Tzara es que hay que permanecer incomprendido y no tener futuro, para que el movimiento dadaísta no quede engullido por el sistema de la norma, en donde la irreverencia y la insolencia quedan desactivadas, a través de la homogeneidad de la sociedad capitalista. Así, como consecuencia de los manifiestos de Tzara, el dadaísmo adquiere gran relevancia en Zúrich, como un movimiento artístico rupturista y contestatario, que trata de cuestionar el orden hegemónico vigente, en una Europa devastada por la guerra. Sin embargo, después de una correspondencia fructífera con André Breton, Louis Aragon y Philippe Soupault –directores de la revista *Littérature*–, Tzara se traslada de manera definitiva a París, en 1920, y el dadaísmo en la ciudad de Zúrich comienza a perder fuerza, hasta extinguirse y desaparecer.

En Berlín, después de la Primera Guerra Mundial y la llegada de la República de Weimar (1919-1933)⁵⁶, el dadaísmo adopta una actitud despoetizada –más áspera, brutal y destructora que en Zúrich, París o Nueva York–, trascendiendo el ámbito del arte y la literatura, para pasar a convertirse en un movimiento marcadamente político y revolucionario, al servicio de la transformación social de la realidad cotidiana de cada día. Así, cercano a la figura del activista, el dadaísmo berlinés baja a la calle, obligando al artista y el intelectual a cuestionarse la posición que deben adoptar, con respecto a los acontecimientos mundiales y los desórdenes sociales que se viven en estos momentos en Alemania. De esta manera, en la ciudad de Berlín, los artistas del movimiento dadaísta ponen su talento al servicio de una esperanza y un ideal prometedor, cuya finalidad es regenerar la existencia y el ser del sujeto, convirtiendo el arte dadaísta en un movimiento popular, que transpone su rebelión al plano político. En este sentido, podemos decir que el dadaísmo berlinés tiene una unidad y un sentido político, ya que – en el plano del arte– lleva a cabo una rebelión del espíritu, mientras que –en el plano político– se esfuerza por transformar la vida socio-económica de Alemania. Así, pues, la actividad de los artistas dadaístas –con un espíritu bélico y combativo– se expresa a través de una serie de obras grotescas y contestatarias, en contra de los convencionalismos instaurados por la República de Weimar, tras la Primera Guerra Mundial. En estos momentos, la necesidad de difundir nuevas ideas y pensamientos revolucionarios desemboca en la creación y el uso de nuevas técnicas artísticas: artistas como John Heartfield, Raoul Hausmann⁵⁷ o Hannah Höch⁵⁸ experimentan con el *collage* o el *fotocollage*, tratando de denunciar la crisis y el vacío que acecha a la sociedad alemana. Así, a grandes rasgos, podemos decir que las obras de Heartfield,

⁵⁶ Para más información, véase Siegfried Kracauer (1947): *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*, Héctor Grossi (trad.) Barcelona: Editorial Paidós, 2008.

⁵⁷ Recogemos aquí las palabras de Hausmann sobre el fotomontaje: "Pero la idea de fotomontaje era tan revolucionaria como su contenido, su forma tan subversiva como la conjugación de fotografía y el texto impreso que, juntos, se transforman en un filme estático. Habiendo inventado el poema estático, simultáneo y estrictamente fonético, los dadaístas aplicaron los mismos principios a la representación pictórica" (1999: 23). Para más información véase Dawn Ades (1999): *Fotomontaje*, Elena Llorens Pujol (trad.), Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

⁵⁸ Juan Vicente Aliaga, con respecto a los *collages* de Hannah Höch, dice lo siguiente: "Si en opinión de Hannah Höch cada fotomontaje se basa en una ocurrencia espontánea o en cualquier estímulo casual, el proceso creativo global, a menudo lento, transcurre sin embargo bajo pautas calculadas y controladas. "A continuación empieza una labor seria y difícil. Hallar lo que le es necesariamente inherente. Ahí ya nada es casual. Entonces es preciso buscar con disciplina, y ensamblar, y revisar". Porque esta forma artística requiere una recopilación, archivo y ordenación sistemáticos y previos del material fotográfico de partida. Hannah Höch era una coleccionista nata; nada le parecía demasiado ínfimo o carente de valor, lo guardaba todo, hasta el menor trozo de papel. Solo así se convirtió en la 'collagista nata' de la que Eberhard Roters dijo en 1989: 'El principio del collage respondía a la mejor de sus talentos'" (2004: 41).

Hausmann o Höch desmembran las fotografías originales de la prensa, privilegiando la función estética del fragmento –central, también, en nuestra elaboración práctica del *collage*–, en contraste con la organicidad de la obra de arte de la época clásica. Al final, en este contexto, la política alemana acaba absorbiendo el dadaísmo berlinés, que queda abocado a la muerte, ya que su trabajo se reduce –en gran medida– a la simple transposición de la realidad social en sus obras, recuperando la teoría platónica de la representación, que choca con la transgresión formal que predicaban los dadaístas en sus primeros años de existencia. En definitiva, a partir de 1921, podemos decir que ya no se oye hablar del dadaísmo ni de los dadaístas, en la ciudad de Berlín.

En París, por estas mismas fechas, aparecen dos nuevas revistas: *Les Soirées de Paris* y *Nord-Sud*, que acogen a Philippe Soupault, Louis Aragon y André Breton, jóvenes poetas que –inmediatamente después de la guerra– fundan la revista *Littérature* (1919), que comienza siendo el órgano difusor del dadaísmo en París y, finalmente, se convierte en la revista que origina y propaga el movimiento surrealista. Así, después de una revisión de los valores que sustentan la sociedad capitalista, los artistas franceses del movimiento dadaísta comienzan a cuestionarse acerca del estatuto de la creación artística y el destino del poeta, porque consideran que la revolución del lenguaje puede desencadenar la revolución material, hecho que permite transformar la lógica económica que rige el sistema occidental⁵⁹. En este contexto, en contra de su carácter marcadamente político y revolucionario, el periodista Esparbès documenta las manifestaciones artísticas de los dadaístas franceses del siguiente modo:

Con su mal gusto característico, esta vez los dados han recurrido al terror. La escena se hallaba en el sótano y en el interior de la tienda todas las luces estaban apagadas; por una ventanilla se dejaban oír gemidos. Otro farsante, oculto tras un armario, injuriaba a las personalidades asistentes... los dados, sin corbata y de guante blanco, pasaban y volvían a pasar una y otra vez... André Breton iba quemando cerillas,

⁵⁹ Estas preocupaciones quedan plasmadas en una encuesta, en donde cada artista explica su acercamiento a la creación artístico-literaria y las razones que le motivan a dedicarse al mundo del arte. A continuación, detallamos estas respuestas: "RACHILDE: Porque me gusta el silencio. JACOB: Para escribir mejor. GIDE: Se puede clasificar a los escritores según que su respuesta comience por 'a fin de', 'para' o ' porque'. Por mi parte, escribo porque tengo una buena pluma y para que me lean ustedes [...] Pero no respondo a las encuestas. VALERY: Por debilidad. PAULHAN: Me conmueve que quiera saber mis razones, pero en fin, escribo poco: su reproche me afecta poco. JAMMES: Porque, cuando escribo, no hago otra cosa. UNGARETTI: Por pudor. Si pudiera ser alguien, no me divertiría pareciendo. COPEAU: Tengo poquísimo tiempo para escribir. Por eso procuro escribir sólo para decir algo. VANDERPYL: No escribo, berreo. PICABIA: No lo sé, la verdad, y espero no saberlo nunca. KNUT HANSUM: Escribo para abreviar el tiempo" (Shattuck, 1955: 293).

Ribemont-Dessaignes gritaba, a cada momento, 'Llueve en un cráneo'; Aragon maullaba; Philippe Soupault jugaba al escondite con Tzara mientras Benjamin Péret y Charroune se estrechaban la mano cada dos por tres. En la entrada, Jacques Rigault contaba en voz alta los automóviles y las perlas de las visitantes (Nadeau, 1972: 40).

A partir de este texto, es evidente que podemos conocer el grado de perturbación que las manifestaciones dadaístas producen en la población parisina, ya que los métodos tradicionales de recepción –que sirven para interpretar una obra de arte– resultan inadecuados en estos momentos, porque la finalidad de las obras dadaístas ya no consiste en ofrecer un universo único de sentido, sino en dinamitar la lógica racional del discurso, demostrando la inadecuación de la teoría de la equivalencia del signo lingüístico saussureano. Así, como consecuencia de la negación de un sentido final y absoluto, vemos que las obras de arte dadaístas producen una especie de *shock* en el receptor, que no puede acudir a la calma y el consuelo que proporciona la estabilidad del significado, porque la unidad del signo lingüístico está rota y desgarrada.

A partir de aquí, es interesante comprobar cómo el movimiento dadaísta francés se intelectualiza de la mano del escritor André Breton, que –en estos momentos– considera que el dadaísmo no puede limitarse a un grito revolucionario, sino que necesita estar acompañado de un complejo aparato teórico, menos anarquista y más eficaz. En este sentido, Breton considera que el dadaísmo debe concentrar sus esfuerzos en atacar la cultura clásica y, por este motivo, Breton propone realizar un proceso simbólico al escritor Maurice Barrès –fiel representante de la tradición–, que proporcione las claves necesarias para establecer un nuevo programa estético, al servicio de la revolución formal y poética del lenguaje. Así, el viernes 13 de mayo de 1921 –a las 20.30 horas de la noche–, Breton y sus compañeros⁶⁰ organizan la representación 'La acusación y juicio de Maurice Barrès', en *La Sala les Sociétés Savantes*. Este juicio marca dos tendencias opuestas, dentro del movimiento dadaísta: por una parte, está la tendencia más radical y nihilista de Tristan Tzara, que –fiel a su programa destructor– reivindica la capacidad revolucionaria de un arte irreverente y provocador; por otra parte, está la tendencia

⁶⁰ Picabia, miembro activo del grupo dadaísta francés, no participa en el acto. En 1913, Picabia emigra a Nueva York, donde reside seis meses y –en ese tiempo– difunde el dadaísmo, a través de la revista *211* (en su estancia, en Barcelona, Picabia publica la revista vanguardista *391*). En 1913, en Nueva York, se realiza la primera exposición de arte moderno, en el Armory Show, donde se difunde el nuevo arte vanguardista. Y, en 1915, huyendo de la guerra, Marcel Duchamp embarca –también– hacia Estados Unidos, fijando su residencia en Nueva York. Así, Picabia y Duchamp llevan a cabo sus obras más importantes, propagando la semilla de la rebeldía y el inconformismo dadaístas en el continente americano.

moderada de André Breton, que ya no quiere seguir el camino del escándalo y la destrucción y se distancia del dadaísmo, hecho que marca el nacimiento de la vanguardia surrealista en estos años. Recogemos, en esta investigación, parte de la conversación que establecen Tzara y Bretón, con motivo de la representación 'La acusación y juicio de Maurice Barrès':

El testigo, Tristan Tzara: convendrá amigo, señor presidente, que nosotros no somos más que una pandilla de cerdos, y que las pequeñas diferencias –cerdos grandes, cerdos más pequeños– no tienen ninguna importancia.

El presidente, André Bretón: ¿El testigo pretende pasar por un perfecto imbécil, o bien trata de hacerse internar? (En Nadeau, 1972: 44).

Con este proceso simbólico al escritor Maurice Barrès, podemos decir que también comienza –de manera significativa– el proceso del dadaísmo en Francia, ya que André Breton no acepta el activismo anarquista de Tristan Tzara, porque considera que no es eficaz a la hora de trabajar por la transformación de la realidad material del mundo cotidiano. En este sentido, como consecuencia del proceso de Barrès, es evidente que el surrealismo necesita –históricamente– del movimiento dadaísta para llegar a existir, pero –al mismo tiempo– consideramos que también es necesario que abandone el radicalismo anárquico de Tzara para poder seguir viviendo.

En 1922, al año siguiente del proceso de Barrès, Breton pretende delimitar las nuevas tendencias del arte moderno y, con esa finalidad, convoca el 'Congreso Internacional para la determinación de las directivas y la defensa del espíritu moderno', con el fin de investigar las posibilidades inesperadas que ofrecen nuevos universos estéticos de referencia. Así, Breton invita a diferentes artistas: Léger, Ozenfant, Delaunay, Auric o Paulhan están representados en el congreso y, aunque Tzara está invitado, declina la oferta, después de las desavenencias que se producen tras el proceso simbólico a Maurice Barrès, en el año precedente. A partir de este acontecimiento, las discrepancias entre Breton y Tzara –de carácter ya insostenible– ocasionan la ruptura definitiva entre el dadaísmo y, lo que posteriormente se denomina, el surrealismo. En este momento, Breton proclama las siguientes palabras, anunciando el abandono del movimiento dadaísta:

Dejadlo todo. Dejad Dada. Dejad a vuestra mujer. Dejad a vuestra amante.
Dejad vuestros temores y esperanzas. Abandonad a vuestros hijos en un rincón del

bosque. Dejad la presa por su sombra. Dejad si es necesario una vida acomodada, lo que os es dado por el futuro. Id por los caminos (En Nadeau, 1972: 46).

Con estas palabras, Breton se distancia del pasado y da la bienvenida a nuevos artistas y amigos, en las líneas del movimiento surrealista: Picabia, Picasso, Aragon, Éluard, Soupault, Desnos y Vitrac integran esta nueva corriente artística, desligada – definitivamente– del movimiento vanguardista del dadaísmo. A partir de este momento, la nueva serie de la revista *Littérature* (marzo de 1922-junio de 1924) se convierte en el órgano de un nuevo movimiento artístico de vanguardia: el surrealismo.

A modo de conclusión, podemos decir que el arte de vanguardia del movimiento dadaísta emerge como consecuencia de la desilusión y el desencanto que provoca la Primera Guerra Mundial (1914-1918), convirtiéndose en la manifestación artística más radical e irreverente de la historia del arte del siglo XX. Originado en Zúrich, en el *Cabaret Voltaire* (1916), el dadaísmo –un movimiento subversivo y revolucionario– pronto se extiende por Berlín, París o Nueva York, adquiriendo un carácter internacional, que supera los marcos del patriotismo y el nacionalismo de Estado. Así, a través del humor ácido y el absurdo, vemos que el dadaísmo arremete contra la institución del arte y el sistema de mercado, tratando de desestructurar –desde un radicalismo utópico– los presupuestos lógico-racionales de la civilización occidental, que –al fin y al cabo– sólo han conducido a la barbarie y el horror de la guerra. En este contexto, desde la transgresión poética y formal de las leyes del discurso, nos parece interesante ver cómo el arte dadaísta se esfuerza por transformar la realidad material del mundo cotidiano, porque considera que la revolución en el plano del lenguaje puede acarrear la revolución en la dimensión material, reformulando los presupuestos de la sociedad capitalista. De este modo, y esto nos parece interesante, consideramos que los artistas dadaístas proporcionan un nuevo lenguaje, que destruye la lógica del sentido del discurso hegemónico, con el fin de alcanzar la dimensión irracional y absurda que se esconde más allá del imperialismo de la razón y la economía. Así, dice Tzara, "Nosotros desgarramos, viento furioso, la ropa de las nubes, y las plegarias, y preparamos el gran espectáculo del desastre, el incendio, la descomposición" (1963: 18).

3.2. La espontaneidad y el absurdo: crítica a la lógica racional del discurso

[...] La moda práctica, creación de Rose
Sélavy:
El vestido oblongo, diseñado exclusivamente
para damas que padecen de hipo
Servimos a domicilio:
Mosquitos domésticos (semi-stock)
Medias de seda... la cosa también
Carga de revancha; verga de recambio
Letanía de santos [...].

Marcel Duchamp, *Oculismo de precisión*

A principios del siglo XX, con el nacimiento del arte de vanguardia, llega la ruptura del lenguaje racional y discursivo, en una búsqueda incesante por liberar la dimensión irracional y desconocida que habita más allá del sistema de pensamiento logocéntrico, en donde la teoría de la equivalencia del significante y el significado se rompe y se desintegra. Así, en este contexto, consideramos que el movimiento dadaísta –desde el humor y la ironía– apela a la ruptura de la teoría del valor marxista y el signo lingüístico saussureano, porque considera que la transgresión de las leyes racionales del lenguaje puede provocar un cambio en la estructura de la realidad material del mundo. En este sentido, en este apartado, nos interesa ver cómo el artista del movimiento de vanguardia dadaísta realiza una labor formal y poética en el plano del lenguaje, para convocar la dimensión exterior que permanece más allá de los márgenes del discurso hegemónico, en busca de las experiencias del grito, el absurdo y el silencio. Al fin y al cabo, el trabajo de experimentación que realizan los artistas del movimiento dadaísta nos servirá –posteriormente– para reflexionar acerca de la capacidad subversiva y revolucionaria del *collage*, cuyo trabajo –formal y poético– tiene la capacidad de cuestionar el estatuto racional del discurso hegemónico, descubriendo –gracias a la irreverencia del fragmento– una dimensión discursiva que permanece al margen de la teoría del valor y la economía.

Los artistas dadaístas, conscientes del lugar que ocupa el mundo del arte en la sociedad capitalista, arremeten contra la institución del arte y el sistema de mercado, porque su intención –a través de la transgresión de las leyes racionales del sistema logocéntrico– consiste en promover un nuevo lenguaje artístico, basado en el humor y la ironía. De


esta manera, gracias a las posibilidades inesperadas que proporcionan la espontaneidad y el absurdo, los artistas del movimiento de vanguardia dadaísta convierten el arte en un juego, con el fin de destruir cualquier programa ortodoxo y dogmático, a favor del relativismo más absoluto. En este sentido, en "Manifiesto dada" (1918), Tzara comenta lo siguiente: "Todo lo que uno mira es falso. El resultado relativo no me parece más importante que escoger entre pastel y cerezas para el postre" (1963: 18). Así, pues, vemos que los artistas del movimiento dadaísta rechazan cualquier sistema absoluto de verdad incuestionable, ya que consideran que –más allá de la posición tautológica del sentido– existe la dimensión de la contradicción y el absurdo, hecho que demuestra las inconsistencias del pensamiento logocéntrico, cuya omnipotencia no es más que una simple apariencia. De esta manera, en contra de principios estéticos y morales, el dadaísmo es un movimiento que no ajusta su actividad creativa a un programa artístico definido, en donde toda obra artística –si adopta la destrucción sistemática de la tradición– es susceptible de pasar a integrar el grupo de vanguardia. Por eso, consideramos que el dadaísmo es difícil de llegar a definir, ya que no acepta ningún código estético determinado y rechaza cualquier dogmatismo artístico, aceptando la originalidad y la pluralidad creativa de cada uno de los artistas que conforman el movimiento. En esta línea, por ejemplo, el crítico e historiador del arte John Richardson constata la dificultad que entraña tratar de definir una vanguardia –rebelde y contestataria–, que se resiste a las clasificaciones:

[...] cómo se puede pretender definir y [...] circunscribir un movimiento, que no se puede reducir ni a un personaje determinado, ni a un lugar, ni a una doctrina, ni a un tema concreto; un movimiento, que se refiere a todas las artes; cuyo centro de interés se desplaza constantemente; y que, además, se proclama negador, efímero, ilógico y sin objeto (En González, 1979: 183).

En este sentido, el dadaísmo –que aboga por la espontaneidad y la invención desenfrenada– es un movimiento vanguardista que rechaza cualquier codificación dogmática, en contra de principios estéticos o morales, hecho que dificulta la definición de su trayectoria artística. Así, sometido al cambio y la transformación, podemos decir que el dadaísmo adopta la máxima de Bakunin –'destruir es crear'– como único principio estético, erigiendo la negación en la base de su trabajo creativo. A partir de aquí, en contra de las categorizaciones, Tzara –en "Manifiesto dada" (1918)– ofrece una pluralidad de posibles significados de la palabra 'dada', destruyendo la teoría del valor y la equivalencia, en donde se sustenta el juego autoritario de la definición:

DADA es nuestra intensidad: que erige las bayonetas sin consecuencia, la cabeza sumatral del bebé alemán; DADA es la vida sin pantuflas ni paralelos; que está en contra y a favor de la unidad y decididamente contra el futuro; sabemos sensatamente que nuestros cerebros se convertirán en cojines blanduzcos, que nuestro antidogmatismo es tan exclusivista como el funcionario y que no somos libres y gritamos libertad; necesidad severa sin disciplina ni moral y escupamos sobre la humanidad. DADA permanece dentro del marco de las debilidades europeas, es una cochinada como todas (1936: 7).

Es evidente que el dadaísmo –un movimiento nihilista y escandaloso– es una vanguardia anti-artística, anti-burguesa y anti-académica, que arremete con fuerza contra todo orden establecido, destruyendo –desde la ironía y el absurdo– el juego de la referencialidad y la *mimesis* del lenguaje. Al fin y al cabo, su intención no consiste en reflejar –de manera fiel y comprometida– la realidad material del mundo cotidiano, sino en demoler los cimientos que sustentan la civilización occidental, a través de la violencia irracional y poética que sacude un lenguaje 'otro', marcado por el juego de la alteridad y la diferencia. En el "Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo" (1963: 41), Tristan Tzara escribe lo siguiente:

preámbulo = sardanápalo.
uno = valija.
mujer = mujeres.
pantalón = agua.
sí = bigote.
dos = tres.
bastón = tal vez.
después = descifrar.
irritante = esmeralda.
vicio = bis.
octubre = periscopio.
nervio = 

Con este juego poético, desde la dimensión del lenguaje, Tzara dinamita la teoría de la equivalencia del signo lingüístico saussureano, en donde un concepto mental y una imagen acústica –de acuerdo con una relación de reciprocidad– quedan entrelazados de manera irremisible, garantizando el proceso de la comunicación social. De esta manera, a través de la correspondencia de términos dispares, Tzara destruye la unidad tautológica del significante y el significado, demostrando que el juego de la equivalencia es una simple convención lingüística y social. En este punto, para demostrar las inconsistencias del sistema de equivalencia, consideramos que Tzara lleva

hasta sus últimas consecuencias las siguientes palabras de Saussure, recogidas en *Curso de lingüística general* (1916): "todo medio de expresión recibido de una sociedad se apoya en principio en un hábito colectivo o, lo que viene a ser lo mismo, en la convención" (1916: 131). En este sentido, el juego de Tzara desarticula –de manera poética e irreverente– los convencionalismos establecidos por el valor económico del signo lingüístico, pero su intención no consiste en construir un nuevo orden social –en la sinonimia de términos opuestos o desiguales–, sino en demostrar que el juego de la identidad es una mera convención, establecida a partir del consenso social. Al fin y al cabo, el juego dicotómico que propone Tzara –'pantalón = agua', 'dos = tres', 'uno = valija' o 'bastón = tal vez'– crea un nuevo lazo arbitrario entre dos objetos, destruyendo el valor económico del signo lingüístico, con el fin de denunciar la falacia de las arraigadas convenciones sociales del sistema capitalista. En definitiva, la propuesta de Tzara es de lo más irreverente, no porque rechace la equivalencia saussureana que equipara los dos términos del signo lingüístico, sino porque –al asumir esa convención lingüística y llevarla hasta sus últimas consecuencias– la identidad salta por los aires y aparece la dimensión de lo poético, en donde emerge la posibilidad inesperada de un nuevo lenguaje, al margen de la razón y la economía.

Así, frente a la lógica racional del sistema capitalista, el dadaísmo juega con el lenguaje y propone el absurdo, con el fin de destruir el significado tradicional de las palabras. Al final, como dice Tzara en "Dada Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo", el dadaísmo "trabaja con todas sus fuerzas por la instauración del idiota en todas partes" (1963: 54). De esta manera, en un mundo dominado por la tiranía de la razón, el dadaísmo intenta liberar al hombre de su sometimiento al mundo racional del trabajo, a través del juego, la lógica del absurdo y la desarticulación progresiva del lenguaje discursivo. Por eso, en contra de la metafísica occidental, Tzara reivindica la llegada de un nuevo lenguaje –al margen del trabajo de la conciencia–, capaz de liberar la parte irracional y oscura que permanece más allá de los límites establecidos por el pensamiento hegemónico. Al fin y al cabo, dice Tzara, "el pensamiento se hace en la boca" (1963: 45), hecho que demuestra el carácter espontáneo y azaroso del pensamiento, en contra del control racional y consciente del discurso hegemónico del mundo occidental. El dadaísmo, por lo tanto, se esfuerza por destruir la lógica racional del discurso económico, para romper el molde del conformismo y abolir los preceptos del arte clásico, a través de una experimentación constante en la dimensión del lenguaje,

que nos servirá –posteriormente– a la hora de abordar el estudio práctico sobre la deconstrucción poética del *collage*. En este aspecto, y esto nos parece interesante, el dadaísmo critica la seriedad y la prudencia de la sociedad capitalista –sometida a la lógica económica de la razón y el sentido–, para dar cabida a la capacidad transformadora de la ironía y el excentricismo, a partir de un nuevo lenguaje, despojado de los convencionalismos sociales. Así, en el texto "Señor Aa antifilósofo", Tristan Tzara explica lo siguiente (1963: 50):

Coja un periódico.
Coja una tijera.
Escoja en el periódico un artículo de la longitud que cuenta darle a su poema.
Recorte el artículo.
Recorte en seguida con cuidado cada una de las palabras que forman el artículo y métalas en una bolsa.
Agítela suavemente.
Ahora saque cada recorte uno tras otro.
Copie concienzudamente
en el orden en que hayan salido de la bolsa.
El poema se parecerá a usted.
Y es usted un escritor infinitamente original y de una sensibilidad hechizante, aunque incomprendida del vulgo.

De esta manera, con este sencillo ejemplo, Tzara ofrece una serie de pautas para emprender el proceso de escritura, en donde el azar y el acontecimiento inesperado se convierten en las herramientas básicas para componer un poema dadaísta. Así, desde la libre asociación de ideas, el artista dadaísta –al margen del trabajo de la conciencia– deja el control del acto creativo en manos del azar, permitiendo que la experiencia de la sorpresa y lo inesperado destruya la lógica racional del discurso económico, porque considera –desde una posición (quizá) utópica– que la transgresión de las leyes del lenguaje puede provocar la renovación de las bases que sustentan el sistema capitalista del mundo occidental. De esta manera, de acuerdo con el proceso creativo del movimiento dadaísta, el lenguaje –poético e irreverente– descubre una serie de afinidades misteriosas, que desvelan el 'otro lado' del discurso hegemónico, en el momento en que la teoría de la equivalencia entre el significante y el significado queda rota y desarticulada.

No obstante, en estos momentos, hay quienes critican duramente la actitud de la vanguardia dadaísta, porque consideran que su trabajo –en la dimensión formal del lenguaje– es una manera de refugiarse de los males y la seriedad del mundo cotidiano

de cada día. Sin embargo, en su libro *Teoría estética* (1971), Adorno discrepa de esta interpretación, ya que –en su opinión– la vanguardia alude a la realidad social, pero no por medio de técnicas de identificación, sino por medio de técnicas de distanciamiento y contraste, que tienen la capacidad de provocar un eficaz efecto crítico. Según comenta Adorno, el arte –en contra de la teoría de la *mímesis* platónica– no tiene por qué limitarse a reflejar la realidad material del mundo cotidiano, sino que debe actuar al margen de los imperativos económicos y racionales del sistema social establecido, ayudado por la irreverencia que acompaña siempre al trabajo formal y poético. Es evidente que, para Adorno, los movimientos de vanguardia –más allá del recurso al mensaje político directo– introducen una manera mucho más eficaz de protestar contra el orden social establecido, a través del trabajo formal y poético, en la dimensión del lenguaje. De este modo, de acuerdo con la teoría estética de Adorno, podemos decir que la vanguardia no se desentiende de la realidad social –como muchos teóricos han planteado–, sino que presenta –más allá de la teoría platónica de la representación– una nueva manera de conectar el compromiso político y la obra artística, a través de la experimentación formal en el ámbito del lenguaje. Pensamos, por lo tanto, que la vanguardia artística, sin el componente teórico de una experimentación formal –en la dimensión del lenguaje– no se colma de sentido. En este sentido, en el contexto del movimiento dadaísta, se puede decir que el acto de 'pensar' y 'mirar' se convierte en el atributo esencial de una práctica artística, que abandona la *mímesis* o la descripción representativa del mundo, para asumir –plenamente– la acción creadora del lenguaje, que es susceptible de producir la sorpresa y lo inesperado, en la dimensión de la realidad. En definitiva, la vanguardia convierte el medio artístico en agente crítico de la realidad social, ya que su finalidad no es representar la materialidad del mundo, sino crear una nueva realidad alternativa, que –a su vez– permita una autorreflexión del panorama artístico y cultural del momento.

Así, a modo de conclusión, podemos decir que el dadaísmo es un movimiento nihilista, que arremete contra todo orden social establecido, con el fin de denunciar las miserias del sistema capitalista del mundo occidental, a través de la irreverencia poética y el humor del lenguaje. Por eso, debido a su carácter transgresor y violento, el dadaísmo está abocado a la muerte, porque es incapaz de acomodarse a los convencionalismos academicistas y metodológicos de la institución del arte. En este sentido, comenta Hugnet,

Dada no fue más que una larga y perpetua protesta. Dada no buscaba ni agradar ni desagradar. Dada no tenía genio. No tuvo el talento de durar. Dada odiaba los oficios. Ahora bien, en nuestros días, el espíritu moderno se comercializa y el arte contemporáneo, al servicio de la moda, vuelve a ser un oficio, y seguro. Dada nacía sobre cero. Era demasiado sencillo y demasiado bello. Esto permitía negárselo todo después de habérselo quitado todo. Dada se sublevaba contra el arte, contra las escuelas, y lo que en ellas se aprendía. Detestaba todo lo que se estanca. Antidogmático, quería aire, quería vida. Dada encarnaba la libertad, la risa, el desdén y el humor. Era insolente, desinteresado y sin peso, era la espontaneidad y la invención, todas ellas cosas que hoy son letra muerta. Toda afirmación implicaba su negación, dada no podía equivocarse. Al desaparecer no se equivocaba (1957: 171-172).

Por lo tanto, de manera voluntaria, el dadaísmo pone fin a su actividad, aunque podemos decir que el movimiento sigue vivo hoy en día, ya que todavía se conserva en los museos. Y, en este sentido, nos tomamos la licencia de afirmar que su programa estético fracasa, porque el gesto –nihilista y violento– con el que pretendían destruir la institución del arte queda incorporado en el mercado del arte contemporáneo. El movimiento dadaísta se convierte, entonces, en un arte oficial y pasa a exponerse en los mejores museos del mundo, perdiendo la irreverencia que caracteriza la filosofía de su trabajo artístico. Al final, pensamos que el grito escandaloso del artista del movimiento dadaísta es engullido por los mecanismos de poder del estado, que transforman la rebeldía y la violencia en mansa sumisión y conformismo, adaptando su lenguaje a las estructuras discursivas del sistema logocéntrico.

3.3. La filosofía del *ready-made*: la capacidad productiva de la palabra en Marcel Duchamp

Las únicas obras de arte que cuentan, son aquellas obras que ya no son obras.

Theodor Adorno,
Filosofía de la nueva música

A menudo, las obras de Marcel Duchamp se incluyen dentro de la categoría de 'anti-arte': una terminología que Duchamp nunca llega a aceptar, ya que –en su opinión– los dos términos de 'arte' y 'anti-arte' no son más que dos caras de la misma moneda. Por eso, más allá del juego dialéctico de los contrarios, Duchamp aboga por el término de 'a-arte' o 'an-arte', porque su intención –más allá de una simple inversión oposicional de los términos– consiste en destruir el mismo concepto de 'arte', a través de un proceso de negación constante, que destruya la posibilidad de las definiciones cerradas y autosuficientes. En este sentido, y de manera paradójica, nos parece interesante comprobar cómo el trabajo de Marcel Duchamp garantiza la creación de una obra de arte, a partir de la negación misma de la noción de 'obra', hecho que nos servirá –posteriormente– para la elaboración del trabajo práctico en torno a la disciplina del *collage*. Así, pensamos que esta postura rupturista, en contra del concepto de 'arte', está implícita en una serie de trabajos artísticos –plagados de humor e ironía–, que consiguen elevar a categoría estética la negación misma de la obra de arte. En definitiva, a través del dispositivo del *ready-made*, veremos que el trabajo de Duchamp trata de contradecir los estatutos del arte clásico, cuestionando –a partir de un juego lingüístico y conceptual– el proceso creativo de la obra de arte, a través de la incorporación de un objeto manufacturado, que queda descontextualizado de su función práctica, en el sistema de mercado del mundo capitalista.

El artista Marcel Duchamp vive a caballo entre París y Nueva York, entrando en contacto con los movimientos de vanguardia del dadaísmo y el surrealismo, que van a influenciar enormemente el proceso creativo de su obra artística. Sin embargo, a pesar de pertenecer al movimiento dadaísta y de colaborar –de manera esporádica– con el movimiento surrealista, consideramos que el trabajo artístico de Duchamp nunca pierde su peculiaridad y su idiosincrasia, ya que es incapaz de aceptar las restricciones

creativas que imponen los diferentes preceptos y manifiestos artísticos. Al final, en contra de la codificación estética y normativa, Duchamp siempre conserva su independencia y el sello de una originalidad desbordante, que no se somete a ninguna norma externa –propiedad de los postulados artísticos de los movimientos de vanguardia–, sino que únicamente se guía por el conjunto de leyes internas que exige la propia obra artística. En 1944, huyendo de los desastres de la II Guerra Mundial (1939-1945), Duchamp establece su residencia –de manera definitiva– en la ciudad de Nueva York, entrando en contacto con un grupo heterogéneo de artistas⁶¹, que van a promover la creación de un nuevo tejido cultural de vanguardia. Así, en estos momentos, los diferentes lenguajes artísticos se liberan del hermetismo y la autocomplacencia, para formar –gracias a un proceso recíproco e interdisciplinar– un nuevo contexto cultural de vanguardia, que va a sacudir la capital norteamericana. De esta manera, desde la rebeldía y la transgresión, las distintas disciplinas artísticas niegan su entidad autónoma y autosignificativa, para adoptar –de manera conjunta– la filosofía del *ready-made* duchampiano, con el fin de provocar la disolución de las barreras arbitrarias que sirven –hasta este momento– para separar la dimensión estética del arte y la dimensión práctica de la vida⁶². En este sentido, en una entrevista con Pierre Cabanne (1967), Marcel Duchamp comenta lo siguiente:

Me hubiera gustado trabajar, pero había en mí un fondo enorme de pereza. Me gusta más vivir y respirar que trabajar. No considero que el trabajo que he realizado pueda tener en el futuro ninguna importancia desde el punto de vista social. Así pues, si usted quiere, mi arte consistiría en vivir; cada segundo, cada respiración es una obra que no está inscrita en ninguna parte, que no es ni visual ni cerebral, y sin embargo, existe. Es una especie de constante euforia (En Cabanne, 1967: 64).

⁶¹ Marcel Duchamp se relaciona con los siguientes artistas de vanguardia: John Cage, Maya Deren, Francis Picabia, Man Ray, Merce Cunningham, Robert Rauschenberg, David Tudor o Richards Olsen. En estos años, el músico John Cage, el bailarín Merce Cunningham, el pintor Robert Rauschenberg y el propio Marcel Duchamp abogan por el diálogo y la comunicación directa entre todas las disciplinas artísticas, con el fin de proclamar –en la línea propuesta por el compositor alemán Richard Wagner– la llegada de una obra artística plural y multifacética, en donde confluyan todas las artes.

⁶² Así, a modo de ejemplo, consideramos interesante destacar la obra del músico John Cage, que va a incorporar el *ready-made* duchampiano en la música, siguiendo las investigaciones que los músicos futuristas italianos habían realizado años atrás. Para Cage, en estos momentos, cualquier motivo de la realidad es susceptible de convertirse en música y, de este modo, el silencio, los gritos, las historias contadas y los ruidos cotidianos son incorporados como música. Así, Cage opina que no hay que crear nada musicalmente nuevo, porque la música está en todas partes y, por ese motivo, el trabajo del compositor debe consistir únicamente en recoger e incorporar esa música en la composición artística. Siguiendo esta misma línea, está el trabajo de Merce Cunningham, en el ámbito de la danza. Para Cunningham, en consonancia con la teoría del *ready-made*, todo gesto banal e inesperado de la vida cotidiana es susceptible de ser considerado como una danza.

En 1911, junto con Apollinaire y Picabia, Marcel Duchamp asiste a la representación de la obra *Impresiones de África* de Raymond Roussel⁶³, en donde descubre la capacidad creativa y transformadora del lenguaje, ya que –a partir de una serie de dispositivos y simulacros maquínicos⁶⁴– las palabras son susceptibles de inventar nuevas categorías de 'ser', hecho que permite crear nuevos universos de referencia, antes inexistentes. Así, pues, el método de Roussel consiste en comparar dos palabras fonéticamente similares – *billard* (billar) y *pillard* (pillastre, ladrón, saqueador), por ejemplo–, para encontrar un significado inesperado entre ambos términos, que sea capaz de cuestionar el sentido socialmente consensuado, a lo largo de los años. En su estudio *Raymond Roussel* (1963), Foucault explica lo siguiente:

En *Impressions D'Afrique*: [se trata de no] transmitir el contenido con un lenguaje exterior y simbólico, destinado a ofrecerlo sustrayéndolo, sino para instalar en el interior del lenguaje un candado suplementario, todo un sistema de vías invisibles, de ardidés y de sutiles prohibiciones [...] Este lenguaje no está construido sobre la certeza de que existe un secreto, uno solo, y es sabiamente silencioso: este lenguaje brilla con la incertidumbre radiante, puramente de superficie, y que cubre una especie de vacío central: imposibilidad de decidir si hay un secreto, ninguno o varios, y cuáles son.

[...]

Él ve aquí, más que las semilibertades de la expresión, una vacancia absoluta del ser que es menester investir, dominar y llenar con la intención pura: es lo que él llama, por oposición a la realidad, la 'concepción' ("en mí la imaginación lo es todo"); él no quiere duplicar la realidad con otro mundo, sino *descubrir*, en las duplicaciones espontáneas del lenguaje, un espacio insospechado y recubrirlo con cosas nunca dichas (1963: 20 y 28).

Los juegos lingüísticos de Roussel, en donde la homofonía produce la unión inesperada de diferentes palabras –creando sentidos nuevos, antes inexistentes–, influye de manera decisiva en la obra de Marcel Duchamp, ya que se siente profundamente atraído por la plasticidad poética de su escritura, cargada de humor e ironía. En este sentido, Duchamp recupera el juego verbal de la escritura de Raymond Roussel, para desarticular el dispositivo conceptual de los objetos manufacturados y crear el famoso *ready-made*: una irreverencia sutil y llena de ingenio, dirigida a desarticular la esencia del objeto

⁶³ A continuación, recogemos las palabras que utiliza Duchamp, para describir a Raymond Roussel: "[...] tenía un aspecto muy 'cuello alto', cuello postizo, vestido de negro, muy, muy Avenue du Bois. Sin exageración. Una gran simplicidad, en absoluto llamativo. En esa época yo había tenido un contacto por medio de la lectura, el teatro, eso me bastaba para opinar, no necesitaba entrar en su intimidad. Lo que importaba era una actitud más que una influencia, saber cómo había hecho todo eso, por qué razones... Tuvo una vida extraordinaria. Y, al final, ese suicidio..." (1967: 26).

⁶⁴ Frente a la obra de Raymond Roussel, Duchamp dice lo siguiente: "Era formidable. En escena había un maniquí y una serpiente que se movían un poquito, era totalmente la locura de lo insólito" (1967: 26).

cotidiano, que destruye las leyes que han estructurado el arte, hasta este momento. Así, explica Duchamp,

[...] aunque todo eso no se parece mucho a Roussel, pero él me inspiró la idea de que yo también podía intentar hacer algo en ese sentido, o más bien en ese antisentido. Yo ni siquiera conocía su historia, ni cómo explica en un opúsculo su modo de escribir. En él dice que, partiendo de una frase, hacía un juego de palabras con una especie de paréntesis. El libro de Jean Ferry⁶⁵, que es muy interesante, me orientó mucho sobre la técnica de Roussel; su juego de palabras poseía un sentido disimulado, pero no en el sentido mallarmeano o rimbaudiano, se trata de una oscuridad de otro tipo (1967: 34).

El germen del *ready-made* se gesta en París, pero no es hasta 1915, cuando Duchamp – en unos de sus primeros viajes a Nueva York– inventa este nuevo concepto, con un marcado sentido irónico, ya que modifica el sentido originario de la palabra 'arte' –que significa: 'hecho a mano'– y crea la palabra '*ready-made*', que hace referencia a 'algo ya fabricado', que está en contradicción directa con el proceso manual que define el arte clásico. Dos años después, en la 'Exposición de los Independientes' (1917), Marcel Duchamp envía un urinario masculino –bajo el título: *La fuente* y firmado por un tal R. Mutt– y la polémica se desata, porque la obra choca con todos los preceptos del arte clásico. En estos momentos, para participar en la 'Exposición de los Independientes', el único requisito que se exige es pagar una cuota de seis dólares, pero el comité no acepta de ninguna manera exponer la obra del urinario y Duchamp –que forma parte del comité directivo– dimite, hecho que provoca acaloradas discusiones, en torno a lo que debe o no debe ser considerado como 'arte'. Curiosamente, en la revista *The Blind Man* –creada por Duchamp, junto con Henri-Pierre Roché y Beatrice Wood–, aparece un texto anónimo –hoy en día, atribuido a Duchamp–, en donde se analiza el dispositivo del *ready-made* por primera vez:

El asunto Richard Mutt

Dicen que cualquier artista que pague seis dólares puede exponer. El señor Richard Mutt envió una fuente. Sin discusión este artículo desapareció y nunca fue expuesto.

He aquí las razones para rechazar la fuente del señor Mutt:

1. Algunos arguyeron que era inmoral, vulgar.
2. Otros que era un plagio, una simple pieza de fontanería.

Pero la fuente del señor Mutt, al igual que una bañera, no es inmoral. Se trata de un accesorio que se ve a diario en los escaparates de los fontaneros.

⁶⁵ El escritor francés Jean Ferry es seguidor de las teorías patafísicas, creadas por Alfred Jarry –en su obra *Úbu rey* (1897)–, central para los movimientos de vanguardia franceses de principios de siglo.

Si el señor Mutt hizo o no hizo la fuente con sus propias manos carece de importancia. Él la ELIGIÓ. Cogió un artículo de la vida diaria y lo colocó de tal manera que su significado habitual desapareció bajo el nuevo título y punto de vista: creó un pensamiento nuevo para ese objeto.

En cuanto a la fontanería, eso es absurdo. Las únicas obras de arte que ha producido América han sido sus productos de fontanería y sus puentes (En Ramírez, 1993: 54).

De esta manera, de acuerdo con la teoría duchampiana, podemos decir que el *ready-made* se gesta fuera de su contexto original, perdiendo todo su significado y transformándose en un signo vacío, que desarticula la noción de 'arte' tradicional. En este sentido, a través del dispositivo del *ready-made*, nos parece interesante comprobar cómo Duchamp modifica el valor de uso de un objeto cotidiano –sin intervenir en su aspecto físico–, para desplazar el sentido que le confiere el sistema capitalista de mercado, a través de la capacidad creativa y transformadora de un significante, que incide en la realidad material del mundo cotidiano. A partir de aquí, en el dispositivo del *ready-made*, consideramos que es posible analizar varios tipos de desplazamiento: en primer lugar, un desplazamiento matérico, que traslada el objeto manufacturado, del ámbito de la fontanería al espacio del museo; en segundo lugar, un desplazamiento funcional, que cambia el sentido del objeto manufacturado; en tercer lugar, un desplazamiento cultural, como doble negación del proceso creador del objeto, en el arte clásico, y el valor de uso del objeto, en el sistema de mercado; y, en cuarto lugar, un desplazamiento lingüístico, en donde se destruye el lazo saussureano y se crea un nuevo lenguaje poético, lleno de ironía e ingenio.



La fuente, 1917

Así, con Duchamp, todo objeto cotidiano es susceptible de convertirse en una pieza de museo, porque puede ser reintegrado como objeto artístico, dependiendo del gesto del artista y no de su genio creador. De este modo, a partir del momento en que el artista imprime su firma, el valor de uso del objeto se transforma en una obra de colección, preparada para pasar a formar parte del museo. En este sentido, al elevar cualquier objeto a categoría estética, Duchamp –en contra de la teoría mimética de la representación– cuestiona los límites del mundo del arte y reformula el proceso creativo, a partir de la individualización del objeto manufacturado, gracias a la imposición de una firma. En este sentido, comenta Bürger,

Cuando Duchamp firma en 1913 productos en serie (un urinario, una escurridera) y los envía a las exposiciones, está negando la categoría de la producción individual. La firma, que conserva precisamente la individualidad de la obra, es el hecho despreciado por el artista al exhibir productos en serie cualesquiera a modo de burla, frente a toda pretensión de creación individual. La provocación de Duchamp no sólo descubre que el mercado del arte, que atribuye más valor a la firma que la obra sobre la que ésta firma, es una institución cuestionable, sino que hace vacilar el mismo principio del arte en la sociedad burguesa, conforme al cual el individuo es el creador de las obras de arte. Los *ready mades* de Duchamp no son obras de arte, sino manifestaciones. El sentido de su provocación no reside en la totalidad de forma y contenido de los objetos particulares que Duchamp firma, sino únicamente en el contraste entre los objetos producidos en serie, por un lado, y la firma y las exposiciones por el otro (1974: 106-107).

De esta manera, nos parece que el dispositivo del *ready-made* se convierte en una manifestación irreverente y provocadora, que cuestiona la cadena de producción que sustenta el sistema capitalista de mercado, al convertir –gracias a la impresión de una firma– un producto manufacturado en una pieza de museo, demostrando que la firma del artista –como una marca de identidad– puede cotizar más que el propio objeto artístico. Nos parece evidente, entonces, que el *ready-made* lleva incorporado en sí mismo una fuerte carga discursiva, que permite cuestionar los convencionalismos sociales que establecen las reglas del mundo del arte, como si fueran verdades absolutas e irrefutables. En este sentido, y de manera paradójica, podemos decir que la contradicción es la esencia misma del acto duchampiano, porque el *ready-made* instaaura el proceso de la negación como pieza artística, convirtiendo un objeto manufacturado en un artefacto crítico y rebelde, que cuestiona los estatutos del sistema capitalista de mercado. Así, gracias a la capacidad poética y transformadora del *ready-made*, Duchamp llega a la conclusión de que no es posible proclamar la existencia de una belleza intemporal y trascendente, que permanezca idéntica a pesar de las

transformaciones históricas, que se producen con el paso del tiempo. Ahora, el gesto azaroso y gratuito del artista –que decide escoger entre una serie de objetos cotidianos de la realidad– permite cuestionar la noción misma de 'arte' y, por lo tanto, ese simple gesto se convierte en un momento decisivo, a la hora de construir el dispositivo y la filosofía del *ready-made*. Dice Duchamp, al respecto:

El gran problema era el acto de escoger. Tenía que elegir un objeto sin que éste me impresionase y sin la menor intervención, dentro de lo posible, de cualquier idea o propósito de delectación estética. Es difícilísimo escoger un objeto que no nos interese absolutamente y no sólo el día que lo elegimos, sino para siempre y que, en fin, no tenga la posibilidad de volverse algo hermoso, bonito, agradable o feo (En Paz, 1973: 38).

Por eso, comenta Duchamp, es necesario mantener una especie de indiferencia visual, frente al objeto susceptible de reincorporarse al sistema del arte, porque el *ready-made* –como crítica activa del concepto de 'gusto'– destruye la idea de valor estético, impidiendo discutir precisamente acerca de la belleza o la fealdad del objeto artístico. Así, el *ready-made* duchampiano destruye la idea de 'valor', creando una zona intermedia de indiscernibilidad entre el 'arte' y el 'anti-arte', que está cargada de humor e ironía. Evidentemente, podemos decir que el interés del *ready-made* ya no es únicamente plástico, sino –sobre todo– crítico y filosófico, ya que la obra de arte se convierte en un dispositivo que permite cuestionar los estatutos delimitados por el arte tradicional, en busca de un nuevo lenguaje artístico. En este sentido, en su libro *Apariencia desnuda* (1973), Octavio Paz comenta lo siguiente:

Duchamp abandonó la pintura propiamente dicha cuando tenía apenas veinticinco años. Ciertamente, siguió 'pintado' por otros diez años pero todo lo que hizo a partir de 1913 es parte de su tentativa por sustituir la 'pintura-pintura' por la 'pintura-idea'. Esta negación de la pintura que él llama olfativa (por su olor a terebentina) y retiniana (puramente visual) fue el comienzo de su verdadera *obra*. Una obra sin obras: no hay cuadros sino el Gran Vidrio⁶⁶ (el gran retardo), los *ready-made*, algunos *gestos* y un largo silencio (1973: 16).

⁶⁶ El *Gran Vidrio* es una obra de Duchamp, que está dividida en dos partes: la parte de la novia y la parte de los solteros. De este modo, el movimiento maquinico de los solteros –a partir de un molinillo de chocolate, al que Duchamp se refiere con las siguientes palabras: "el soltero se muele su propio chocolate"– hace que la rotación de la máquina de los solteros expulse una serie de salpicaduras, que llegan a la zona de la novia, que pasa de la virginidad, a la no virginidad. Es evidente que las implicaciones sexuales son constantes en la obra de Duchamp, que juega –a menudo– con el doble sentido. De este modo, cada *ready-made* particular –debido a sus connotaciones sexuales implícitas– tiene un lugar dentro del universo del *Gran Vidrio*: esa metáfora erótico-mecánica del placer sexual. Así, en una carta a su amigo Jean Susquet, Duchamp escribe: "el vidrio no está hecho para que lo miren (con ojos estéticos); debía ir acompañado de un texto de 'literatura' lo más amorfo posible que jamás cobró forma; y ambos elementos, vidrio para la vista, y texto para el oído y el entendimiento, debían

Al final, con el dispositivo del *ready-made*, vemos que el artista deja de ser un hacedor y sus obras –como una crítica mordaz del arte manual y retiniano– ya no son objetos creados, sino que –a la manera de los actos de habla– se convierten en dispositivos performativos, que permiten transformar la realidad material del mundo cotidiano, a partir de la capacidad transformadora del lenguaje. En este sentido, crítico con el carácter prioritario que ocupan la mano y el ojo en la pintura tradicional, Duchamp se esfuerza por abandonar la 'pintura-pintura', a favor de una 'pintura-idea', en donde el concepto es el encargado de construir el discurso de la obra. Por eso, en contra del proceso creativo del arte clásico, Duchamp comenta lo siguiente: "Me había alejado de la idea tradicional de pintor, con su pincel, su paleta, su esencia de trementina, una idea que ya había desaparecido de mi vida" (1967: 60). De esta manera, de acuerdo con las proclamas de la vanguardia dadaísta y surrealista, Duchamp cuestiona la importancia que juega la retina en el mundo del arte, criticando –por ejemplo– el trabajo del impresionismo: una pseudo-vanguardia, dice Duchamp, que concentra toda la carga estética, en la capacidad que tiene el ojo de formar la totalidad del objeto artístico⁶⁷. En este sentido, si bien el ojo y la mano ocupan un lugar preeminente en el mundo del arte clásico, esta percepción cambia con la obra de Marcel Duchamp, a partir de la noción de 'arte conceptual': "Todo se hacía conceptual", dice Duchamp, "dependía de otras cosas y no de la retina" (1967: 31). Así, a partir de un arte conceptual, nos parece que Duchamp trata de interrogar la experiencia estética del espectador, con el fin de provocar en el sujeto una reacción crítica y activa, que pueda cuestionar los arraigados estatutos del mundo del arte clásico.

Sin embargo, el *ready-made* no consiste –únicamente– en apropiarse de un objeto manufacturado y añadirle una firma, sino que también es necesario disociar ese objeto de su entorno físico, al adjudicarle –a través de un bautismo poético– un título nuevo,

completarse y, sobre todo, impedirse mutuamente la posibilidad de cobrar una forma estético-plástico o literaria" (En Ramírez, 1993: 73-74).

⁶⁷ En esta línea, en *Francis Bacon: la lógica de la sensación* (1981), Deleuze reflexiona sobre el paso que se produce de un arte manual a un arte retiniano. A partir de aquí, Deleuze –en la misma línea que Marcel Duchamp– cree necesario conferir al ojo una nueva realidad, más allá de su carácter meramente óptico. Así, a propósito de la pintura de Bacon, Deleuze habla de un arte háptico, haciendo referencia a un ojo que –más que visual– es táctil, hecho que permite cuestionar la centralidad que ocupa la retina en el proceso artístico. En este sentido, Deleuze dice lo siguiente: "la propia vista descubre en sí una función de tacto que le es propia, que no le pertenece más que a ella, distinta de su función óptica. Se diría entonces que el pintor pinta con sus ojos, pero solamente en tanto que toca con los ojos" (Deleuze, 1981: 158).

que tenga la capacidad de destruir la utilidad práctica que el sistema de mercado capitalista asocia a ese objeto determinado. De esta manera, a través de la diseminación y el desplazamiento lingüístico, el objeto manufacturado se desliga de su contexto físico, adoptando un nuevo valor de uso, que queda más allá de la lógica económica del sistema capitalista. En este sentido, gracias a la irreverencia del lenguaje poético, el urinario pierde su utilidad práctica y, a través de la asignación de un nuevo nombre, se convierte en una fuente, hecho que demuestra la capacidad transformadora que tiene la dimensión simbólica del lenguaje, que es capaz de incidir en la realidad material del mundo cotidiano. Así, al crear un nuevo significante, Duchamp destruye la teoría de la equivalencia lingüística del lazo saussureano y, en ese momento, el urinario pierde su utilidad práctica y adopta un nuevo sentido poético, que desestabiliza la lógica racional del discurso hegemónico. De esta manera, desde la dimensión del arte, pensamos que Duchamp se adelanta a la teoría del significante lacaniano, porque su trabajo artístico juega con la capacidad denotativa que tiene el lenguaje para designar el mundo, como instrumento productor y destructor de significados, al margen del sistema económico del mercado capitalista. Así, y esto nos parece interesante, el *ready-made* tiene la capacidad de destruir la lógica del sentido que impone el sistema económico del capitalismo, a través de un trabajo –conceptual y poético– en la dimensión del lenguaje, que se convierte en el motor de cambio que transforma la estructura socio-económica del mundo occidental, al cuestionar la equivalencia lingüística del signo saussureano. En este sentido, si el significado de los objetos viene determinado por su uso cotidiano, nos parece interesante comprobar cómo el *ready-made* destruye el sistema de equivalencia de los signos, descubriendo –gracias a las posibilidades inesperadas del lenguaje poético– un nuevo sentido, ajeno a la lógica económica del sistema capitalista.

Es evidente que el *ready-made* duchampiano está cargado de humor, pero también es cierto que esconde una naturaleza trágica. Según explica Duchamp, "El humor y la risa –no necesariamente la burla derogatoria– son mis instrumentos preferidos. Esto puede derivar de mi filosofía habitual que me inclina a no tomarme el mundo demasiado en serio, por miedo a morir de aburrimiento" (En Ramírez, 1993: 73). Ahora, para Duchamp, el humor –como un juego crítico y sutil del lenguaje– denota una total independencia del pensamiento corriente y propicia un movimiento crítico y contestatario, en contra de los condicionamientos propios de la vida y la sociedad. Al fin y al cabo, se trata de un artefacto político –extraordinariamente subversivo–, que

arremete contra la lógica racional del discurso hegemónico, incapaz de asumir el sentido económico que el sistema de mercado capitalista imprime en los objetos cotidianos, que –en último término– delimitan la vida y el pensamiento del sujeto, en el mundo occidental. En esta línea, si los surrealistas utilizan los sueños y la fuerza del inconsciente para combatir el racionalismo y la lógica del sentido económico, el trabajo artístico de Duchamp –al igual que Man Ray o Francis Picabia– aboga por el absurdo, el humor y la ironía, para despojar a los objetos cotidianos de la utilidad práctica que confiere su valor de uso, a favor de un nuevo sentido poético, al margen del discurso hegemónico. Dice Duchamp:

La idea del azar, en el que muchas personas pensaban en esa época, también me interesó. [...] El azar me interesaba como forma de ir en contra de la realidad lógica: poner algo en un trozo de papel, asociar la idea de un hilo erecto horizontal de un metro de longitud que caía desde un metro de altura sobre el plano horizontal, a su antojo. Lo que me decidía a llevar a cabo las cosas era la idea 'divertida', y repetida por tres veces... (1967: 39).

Así, el humor y la ironía –motor crítico de su trabajo– están destinados a dinamitar la lógica racional del discurso hegemónico, a través de la poetización radical de los objetos manufacturados de cada día, en un proceso político y revolucionario, que es capaz de renovar la realidad material del mundo. Por eso, Duchamp –del que "Breton dijo que era el hombre más inteligente del siglo XX" (En Cabanne: 1967: 6)– juega con el poder que tienen la risa y el absurdo, para desarticular el sentido económico que adquiere el lenguaje en el sistema capitalista, al atentar contra la equivalencia lingüística del signo saussureano.

En definitiva, y a modo de conclusión, podemos decir que el *ready-made* es la invención duchampiana que más trascendencia ha tenido en el desarrollo del arte contemporáneo, porque –a través de una negación cargada de humor e ironía– consigue desmitificar la categoría de lo 'bello' y lo 'sublime' del arte clásico, anunciando la llegada de un nuevo lenguaje artístico. Se trata de una invención con la que Duchamp destruye –de manera definitiva– el concepto de 'obra de arte', para poner en su lugar un objeto industrial que, al mismo tiempo, es de todos y de nadie. De esta manera, nos parece interesante ver cómo el *ready-made* introduce una doble negación, ya que –al colocar el objeto manufacturado, en el lugar de la obra artística– cuestiona el proceso creativo del arte clásico y, al mismo tiempo, niega el valor de uso del objeto cotidiano,

que adquiere un nuevo sentido, al margen de la utilidad práctica del sistema económico del capitalismo. En este sentido, a través del dispositivo del *ready-made*, consideramos que Duchamp denuncia la institucionalización de la noción de 'arte', para proponer la creación de una realidad –conceptual y poética– al margen de la lógica económica de la razón instrumental del sistema capitalista occidental. Así, para Duchamp, del mismo modo que para los movimientos históricos de vanguardia, el arte es una herramienta crítico–política y un medio de conocimiento, que permite incidir en la vida material del ser humano, transformando su realidad cotidiana. Por eso, en este estudio, retomamos la obra de Duchamp y, concretamente, el trabajo creativo del *ready-made*, porque consideramos que el uso que hace del significante –como medio operativo y transformador– tiene la capacidad de rebautizar la realidad material, demostrando el carácter crítico y político que arrastra una denotación poética, en el momento en que el significante –al margen del estatuto representativo del significado– pasa a constituir el mundo de las cosas.



4. EL SUEÑO Y LA LOCURA: LA BÚSQUEDA DE UN NUEVO LENGUAJE EN EL ARTE SURREALISTA

El surrealismo, rebelión absoluta, insumisión total, sabotaje en regla, humor y culto al absurdo, en su primitiva intención se define como el proceso a todo, siempre dispuesto a empezar de nuevo.

Albert Camus, *El hombre rebelde*

En los años veinte, con la llegada del movimiento surrealista, los artistas de vanguardia adoptan una postura crítica y rebelde, en contra de los ideales establecidos por el sistema de producción capitalista, cuya finalidad consiste en reprimir –bajo un estado de bienestar aparente– los deseos y las pulsiones irrefrenables del ser humano, susceptibles de llegar a destruir la homogeneidad y la estabilidad del sistema social. Así, de manera progresiva, veremos que el movimiento surrealista –más allá del ámbito meramente artístico– adopta una postura política, cercana al programa revolucionario del Partido Comunista, hecho que ocasiona las disputas y los enfrentamientos internos dentro del movimiento de vanguardia. En este sentido, André Breton –a la cabeza del movimiento surrealista– redacta un *Primer manifiesto del surrealismo* (1924), que marca el compromiso intelectual y político del grupo surrealista, que se esfuerza por transformar –a través de un trabajo formal y poético– la realidad material del mundo cotidiano. Después de este primer manifiesto, debido a la adhesión al Partido Comunista, el grupo surrealista entra en crisis y queda dividido, dando lugar a la redacción de un *Segundo manifiesto del surrealismo* (1930), que motiva la expulsión de artistas de renombre, dentro del movimiento.

A partir de aquí, después de establecer el contexto histórico, nos interesa ver cómo los artistas de la vanguardia surrealista centran su atención en la instauración de un nuevo lenguaje –alejado de la lógica racional del discurso hegemónico–, capaz de descubrir la dimensión irracional y oculta que habita en el ser del sujeto, en el momento en que la equivalencia lingüística del signo saussureano queda rota y desarticulada. De esta manera, influenciados por la teoría psicoanalítica freudiana en torno a los sueños y la dimensión del inconsciente, pensamos que es interesante analizar el proceso creativo del

movimiento surrealista y, concretamente, la escritura automática, ya que –a través de la destrucción de la teoría del signo lingüístico saussureano– los surrealistas consideran que se pueden revelar los deseos y las pulsiones inconscientes del ser humano, que están en contradicción directa con el mantenimiento de la homeostasis social.

A modo de ejemplo, hemos considerado importante analizar la ruptura del signo lingüístico que lleva a cabo René Magritte, a partir del movimiento de desplazamiento constante que realiza el significante, en sus obras artísticas. Así, desde una pintura de corte clásico, veremos que la pintura de Magritte –a través del ingenio y la ironía– consigue desgarrar la relación que se establece entre las imágenes y las cosas, desligando –de manera tajante– la unión saussureana entre un significante y un significado, hecho que provoca el halo de misterio que recorre sus cuadros. Así, desde el ámbito artístico, pensamos que el trabajo realizado por los artistas surrealistas aporta nuevas perspectivas en el campo de la lingüística, que serán retomadas –posteriormente– a la hora de abordar la deconstrucción poética del *collage*.



4.1. Entre el surrealismo y el Partido Comunista: acuerdos y desacuerdos en torno al estatuto político y revolucionario del lenguaje

El partido revolucionario no puede de ninguna manera proponerse como tarea propia la de dirigir el arte. Una pretensión de ese tipo solamente se les puede ocurrir a mentes ebrias de omnipotencia, como las de los burócratas de Moscú. El arte, como la ciencia, no sólo piden órdenes, sino que por su propia esencia no las toleran.

André Breton, *De visita a León Troski*

Después del proceso de Maurice Barrès (1921) y la celebración del Congreso Internacional (1922), según vimos en apartados precedentes, se produce la ruptura definitiva del dadaísmo y el surrealismo, que –incapaz de adoptar una actitud meramente nihilista y destructora– aboga por aportar nuevas soluciones, frente a la crisis del mundo y del arte. De este modo, al margen del movimiento dadaísta, empieza un nuevo período cultural de vanguardia en la capital francesa, precedido por un conjunto de artistas, que –a partir de un trabajo formal y poético en el ámbito del lenguaje– se esfuerzan por descubrir las partes irracionales y oscuras que habitan en el hombre, en contra de la apariencia de homogeneidad que exhibe el sistema de mercado del mundo capitalista. En estos años, en el libro *El campesino de París* (1924), Louis Aragon anuncia la llegada del surrealismo con las siguientes palabras: "Yo anuncio al mundo este suceso de primera magnitud: acaba de nacer un nuevo vicio. Al hombre le ha sido dado un vértigo más: el surrealismo, hijo de la sombra y el frenesí" (1924: 67). Así, influenciado por las teorías psicoanalíticas freudianas, el surrealismo se instala con fuerza en París, pero –en vez de circunscribirse a los límites internos del Estado-nación– se extiende al resto del mundo, convirtiéndose en un movimiento de vanguardia internacional, al margen de perspectivas y programas nacionalistas. En este apartado, nuestra intención es analizar –de manera breve y concisa– el contexto histórico del movimiento surrealista, con el fin de comprender cómo se van fraguando –en un diálogo íntimo y lleno de confidencias– las alianzas y desavenencias políticas con el Partido Comunista Francés, que van a determinar el devenir de la vanguardia surrealista. Al fin y al cabo, nos parece interesante comprobar cómo la relación –de cercanía y distancia– que el movimiento surrealista mantiene con el Partido Comunista

influye en la manera en que los artistas de vanguardia trabajan en la dimensión simbólica del lenguaje: mientras el movimiento surrealista se pone al servicio del programa político del Partido Comunista, el trabajo concreto de los artistas –a grandes rasgos– se reduce a denunciar la pobreza de la realidad social del mundo capitalista, a través de la teoría mimética del arte; en cambio, cuando el surrealismo aboga por la autonomía –más allá de la colaboración directa con la revolución del Partido Comunista–, los artistas de vanguardia comienzan a interesarse por la dimensión formal del lenguaje, porque consideran que la transgresión de las leyes lógico-racionales del discurso hegemónico también puede llegar a modificar la realidad material del mundo. A partir de aquí, después de analizar estas dos tendencias, nuestra intención es recoger el trabajo formal y poético que realizan los artistas de la vanguardia surrealista, ya que nos permitirá –en el último capítulo de esta investigación– abordar el estudio del *collage*, desde una compromiso político con la dimensión del lenguaje. En definitiva, en estos momentos, veremos que la disyuntiva que se despliega en el seno del grupo surrealista –entre la revolución espiritual y la revolución del proletariado– provoca una serie de crisis y rupturas internas, que van a condicionar la historia del movimiento de vanguardia.

A principios de julio de 1925, prácticamente al inicio del movimiento surrealista, la revista *Le Mercure de France* organiza un banquete, para homenajear al escritor Saint-Pol-Roux. Durante el banquete, Madame Rachilde comenta que "una francesa no puede casarse con un alemán" (En Nadeau, 1944: 108) y, a partir de ese comentario, se desata la polémica:

Tras las declaraciones de Rachilde, Breton se levanta, muy digno, y le hace notar a Mme. Rachilde que esa opinión es injuriosa para su amigo Max Ernst, precisamente invitado al banquete. De repente, lanzado por no se sabe quién, un fruto vuela por los aires y va a estrellarse sobre la persona de un oficial, mientras se oyen gritos de '¡Viva Alemania!' El tumulto pronto se hizo general, convirtiéndose en pelea. Philippe Soupault, colgado de la araña, que utilizaba como un columpio, vuelca con los pies platos y botellas sobre la mesa. Fuera se agrupan los curiosos. Los golpes llueven a derecha e izquierda. Rachilde pretendió, posteriormente, que un hombre alto con acento alemán le había dado un puntapié en el vientre (naturalmente, quería señalar al propio Max Ernst). [...] He aquí una buena ocasión de hacer polvo a esos 'provocadores surrealistas'. Y como no lo consiguen, recurren a los defensores naturales de la poesía ultrajada: la policía, a la que se señala a quíenes hay que enchiquerar. Mientras se oyen gritos de '¡Viva Alemania! ¡Viva China! ¡Viva los rifeños!', Michel Leiris, abriendo una

ventana que da a la calle, grita con todas sus fuerzas '¡Muera Francia!'⁶⁸ (En Nadeau, 1944: 119).

Al día siguiente, según explica Nadeau, los periódicos franceses escriben en contra de los artistas del movimiento surrealista y muchos, incluso, afirman que la palabra de 'surrealista' debe quedar proscrita, para que los medios de comunicación no ofrezcan ningún tipo de publicidad al movimiento de vanguardia. No obstante, en estos primeros años, el surrealismo no preocupa demasiado a la sociedad francesa, ya que su rebeldía se concentra en el plano artístico, tratando de romper con las normas estéticas delimitadas por el arte clásico, a través de una revolución formal en la dimensión del lenguaje, con el fin de cambiar el orden físico de las cosas. Sin embargo, poco a poco, las manifestaciones de los artistas del movimiento surrealista –rebeldes y contestatarias– exceden el marco del arte y trascienden al terreno político, provocando recelo en la sociedad francesa del momento, que no puede aceptar el hecho de que sus excentricidades perturben la estabilidad del sistema social. A partir de este momento, y como consecuencia del banquete organizado por la revista *Le Mercure de France*, nos parece interesante ver cómo el movimiento surrealista está obligado a comprometerse con la causa revolucionaria del Partido Comunista, teniendo que aceptar las propuestas de su programa político, hecho que motiva sucesivas confrontaciones y disputas, que van a condicionar la vida del movimiento surrealista. No obstante, a pesar del compromiso político, es importante remarcar que –en estos primeros años– el surrealismo no milita en las filas del Partido Comunista Francés, porque considera que su doctrina revolucionaria es insuficiente, ya que –sometida al plano económico y a la historia de las relaciones de clases– no aprecia la capacidad poética y transformadora que se esconde en la dimensión simbólica del lenguaje, capaz de iluminar las zonas ocultas y desconocidas del ser humano, cuando la equivalencia económica del signo lingüístico queda rota y desarticulada. Sin embargo, por primera vez, los surrealistas empiezan a colaborar directamente con distintas organizaciones revolucionarias de intelectuales comunistas –dirigidas, en estos momentos, por Lenin y Troski–, llegando a aliarse con el grupo radical de izquierdas de la revista *Clarté*, para llevar a cabo una lucha revolucionaria conjunta en el plano espiritual y en el plano material. De esta manera, al renunciar a la perspectiva del idealismo filosófico y adoptar el método del

⁶⁸ En estos momentos, con La Guerra del Rif o Guerra de Marruecos (1911-1927), es significativo comprobar cómo el movimiento surrealista –del mismo modo que el Partido Comunista– defiende la independencia de Marruecos, mientras que los académicos oficiales –debido a su marcado patriotismo– toman partido a favor de Francia.

materialismo dialéctico, Breton anuncia la llegada del período razonador del surrealismo (1925-1930), que da paso a una acción política directa, ya que –en estos momentos– los surrealistas creen que la revolución espiritual debe ir acompañada de una revolución en el plano material, capaz de transformar el sistema de clases, de la sociedad capitalista. En este sentido, comenta Breton,

Quiero creer que no existe obra alguna del espíritu que no haya estado condicionada por el deseo de mejoramiento *real* de las condiciones de existencia de todo un mundo... Lo importante es que, para nosotros, la desesperación, esa famosa desesperación que siempre se nos ha atribuido como móvil, desaparece en el umbral de una nueva sociedad. Sólo hemos tenido que volver nuestras miradas hacia Rusia... Pertenecemos en cuerpo y alma a la Revolución, y si hasta ahora no hemos aceptado órdenes jamás, era para permanecer a las órdenes de quienes la animan... (En Nadeau, 1944: 121).

Para Breton, según vemos, la lucha del movimiento surrealista tiene que convertirse en un arma revolucionaria, capaz de transformar –más allá del idealismo y la trascendencia abstracta del plano de las ideas– la realidad material del mundo cotidiano, a través de la renovación radical del plano espiritual, desde la dimensión simbólica del lenguaje. En esta situación, debido a su implicación con el Partido Comunista Francés, los surrealistas deciden hacer un frente común con el grupo de la revista *Clarté*, con el fin de crear una nueva publicación revolucionaria: *La guerre civile*, donde –por primera vez– los surrealistas y los clarteístas aparecen reunidos de manera conjunta, hecho que provoca la unión de toda la inteligencia revolucionaria de izquierdas del momento, adepta al programa comunista. Sin embargo, y esto nos parece interesante, Breton es incapaz de disolver el órgano de difusión del movimiento surrealista –*La révolution surréaliste*– y, a pesar del frente común con los clarteístas, Breton advierte a sus amigos comunistas que no piensa renunciar o desautorizar la acción surrealista, ya que –en su opinión– un trabajo poético y rupturista en la dimensión del lenguaje es susceptible de transformar la estructura social del sistema capitalista. Sin embargo, al querer conservar la autonomía del surrealismo y no sacrificar la revolución del espíritu a la revolución comunista, el propio André Breton hace fracasar la agrupación político-literaria de *La guerre civile*, que no llega a publicar ni siquiera un número. A partir de aquí, la revista comunista de *Clarté* y la revista surrealista de *La révolution surréaliste* prosiguen su camino, cada una por su lado.

En estos primeros años (1925-1926), desde las bases comunistas del movimiento, Pierre Naville considera que la acción surrealista debe superar el plano espiritual, para adentrarse en el terreno político, ya que –en su opinión– el trabajo formal y rupturista en la dimensión del lenguaje no garantiza la transformación directa de la vida social del proletariado: "Los propios surrealistas, a pesar de sus estruendosas manifestaciones", dice Naville, "son incapaces de construir una fuerza capaz de asustar a la burguesía, y esas manifestaciones se limitan al plano moral" (En Nadeau, 1944: 127-128). A partir de aquí, consciente de la disyuntiva que se plantea en el surrealismo entre la revolución del espíritu y la revolución del proletariado, Naville se pregunta si el surrealismo debe liberar el espíritu –antes de abolir las condiciones burguesas de la vida material– o, por el contrario, si la abolición de las condiciones burguesas de la vida material es la condición necesaria, para liberar el espíritu del hombre. Frente a esta disyuntiva, según explica Naville, la opción concreta que tome el surrealismo condicionará el devenir histórico del movimiento de vanguardia: por una parte, el surrealismo puede orientarse hacia una revolución del espíritu –convirtiéndose en un movimiento de orden ontológico–, cuya finalidad es proclamar la llegada de un nuevo hombre, al margen de las ataduras que impone el sistema económico del capitalismo; por otra parte, el surrealismo puede optar por una revolución del proletariado, adentrándose en un problema –sobre todo– de índole económica, en donde es necesario tener en cuenta la historia de la relación de clases, que se resuelve por la vía de la revolución marxista. Esta disyuntiva, planteada en estos primeros años por Pierre Naville, no queda resultada y amenaza con dividir el movimiento surrealista, ya que provoca –como dice Breton– "entre nosotros [una] sensible inquietud" (En Nadeau, 1944: 130).

Así, con el fin de solventar esta disyuntiva entre la revolución del espíritu y la revolución del proletariado, Breton publica *Légitime défense* (1926), en donde –a pesar de reiterar su fidelidad y adhesión al Partido Comunista Francés– también manifiesta ciertos recelos, ya que considera que su programa político es incompleto, porque no acepta la capacidad revolucionaria del deseo inconsciente, manifestado en los pliegues del lenguaje racional y discursivo. Además, en este folleto, Breton cuestiona el monopolio que liga la voluntad revolucionaria con la acción comunista, tratando de demostrar la viabilidad de la revolución del espíritu, que opera –de manera formal y poética– en la dimensión simbólica del lenguaje, más allá de las leyes racionales del discurso: "Afirmo que la llama revolucionaria", comenta Breton "arde donde le place, y

que en el período de espera, en que vivimos, no le corresponde a un reducido número de hombres decretar que sólo puede arder aquí o allá" (En Nadeau: 1944: 131). De esta manera, si bien Breton se compromete con el Partido Comunista Francés, también es cierto que su adhesión nunca es completa, ya que Breton siempre considera que la revolución surrealista –insumisa y rebelde– no debe someterse a ningún programa político, ni siquiera al marxista. Dice Breton:

En el terreno de los hechos, por nuestra parte no es posible equívoco alguno: entre nosotros no hay nadie que no desee el paso del poder de manos de la burguesía a manos del proletariado. Mientras tanto, es necesario, a nuestro modo de ver, que prosigan las experiencias de la vida interior, y ello, naturalmente, sin ningún control exterior, ni siquiera el marxista (En Nadeau, 1944: 132).

Así, con *Légitime défense* (1926), Breton indica –claramente– la posición que adopta el surrealismo respecto al programa del Partido Comunista Francés, ya que su interés –contestando a la disyuntiva planteada por Pierre Naville– está en aunar la revolución del espíritu y la revolución del proletariado, en un intento por transformar la realidad material del mundo cotidiano, a través de la transgresión de las leyes racionales del discurso hegemónico, permitiendo que la irreverencia del deseo inconsciente dinamite la estructura del sistema capitalista.

En 1926, los números 6-7-8 de la revista *La révolution surréaliste* no traslucen nada de este debate, pero es evidente que el surrealismo tiene necesidad de replegarse sobre sí mismo, para realizar un profundo trabajo de reflexión crítica, con el fin de llegar a esclarecer los límites de su propio programa revolucionario. Por eso, en estos momentos, Pierre Naville –que no ha conseguido que el surrealismo evolucione hacia una posición política más abierta y comprometida– se despide del movimiento y pasa a ser el director de la revista *Clarté*, órgano de difusión del Partido Comunista Francés. Evidentemente, desde el momento en que el surrealismo se niega a aventurarse por el camino político, corre el peligro de que su acción se concentre –de manera exclusiva– en el plano espiritual, a través de un trabajo formal y poético en la dimensión del lenguaje. Quizá, por ese motivo, unos años después de que Pierre Naville abandone el movimiento, algunos surrealistas como Breton, Aragon, Éluard, Péret y Unik –que, hasta este momento, proclaman la autonomía del surrealismo– se adhieren de manera incondicional al Partido Comunista Francés, a favor de la lucha revolucionaria del proletariado. Sin embargo, nos parece importante remarcar que no se trata de un paso

definitivo hacia el mundo de la política, sino de un paso –más bien– formal y simbólico, que no abandona –en ningún momento– su trabajo crítico y comprometido en el plano del lenguaje. El 12 de febrero de 1929, Breton –con el fin de descubrir la ideología de cierto número de personas, cercanas al movimiento surrealista– envía una carta⁶⁹, para desvelar su ideología política. El texto plantea las siguientes preguntas:

1º ¿Considera usted que [...] su actividad debe limitarse, definitivamente, a una forma individual?

2º En caso afirmativo, es decir, en caso de que considere que la acción debe limitarse a una forma individual, ¿quiere usted hacer [...] una breve exposición de sus motivos? Defina su posición.

En caso negativo, ¿en qué medida considera usted, que puede continuarse o reanudarse una actividad común? ¿Cuál sería su naturaleza? ¿Con quién desearía o consentiría llevarla a cabo?... (En Nadeau: 1944: 163).

Como consecuencia, después de recibir las respuestas, Breton publica el *Segundo manifiesto del surrealismo*, que aparece el 15 de diciembre de 1929, en donde critica – abiertamente– a muchos de sus colegas y se deshacen amistades que parecían duraderas: Artaud, Delteil, Gérard, Limbour, Masson, Desnos, Soupault, Vitrac y Bataille, van a ser excluidos de la vanguardia surrealista, porque no comparten la deriva política adoptada por el movimiento, que se sitúa del lado del Partido Comunista Francés en estos momentos, a favor de la revolución social del proletariado⁷⁰. Por eso, en esta situación, Breton escribe lo siguiente:

⁶⁹ La carta se envía a todos los componentes del grupo surrealista del momento, también, a los componentes de la revista *Clarté* e incluso a algunos dadaístas. A continuación, especificamos los nombres de las distintas personalidades que reciben la carta: Alexandre, Baron, Breton, Carrive, Caupenne, Crevel, Desnos, Duhamel, Éluard, Ernst, Genbach, Goemas, Magritte, Malkine, Mesens, Miró, Morise, Nougé, Prévert, Man Ray, Sadoul, Tanguy, Thirion, Artaud, Boiffard, Gérard, Leiris, Libour, Bernier, Crastre, Fégy, Naville, Altman, Guitrard, Daumal, Delons, Gilbert-Lecomte, Harfaux, Henry, Sima, Vailland, Bouilly, Guterman, Lefebvre, Morhange, Politzer, Duchamp, Froenkel, Ribermont-Dessaignes, Tzara, Picabia, Audard, Baldensperger, Bernard, Bousquet, Kasyade, Ristich, Savitry, Valentin, Vidal o Bataille.

⁷⁰ Los amigos expulsados del movimiento, indignados por el trato que reciben de Breton en el *Segundo manifiesto del surrealismo*, publican *Un cadáver* (1930), en donde participan algunos ex-dadaístas y varios ex-surrealistas y, además, un escritor que no pertenece a ningún grupo en concreto, pero que va a ser especialmente maltratado por las críticas de Breton: Georges Bataille. Después, en el anexo "Antes y después del segundo manifiesto surrealista" (1930: 239-243), Breton recoge una serie de confesiones – hechas por sus colegas–, con el fin de captar la hipocresía y la incongruencia de sus comentarios. Aquí, recopilamos alguno de estos comentarios, antes y después de su amistad con Breton:

Antes, Robert Desnos: "Preocupado por la moral, es decir, por el sentido de la vida, y no por la observancia de las leyes humanas, André Breton, en virtud del amor que siente por la vida exacta y por la aventura, restituye el sentido que le es propio a la palabra 'religión'" / Después: "Y la última vanagloria de esta fantasma será heder eternamente entre los hedores del paraíso prometido ante la próxima y segura conversión del pájaro Breton".

Antes, Gorges Ribemont-Dessaignes: "Querido amigo, mi admiración hacia usted no está en función del ato de exaltar perpetuamente sus 'virtudes' y sus errores" / Después: "El segundo manifiesto del

¿Tanto se espera de esas gentes que forman el pequeño mundo al que, hasta el momento, menos importancia hemos dado, salvo algunas excepciones de carácter casi romántico, suicida o de otra especie? ¿Hasta cuándo seguiremos adoptando la actitud de asco y disgusto? Un policía, unos cuantos vividores, dos o tres alcahuetes de la literatura, muchos desequilibrados, un cretino, a quienes bien pueden unirse, sin que quepa formular objeción alguna, un reducido número de seres sensatos, duros y probos, que calificaremos de energúmenos..., ¿no son estos los tipos adecuados para formar un equipo divertido, inofensivo, fiel reflejo de la realidad de la vida, un equipo de destajistas, a tanto la línea? MIERDA (1930: 171).

Para Breton, en estos momentos, podemos decir que la adhesión del surrealismo a las bases del Partido Comunista Francés es un modo de escapar de las posturas anárquicas y nihilistas de los artistas de vanguardia dadaístas, cuyo programa teórico –en su opinión– se pierde en la rabia instantánea del momento, sin mayor trascendencia. No obstante, esta adhesión al Partido Comunista no significa que el surrealismo esté plenamente de acuerdo con su programa político, que no considera la capacidad revolucionaria del deseo inconsciente, más allá de la lógica racional del sistema económico del capitalismo. Así, a pesar de excluir a los artistas que no aceptan adherirse al Partido Comunista Francés, Breton todavía añade que el materialismo dialéctico –filosofía reconocida y aprobada por todos los revolucionarios– debe tener un ámbito de aplicación mucho más amplio, capaz de conciliar la postura revolucionaria y la postura surrealista. De hecho, y esto nos parece interesante, Breton –en sintonía directa con el proyecto psicoanalítico freudiano– se pregunta por qué no se puede utilizar el materialismo dialéctico, para resolver problemas extrapolíticos, como son, el amor, el sueño, la locura, el arte o la religión, consciente de que la transformación del lenguaje puede ocasionar cambios en la realidad material del mundo cotidiano. En esta línea, en el *Segundo manifiesto del surrealismo*, Breton comenta lo siguiente:

Me parece imposible la asignación de límites, por ejemplo, los impuestos por el sistema económico, al ejercicio de un modo de pensar definitivamente sometido a la negación. ¿Cómo cabe negar que el método dialéctico se pueda aplicar eficazmente a la resolución de problemas sociales? Toda la ambición del surrealismo estriba en proporcionar al método dialéctico posibilidades de aplicación que en modo alguno se dan en el campo de lo consciente más inmediato. Verdaderamente no comprendo por qué razón, aunque ello desagrade a ciertos revolucionarios de limitados horizontes, debemos abstenernos de propugnar la revolución, de aplicarnos a los problemas del amor, del sueño, de la locura, del arte y de la religión (1930: 182).

surrealismo no es una revelación, sino un subterfugio. Resulta insuperable dentro del estilo hipócrita, traidor, pelotillero, de sacristán, y, para decirlo de una vez, de polizone y cura".

Así, en estos años, si bien Breton anuncia una colaboración directa con el Partido Comunista Francés, también es cierto que cuestiona la revolución del proletariado que propugna el grupo político de izquierdas, ya que –en su opinión– reduce al hombre al mundo racional del trabajo, incapaz de aceptar la existencia de una dimensión irracional y desconocida, al margen de la economía. Por su parte, a pesar de la adhesión del surrealismo, el Partido Comunista Francés tampoco demuestra mucho entusiasmo por su trabajo, a quienes acaba relegando a realizar pequeñas aportaciones puramente literarias, con el fin de dinamizar las páginas de la revista *Clarté*, sin considerar que su trabajo formal –en la dimensión del lenguaje– pueda trascender el terreno espiritual, para llegar a modificar la estructura social del mundo capitalista.

Finalmente, después del II Congreso Internacional de Escritores Revolucionarios –celebrado en Jarkov (1930)–, Louis Aragon escribe el poema "Front Rouge"⁷¹ (1932), suscitando una acalorada polémica, que se convertirá en el germen de futuras divisiones, dentro del movimiento surrealista. De hecho, como consecuencia del revuelo que suscita en Francia el poema "Front Rouge", Aragon va a ser perseguido por el gobierno francés, acusado de incitar al asesinato. Una rápida respuesta llega por parte de los surrealistas, capitaneados por André Breton, que dice lo siguiente: "Nos alzamos contra todo intento de interpretación de un texto con fines judiciales, y exigimos el cese inmediato de la persecución" (En Nadeau, 1944: 193). Sin embargo, aunque la polémica se calma pronto, los conflictos dentro del movimiento surrealista se intensifican y, finalmente, incapaz de aceptar la deriva política de Louis Aragon, Breton comenta lo siguiente:

Debo declarar que [Front Rouge] no abre a la poesía un camino nuevo y que sería vano proponerlo a los poetas de hoy como ejemplo a seguir por la excelente razón de que en semejante terreno un punto de partida objetivo no puede ser más que un punto de llegada objetivo, y que, en este poema, el *retorno al sujeto exterior*, y muy particularmente al *sujeto apasionante*, rompe con toda la lección histórica que se desprende hoy de las formas poéticas más evolucionadas⁷² (En Nadeau, 1944: 195).

⁷¹ Recogemos aquí algunas de las estrofas del poema de Louis Aragon: "Fuego sobre León Blum / Fuego sobre Boncour Frossard Déat / Fuego sobre los sosos sabios de la socialdemocracia [...]" (En Rojas, 2012: 74). Para más información véase: Waldo Rojas (2012): *Cronología del movimiento surrealista: Síntesis comentada*, Chile: Ediciones UC.

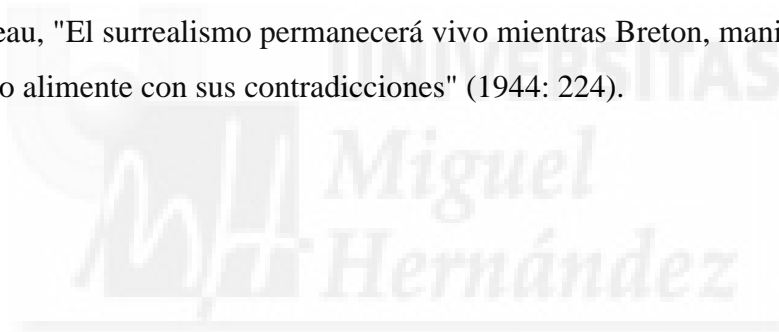
⁷² En este comentario de Breton, pensamos que ya se encuentra el germen de lo que serán sus críticas, en contra del arte comprometido del Realismo Socialista, en la Rusia de Stalin. En 1937, Breton viaja a México, para entrevistarse con León Trotski, que dos años más tarde es asesinado por un agente comunista, a las órdenes de Stalin. El 25 de julio de 1938, Breton se encuentra con Trotski en la casa de Frida Khalo y Diego Rivera, donde redactan el manifiesto *Por un arte revolucionario independiente* y

Así, después de la polémica que suscita el poema "Front Rouge", es interesante ver cómo Aragon abandona el grupo surrealista –tal y como hizo, años antes, Pierre Naville–, para pasar a defender la acción política directa y revolucionaria, renunciando –desde la teoría mimética del arte– al trabajo formal y poético en la dimensión del lenguaje. Los surrealistas, por su parte, se niegan a considerar que el camino de Aragon sea verdaderamente revolucionario, porque –al desatender el trabajo formal en la dimensión del lenguaje– se olvida de la revolución del espíritu, a favor de la revolución marxista de la abolición de la lucha de clases y la liberación del proletariado. En lo sucesivo, y después de la salida de Aragon, las relaciones con el Partido Comunista se ven fuertemente afectadas y, en 1933, el Partido Comunista Francés expulsa a los principales dirigentes surrealistas, porque son incapaces de aceptar que la revolución – en el plano del espíritu– pueda llegar a transformar realmente la estructura material del sistema capitalista.

En definitiva, es evidente que las relaciones que el movimiento surrealista –a lo largo de sus años de existencia– mantiene con el Partido Comunista Francés, condiciona el devenir histórico de la vanguardia, que se esfuerza por conciliar la revolución marxista del proletariado y la revolución surrealista del espíritu, a favor de la transformación social de la estructura del sistema capitalista. Sin embargo, hay artistas –como, por ejemplo, Pierre Naville– que plantean una disyuntiva irreconciliable entre la revolución comunista del proletariado y la revolución surrealista del espíritu, hecho que obliga a

fundan la Federación Internacional de Arte Revolucionario Independiente (F.I.A.R.I.). El manifiesto se publica con la firma de Diego de Rivera, ya que Trotski está exiliado y no quiere que aparezca su firma. Así, en la página veintiocho del manifiesto, Trotski y Breton –con el fin de criticar el Realismo Socialista– escriben lo siguiente: "El arte verdadero, es decir, aquel que no se contenta con variaciones de modelos ya enteramente hechos, sino que se esfuerza en dar expresión a las necesidades interiores del hombre y de la humanidad de hoy, no puede dejar de ser revolucionario, o sea, no aspirar a una reconstrucción completa y radical de la sociedad [...]. El arte no puede consentir, sin desmerecer, plegarse a alguna directiva extranjera y venir a colmar dócilmente los marcos que algunos creen poder asignarle, para lograr fines pragmáticos extremadamente cortos. [...]. Si para el desarrollo de las fuerzas productivas materiales la revolución debe atenerse a la erección de un sistema *socialista* de plan centralizado, debe también establecer y asegurar para la creación intelectual un régimen *anarquista* de libertad individual desde el comienzo" (En Rojas, 2012: 91). A partir del contacto con Trotski, Breton critica públicamente el Realismo Socialista, que –por ejemplo– defiende Louis Aragon, ya que considera que el arte no debe estar sometido a la exaltación de ningún programa político, sea de la ideología que sea. En estos años, Breton se cuestiona si hay alguna posibilidad de que exista una unión entre la revolución cultural y la revolución social, ya que considera que el Realismo Socialista –sometido a los dictámenes del Estado soviético– no trabaja por la transformación social de la realidad, sino por la perpetuación del orden establecido. En definitiva, Breton se pregunta por qué el pensamiento político más de izquierdas y revolucionario ha acabado uniéndose al pensamiento cultural más reaccionario.

muchos artistas a tomar partido. A partir de aquí, en los años treinta, Breton –uno de los fundadores del surrealismo– redacta una serie de manifiestos, que van a suscitar crisis y rupturas en el seno del movimiento de vanguardia, ya que obliga a muchos artistas a posicionarse a favor del programa político del Partido Comunista Francés, exigencia que no todos los artistas aceptan en estos momentos. Así, a grandes rasgos, pensamos que los artistas que abogan por la liberación del espíritu del ser humano se interesan –sobre todo– por la dimensión formal del lenguaje, porque consideran que romper con las ataduras lógico-rationales del discurso hegemónico puede llegar a transformar el mundo. En cambio, los artistas que se suman al programa político del Partido Comunista Francés –como, por ejemplo, Louis Aragon– acaban rechazando el trabajo formal en la dimensión del lenguaje y aceptan los preceptos del Realismo Socialista –impuesto en la Unión Soviética, por Stalin–, en donde la labor del artista se reduce a una mera exaltación de la realidad social establecida, a partir de las herramientas metodológicas que proporciona la teoría platónica de la representación. Por eso, según explica Nadeau, "El surrealismo permanecerá vivo mientras Breton, maniobrando en los dos planos, lo alimente con sus contradicciones" (1944: 224).



4.2. El juego de la metáfora: la manifestación del deseo en la escritura automática

Bello como el encuentro fortuito, sobre una
mesa de disección, de una máquina de coser
y de un paraguas.

Conde de Lautréamont,
Los cantos de Maldoror

Los artistas de la vanguardia surrealista, influenciados por la teoría del psicoanálisis freudiano, trabajan para liberar las pasiones y deseos reprimidos del ser humano, ocultos bajo la apariencia de homogeneidad del sistema capitalista, que es incapaz de aceptar el miedo que produce la libre manifestación de la alteridad y la diferencia. Así, en este contexto, vemos que la intención de los artistas surrealistas consiste en destruir los límites racionales establecidos por el discurso hegemónico, para permitir –gracias a la transgresión de las leyes del lenguaje– que la dimensión irracional y desconocida del deseo inconsciente penetre en la interioridad de la palabra, hasta llegar a resquebrajar la unidad autorreferencial y complaciente del signo lingüístico saussureano. Por eso, en este apartado, recuperamos la filosofía del surrealismo, porque –desde un lenguaje transgresor y poético– pensamos que el surrealismo se esfuerza por destruir la lógica económica del sentido, para que la violencia irracional del deseo inconsciente pueda llegar a ser revelada, en el abismo que inaugura la destrucción de la unidad del signo lingüístico. De este modo, a partir del análisis del *Primer manifiesto del surrealismo* (1924b) y del *Diccionario abreviado del surrealismo* (1938), nuestra intención consiste en reflexionar acerca de la escritura automática del movimiento surrealista, producida al margen del control consciente del escritor, hecho que permite liberar las pulsiones reprimidas del individuo. Así, veremos que la escritura automática es una estrategia artística, que ataca –desde la violencia y el exceso del lenguaje irracional– la homeostasis del sistema social, con el fin de desarticular los lazos establecidos por la teoría del signo saussureano, en donde se sustenta el sistema capitalista.

En *La dialéctica de la Ilustración* (1947), según vimos, Adorno y Horkheimer afirman que el progreso tecnológico de la civilización occidental se esfuerza por liberar al ser humano del miedo y, con esa intención, se establece una sinonimia entre el conocimiento y el dominio, que busca doblegar la dimensión de la naturaleza: un

espacio indómito, en donde se concentran las fuerzas irracionales y monstruosas que acechan al ser humano. Así, comentan Adorno y Horkheimer, el programa de la Ilustración aspira al desencantamiento del mundo, con la esperanza de llegar a reducir la dimensión de lo desconocido a los límites de lo conocido, para que el sujeto deje de padecer el dolor de la ignorancia y el miedo. De esta manera, el sujeto acaba sometido a la racionalidad del mundo capitalista y, condenado al más puro pragmatismo, se ve obligado a renunciar al mundo de los sueños y la imaginación, ya que no contribuyen con las leyes generales de la economía. En el *Primer manifiesto surrealista* (1924b), Breton condena esta situación con las siguientes palabras:

Tanta fe se tiene en la vida, en la vida en su aspecto más precario, en la vida *real*, naturalmente, que al fin esta fe acaba por desaparecer. El hombre, soñador sin remedio, al sentirse de día en día más descontento de su sino, examina con dolor los objetos que le han enseñado a utilizar, y que ha obtenido a través de su indiferencia o de su interés, casi siempre a través de su interés, ya que ha consentido someterse al trabajo, o, por lo menos, no se ha negado a aprovechar las oportunidades... ¡Lo que él llama oportunidades!

Pero no llega muy lejos a lo largo de este camino [...] Las amenazas se acumulan, se cede, se renuncia a una parte del terreno que se debía conquistar. Aquella imaginación, que no reconocía límite alguno, ya no puede ejercerse, sino dentro de los límites fijados por las leyes de un utilitarismo convencional; la imaginación no puede cumplir, mucho tiempo, esta función subordinada, y cuando alcanza aproximadamente la edad de veinte años prefiere, por lo general, abandonar al hombre a su destino. Pero si más tarde el hombre [...] intenta enmendarse, al sentir que, poco a poco, van desapareciendo todas las razones para vivir, [...] difícilmente logrará su propósito. Y ello es así por cuanto el hombre se ha entregado, en cuerpo y alma, al imperio de unas necesidades prácticas, que no toleran el olvido. Todos los actos del hombre carecerán de altura; todas sus ideas, de profundidad (1924b: 17 y 18).

Sin embargo, incapaz de aceptar ese mundo que recibe como legado, el surrealismo intenta recuperar la magia, a través de la capacidad poética y transformadora del lenguaje, al margen de la lógica económica de la equivalencia lingüística. De esta manera, al aceptar la ignorancia y el miedo, el surrealismo accede a una realidad desconocida, que se sitúa más allá de las leyes generales del utilitarismo convencional del mundo cotidiano, en donde emergen la imaginación y el deseo. Así, en contra de una felicidad pragmática –limitada y prudente–, el surrealismo propone una nueva manera de vivir: "la ideología del surrealismo", explica Breton, "tiende simplemente a la total recuperación de nuestra fuerza psíquica por un medio que consiste en el vertiginoso descenso al interior de nosotros mismos, en la sistemática iluminación de zonas ocultas, y el oscurecimiento progresivo de otras zonas, en el perpetuo pasear en plena zona prohibida" (1930: 178-179). Ahora, influenciado por la teoría psicoanalítica

freudiana, el surrealismo –gracias a un trabajo poético y rupturista– se esfuerza por distorsionar la autosuficiencia de la razón, con el fin de proclamar la llegada de un nuevo hombre, que quede atravesado por la fuerza del deseo irracional e inconsciente. De esta manera, a través de la capacidad poética del lenguaje, el surrealismo elabora una teoría ontológica y epistemológica, cuya finalidad es desvelar las pulsiones irracionales y misteriosas que se esconden detrás de la apariencia serena de la razón, en el sistema capitalista del mundo occidental. Por eso, más allá de la autosuficiencia de la razón y la conciencia, el surrealismo recurre –a menudo– al primitivismo y la infancia, en busca de nuevas leyes del lenguaje, que sean capaces de transgredir la equivalencia económica que estructura el discurso logocéntrico. Así, en estos momentos, si el surrealismo opta por la infancia, la locura y el amor es porque cree que la razón adulta, social y cotidiana no hace más que oprimir al hombre, restringiendo su mundo a la lógica económica de la racionalidad y el trabajo, en donde queda privado de la capacidad creativa de la imaginación y la dimensión revolucionaria del deseo inconsciente. De ahí que, en el *Primer manifiesto del surrealismo*, Breton invite a la desobediencia y proclame lo siguiente: "es preciso reconocer que se nos ha legado una libertad espiritual suma. A nosotros nos corresponde utilizarla sabiamente" (1924b: 19). Con estas palabras, Breton apela a la capacidad creativa que proporciona la imaginación –siempre más allá de la necesidad y la insuficiencia–, en busca de la fuerza inconformista y transformadora del deseo inconsciente.

En 1921, en un viaje a Viena, Breton conoce a Freud y, desde ese momento, comienza a difundir sus teorías psicoanalíticas en París, convirtiendo los sueños y las pasiones irracionales del individuo en la base del programa surrealista. Al fin y al cabo, gracias a la teoría psicoanalítica, Freud inaugura la dimensión del imaginario, que permite al hombre sustraerse a la racionalidad económica del discurso logocéntrico, introduciendo las posibilidades inesperadas del deseo irracional y revolucionario, en contra de los estatutos establecidos del mundo capitalista. Después del II Congreso Internacional de los Escritores Revolucionarios, celebrado en Jarkov en 1930, Breton se esfuerza por reactualizar las teorías psicoanalíticas freudianas, que –en estos momentos– el Partido Comunista rechaza por su delirio antirracionalista y su pansexualismo y, además, reduce al idealismo, condenando al ostracismo el pensamiento sobre los sueños y el deseo inconsciente. De esta manera, concretamente a través de *Los vasos comunicantes*

(1932)⁷³, Breton trata de conjugar el freudismo con el materialismo dialéctico del Partido Comunista, con el fin de demostrar que los sueños y el imaginario pueden llegar a transformar el mundo, gracias a la rebeldía y la irreverencia que se esconde en el lenguaje irracional y anti-discursivo. Así, siguiendo los pasos del psicoanálisis freudiano, los surrealistas buscan un hombre completo –suma de la dimensión consciente y la dimensión inconsciente–, que sea capaz de desarticular el orden racional del discurso hegemónico, al integrar el lenguaje de los sueños y, concretamente, la violencia destructiva del deseo aneconómico en la interioridad del signo lingüístico saussureano, rompiendo la equivalencia lingüística del significante y el significado. La intención de Breton, por lo tanto, consiste en aplicar el trabajo que realizan los sueños en la escritura, para arremeter contra el discurso racional del mundo occidental, a través de la irreverencia de la palabra poética y revolucionaria: "se cuenta", explica Breton en el *Primer manifiesto del surrealismo*, "que todos los días, en el momento de disponerse a dormir, Saint-Poul-Roux hacía colocar en la puerta de su mansión de Camaret un cartel en el que se leía: EL POETA TRABAJA" (1924b: 30). Con estas palabras, Breton anuncia la llegada de una nueva escritura, marcada por la inconsciencia del trabajo de los sueños: la escritura automática, en donde la libre asociación de ideas –sin control del sujeto consciente– destruye la racionalidad del discurso, al permitir que la violencia irracional del deseo desestructure la equivalencia económica del significante y el significado, en busca de un nuevo lenguaje cargado de erotismo.

Ahora, en estos momentos, el surrealismo aspira a revelar el deseo reprimido del hombre y, para eso, utiliza la escritura automática: un método de trabajo, que nace como consecuencia de la reapropiación de las leyes que la teoría psicoanalítica freudiana descubre en el mundo de los sueños, en contra del discurso racional y consciente del

⁷³ En este texto, Breton recoge las críticas del Partido Comunista y trata de defender el freudismo. Si bien en *La interpretación de los sueños* (1900) Freud niega la existencia y el valor del sueño profético –condenando al sujeto a la estabilidad de la dimensión del pasado–, Breton afirma que el análisis de los sueños no sólo descubre el pasado del sujeto, sino que también tiene la capacidad de desvelar el carácter insoportable del mundo cotidiano y, en este sentido, permite al sujeto tomar conciencia de la necesidad de transformar su mundo. De esta manera, gracias a la teoría del sueño profético, Breton armoniza el freudismo con el materialismo dialéctico que promulga el Partido Comunista en estos momentos, ya que el análisis de los sueños –una dimensión subjetiva, a primera vista– permite al sujeto interrogarse sobre las condiciones materiales de la existencia. Por lo tanto, para Breton, el hombre –consciente del abismo que media entre la realidad y su deseo– siente la necesidad de cambiar ese mundo burgués y capitalista, constituyendo –a partir de los sueños– la voluntad revolucionaria que exige el Partido Comunista.

mundo capitalista⁷⁴. En este sentido, de acuerdo con la definición que ofrece Breton en el *Primer manifiesto del surrealismo*, la escritura automática es un "Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral" (1924b: 44-45). El surrealismo, por lo tanto, experimenta con el lenguaje, con el fin de penetrar las capas más profundas de la realidad mental del sujeto, a través del trabajo inconsciente de la escritura automática, que –como los sueños– rompe con las convenciones tradicionales del lenguaje racional y discursivo, con el único fin de recuperar la violencia del deseo reprimido. Así, si bien el surrealismo podía haber optado por el silencio –como Rimbaud– o por el grito dadaísta –como Tzara–, al final se decanta por la crítica del lenguaje racional y discursivo, con el fin de descubrir un lenguaje poético, capacitado para transformar las viejas estructuras del sistema capitalista. En este sentido, comentan Durozoi y Lecherbonnier, "El trabajo realizado por los surrealistas no es un trabajo *sobre* el lenguaje, sino *en* el lenguaje" (1974: 101). De esta manera, el surrealismo trabaja en la dimensión del lenguaje, con el fin de subvertir las normas convencionales que restringen el orden simbólico del discurso, que –para mantener la homeostasis del sistema social– impide la libre manifestación del deseo inconsciente, que queda bien oculto y en silencio. Sin embargo, a través del método del automatismo, el surrealismo considera que el deseo reprimido por el discurso hegemónico puede superar la censura y quedar plasmado en un nuevo lenguaje, en donde el significante y el significado dejan de encontrarse. Por eso, en el *Primer manifiesto del surrealismo*, Breton aconseja lo siguiente:

Escribir deprisa, sin tema preconcebido, escribid lo suficientemente deprisa para no poder refrenaros, y para no tener la tentación de leer lo escrito. La primera frase se os ocurrirá por sí misma, ya que en cada segundo que pasa hay una frase, extraña a nuestro pensamiento consciente, que desea exteriorizarse. Resulta muy difícil pronunciarse con respecto a la frase inmediata siguiente; esta frase participa, sin duda, de nuestra actividad consciente y de la otra, al mismo tiempo, si es que reconocemos que el hecho de haber escrito la primera produce un mínimo de percepción. Pero eso, poco ha de importaros; ahí es donde radica, en su mayor parte, el interés del juego surrealista. No cabe la menor duda de que la puntuación siempre se opone a la continuidad absoluta del *fluir* de que estamos hablando, pese a que parece tan necesaria como la distribución de los nudos en una cuerda vibrante. Seguid escribiendo cuanto queráis. Confiad en la naturaleza inagotable del murmullo (1924b: 49-50).

⁷⁴ Los textos más conocidos, escritos a partir del método de la escritura automática, son los siguientes: *Los campos magnéticos*, de Breton y Soupault (1920), y *El pez soluble*, de Breton (1924a).

En este sentido, según explica Breton, el escritor surrealista –al suspender el control consciente– se adentra en una especie de duermevela, cercana a la inconsciencia del sujeto que sueña, hecho que imprime un ritmo, un tono y una intensidad determinada a la escritura, que se distingue de la lógica racional del discurso hegemónico⁷⁵. Ahora, por lo tanto, podemos decir que el pensamiento no preexiste a la escritura, sino que se revela a través de la palabra, cuando el escritor –como en los sueños– se pone al servicio del deseo irracional y el inconsciente, al margen del control que ejerce la razón. En este sentido, las interrupciones, los gritos y los silencios del lenguaje revelan un pensamiento latente que escapa al control consciente del sujeto y, por ese motivo, se puede decir que no es el sujeto el que piensa, sino el pensamiento inconsciente el que se piensa a sí mismo en estos momentos. Así, con el fin de revelar la parte irracional y oscura que se esconde detrás de la dimensión consciente del ser humano, el movimiento surrealista aboga por el método de trabajo de la escritura automática y, concretamente, reivindica el género de la poesía y su capacidad transformadora, en contra del saber institucionalizado de la literatura, en donde el deseo del hombre queda invisibilizado, oculto bajo la racionalidad del discurso hegemónico.

A partir de aquí, del mismo modo que Durozoi y Lecherbonnier, podemos decir que el escritor surrealista –al servicio del método de la escritura automática– se encuentra en la

⁷⁵ En estos años, la expulsión de Artaud del movimiento surrealista no sólo tiene que ver con el hecho de que Artaud no se quisiera comprometer con la ideología del Partido Comunista, sino que también tiene que ver con el hecho de que Artaud no acepte los beneficios del método de la escritura automática. Para Breton, la escritura automática conduce al escritor a un estado pasivo –de recepción o percepción–, en donde se registra el juego del inconsciente; en cambio, para Artaud, el escritor no debe ceder a la violencia del inconsciente, sino que debe controlar –de manera rigurosa y exhaustiva– la dimensión irracional que acecha el trabajo del hombre. Así, según explica en *El pesa-nervios* (1927), Artaud se esfuerza de manera desesperada por agudizar su lucidez, para que la locura no le arrebate el don de la palabra. En este sentido, mientras en los nueve escasos días que dura la redacción de *Los campos magnéticos* (1920), Breton y Soupault –a través de la escritura automática– simulan estados de alucinación mental y locura, Artaud –que padecía estados de locura transitoria– trabaja para no dejar que su pensamiento se pierda, tratando de escoger las palabras con las que poder significar su pensamiento doliente. Según explica Artaud, en una carta a Jacques Rivière, fechada el 25 de mayo de 1924: "Me doy perfecta cuenta de las interrupciones y las sacudidas de mis poemas, sacudidas que tocan la esencia misma de la inspiración y que provienen de mi indeleble impotencia para concentrarme en un objeto. Por debilidad psicológica, debilidad que colinda con la sustancia misma de lo que solemos llamar el alma y que es la emanación de nuestra fuerza nerviosa coagulada alrededor de los objetos. Pero toda la época sufre de esta debilidad. Ejemplos: Tristán Tzara, André Breton, Pierre Reverdy. Pero la diferencia es que sus almas no se ven atacadas ni fisiológica ni sustancialmente; están atacadas en todos los puntos en que se juntan con algo, pero no lo están *fuera del pensamiento*" (1924: 29-30). Y sigue más adelante: "No por ello es menos cierto que ellos no sufren y que yo sí sufro, y no solamente en la mente, sino también en la carne y en mi alma de todos los días. Esta inaplicación a los objetos que caracteriza a toda la literatura, es en mí una inaplicación a la vida. Y puedo decir, de veras, que no estoy en el mundo, y no es una simple actitud mental" (1924: 30). En Artaud, a diferencia de la escritura automática de Breton, sólo se encuentra el cuerpo que se duele; el cuerpo fragmentado –el vacío–, que impide el juego de la verbalización, al margen del sentido de la razón discursiva.

situación del paciente psicoanalizado. Si bien en la cura psicoanalítica, una vez expresado el contenido manifiesto del sueño, el paciente es invitado por el analista a buscar –mediante asociaciones diversas– los elementos ocultos que componen el sueño, en la escritura automática la figura del analista y la figura del soñador se ven confundidas en una única y misma persona: el escritor, que –a través del trabajo de la escritura automática– se ve obligado a descubrir la dimensión del inconsciente y, al mismo tiempo, tiene que interpretar ese contenido irrepresentable, que no se manifiesta. La escritura surrealista, por lo tanto, se convierte en una especie de autoanálisis, en donde el escritor debe revelar la dimensión irracional del deseo inconsciente, comprometiendo su propia intimidad, que queda expuesta en el espacio público. Por eso, como el ejercicio de escritura vulnera la integridad del escritor, Breton afirma que "[quiere] que la gente se calle tan pronto deje de sentir", porque –en su opinión– el trabajo de escritura sólo tiene sentido si implica un sacrificio, que exige la manifestación pública de los sentimientos más inconfesados y secretos del escritor (1924b: 23). En este sentido, gracias a la escritura automática, el escritor surrealista rompe con la intervención reguladora de la razón, que no hace más que reprimir el deseo irracional del hombre, y se pone al servicio del inconsciente, en busca del erotismo de la palabra y el silencio. Así, en contra de la teoría romántica del arte, los artistas surrealistas confiesan –en más de una ocasión– que carecen de talento y que, para llegar a ser un buen artista, sólo es necesario ponerse a las órdenes del inconsciente, suspendiendo la vigilancia rigurosa de la razón. Se puede decir, por lo tanto, que el surrealismo está al alcance de todos los inconscientes. Sin embargo, a pesar de la aparente sencillez del método automático, vemos que el escritor surrealista debe estar dispuesto a desnudarse en la escritura, para poder poner su deseo en palabras, hecho que le obliga a trabajar con el pudor y la vergüenza. Al fin y al cabo, a través de la escritura automática –de la misma manera que sucede con la interpretación psicoanalítica de los sueños–, el escritor se pone al servicio del inconsciente y es capaz de revelar las pulsiones irracionales que atraviesan la dimensión del 'yo' consciente, mostrando la intimidad del 'sí mismo' del sujeto, a través de la fractura del lenguaje. Así, si bien el movimiento surrealista –al arremeter contra el control del sujeto consciente– cuestiona la tiranía del autor, pensamos que la escritura automática no consigue eliminar el egocentrismo literario completamente, ya que el ejercicio de escritura se convierte en una manera de revelar las verdades inconscientes del 'yo' del sujeto, salvando la figura del hombre. En definitiva, a través de la escritura automática,

el surrealismo –en contra de la banalidad del esteticismo– trabaja el inconsciente desde la dimensión del inconsciente, pero con el fin de despertar el deseo irracional del sujeto lector, que está dormido y bien domesticado, a través de la violencia que imprime la razón, en el discurso logocéntrico del sistema capitalista.

Así, en el *Diccionario abreviado del surrealismo* (1938)⁷⁶, nos interesa ver cómo Breton y Éluard –a través del método de la escritura automática– destruyen el signo lingüístico saussureano, a través de la aplicación del lenguaje fragmentado de los sueños, en la dimensión del discurso. Al apropiarse de las teorías psicoanalíticas freudianas, con el fin de descubrir la dimensión del deseo inconsciente, los surrealistas juegan con el significante, impidiendo –precisamente– que alcance un sentido unívoco, a través de los movimientos reiterados de la metáfora y la metonimia, en donde el discurso se rompe y se desintegra. Hasta este momento, el diccionario ha estado ligado a una concepción representativa y comunicativa de la lengua, que fija el sentido final y verdadero de las palabras, gracias a la garantía que ofrece la equivalencia económica del significante y el significado; en cambio, en estos momentos, el diccionario surrealista arremete contra la concepción racional del lenguaje y, por primera vez, convierte el diccionario en un género poético, alejado de los convencionalismos que restringen el discurso. Así, a partir de la fórmula de la correspondencia de Baudelaire⁷⁷, los surrealistas proponen una serie de asociaciones insospechadas entre la palabra y su

⁷⁶ En estos años, curiosamente, se crean una serie de diccionarios, que trabajan en contra la equivalencia del signo lingüístico saussureano: en el mes de abril de 1925, en el número 3 de *La Révolution surréaliste*, aparece el ensayo *Glossaire: J'y serre mes gloses*, de Michel Leiris; a partir de su segundo número, la revista *Documents* –creada por Georges Bataille– edita un *Diccionario crítico*. Y, concretamente en el texto de "Informe", Bataille comenta lo siguiente: "Un diccionario comenzaría a partir del momento en que ya no suministra el sentido sino los usos de las palabras. Así, informe no es solamente un adjetivo con determinado sentido sino también un término que sirve para descalificar, exigiendo generalmente que cada cosa tenga su forma. Lo que designa carece de derecho propio en cualquier sentido y se deja aplastar en todas partes como una araña o una lombriz. Haría falta, en efecto, – para que los académicos estén contentos– que el universo cobre forma. La filosofía entera no tiene otro objeto: se trata de ponerle un traje a lo que existe, un traje matemático. En cambio, afirmar que el universo no se asemeja a nada y que sólo es informe significa que el universo es algo así como una araña o un escupitajo" (1929: 55). En este sentido, el juego que plantean estos diccionarios demuestra el interés que existe en estos momentos por destruir la lógica racional del signo lingüístico saussureano, en busca de la capacidad poética y política de una palabra irracional y anti-discursiva.

⁷⁷ En "Correspondencias", poema recogido en *Las flores del mal* (1857), Baudelaire escribe lo siguiente: "La natura es un templo donde vivos pilares/ dejan salir a veces sus confusas palabras;/ por allí pasa el hombre entre bosques de símbolos/ que lo observan atentos con familiar mirada./ Como muy largos ecos de los confundidos/ en una tenebrosa y profunda unidad,/ vasta como la noche, como la claridad,/ perfumes y colores y sonos se responden./ Hay perfumes tan frescos como carnes de niños,/ dulces como el oboe, verdes como praderas,/ y hay otros corrompidos, ricos y triunfantes,/ que la expansión poseen de cosas infinitas,/ como el almizcle, el ámbar, el benjuí y el incienso,/ que cantan los transportes del alma y los sentidos" (1857: 56).

significado, en donde emerge el carácter fortuito de una imagen maravillosa, que tiene la capacidad de incomodar el pensamiento. Dice Breton:

[...] de la aproximación fortuita de dos términos ha surgido una luz especial, *la luz de la imagen*, ante la que nos mostramos infinitamente sensibles. El valor de la imagen está en función de la belleza de la chispa que produce; y, en consecuencia, está en función de la diferencia de potencia entre los dos elementos constructores. Cuando está diferencia apenas existe, como en el caso de las comparaciones, la chispa no nace. [...] Fuerza es reconocer que los dos términos de la imagen no son el resultado de una labor de deducción recíproca, llevada a cabo por el espíritu *con el fin* de producir la chispa, sino que son productos simultáneos de la actividad que yo denomino surrealista, en la que la razón se limita a constatar y a apreciar el fenómeno luminoso⁷⁸ (1924b: 58).

En este sentido, al asociar dos realidades dispares, vemos que la imagen surrealista provoca un choque traumático, que tiene la finalidad de desnaturalizar los hábitos aprendidos, demostrando que existe un lenguaje al margen de la razón y el sentido, que puede llegar a transformar el mundo. De esta manera, a partir de la capacidad reveladora de una imagen lúcida y poética, Breton y Éluard rompen con la lógica económica de la equivalencia lingüística, destruyendo la sinonimia entre el significante y el significado, que ya no pueden encontrarse. Así, al transgredir los límites impuestos por la lógica racional, Breton y Éluard reivindican la llegada de una escritura excesiva y llena de goce, que tiene la capacidad de cuestionar los viejos estatutos del sistema logocéntrico del mundo occidental. A partir de esta fórmula, por ejemplo, los diferentes escritores y artistas que participan en el *Diccionario abreviado del surrealismo* (1938) definen el arte como "una concha blanca en una palangana con agua", la ceniza como "la enfermedad del cigarro", la locura como "un corazón enteramente compasivo, con paredes de madera muerta", el paraguas como "un pájaro azul convertido en negro" o el surrealismo como "un viejo cubierto de estaño anterior a la invención del tenedor" (1938: 18-27-60-76 y 96). De este modo, y esto nos parece interesante, los surrealistas pervierten –por medio del trabajo poético de la metáfora– los estatutos que rigen la lógica hegemónica del discurso occidental, atentando contra el libro que guarda y clasifica cada una de las palabras que rigen el orden del lenguaje discursivo. Por lo

⁷⁸ Para Lacan, en cambio, el juego de la metáfora no está en la unión de dos significantes, sino que surge 'entre' dos significantes. En "La instancia de la lera en el inconsciente", recogidos en *Escritos* (1966), Lacan comenta: "La chispa creadora de la metáfora no surge de la presencia de dos imágenes, es decir, de dos significantes igualmente actualizados. Ella surge entre dos significantes, uno de los cuales ha sustituido al otro tomando su puesto en la cadena significante, y el significante encubierto se mantiene presente en su conexión (metonímica) con el resto de la cadena. *Una palabra en lugar de otra*, ésta es la fórmula de la metáfora [...]. La metáfora se coloca en el punto preciso en el que el sentido se produce en el sin sentido" (1966: 193).

tanto, el *Diccionario abreviado del surrealismo* arremete contra la lógica racional el mundo occidental, ya que cuestiona –gracias, en este caso, a la irreverencia del trabajo de la metáfora– las leyes económicas de la significación, la etimología o la definición de las palabras, con el fin de deslegitimar el conjunto de normas lingüísticas que sustentan el discurso logocéntrico. En este sentido, explican Durozoi y Lecherbonnier,

Lo que distingue la metáfora surrealista de la metáfora tradicional es que el margen de aceptabilidad entre el contenido y el vehículo de la metáfora primaria se ha ensanchado considerablemente, y que el desarrollo de las metáforas derivadas se efectúa fuera de las reglas lógicas habituales, favoreciendo el automatismo en particular toda suerte de asociaciones al nivel de los significantes, sin tener mucho en cuenta los significados que les corresponden (1974: 100).

Así, la metáfora surrealista –creada a partir de un pulso automático e irracional del pensamiento– se relaciona con los significantes de manera libre e independiente, sin ninguna preocupación por el sentido del discurso. Además, en este diccionario, la definición de un significante –a menudo– se hace a partir de fragmentos de algún poema, hecho que conlleva la desestructuración del sentido, a partir del proceso de condensación de la metáfora, que dificulta el proceso interpretativo. Así, por ejemplo, la palabra 'tiempo' se puede definir a partir de una suma de citas célebres:

El tiempo, vieja farsa siniestra, tren que descarrila continuamente, pulsación loca, inextricable montón de bestias mondanteras y reventadas: André Breton.

El tiempo es una anguila ágil en un templo: Robert Desnos.

Las explosiones del tiempo –frutas siempre maduras para la memoria: Paul Éluard (1938: 100).

Con este juego, a través de un movimiento metonímico, la palabra 'tiempo' condensa una multiplicidad de significados –una farsa, un tren que descarrila, un águila ágil y unas frutas maduras–, que destruyen el principio aristotélico de no contradicción, actualizando –al mismo tiempo– sentidos que pueden resultar incluso contradictorios. Ahora, el significante 'tiempo' pierde la definición usual que ofrece el diccionario corriente y, como la enredadera botánica del sueño freudiano, adquiere una pluralidad ilimitada de significados, que extienden el proceso de la significación al infinito, cuestionando el estatuto de las palabras y los nombres. Además, en este diccionario tan poco corriente y peculiar, también se introducen los nombres de diferentes surrealistas y se compone una pequeña biografía –cargada de ingenio e imaginación–, que tiene la finalidad de ofrecer una definición, haciendo que el significado de un nombre se

convierta en la explicación de toda una vida. Al final, a través de la escritura automática y con estos juegos del lenguaje, los surrealistas destruyen la unidad tradicional del signo lingüístico y, por lo tanto, rompen con la equivalencia perfecta entre el significante y el significado, en busca de la capacidad poética y transformadora del lenguaje. Así, en estos momentos, la función referencial del lenguaje pierde todo su sentido, porque –vuelto sobre la interioridad de sí mismo– lo que está en juego no es el significado del lenguaje, sino su estatuto formal, en donde emerge una nueva realidad.

En resumen, podemos decir que el surrealismo, además de una escuela poética, también es un movimiento ontológico y epistemológico, cuya finalidad es transformar la realidad material del mundo y el hombre, a través de la fuerza que arrastra un nuevo lenguaje poético. Por lo tanto, la revolución que anhelan los surrealistas no se reduce a una revolución económica –como predica el Partido Comunista–, sino que reivindican una revolución espiritual, que tenga la capacidad de descubrir la dimensión irracional y desconocida del ser humano –en donde habita la irreverencia del deseo inconsciente–, al margen de la racionalidad económica del sistema capitalista. Así, en estos momentos, la teoría psicoanalítica freudiana va a condicionar el trabajo de los artistas surrealistas, que adoptan los procesos de la condensación y el desplazamiento y los aplican a la escritura, rompiendo la ley de equivalencia económica del signo lingüístico. Por eso, a partir de una escritura erótica e irreverente –dictada por el pulso del inconsciente–, los artistas del surrealismo se esfuerzan por recuperar la dimensión irracional y oscura que habita en el interior del hombre y, por ese motivo, destruyen la equivalencia del signo lingüístico saussureano –a través de una escritura excesiva–, porque consideran que el deseo se revela en el abismo del lenguaje. En este sentido, pensamos que es necesario recuperar el trabajo formal y poético que realizan los artistas de la vanguardia surrealista, ya que sus investigaciones –en la dimensión simbólica del lenguaje– aportan nuevas perspectivas lingüísticas, que serán decisivas en el trabajo práctico de esta investigación, a la hora de abordar el estudio práctico de la deconstrucción poética del *collage*.

4.3. La ironía y el ingenio: el giro lingüístico en la obra de René Magritte

Los límites de mi lenguaje
significan los límites de mi mundo.

Ludwig Wittgenstein,
Tractatus logico-philosophicus

A principios del siglo XX, según vimos, los movimientos artísticos de vanguardia se interesan por las teorías filosóficas de corte ontológico y epistemológico, ya que su intención –a través del trabajo formal y poético en la dimensión del lenguaje– consiste en liberar las pulsiones y deseos reprimidos del hombre, en contradicción directa con la lógica económica de la razón occidental. De esta manera, al margen del discurso hegemónico del sistema capitalista, la vanguardia surrealista –influenciada por la teoría psicoanalítica freudiana– se esfuerza por desvelar los oscuros entramados que configuran la interioridad inconsciente del ser humano, en el momento en que la homogeneidad autocomplaciente del signo lingüístico saussureano se desintegra. En este sentido, al margen de la teoría lingüística saussureana, es interesante comprobar cómo los surrealistas descubren nuevas maneras de abordar el estudio de la dimensión simbólica del lenguaje, en donde se desarticula –más allá del *ego cogito* cartesiano– la centralidad concedida a la figura del hombre, como ser racional y autoconsciente. De esta manera, desde la capacidad revolucionaria de un lenguaje roto y desarticulado, el arte de vanguardia rompe con los cánones esteticistas del arte burgués, proclamando el nacimiento de un nuevo hombre, gracias a la reformulación de las leyes estructurales que constituyen la dimensión del ser del lenguaje. Así, pues, estas nuevas teorías lingüísticas van a resultar decisivas para el pensamiento surrealista, porque configuran un nuevo marco epistemológico, que –hasta cierto punto– garantiza la ruptura de las cadenas que someten al hombre al mundo racional del trabajo, al recuperar la capacidad revolucionaria de los sueños y el deseo inconsciente. De este modo, podemos decir que el arte de vanguardia arremete contra el discurso tautológico de la lógica económica –sustentada bajo la ley de la equivalencia lingüística–, para dejar paso a un mundo irracional y misterioso, capaz de traspasar la dimensión simbólica del lenguaje, en busca de la rebeldía que se esconde en la experiencia del vacío y el silencio. Por eso, en este contexto, consideramos importante recuperar la obra de René Magritte, ya que –a través

de una pincelada realista y minuciosa– deconstruye la lógica del sentido del discurso hegemónico, desvelando los misterios que se esconden detrás de la apariencia racional del mundo, hecho que retomaremos en la parte final de esta investigación, a la hora de abordar el estudio práctico del *collage*.

En 1927, cercano a las manifestaciones poético-artísticas del movimiento surrealista, el pintor belga René Magritte se muda a Le Perreux-sur-Marne –una ciudad cercana a París–, para participar de primera mano en el grupo de vanguardia francés⁷⁹. En 1945, del mismo modo que Breton y algunos artistas de la vanguardia surrealista, Magritte se afilia al Partido Comunista Francés, a favor de revolución del espíritu, en contra del sistema de producción capitalista del mundo occidental. Así, en la entrevista concedida para la televisión belga (1966), Magritte responde a las preguntas de Jacques Goossens⁸⁰ del siguiente modo:

– *Rene Magritte, ¿el surrealismo es para usted un tipo de estética?*

– ¡No! Además, los surrealistas tratan de evitar que se entienda así. El surrealismo no es una escuela literaria, ni un código de arte. Los surrealistas *utilizan* los medios literarios y artísticos para manifestar lo que el espíritu puede decir y que todavía es desconocido.

– *¿El surrealismo tiene una posición política?*

– El surrealismo, teniendo en cuenta la diferencia que representa frente al pensamiento burgués, se orienta necesariamente hacia las ideas de libertad y, en política, quien representa la libertad es siempre la izquierda.

– *¿Por eso se unió al Partido Comunista en 1945?*

– Me afilié al Partido Comunista en el 45 y creo que, gracias a los contactos que hice, podría haber logrado que se admitiese que el arte no debía ser como los comunistas lo entendían, es decir, un arte de propaganda. Pero fracasé, al igual que los surrealistas franceses (1979: 378).

Es evidente que, a pesar de afiliarse al Partido Comunista Francés, Magritte cuestiona la deriva política que –de manera progresiva– adopta el partido, a favor de un arte de propaganda, en donde la transgresión formal y poética del lenguaje queda completamente deslegitimada, por considerar que no contribuye a transformar las bases

⁷⁹ De hecho, tal es la admiración que Magritte siente por André Breton, que a su muerte dice lo siguiente: "Desgraciadamente, ahora tiene los ojos cerrados, pero, cerrados o abiertos, no podemos olvidar que su pensamiento buscaba la verdad por medio de la poesía, el amor y la libertad" (1979: 399).

⁸⁰ Esta entrevista se realiza el 31 de enero de 1966 y, años más tarde, Magritte dice: "esa sesión de televisión era, en efecto, una cosa que no debería haber hecho, al menos como fue planteada. Me he dejado engañar una vez más. A partir de ahora estoy decidido a no participar más en ese tipo de actos a no ser que conozca de antemano las preguntas que se me plantearán. Ciertas personas (un profesor de Filosofía en la universidad, por ejemplo) han dicho que respondí muy bien a preguntas mediocres, que pude a pesar de esas preguntas, precisar algunas ideas interesantes..." (1979: 379).

de la estructura social del sistema capitalista. Por eso, frustrado y agotado con los nuevos planteamientos del Partido Comunista, Magritte –en la línea de los surrealistas– defiende la revolución del espíritu, porque considera que es necesario liberar al hombre de las ataduras impuestas por la lógica racional del mundo del trabajo, a través de la desestructuración del lenguaje discursivo, al romper con la equivalencia económica del signo lingüístico.

Así, desde un trabajo crítico en la dimensión del lenguaje, las obras de Magritte –llenas de ingenio e ironía– descubren nuevos universos de referencia, en donde la relación saussureana entre el mundo de las imágenes y el mundo de las palabras queda desarticulada. En este sentido, nos parece interesante ver que las obras de Magritte plantean un enlace ambiguo y contradictorio –entre el mundo de las imágenes y el mundo de las palabras–, que sirve para cuestionar la estructura social de la vida cotidiana, revelando –del mismo modo que la teoría psicoanalítica de los sueños– la dimensión de una realidad misteriosa y desconocida. Sin embargo, a diferencia de la estrategia de muchos artistas surrealistas, consideramos que es importante remarcar que la inquietud que producen las obras de Magritte no surge de la representación directa del mundo de los sueños, sino de la ambigüedad que provoca la desestructuración del signo lingüístico saussureano, cuando las imágenes y las palabras ya no se asemejan. Las obras de Magritte, por lo tanto, no representan una realidad onírica, sino que consiguen captar el misterio de lo desconocido, a través de la descontextualización de los objetos cotidianos, gracias a los juegos del lenguaje. Por eso, frente a las obras de Magritte, el espectador –inmerso en el mundo extraordinario y desconcertante que producen las palabras– se siente huérfano, ya que queda privado de la calma y el sosiego que proporciona la lógica económica del sentido, en el sistema capitalista. En este sentido, comenta Magritte, "Sólo pinto lo visible. No es necesario por lo tanto buscar lo invisible... [...] llega un momento en el que lo visible impide ver otro visible" (1979: 367).

Es evidente, y esto nos parece interesante, que René Magritte siente fascinación por el poder transformador del mundo de las palabras, ya que la ruptura del lazo de unión que media entre el significante y el significado descubre realidades inesperadas, ocultas detrás de la apariencia racional del mundo capitalista. Por eso, en las obras de Magritte, pensamos que el lenguaje ya no es un simple medio de comunicación, sino que tiene la

capacidad de formular nuevos universos de referencia, a través de las posibilidades creativas que ofrece el poder denotativo de la palabra, cuando se rompe el carácter tautológico del signo lingüístico saussureano. Por lo tanto, para Magritte, la pintura no reproduce –de manera fiel y exhaustiva– la realidad material del mundo cotidiano, sino que se convierte en una actividad crítica y performativa, que –a través de la irreverencia de la palabra– tiene la capacidad de construir mundos alternativos, al margen de la teoría de la *mimesis* platónica. Así, adelantándose a las teorías lacanianas, pensamos que Magritte –desde la poeticidad del lenguaje plástico– llega a la conclusión de que el significante es susceptible de transformar la realidad del objeto, cuando se le asocia un nombre diferente al que está establecido por consenso social. En este sentido, si retomamos de nuevo las teorías propuestas por Jacques Lacan –en "La instancia de la letra en el inconsciente o la razón de Freud", recogidas en *Escritos I* (1966)–, comprobamos que René Magritte, ya a principios del siglo XX, está trabajando con la problemática básica del psicoanálisis lacaniano, en donde el lenguaje es el encargado de producir el realidad material del mundo, al incidir –gracias al trabajo productivo del significante– en la estructura que sustenta el sistema capitalista del mundo occidental.

De este modo, en "Les Mots et les Images"⁸¹, Magritte analiza –de manera crítica y exhaustiva– las posibilidades inesperadas que ofrece el lenguaje, cuando la homogeneidad autocomplaciente del signo lingüístico queda rota, como consecuencia del juego poético del discurso. A continuación, recogemos el siguiente ensayo crítico:

⁸¹ "Les Mots et les Images" es un texto de René Magritte, en donde el artista analiza –a través de dieciocho puntos– el juego que se establece entre la palabra y la imagen. Se trata de un texto que se publica en la revista francesa *La Revolution surréaliste*, nº 12 y con fecha de 15 de diciembre de 1929, pp. 33-34. No hemos encontrado ninguna traducción en castellano.

LES MOTS ET LES IMAGES

Un objet ne tient pas tellement à son nom qu'on ne puisse lui en trouver un autre qui lui convienne mieux.



Il y a des objets qui se passent de nom :



Un mot ne sert parfois qu'à se désigner soi-même :



Un objet rencontre son image, un objet rencontre son nom. Il arrive que l'image et le nom de cet objet se rencontrent :



Parfois le nom d'un objet tient lieu d'une image :



Un mot peut prendre la place d'un objet dans la réalité :



Une image peut prendre la place d'un mot dans une proposition :



Un objet fait supposer qu'il y en a d'autres derrière lui :



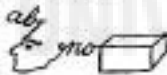
Tout tend à faire penser qu'il y a peu de relation entre un objet et ce qui le représente :



Les mots qui servent à désigner deux objets différents ne montrent pas ce qui peut séparer ces objets l'un de l'autre :



Dans un tableau, les mots sont de la même substance que les images :



On voit autrement les images et les mots dans un tableau :



Une forme quelconque peut remplacer l'image d'un objet :



Un objet ne fait jamais le même effet que son nom ou que son image :



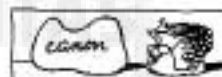
En la réalité, les contours visibles des objets, dans le réel, se touchent comme s'ils formaient une mosaïque :



Les figures vagues ont une signification aussi nécessaire aussi parfaite que les précises :



Parfois, les noms écrits dans un tableau désignent des choses précises, et les images des choses vagues :



Ou bien le contraire :



Henri MAURIZIO.

La secuencia de las imágenes, empezando por la columna izquierda y de arriba abajo, es la siguiente: 1. Ningún objeto se halla tan ligado a su nombre como para no encontrar uno que le convenga mejor. 2. Hay objetos que pueden prescindir de su nombre. 3. A veces, una palabra no sirve más que para designarse a sí misma. 4. Un objeto entra en contacto con su representación, un objeto entra en contacto con su nombre. A veces un objeto y su nombre se encuentran. 5. A veces, el nombre de un objeto aparece en lugar de su representación. 6. En la realidad, una palabra puede ocupar el lugar de un objeto. 7. En una frase, una imagen puede sustituir a una palabra. 8. Un objeto nos sugiere que existen otros detrás de él. 9. Todo parece indicar que apenas existe una relación entre el objeto y aquella que lo representa. 10. Las palabras que designan dos objetos diferentes no dicen nada sobre aquello que los distingue. 11. En un cuadro, las palabras poseen la misma sustancia que las imágenes. 12. Las imágenes y las palabras se perciben de manera distinta dentro de un cuadro. 13. Cualquier forma puede sustituir la representación de un objeto. 14. Un objeto jamás produce el mismo efecto que su nombre o su representación. 15. Los contornos visibles de los objetos, en la realidad, se tocan como si formaran un mosaico. 16. El significado de las figuras no identificables es tan importante como el de las bien definidas. 17. En un cuadro, los nombres designan a veces cosas precisas, y las imágenes, cosas imprecisas. 18. Otras veces sucede lo contrario.

Ahora, en "Les Mots et les Images", el lenguaje deja de ser un instrumento idóneo para representar una realidad preestablecida de antemano y se convierte en un vehículo que tiene la capacidad de incidir en la estructura material del mundo, produciendo una ambigüedad que dinamita –de manera poética y revolucionaria– los criterios universales

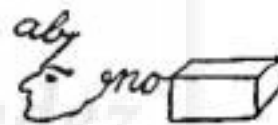
que establecen la equivalencia convencional de una imagen y un concepto. Así, si bien los estudios lingüísticos relacionan –de manera unívoca, precisa y concreta– la dimensión de las imágenes con la dimensión de las palabras, las obras de Magritte –a través del recurso poético y al margen del consenso social– arremeten contra los estatutos clásicos del signo, ofreciendo nuevas e inesperadas posibilidades de interrelación, entre el dibujo de algunos objetos y sus imágenes gráficas. Por lo tanto, en "Les Mots et les Images", vemos que Magritte propone un nuevo lenguaje, que rompe con las leyes que sustentan la equivalencia económica del signo lingüístico saussureano y la teoría del valor del pensamiento marxista, descubriendo las inconsistencias del lenguaje racional y discursivo. Aquí, rescatamos algunos ejemplos de la tabla magrittiana, que revelan –con claridad y precisión– la ruptura del lazo de unión que se establece entre el significante y el significado, en la teoría lingüística saussureana:

Un objet ne tient pas tellement à son nom qu'on ne puisse lui en trouver un autre qui lui convienne mieux



Ningún objeto se halla tan ligado a su nombre como para no encontrar uno que le convenga mejor.

Dans un tableau, les mots sont de la même substance que les images



En un cuadro, las palabras poseen la misma sustancia que las imágenes.

Un objet ne fait jamais le même office que son nom ou que son image



Un objeto jamás produce el mismo efecto que su nombre o su representación.

Un objet rencontre son image, un objet rencontre son nom. Il arrive que l'image et le nom de cet objet se rencontrent



Un objeto entra en contacto con su representación, un objeto entra en contacto con su nombre. A veces un objeto y su nombre se encuentran.

A partir de este estudio, vemos que Magritte no sólo juega con el poder que ejerce la palabra sobre el objeto –el significado universal y convencional se desgarran, desarmando el lazo de unión del significante y el significado–, sino que trasgrede los límites de la lingüística tradicional y se atreve incluso a plantear, por medio de la pintura, presupuestos teóricos que –años más tarde– abordarán los principales teóricos estructuralistas y postestructuralistas franceses del momento. Así, pues, podemos decir que las obras de Magritte ofrecen una compleja imbricación de impresiones y sensaciones, ya que consiguen tambalear los asentados estatutos que la epistemología del signo lingüístico ha ido labrando con el paso de los siglos, garantizando la sostenibilidad del sistema económico de equivalencias del mundo capitalista. Ahora, al poetizar el lazo de unión entre el texto y la imagen, los cuadros de Magritte adentran al espectador en un lugar inquietante y misterioso, en donde las palabras y las imágenes tienen su propia autonomía, hecho que hace cuestionar la posición que ocupa la teoría de la representación en la pintura clásica occidental: "yo no describo una idea", dice Magritte, "describo un pensamiento que contiene sólo figuraciones visibles y susceptibles de ser descritas. Si el pensamiento contuviese ideas, no sería capaz de pintarlas" (1979: 405). Con estas palabras, Magritte hace una distinción entre el universo del pensamiento y el universo de las ideas, una problemática que retomarán los intelectuales franceses estructuralistas y postestructuralistas del momento.

En 1973, el filósofo francés Michel Foucault escribe un breve ensayo titulado *Esto no es una pipa*, en donde retoma la problemática del signo lingüístico, analizada anteriormente en su libro *Las palabras y las cosas* (1966). Para Foucault, y esto nos parece relevante, las obras de Magritte cuestionan los estatutos de la *mímesis* platónica y, a la vez, arremeten contra los presupuestos económicos de la teoría lingüística saussureana, para anunciar un nuevo campo epistemológico, al margen de la lógica racional y hegemónica del mundo occidental. En este sentido, de acuerdo con el pensamiento foucaultiano, la obra magrittiana *La tradición de las imágenes* –en donde aparece la imagen de una pipa y, a su vez, un texto que contradice la propia imagen– parte de la estructura que presentan los caligramas de Apollinaire: "el caligrama nunca *dice* y *representa* en el mismo momento", dice Foucault, "esa misma cosa que se ve y se lee está callada en la visión y oculta en la lectura" (1973: 38). Sin embargo, según señala Foucault, si bien Magritte parte de la estructura caligráfica –constituida por un poema o un texto, que dibuja el sentido propio del texto, a través de las palabras–, sus

cuadros finalmente rompen la unión que se establece entre el texto y la figura, diferenciando en un mismo espacio –pero por separado– el objeto y el texto. De esta manera, refiriéndose al cuadro *La tradición de las imágenes* de Magritte, Foucault dice: "el texto puede decir con razón que el dibujo no es verdaderamente una pipa, esa pipa no es más que un dibujo; no es en absoluto una pipa" (1973: 44). En esta línea, el 23 de mayo de 1966, Magritte –con motivo de la lectura *Las palabras y las cosas*– escribe una carta a Michel Foucault, en donde analiza las diferencias que existen entre los conceptos de 'semejanza' y de 'similitud' y escribe lo siguiente:

Las palabras Semejanza y Similitud le permiten sugerir con vigor la presencia – absolutamente extraña– del mundo y de nosotros mismos. Sin embargo, creo que estas dos palabras apenas están diferenciadas, y los diccionarios apenas son edificantes en cuanto a lo que las distingue [...]

Las 'cosas' no tienen entre sí semejanzas, tienen o no similitudes.

Ser semejante no pertenece más que al pensamiento. Se asemeja en tanto que ve, oye o conoce: se convierte en lo que el mundo le ofrece.

Es invisible, del mismo modo que el placer o la pena. Pero la pintura hace intervenir esta facultad: existe el pensamiento que se ve y que puede ser descrito visualmente [...] (1973: 83-84).

Además, Magritte termina su carta adjuntando dos reproducciones de dos obras, una de ellas es *La traición de las imágenes*, en donde Magritte aclara a Foucault lo siguiente: "El título no contradice al dibujo; afirma de otro modo" (1973: 85). En este sentido, según explica Magritte, la semejanza es propia del pensamiento y hace referencia al mundo matérico que se percibe de forma visible y, por lo tanto, algo "se asemeja en tanto que se ve", reduciéndose a comparaciones del tipo 'esto es tal cosa'; sin embargo, la similitud forma parte del mundo inmaterial de las ideas y, por ese motivo, consideramos que funciona como la *différance* derrideana, porque se encarga de examinar –con rigor y exhaustividad– la multiplicidad de afirmaciones posibles que se esconden detrás de la apariencia sensible de los objetos cotidianos –reconocibles a simple vista–, invitando al espectador a adentrarse "en una realidad mucho más amplia de la que habitualmente percibimos" (1975: 369), en donde emerge la dimensión de la incertidumbre y el misterio. Así, pensamos que el giro lingüístico que propone el cuadro de *La tradición de las imágenes* consigue desarmar las asentadas teorías saussureanas, que consideran que un significante está ligado –de manera indivisible– a un significado, hecho que establece el carácter comunicativo de la lengua. No obstante, frente a las teorías lingüísticas del signo saussureano, Magritte dice: "¿Quién podría fumar la pipa de uno de mis cuadros? Nadie. Por consiguiente NO ES UNA PIPA" (1973: 18).



La tradición de las imágenes, 1929

El cuadro de Magritte sorprende, porque construye un complejo y sutil juego subversivo, en donde la asociación indebida de la imagen y la palabra propicia un choque conceptual, que obliga al espectador a cuestionarse los estatutos del lenguaje racional y discursivo. En este sentido, en su artículo "Acercamiento semiótico a la obra de Magritte", Nicole Everaert-Desmedt explica el misterio que esconde la pipa, en el cuadro de Magritte:

La Tradición de las imágenes, la pipa se reconoce claramente como pipa (en una primera etapa); luego ocurre un suceso: llega una proposición asombrosa que viene a decir que 'esto no es una pipa' (esto es la segunda etapa); así, a causa de ese suceso, la pipa pierde su nombre, es decir, su identidad; viene restituida al misterio que precede todos los nombres, todo nombramiento, toda designación, toda distinción (y esto es la tercera etapa) (2000b: 101).

Según la especialista en semiótica Nicole Everaert-Desmedt, la obra de René Magritte pasa por tres etapas bien diferenciadas, que –finalmente– consiguen sorprender al espectador: en primer lugar, de acuerdo con la teoría de Everaert-Desmedt, hay una etapa de reconocimiento, en donde el espectador reconoce con facilidad los elementos que componen la obra, hecho que provoca una sensación de tranquilidad en el espectador, ya que se encuentra ante un universo familiar y bien conocido; en segundo lugar, Magritte aísla cada uno de los objetos de su contexto natural, incorporándolos en

una serie de escenarios inesperados para el espectador, ya que –por ejemplo– cambia un objeto por otro, introduce objetos sin gravedad, transforma la materialidad de la que se compone el objeto o –como en el caso de *La tradición de las imágenes*– el texto acaba por contradecir la esencia de la imagen; por último, y en tercer lugar, el receptor de la obra libera su imaginación –rompiendo con la lógica racional, establecida por el discurso hegemónico– y se adentra en un universo inquietante y misterioso. En este sentido, comenta Magritte,

Cuando las personas buscan un significado simbólico en mi pintura, están tratando de encontrar una construcción. Quieren algo a lo que apoyarse [...] Quieren sentirse cómodos, tener algo seguro a lo que agarrarse, sentirse a salvo del vacío. Les encanta utilizar los objetos sin buscar en ellos ninguna utilidad simbólica, pero cuando miran un cuadro, no pueden encontrarle ninguna utilidad. Por eso buscan un significado que les libere del problema, y por eso no comprenden qué es lo que se supone que deben pensar cuando se enfrentan a un cuadro. La imagen de Lautréamont, por ejemplo, el encuentro causal de un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de disección, podría describirse de forma simbólica: el desorden, dado que ambos objetos no se encuentran donde se supone que deberían estar. Pero afirmar eso es fracasar a la hora de atrapar la poesía y el misterio inherente de la imagen. Las personas que buscan significados simbólicos sienten, sin ninguna duda, el misterio, pero desean liberarse de él, les asusta. Al preguntar, '¿qué significa?', expresan el deseo de que todo sea comprensible (1975: 397).

Así, según explica Magritte, el espectador de sus obras siente cierta sensación de inquietud e incomodidad, al verse totalmente desubicado –en una realidad que no consigue comprender– y, por ese motivo, el espectador busca respuestas rápidas y útiles, para acallar –a través de la razón y el sentido– el desasosiego que produce siempre el misterio. Al hilo de esta problemática, y en el marco de la exposición realizada en la London Gallery 'Young Belgian Artist' (febrero de 1937), Magritte es invitado por el mecenas Edward James a pasar unos meses en Londres, en donde ofrece una conferencia, cuya finalidad es plantear sus preocupaciones estéticas y sus teorías acerca del lenguaje, remitiéndose a textos de André Breton y Paul Éluard. Recogemos, a continuación, las palabras con las que el pintor belga comienza su ponencia y los puntos importantes que analiza a lo largo del discurso:

Señoras y Señores:

La demostración que vamos a realizar juntos intentará mostrar algunos caracteres propios de la palabra, de las imágenes y de los objetos reales.

- (1) Una palabra puede reemplazar una imagen [...]
- (2) Una imagen puede reemplazar una palabra [...]
- (3) Un objeto puede reemplazar una palabra [...]

- (4) Una forma cualquiera puede reemplazar una palabra [...]
- (5) Una palabra puede cumplir la función de un objeto [...]
- (6) Podemos designar una imagen o un objeto por un nombre distinto del suyo [...]
- (7) Existe una afinidad secreta entre ciertas imágenes. Sirve igualmente para los objetos representados por estas imágenes. Buscaremos juntos aquello que debe ser dicho. Conocemos un pájaro en una jaula. Nuestro interés crece si el pájaro es reemplazado por un pez o un zapato.
Estas imágenes son curiosas. Desgraciadamente son arbitrarias y accidentales (1979: 59-61).

A partir del complejo entramado de relaciones inesperadas entre las imágenes y las palabras, el significante y el significado dejan de ser una marca inmutable de universalidad incuestionable y, de esta manera, desgarran el principio aristotélico de no contradicción, dando paso a una dimensión desconocida del sentido. Evidentemente, ante una simplicidad aparente, la mirada del espectador se adentra –con total confianza– en un universo cargado de contradicciones y perversiones poéticas y se enfrenta al misterio que otorga la falta de equivalencia económica del signo lingüístico. Así, dice Magritte, el lenguaje consigue "suscitar lo insólito a partir de la figuración lo más exacta posible" (1979: 419). Así, pues, las obras de Magritte están rodeadas de un halo de intriga y misterio, ya que la imposibilidad de concretar un sentido lógico y racional impide el hermetismo autosuficiente del signo lingüístico, que sólo existe en una referencia a un 'afuera' irreductible.

De esta manera, podemos decir que el giro lingüístico que propone Magritte en sus obras arremete –con fuerza– contra la equivalencia del signo lingüístico saussureano, al impedir la referencialidad universal de su significado, hecho que desarticula –en una multiplicidad de sentidos– la unidad ontológica preestablecida por las leyes del discurso. Magritte, por lo tanto, desplaza el significante en sus obras, rompiendo –en una diseminación derrideana– el sentido final y tautológico que gobierna el discurso occidental, al desarmar la cadena de reenvíos que se establece entre un significante y un significado. Así, los juegos conceptuales de Magritte se resisten al conjunto de interpretaciones canónicas –establecidas por la norma–, ya que no buscan revelar una verdad tautológica, sino que se esfuerzan por ofrecer un lenguaje al margen del sentido, hecho que provoca cierto desasosiego e intranquilidad en el espectador. De hecho, dice Magritte, "Me pronuncio a favor de la ruptura con el arte antiguo o moderno [...] Mi arte sólo es válido en tanto que se opone a la ideología burguesa en nombre de la cual acabamos con la vida" (1979: 51). Con esta convicción inapelable, a través de una

pintura aparentemente inocente, Magritte propone –desde una técnica clásica de óleo y caballete– una profunda reflexión teórica y filosófica, que cuestiona el imperialismo de la *mímesis* platónica, aclamada por el arte de la industria cultural. En este sentido, la dimensión del lenguaje en la obra de Magritte –a partir de los múltiples desplazamientos metonímicos– está compuesto por un compendio de metáforas poéticas, que reivindican la llegada de un nuevo lenguaje roto y desgarrado, al margen de la norma impuesta por la teoría del valor del sistema capitalista. Por eso, en esta misma línea, pensamos que los cuadros magrittianos –cargados de una sutil ironía e inteligencia poética– también se sirven de la sensación perturbadora que puede provocar la transgresión de la capacidad denotativa del título del cuadro: "Los títulos de los cuadros", explica Magritte, "estaban escogidos de manera que diesen al espectador una justa desconfianza hacia la tendencia mediocre que le empujaría a tranquilizarse demasiado fácilmente" (1979: 112). Así, cercano a la estrategia duchampiana del *ready-made*, consideramos que los títulos de los cuadros de Magritte –en un juego poético e irreverente– contribuyen a la ruptura de la sinonimia que se establece entre el significante y el significado en la teoría saussureana, descubriendo la dimensión de un lenguaje 'otro', origen de los enigmas y el misterio. Por lo tanto, y esto nos parece interesante, todo elemento en la obra de Magritte –a través de un juego poético en la dimensión del lenguaje– supone un desplazamiento de sentido, en contra de la lógica racional del discurso hegemónico. Veamos, a modo de ejemplo, el cuadro *La llave de los sueños*:



La llave de los sueños, 1930

Con esta obra, a partir de la teoría psicoanalítica freudiana, Magritte propone establecer –mediante el empleo de palabras asociadas a una serie de imágenes– un contacto entre la parte consciente y la parte inconsciente del ser humano, demostrando que existe una dimensión exterior, que excede el *ego cogito* cartesiano. Se trata de una pintura que juega –del mismo modo que la enredadera botánica de Freud– con el movimiento de las figuras retóricas de la metáfora y la metonimia, condensando y desplazando el significante entre la imagen y la palabra. Así, con una pincelada de gran sobriedad, Magritte consigue resquebrajar la teoría del valor lingüístico –que establece la equivalencia económica entre un significante y un significado–, en busca de un nuevo lenguaje. En este momento, al igual que *La fuente* (1917) de Duchamp, Magritte modifica el valor de uso del objeto, en el momento que –ajeno al sentido establecido socialmente– (re)bautiza el objeto con otro nombre, hecho que permite subvertir la lógica racional del sentido. Foucault analiza *La llave de los sueños* con estas palabras:

Pintura destinada, más que cualquier otra, a separar, cuidadosamente, cruelmente, el elemento gráfico del elemento plástico. Y si ocurre que están superpuestos en el interior del propio cuadro como lo están una leyenda y su imagen, es a condición de que el enunciado impugne la identidad manifiesta de la figura y el nombre que uno está presto a darle. Lo que se asemeja exactamente a un huevo se llama *la acacia*, a un zapato *la luna*, a un sombrero hongo *la nieve*, a una vela *el techo* (1973: 51).

Se trata de una obra que está constituida por seis casillas independientes, dentro de la unidad homogénea que configura el cuadro. En el cuadro de Magritte, según las teorías del lingüista belga Jean-Marie Klinkenberg –recogidas en el libro *Manual de semiótica lingüística* (1944)–, encontramos un enunciado icónico (código a) y, además, un enunciado lingüístico (código b). De esta manera, el juego quedaría del siguiente modo: un huevo (código a) = *la acacia* (código b); un zapato (código a) = *la luna* (código b); un sombrero hongo (código a) = *la nieve* (código b); una vela (código a) = *el techo* (código b). A partir de un pluricódigo, en palabras de Jean-Marie Klinkenberg, Magritte consigue multiplicar el sentido unitario de la obra, fracturando los límites establecidos por las reglas sociales, basados en la teoría del valor económico del signo lingüístico. De esta manera, al cuestionar la relación que el lenguaje racional y discurso establece entre el objeto y la palabra, Magritte interroga la arbitrariedad del signo lingüístico –consensuado de manera colectiva, como un hecho universal irrefutable–, con el fin de destruir la unidad hegemónica que reina en el discurso normativo.

Así, desde la ironía y la irreverencia poética, las obras de Magritte cuestionan la ley económica de equivalencia lingüística entre el significante y el significado, promoviendo la llegada de un lenguaje excesivo y aneconómico, que transgrede los estatutos del sistema logocéntrico del mundo occidental. Según explica Bataille, en sus tratados económicos –*La noción de gasto* (1933b) y *La parte maldita* (1949)–, es necesario que el hombre recupere el exceso y el gasto improductivo, como un arma política que permite desestructurar la lógica económica del sistema capitalista del mundo occidental, basado en la noción racional de equivalencia. Influenciado por las teorías sociológicas de Marcel Mauss, recogidas en su libro *Ensayo sobre el don: forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas* (1925), Bataille reivindica el erotismo y la transgresión del *potlatch*: una donación excesiva y ostentosa, propia de las sociedades primitivas, que garantiza la gloria y el honor del jefe de la tribu, a través del desafío y la humillación que implica –en estos momentos– el regalo, como destrucción espectacular de la producción y la riqueza. A partir de aquí, Bataille aplica las teorías económicas sobre la transgresión y el gasto improductivo, en la dimensión simbólica del lenguaje, con el fin de llegar a subvertir la lógica de la equivalencia lingüística, a través del exceso y la experiencia del erotismo, que rompen el lazo de unión que une el significante y el significado, en el pensamiento lingüístico saussureano. De esta manera, como consecuencia de la irreverencia de la pérdida y el exceso, el significante de Bataille –siempre a la deriva y cargado de erotismo– se encuentra más allá de la interioridad de sí mismo, incapaz de encontrar estabilidad en la posición del sentido del significado, hecho que conlleva la creación de un lenguaje infinito, que se desplaza de manera incansable⁸². De la misma manera, en las obras de Magritte, el lenguaje –erótico y excesivo– no encuentra el consuelo que proporciona el sentido convencional, porque Magritte aplica un sentido alternativo, que rompe el significante y modifica la

⁸² En *Historia del ojo* (1928), se puede apreciar perfectamente cómo Bataille aplica la teoría económica sobre la transgresión y el exceso en la dimensión del lenguaje, desarticulando la equivalencia lingüística del significante y el significado. Según explica Barthes, en "La metáfora del ojo" (1963), Bataille estructura todo el texto de acuerdo con dos cadenas significantes: la primera, el ojo, el plato de leche, los huevos, los testículos del toro y el sol; la segunda, las lágrimas, la leche, la sangre, el esperma y la orina, en referencia al orgasmo. A partir de aquí, como consecuencia de la irreverencia aneconómica del erotismo, Bataille comienza a desarticular la correspondencia de las dos cadenas metafóricas, gracias al trabajo operativo de la metonimia. En este sentido, dice Barthes, "todo cambia si se empieza a alterar la correspondencia de las dos cadenas, si, en lugar de hermanar los objetos y los actos de acuerdo con leyes de parentesco tradicional (*cascar un huevo, reventar un ojo*), se desarticula la asociación trasladando cada uno de sus términos a líneas diferentes, en una palabra, si nos arrogamos el derecho de *cascar un ojo* y de *reventar un huevo*" (1963: 289).

concepción de la realidad material, a partir del efecto sorpresa que sufre el espectador que admira su obra.

Finalmente, podemos decir que la obra de Magritte es una pintura que va más allá de los cánones estéticos burgueses –anclados en la teoría de la representación platónica–, ya que trasgrede las fronteras establecidas por la *mímesis*, para adentrarse en un universo desconocido, lleno de ironía e ingenio. Para Magritte, la pintura es una herramienta que le permite plantear un complejo aparato teórico, con el fin de generar un giro lingüístico, que ayude a dinamitar los incuestionables cimientos sobre los que se sustenta la lógica del sentido racional y discursivo, del mundo occidental. Así, a partir de la ruptura del signo lingüístico saussureano, Magritte propone introducir al espectador –por medio de una pintura clásica y aparentemente ingenua– en un mundo misterioso, repleto de incógnitas y contradicciones. Al fin y al cabo, dice Magritte, "Todos nosotros somos un misterio. Formamos parte de un mundo, que es un misterio" (1975: 379). En este sentido, a través de su pintura, Magritte muestra la dimensión –extraña y desconocida– que se esconde detrás de la apariencia racional del mundo, porque su intención es visibilizar los entramados silenciosos que se ocultan más allá de los márgenes del discurso hegemónico. Así, a través del juego que provoca el desplazamiento incansable del significante, Magritte arremete contra la teoría del valor económico del signo lingüístico –desarticulando el lazo que une el significante y el significado–, hecho que produce la llegada de un nuevo lenguaje, al margen de los parámetros delimitados por la lógica racional del discurso hegemónico. Por eso, consciente de su revolución formal y poética, Michel Foucault –en *Esto no es una pipa* (1973)– analiza el juego lingüístico de contradicciones entre la dimensión de la palabra y el universo del objeto, que tiene la capacidad de cuestionar los estatutos del discurso logocéntrico. De este modo, consideramos que la obra de Magritte aporta un agudo e interesante juego conceptual entre la imagen y la palabra, resquebrajando el juego tautológico de reenvíos de la teoría de la equivalencia lingüística, anunciando la llegada de un universo desconocido y misterioso, que proporciona el caldo de cultivo para las teorías estructuralistas y postestructuralistas de mitad del siglo XX.

CAPÍTULO III

LOS *COLLAGE* Y LAS HOJAS DE FACTURA: UN ESTUDIO PRÁCTICO Y CONCEPTUAL SOBRE LA DECONSTRUCCIÓN DEL SIGNO LINGÜÍSTICO



1. INTRODUCCIÓN: APROPIACIÓN DE LAS TEORÍAS ESTRUCTURALISTAS Y POSTESTRUCTURALISTAS FRANCESAS SOBRE LA RUPTURA DEL SIGNO LINGÜÍSTICO PARA LA CREACIÓN DE UN NUEVO LENGUAJE ARTÍSTICO A PARTIR DEL *COLLAGE*

Escribo en acrobáticas y aéreas piruetas,
escribo porque deseo hablar profundamente.
Aunque escribir sólo me esté dando la gran
medida del silencio.

Clarice Lispector, *Agua viva*

Desde la teoría de la equivalencia y la teoría del valor, una vez constatada la sinonimia que se establece entre la lingüística y la economía, nuestro interés se ha centrado en cuestionar el imperialismo y la omnipotencia del signo lingüístico, gracias a la irreverencia poética que se esconde en la disciplina del *collage*. De este modo, a partir de un trabajo plástico y conceptual, nos ha interesado ver cómo la relación entre el significante y el significado se desarticula, rompiéndose los cimientos que estructuran el discurso logocéntrico del mundo occidental, basado en una serie de convencionalismos y pactos sociales, que instauran la homogeneidad del signo. Así, tomando como punto de partida las teorías estructuralistas y postestructuralistas francesas y el trabajo creativo de las vanguardias históricas, nuestra intención ha sido reflexionar acerca del estatuto del intercambio, necesario para que el signo lingüístico se constituya, ya que sólo existe en la relación oposicional que mantiene con otros signos. Ya decía Marx, según vimos, que ninguna mercancía "lleva escrito en su frente lo que es" (1867: 39) y, por lo tanto, necesita la confrontación dialéctica con otras mercancías, ya que es la exterioridad de una mirada extranjera la que –desde el intercambio– configura la subjetividad autorreflexiva del signo. A partir de aquí, desde un trabajo creativo y experimental, hemos considerado importante reformular la teoría lingüística y económica del valor y la equivalencia, para reclamar la llegada de un nuevo lenguaje poético, que no esté sometido a la ley de la identidad y el sentido. Por eso, para poder trabajar –de manera conjunta– el registro lingüístico y el registro económico, hemos recuperado los libros de contabilidad, configurados a partir de la teoría del valor y la equivalencia, origen del sistema económico del mercado capitalista. De esta manera, hemos considerado importante trabajar a partir de una serie de cuadernos de registro de cuentas, para tratar de visualizar cómo la ley simbólica del discurso se sustenta en la teoría del valor, hecho

que demuestra la simbiosis perfecta que existe entre la fórmula lingüística y la fórmula económica, en el discurso logocéntrico del mundo occidental.

Para la construcción de la serie de *collages*, que acompañan este estudio, hemos utilizado hojas de diferentes libros de contabilidad, para ver cómo la lógica económica del sistema capitalista está presente, a lo largo de cada una de las páginas que componen el cuaderno. Así, en un primer momento, nos hemos interesado por la funcionalidad concreta de cada una de las libretas de facturas y, posteriormente, hemos puesto en práctica diferentes maneras de romper con la ley de la equivalencia, teniendo en cuenta las teorías lingüísticas, filosóficas, económicas y artísticas, propias del estructuralismo y el postestructuralismo francés y las vanguardias históricas de principios del siglo XX. De esta manera, desde un trabajo poético y experimental, hemos roto, cortado y rasgado el orden lógico y racional inscrito en el discurso mercantilista de los libros de cuentas, con el fin de reflexionar acerca de la capacidad crítica y política del estatuto del fragmento y la multiplicidad de planos, que descomponen la unidad autosuficiente del signo. Asimismo, desde la capacidad que tiene el fragmento de diseccionar la unidad originaria de la hoja de papel, hemos considerado imprescindible reflexionar acerca de las diferentes (e infinitas) formas que existen de dinamitar el signo lingüístico, para proponer –desde la disciplina del *collage*– la llegada de un nuevo lenguaje marginal y alternativo, que va más allá de la lógica de la razón y el sentido. En definitiva, con la ayuda que nos han proporcionado las lecturas teóricas sobre la deconstrucción del signo lingüístico, hemos trabajado en el proceso de experimentación plástico, a partir de una serie de conceptos clave –como son, la *différance*, la diseminación, la metáfora y la metonimia, etc.–, que tienen la capacidad de subvertir (o, por lo menos, cuestionar) el orden del discurso hegemónico, apelando a una nueva dimensión aneconómica, en donde sólo habla el silencio.

2. EXPERIMENTACIÓN PLÁSTICA

[...] la actitud feliz de un niño que recoge conchitas en la playa –imagen que más que cualquier otra traduce toda la felicidad pueril. ¡Recoge conchas en la playa! Nunca hay dos iguales para un niño. Se queda dormido con las dos más bonitas en la mano, y cuando se las pierdes o se las quitan –¡qué crimen! ¡robarle pedazos exteriores del alma! ¡arrancarle fragmentos de sueño!– llora como un Dios al que hubieran robado un universo recién creado.

Fernando Pessoa, *El libro del desasosiego*

En este trabajo, a partir de las teorías saussureanas y marxistas, hemos recuperado las hojas de los cuadernos de contabilidad como material de experimentación, para proponer una nueva lectura plástica y conceptual, que consiga dislocar la lógica económica que clasifica la entrada y la salida de dinero, en la contabilidad de una empresa. Así, gracias a una serie de libretas de facturas obsoletas –debido al cambio que se produce en el sistema monetario (de pesetas a euros)–, hemos analizado el discurso particular que crean cada uno de estos cuadernos, utilizados en el trabajo de elaboración plástica y experimental. De este modo, al inicio de este proceso creativo, hemos tenido que seleccionar los libros de contabilidad con los que íbamos a trabajar –debido a la cantidad infinita de modelos–, teniendo en cuenta el conjunto de palabras que componen la hoja, el color y tamaño de las líneas y la funcionalidad de la libreta. Al final, se tratan de una serie de libros de contabilidad –Primera Nota, Télex, Balances, Vencimientos o Diarios, entre otros–, en donde el empresario o comerciante está obligado a recoger todos los movimientos económicos de su empresa, si no quiere ser sancionado por incumplimiento, de acuerdo con las leyes que establece el discurso hegemónico del mercado capitalista.

A partir de aquí, sin atender todavía a la particularidad funcional de cada una de las libretas, elaboramos la primera colección de *collages* de prueba, en donde –de manera más bien casual y aleatoria– intentamos cuestionar el lazo saussureano del signo lingüístico, a través de los cortes y los pliegues practicados en las diferentes hojas de

papel. Sin embargo, conscientes de que la ruptura del signo lingüístico no puede realizarse únicamente en un plano estético, comenzamos a pensar –ayudados por una serie de mapas conceptuales– en las posibles maneras de desautorizar la teoría del valor y la equivalencia económica, a través de la desestructuración del orden simbólico del lenguaje, desde un trabajo más riguroso y mental. Desde esta premisa, a partir de una ruptura física y simbólica de las hojas de cuentas, comenzamos a realizar la serie de nueve *collages* que presentamos en este trabajo de investigación, con el fin de plantear la llegada de un nuevo lenguaje alternativo, al margen del sentido racional y económico del discurso logocéntrico del mundo occidental. Así, desde una estrategia deconstruccionista –sustentada en un juego de líneas verticales y horizontales, que recuerdan al proceso de la condensación y el desplazamiento (Freud: 1900; Jakobson: 1955)–, hemos tratado de pervertir el orden discursivo de las diferentes libretas de facturas, en busca de un lenguaje crítico y poético, capaz de incomodar los asentados estatutos sociales en torno a la homogeneidad del signo. En definitiva, como consecuencia de las teorías estructuralistas y postestructuralistas y la experimentación plástica de las vanguardias históricas, hemos podido cuestionar el estatuto ontológico del orden simbólico del discurso, a partir de la irreverencia poética del fragmento y la superposición de múltiples planos en descomposición, desde la disciplina del *collage*.

2.1. Metodología del proceso creativo

Emprende el viaje a Ítaca, pero demórate lo más que puedas. Haz muchas escalas, teniendo siempre presente tu isla, la que estas buscando. Al final llegas a Ítaca y ¿qué vas a descubrir? Que la verdadera Ítaca era el viaje.

Homero, *La odisea*

El trabajo de experimentación plástica que hemos realizado, en la serie de *collages* que configuran la parte final de este estudio, ha estado influenciado por las investigaciones que –a principios y mediados del siglo XX– se realizan en torno al nacimiento y la ruptura del signo lingüístico, desde el ámbito de la filosofía, la lingüística, la economía y el arte. En este sentido, con el fin de cuestionar la teoría de la equivalencia saussureana y la teoría del valor marxista, hemos articulado –desde el plano plástico y conceptual– una serie de estrategias deconstruccionistas, dirigidas a rasgar el juego de reenvíos que se establece entre el significante y el significado, de acuerdo con la lógica económica que impera en los cuadernos de contabilidad. Así, desde la reutilización crítica e irreverente de las hojas de facturas, nuestra intención es deconstruir el sentido racional y económico que dictan estos cuadernos, para anunciar –gracias al estatuto del fragmento y la multiplicidad de plano– la llegada de un lenguaje poético, que habla de la capacidad revolucionaria que se esconde en el carácter aneconómico del susurro y el silencio.

Para la realización de la serie de *collages*, hemos utilizado los siguientes materiales: juego de bisturís del número 3 con diferentes cuchillas de corte (10A, 11 y 15), plegadera de hueso natural de 18 cm con cabeza de punta de flecha redondeada, regla de 30 cm de acero inoxidable extrafina y otra de 15 cm antideslizante, base de corte verde autocicatrizante de 60 x 45 cm, cola especial para encuadernar libros, portaminas 0.5 con minas de grafito del 2B, lámpara con lupa de aumento de 8 dioptrías y diámetro de vidrio de 12 cm, pequeña lupa plegable 'cuenta hilos' de 15 aumentos y con escala de medición, pinzas de precisión, tijeras de oficina de acero inoxidable y una goma de borrar extra-soft. Así, a partir de estos materiales, hemos podido realizar el trabajo minucioso de los diferentes *collages*, ya que son materiales –muchos de ellos– de

precisión. A continuación, recogemos unas imágenes de alguno de los materiales empleados:



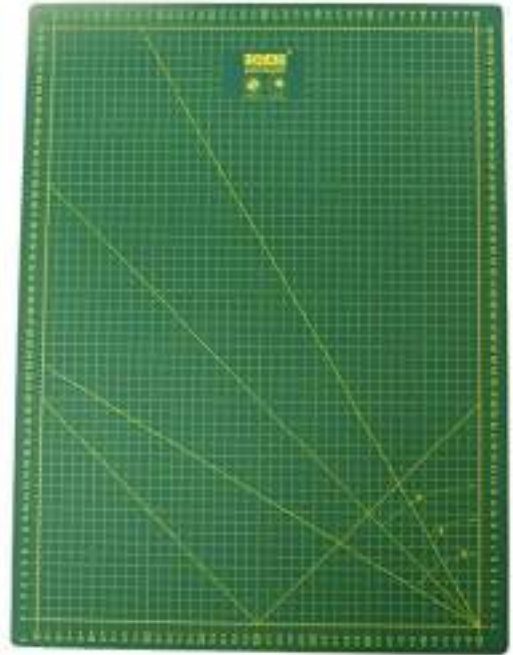
Pinzas de precisión



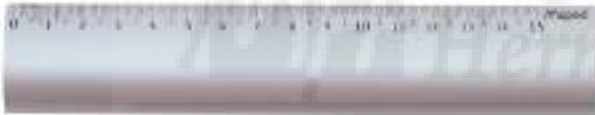
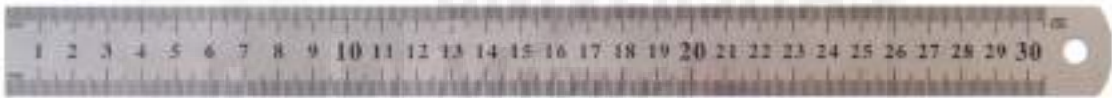
Bisturís y detalle de las hojas de las cuchillas utilizadas



Cola especial para encuadernar libros



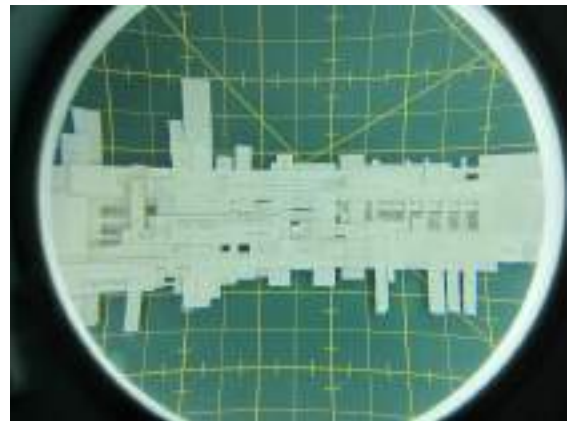
Base de corte verde autocicatrizante de 45 x 60 cm



Regla de acero inoxidable de 30 cm y regla con freno antideslizante de 15 cm



Pequeña lupa plegable 'cuenta hilos' de 15 aumentos y con escala de medición



Lámpara con lupa de aumento

Plegadera de hueso para encuadernar de 18 cm, con cabeza de punta de flecha redondeada



Desde un primer momento, en la medida de lo posible, nuestra intención ha sido trabajar con los materiales, que –de manera habitual– se utilizan para construir y restaurar los diferentes cuadernos de contabilidad. Así, a partir de este conjunto de herramientas, hemos delimitado el campo de experimentación plástica de la serie de *collages*, con el fin de expresar al máximo la propia constitución del 'ser' del cuaderno, trabajando con los materiales que nos proporcionan cada una de las libretas de facturas. Por ese motivo, durante todo el proceso creativo, hemos tenido presente no incluir ningún material ajeno a cada uno de los cuadernos de contabilidad utilizados, a la hora de construir los diferentes *collages*, que han sido elaborados a partir de la deconstrucción poética de algunas hojas de la libreta de facturas o, por el contrario, a partir de la desestructuración de la totalidad del cuaderno.



Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid

Reg

Número de Matrícula	Sexo	Apellido	Nombre	Grado
1	♂	Castro y Benítez	Amalia	Licenciada
2	♀	De la Cruz y García	José	"
3	♂	Jara	Juan	"
4	♂	Kalish	Pablo	Doctor
5	♂	Narváez	Guillermo	"
6	♀	Pérez	María	"
7	♂	Reina	Roberto	"
8	♂	Utrilla y Rodríguez	Esteban	"
9	♂	Carbón	Ricardo	"
10	♂	Fuente	Francisco	"
11	♂	López Rey y Arce	José	"
12	♂	Castro y Benítez	Amalia	"
13	♀	Casas y Sánchez	M ^{ta} Teresa	"
14	♂	Figueroa y Benítez	Melchor	"
15	♂	Real y de la Riva	Severino	Doctor
16	♂	Arribas y Figueroa	M ^{ta} Rosa	Doctor
17	♂	Blanco y García	Alfonso	"
18	♀	Kate y González	Carmen	"
19	♀	Vaca y González	Amalia	"
20	♂	Montoya y Rodríguez	M ^{ta} Ana	"
21	♂	Herrero y Beltrán	Enrique	"
22	♂	Fernández y Rodríguez	Enrique	"
23	♀	Sanjurjo y Rodríguez	Isabel	"
24	♂	Blanco y Benítez	Enrique	"
25	♂	Herrero y Benítez	Enrique	"
26	♂	Alfonso y Benítez	Enrique	"

Libro de registro de los estudiantes licenciados y doctorados, por la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid

A partir de aquí, en las primeras experimentaciones e investigaciones plásticas con las hojas de facturas, centramos nuestro interés en el concepto de 'repliegue', 'orden' o 'fragmentación', imposibilitando dos cuestiones: en primer lugar, la linealidad de la escritura; y, en segundo lugar, la desarticulación del sentido práctico del cuaderno de cuentas. Sin embargo, al inicio de este trabajo plástico y conceptual, no delimitamos el conjunto de herramientas a utilizar y, tampoco, fuimos conscientes de la importancia de investigar en torno a las libretas de facturas utilizadas, hecho que nos adentró en un trabajo más bien azaroso y espontáneo, centrado en una investigación basada en las capacidades formales de las diferentes hojas de facturas. Poco a poco, conscientes de las posibilidades plásticas y conceptuales que ofrecían cada uno de los cuadernos de contabilidad, comenzamos a investigar acerca del funcionamiento de cada hoja de registro, empezando a trabajar con las palabras impresas, que delimitan el juego económico del mercado capitalista.

Así, desde un primer acercamiento a la deconstrucción poética del signo lingüístico, nuestro interés se centró en plantear una serie de rupturas posibles, en donde la lógica racional del sentido económico quedara cuestionada. Por eso, con esa intención deconstructiva, empezamos a experimentar con el gramaje y la flexibilidad de la hoja – prestando especial atención a las formas infinitas que existen de plegar el papel– y, además, nos pareció importante investigar acerca de las diferentes maneras que hay de romper y rasgar una hoja, ya sea de forma manual o a través de diferentes utensilios de corte, como son, las tijeras o las diferentes hojas de bisturí. Sin embargo, estos primeros *collages* no fueron más que un punto de partida, que nos permitieron comprender que la deconstrucción poética del signo lingüístico no sólo debía ser una estrategia estética – realizada a partir de la ruptura física de las diferentes hojas de registro–, sino que exigía un aparato teórico y conceptual riguroso, que se alejaba del método azaroso y espontáneo de los primeros prototipos de *collage*.

A continuación, por orden de ejecución, adjuntamos una selección de experimentaciones plásticas, que hemos decidido desechar del conjunto de *collages* presentados en esta investigación, porque –a pesar de que, en muchos casos, nos han servido de modelo– consideramos que no cumplen plenamente con los objetivos formales y conceptuales planteados en este trabajo:



Experimentación I, 11,5 x 13 cm

En este *collage*, intentamos rasgar la linealidad de las palabras, para deconstruir las hojas de registro de este cuaderno de contabilidad, a partir del concepto de 'pliegue'.



Experimentación II, 10,5 x 14 cm.

A partir de la superposición de planos, investigamos acerca del concepto de 'repliegue', que –precisamente– se esfuerza por reducir la hoja de papel a su 'casinada', deslegitimando el sentido del término 'imposible' que sostiene el presente estudio.



Experimentación III, 10,5 x 16 cm

Con esta experimentación, tratamos de conferir movilidad giratoria a las diferentes piezas ensambladas y, por ese motivo, utilizamos tornillos de 2 mm de marquetería.

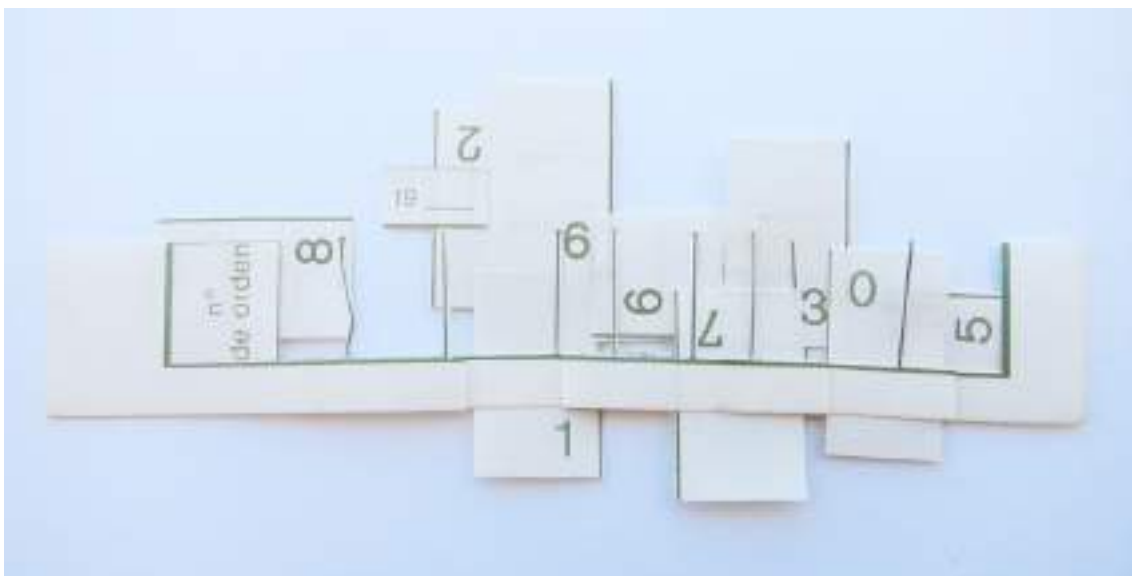


Experimentación IV, 14 x 28 cm.

En este *collage*, investigamos acerca de la agrupación de diferentes piezas y sus infinitas posibilidades de combinación.

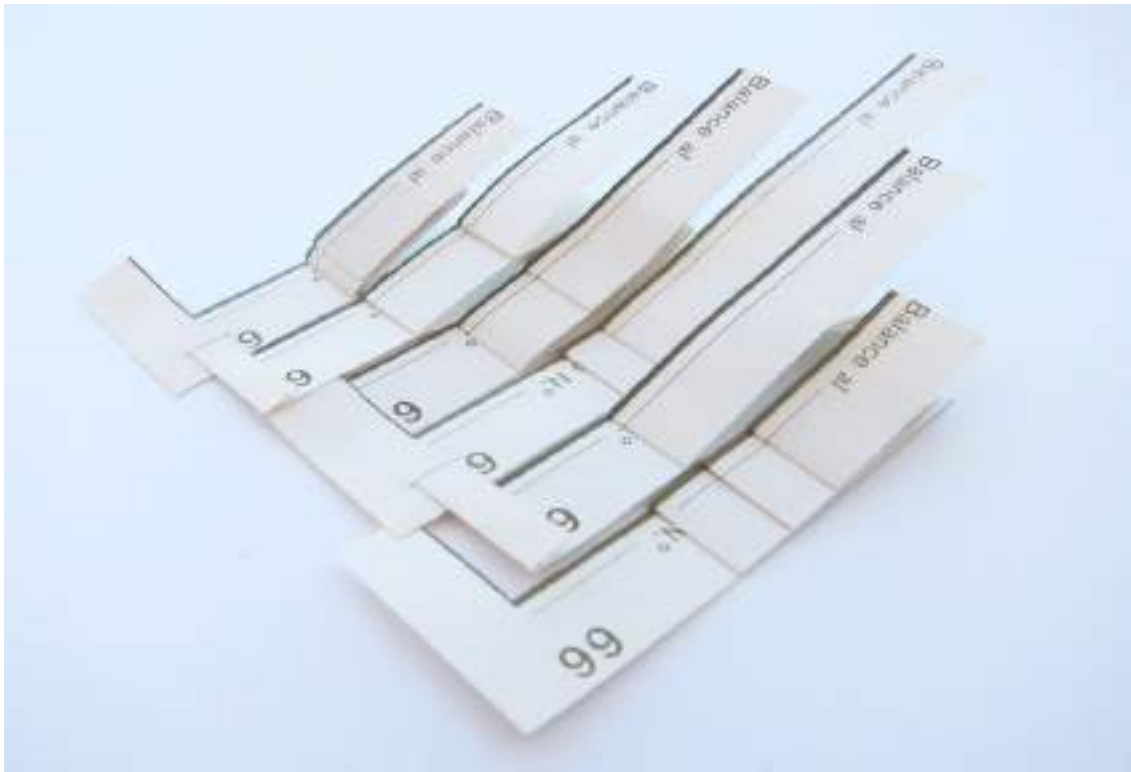


Detalle de las piezas que conforman el *collage*



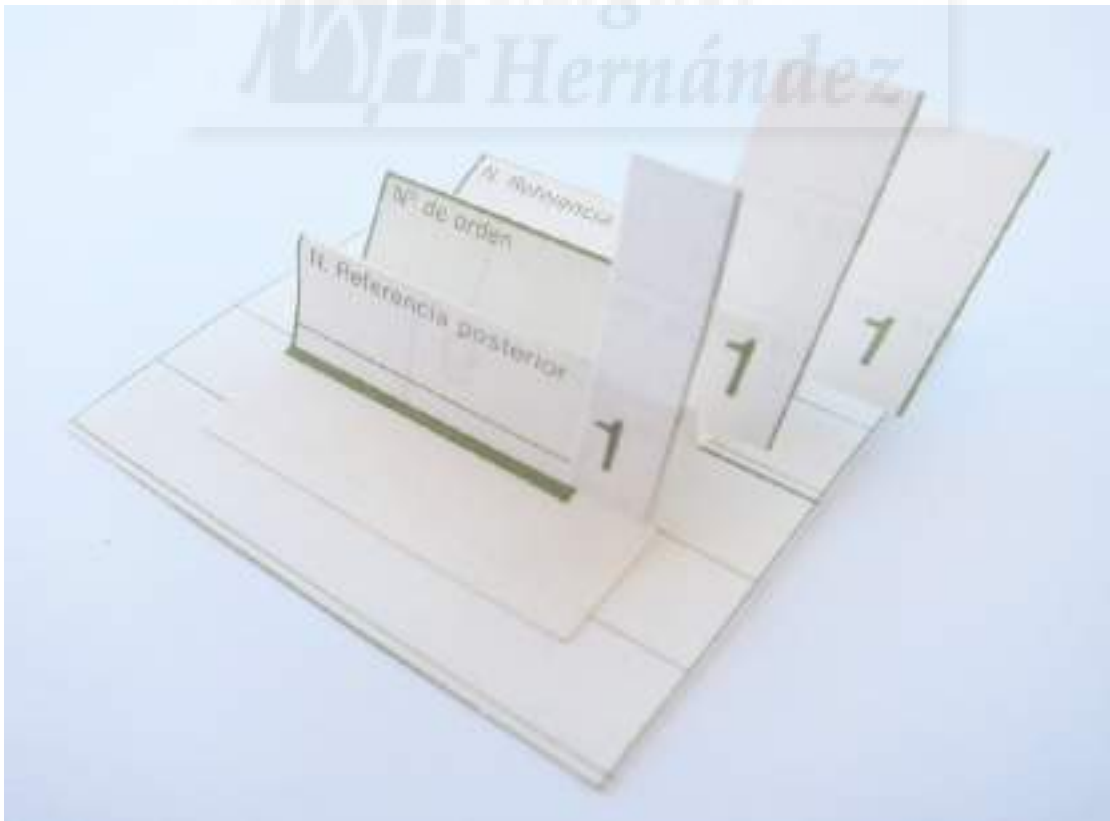
Experimentación V, 5 x 13 cm

Con este trabajo, intentamos cuestionar el nº de orden racional, que impera en la lógica del cuaderno de facturas.



Experimentación VI, 11 x 10 cm

En este trabajo, realizado a partir de las hojas de un cuaderno de Balances, nos esforzamos por balancear el número 6 ó 9, jugando con la confusión que se puede crear, dependiendo de la perspectiva desde dónde se mire el número. Además, a nivel formal, quisimos hacer alusión al diagrama de barras que se utiliza en la contabilidad, para comparar el resultado de una serie de valores.



Experimentación VII, 5 x 5 x 3 cm

Aquí intentamos reflexionar acerca del significante trascendental, en donde toda palabra remite a la unidad imperialista y autosuficiente del número 1.



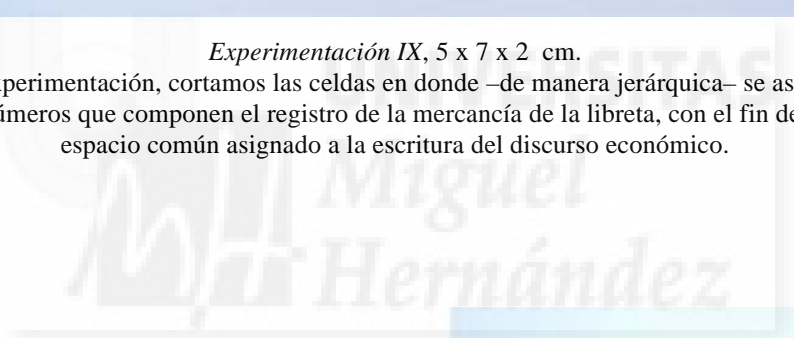
Experimentación VIII, 4 x 10 x 3 cm

En este pequeño *collage* escultórico, jugamos con el binomio saussureano del significante y el significado, representado a partir de una balanza, en donde los dos términos crean una tensión, al oscilar entre contrarios: saldo/deudores, por poner un ejemplo.



Experimentación IX, 5 x 7 x 2 cm.

En esta experimentación, cortamos las celdas en donde –de manera jerárquica– se asientan los diferentes números que componen el registro de la mercancía de la libreta, con el fin de eliminar el espacio común asignado a la escritura del discurso económico.



Experimentación X, 7,5 x 3,5 x 2,5 cm

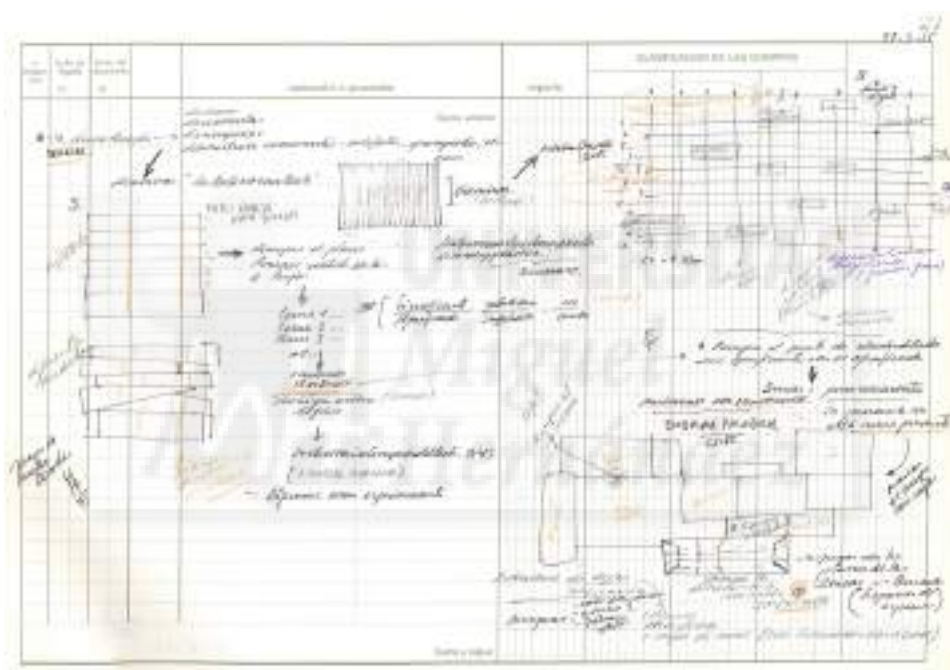
Aquí trabajamos a partir del concepto freudiano de condensación, construyendo una especie de tumba para la lógica económica del sistema capitalista.



Experimentación XI, 8 x 8 cm, y *XII*, 7,5 x 7,5 cm

En estos pequeños ejercicios, comprobamos la flexibilidad de las hojas de facturas y experimentamos con los espacios, los ritmos y los huecos que crean las diferentes líneas –rojas, grises y azules–, a partir de un juego de horizontales y verticales.

Sin embargo, este conjunto de trabajos iniciales fueron desechados, porque – influenciados por el aparato teórico del estructuralismo y el postestructuralismo francés– consideramos que la desestructuración del signo lingüístico no podía realizarse únicamente desde la ruptura formal de la hoja de cuentas –ya fuera, cortando, rasgando o plegando las diferentes palabras de la libreta–, sino que era necesario una desarticulación simbólica de la ley económica que estructura los cuadernos de contabilidad, a partir de un trabajo conceptual, menos espontáneo y más mental. Por eso, a partir del aparato teórico desarrollado en el capítulo primero y el capítulo segundo de este trabajo de investigación, empezamos a elaborar una serie de bocetos, como el que presentamos a continuación:



No obstante, a pesar de la documentación, los bocetos y la creación de los diferentes prototipos, consideramos que este trabajo es inabarcable e infinito –al igual que el significativo derridiano–, ya que es imposible intervenir cada una de las formas de registro y clasificación, que ordenan el sistema económico del mercado capitalista. Además, es evidente que los juegos de deconstrucción son ilimitados, porque la lógica económica de cada una de las libretas de contabilidad puede ser subvertida de mil maneras diferentes, hecho que extiende el proceso de la transgresión al infinito, en un esfuerzo desesperado por erradicar una ley que permanece fija e inmutable. Al fin y al cabo, según decía Lacan, "Nadie puede alegar ignorar la ley (...) la ley del hombre es la ley del lenguaje" (1953: 263).

2.3. Modelos de experimentación práctica

La contabilidad es una actividad tan antigua como la propia Humanidad. En efecto, desde que el hombre es hombre, y aún mucho antes de conocer la escritura, ha necesitado llevar cuentas, guardar memoria y dejar constancia de datos relativos a su vida económica y a su patrimonio: bienes que recolectaba, cazaba, elaboraba, consumía y poseía; bienes que almacenaba; bienes que prestaba o enajenaba; bienes que daba en administración.

Esteban Hernández Esteve, *Revista de libros*

Según los principios de contabilidad general, todo comerciante está obligado a llevar –de manera fiel y rigurosa– el registro detallado de la actividad económica de su negocio. Por eso, de acuerdo con la legislación vigente, cualquier incidencia –en el libro de contabilidad del comerciante– está penalizada con diferentes sanciones, en función de la gravedad que suponga el incumplimiento de la ley. Así, el 16 de noviembre de 2007, en el Real Decreto 1514/2007 –en donde se aprueba el Plan General de la Contabilidad (PGC)⁸³–, se dice lo siguiente:

Las cuentas anuales de una empresa comprenden el balance, la cuenta de pérdidas y ganancias, el estado de cambios en el patrimonio neto, el estado de flujos de efectivo y la memoria. Estos documentos forman una unidad [...].

Las cuentas anuales deben redactarse con claridad, de forma que la información suministrada sea comprensible y útil para los usuarios al tomar sus decisiones económicas, debiendo mostrar la imagen fiel del patrimonio, de la situación financiera y de los resultados de la empresa, de conformidad con las disposiciones legales (2007: 14)⁸⁴.

De este modo, y de manera detallada a lo largo de sus 158 páginas, el PGC describe la normativa vigente, que regula el registro fiel y detallado –sin margen de error– de los movimientos económicos de una empresa. Posteriormente, en el segundo punto "Requisitos de la información a incluir en las cuentas anuales", el BOE establece la obligación de presentar una información útil y relevante, en los diferentes libros de cuentas:

⁸³ El 22 de febrero de 1973, con la aprobación del Plan General de Contabilidad –por el Decreto 530/1973–, España se incorpora a las tendencias modernas sobre normalización contable.

⁸⁴ Este documento queda publicado en el BOE número 278, el 20 de noviembre de 2007.

La información incluida en las cuentas anuales debe ser relevante y fiable.

La información es relevante cuando es útil para la toma de decisiones económicas, es decir, cuando ayuda a evaluar sucesos pasados, presentes o futuros, o bien a confirmar o corregir evaluaciones realizadas anteriormente. En particular, para cumplir con este requisito, las cuentas anuales deben mostrar adecuadamente los riesgos a los que se enfrenta la empresa.

La información es fiable cuando está libre de errores materiales y es neutral, es decir, está libre de sesgos, y los usuarios pueden confiar en que es la imagen fiel de lo que pretende representar.

Una cualidad derivada de la fiabilidad es la integridad, que se alcanza cuando la información financiera contiene, de forma completa, todos los datos que pueden influir en la toma de decisiones, sin ninguna omisión de información significativa.

Adicionalmente, la información financiera debe cumplir con las cualidades de comparabilidad y claridad. La comparabilidad, que debe extenderse tanto a las cuentas anuales de una empresa en el tiempo como a las de diferentes empresas en el mismo momento y para el mismo período de tiempo, debe permitir contrastar la situación y rentabilidad de las empresas, e implica un tratamiento similar para las transacciones y demás sucesos económicos que se producen en circunstancias parecidas. Por su parte, la claridad implica que, sobre la base de un razonable conocimiento de las actividades económicas, la contabilidad y las finanzas empresariales, los usuarios de las cuentas anuales, mediante un examen diligente de la información suministrada, puedan formarse juicios que les faciliten la toma de decisiones (2007: 14 y 15).

Así, con la entrada en vigor del Plan General de Contabilidad –aprobado por el Ministerio de Economía y Hacienda–, se exige el cumplimiento del registro detallado de las cuentas, para que los datos puedan ser conservados y consultados, con el fin de controlar los movimientos económicos de una empresa. Asimismo, el Real Decreto del PGC no admite el incumplimiento del Código de Comercio, en donde –en sus 995 artículos– se especifica de manera detallada el correcto funcionamiento del movimiento del capital. A continuación, recogemos algunas de las normas y de las sanciones que se registran en el BOE, en caso de incumplir con la normativa:

- **Artículo 20.1** El contenido del Registro se presume exacto y válido. Los asientos del Registro están bajo la salvaguarda de los Tribunales y producirán sus efectos mientras no se inscriba la declaración judicial de su inexactitud o nulidad.
- **Artículo 22.1** En la hoja abierta a cada empresario individual se inscribirán los datos identificativos del mismo, así como su nombre comercial y, en su caso, el rótulo de su establecimiento, la sede de éste y de las sucursales, si las tuviere, el objeto de su empresa, la fecha de comienzo de las operaciones, los poderes generales que otorgue, el consentimiento, la oposición y la revocación a que se refieren los artículos 6 a 10; las capitulaciones matrimoniales, así como las sentencias firmes en materia de nulidad, de separación y de divorcio, y los demás extremos que establezcan las Leyes o el Reglamento.

- **Artículo 24.2** El incumplimiento de estas obligaciones será sancionado, previa instrucción de expediente por el Ministerio de Economía y Hacienda, con audiencia de los interesados y conforme a la Ley de Procedimiento Administrativo.
- **Artículo 25.1** Todo empresario deberá llevar una contabilidad ordenada, adecuada a la actividad de su empresa que permita un seguimiento cronológico de todas sus operaciones, así como la elaboración periódica de balances e inventarios. Llevará necesariamente, sin perjuicio de lo establecido en las Leyes o disposiciones especiales, un libro de Inventarios y Cuentas anuales y otro Diario.
- **Artículo 28.1** El libro de Inventarios y Cuentas anuales se abrirá con el balance inicial detallado de la empresa. Al menos trimestralmente se transcribirán con sumas y saldos los balances de comprobación. Se transcribirán también el inventario de cierre de ejercicio y las cuentas anuales.
- **Artículo 20.2** El Libro Diario registrará día a día todas las operaciones relativas a la actividad de la empresa. Será válida, sin embargo, la anotación conjunta de los totales de las operaciones por períodos no superiores al trimestre, a condición de que su detalle aparezca en otros libros o registros concordantes, de acuerdo con la naturaleza de la actividad de que trate.
- **Artículo 29** Todos los libros y documentos contables deben ser llevados, cualquiera que sea el procedimiento utilizado, con claridad, por orden de fechas, sin espacios en blanco, interpolaciones, tachaduras ni raspaduras. Deberán salvarse a continuación, inmediatamente que se adviertan, los errores u omisiones padecidos en las anotaciones contables. No podrán utilizarse abreviaturas o símbolos cuyo significado no sea preciso con arreglo a la Ley, el Reglamento o la práctica mercantil de general aplicación.
- **Artículo 30.1** Los empresarios conservarán los libros, correspondencia, documentación y justificantes concernientes a su negocio, debidamente ordenados, durante seis años, a partir del último asiento realizado en los libros, salvo lo que se establezca por disposiciones generales o especiales.
- **Artículo 30.2** El cese del empresario en el ejercicio de sus actividades no le exime del deber a que se refiere el párrafo anterior y si hubiese fallecido recaerá sobre sus herederos.
- **Artículo 35.8** La estructura de estos documentos no podrá modificarse de un ejercicio a otro, salvo en casos excepcionales, siempre que esté debidamente justificado y se haga constar en la memoria.

Por eso, teniendo en cuenta la estricta legislación que regula el uso de los libros de contabilidad, hemos recurrido a la capacidad política y transformadora de la disciplina del *collage*, para transgredir la legislación vigente, en busca de un lenguaje poético y

alternativo, que cuestione la lógica mercantilista, más allá de la norma establecida con el paso de los años. Así, a partir del proceso deconstructivista derridiano, hemos violentado las normas que sentencia el Estado, con el fin de subvertir la normativa que regula el código de los diferentes registros de cuentas. De este modo, conscientes de la normativa, hemos querido transgredir el discurso económico del sistema capitalista, a través de la experimentación plástica y conceptual, gracias a la disciplina del *collage*. En definitiva, con la ayuda del bisturí y un poco de cola de encuadernar, hemos cortado, rasgado, tachado, ocultado, desordenado, fragmentado y mutilado las diferentes libretas de contabilidad, para crear un nuevo lenguaje aneconómico, que desautorice los estatutos del Código de Comercio y el Plan General de Contabilidad.

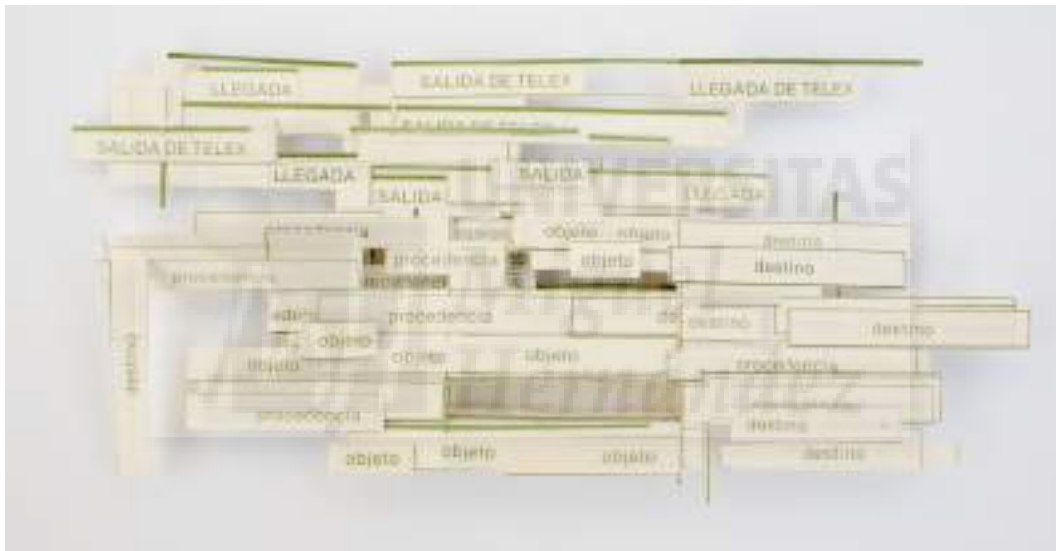


2.3.1. Collage: *El desplazamiento interminable del objeto*

[...] la distancia que separa al texto de sí mismo, permite el corte o la desarticulación de espaciamentos silenciosos (guiones, trazos, barras, cifras, puntos, comillas, blancos, etc.). La heterogeneidad de las escrituras es la escritura misma, el injerto.

Jacques Derrida, *La diseminación*.

2.3.1.1. Imagen



2.3.1.2. Ficha técnica

- Título: *El desplazamiento interminable del objeto*
- Año: 2015
- Técnica: *collage*
- Medidas: 9 x 18,5 cm
- Fuente: papel de registro TELEX 3179-12, de la marca *Buffetti*
- Medidas del cuaderno: 31 x 21 cm
- Número de páginas del cuaderno: 100 páginas, sin numerar
- Adhesivo: cola de encuadernar

2.3.1.3. Breve historia del cuaderno

Las hojas que hemos utilizado, para la construcción de este *collage*, forman parte de un cuaderno de registro de contabilidad, especializado en llevar las cuentas de las transmisiones de datos y, concretamente, las salidas y las llegadas de los envíos de texto. El modelo Telex es un dispositivo independiente de la red telefónica, encargado de proporcionar un primer medio de comunicación entre países, según la norma establecida por la Unión Internacional de Telecomunicaciones. El Telex es un mecanismo electrónico, que nace en 1920 (la era de los teletipos) y tiene la capacidad de mandar un total de 60 palabras por minuto, a cualquier otro registro internacional que utilice técnicas similares. Así, al poder intercambiar documentos de forma electrónica, se pueden gestionar –por poner algún ejemplo– órdenes de compra, avisos de pago y facturas, tanto a nivel nacional como internacional. Hoy en día, el Intercambio electrónico de datos (EDI) –utilizado durante el siglo XX, para enviar y recibir mensajes– ha quedado obsoleto y está en desuso, ya que –con la llegada de Internet y las nuevas tecnologías– se ha implantado un sistema electrónico de comunicación internacional de gran eficacia y rapidez.

El tipo de papel empleado, para la realización del *collage*, pertenece al libro de registros TELEX modelo 3179-12. Recogemos, a continuación, una imagen del cuaderno:



Detalle de la portada del cuaderno
TELEX-3179-12



2.3.1.4. Análisis crítico

Las diferentes teorías sobre el lenguaje, que proponen los estudios psicoanalíticos de Jacques Lacan y los estudios filosóficos de Jacques Derrida, nos han ayudado a contextualizar el juego reiterado de significantes que se produce en este *collage*, en donde el concepto de 'unidad' se rompe, como consecuencia de la desarticulación física de la hoja de contabilidad y la desestructuración de la equivalencia del signo lingüístico. Por eso, en este *collage*, hemos tratado de plasmar el desplazamiento interminable de la carta robada –representado a través del movimiento de la palabra 'objeto'–, con el fin de reivindicar un lenguaje ajeno a la estabilidad que proporciona el orden del sentido, que se constituye cuando la carta llega –finalmente– a manos de su destinatario.

Así, para realizar el movimiento incesante del objeto –sus salidas y sus llegadas–, hemos tenido presente las críticas que Derrida hace a Lacan, en relación a la teoría sobre la materialidad del significante, recogida en "El seminario sobre la carta robada" (1956).



Detalle del *collage*

Según la teoría lacaniana de los años cincuenta, la carta (el objeto) siempre llega a su destino, porque –a pesar de que se rompa en mil pedazos– nunca pierde su sentido final, hecho que demuestra el carácter indestructible de la unidad del significante trascendental. Aquí, concretamente, nos interesa la crítica que hace Derrida –en los años setenta– a la teoría lacaniana sobre la carta robada, ya que es incapaz de aceptar el destino teleológico que Lacan confiere a la carta, que siempre llega a su destino.



Para Derrida, en cambio, la carta nunca llega a su destino –como hemos intentado plasmar en el *collage*–, porque no existe un momento final que clausure el movimiento reiterado del significante, en donde se constituiría la verdad y el sentido de la letra impresa. En este sentido, como no hay un lugar originario que establezca la cadena infinita de reenvíos del significante, la teoría derridiana afirma que sólo puede haber desplazamiento y diseminación del sentido, al margen de la equivalencia del signo lingüístico saussureano. A partir de aquí, asumiendo las críticas derridianas, hemos trabajado con la palabra 'objeto' –que remite a la carta o significante lacaniano–, en un ejercicio deconstruccionista, que –desde la diseminación y la multiplicación de planos o injertos– pretende desacreditar la teoría lacaniana del significante trascendental, en un movimiento interminable que se mueve entre la salida y la llegada y el destino y la procedencia. Así, a través del desplazamiento reiterado del objeto, nuestra intención es reivindicar la llegada de un nuevo lenguaje, al margen de la omnipotencia de la lógica del sentido, en el sistema logocéntrico del mundo occidental.

2.3.1.5. Proceso de construcción

Para el proceso de construcción del *collage*, hemos seleccionado algunas de las palabras inscritas en las hojas de la libreta. Se trata de un patrón de hoja que se repite, a lo largo de sus cien páginas, con el fin de registrar –de un modo diario– la contabilidad de las llegadas y las salidas de los envíos de texto, en base a un orden y a un importe. Así, a partir del juego que se establece entre la llegada (o procedencia) y la salida (o destino), nuestra intención es descentralizar la materialidad del objeto, a través de un proceso deconstructivo, que dificulta –en cierta manera– el poder de clasificación que tiene la dimensión simbólica del lenguaje. En este sentido, a partir del juego de la diseminación,

nuestra finalidad es cuestionar la autoridad tautológica del sistema logocéntrico del mundo capitalista, desarticulando la teoría de la equivalencia de la lingüística saussureana y la teoría del valor de la economía marxista, a través del movimiento retirado de los diferentes significantes que componen el *collage*, en busca de un nuevo lenguaje poético.

Aquí dejamos constancia del esqueleto lingüístico, que determina el juego de reenvíos que se establece entre la llegada y la salida del objeto:

The image shows two overlapping tables from a book's endpaper. The top table is titled 'LIBRO DE VALOR' and has columns for 'VALOR', 'CANTIDAD', 'UNIDAD', and 'TIPO'. The bottom table is titled 'MIGUEL EN HERNÁNDEZ' and has columns for 'VALOR', 'CANTIDAD', 'UNIDAD', and 'TIPO'. Both tables are partially obscured by a watermark that reads 'UNIVERSITAS Miguel En Hernández'.

Detalle de las palabras impresas en cada una de las caras de la libreta



Vista completa de la libreta abierta

En la primera página, están recogidas las llegadas de las diferentes mercancías (objeto) y, además, aparecen un conjunto de palabras y números, que sirven para ordenar y contabilizar las llegadas y las salidas de los objetos. Así, en la parte que corresponde a las llegadas, podemos encontrar las siguientes referencias: el n° de orden (del 0 al 9), la llegada de Telex, la procedencia, el objeto, el importe y las notas (sección, responsable, etc.). En la página contigua, podemos encontrar las salidas de las diferentes mercancías y las referencias del siguiente tipo: las salidas, el año 19__, el día, el mes, la hora, la duración, el destino, el objeto, el importe, las notas (sección, responsable, etc.) y las referencias, que aparecen en una columna que contiene el n° de orden, el n° de referencia anterior y n° de referencia posterior.

Para la realización de este *collage*, ha sido importante jugar con la desarticulación de la lógica del discurso mercantilista, impuesta en las hojas del cuaderno. En este sentido, hemos despojado a cada una de las palabras de su capacidad de clasificación y enumeración, para descontextualizarlas de su sentido económico y, posteriormente,

individualizar su presencia en un nuevo espacio plástico y poético, en donde la función comunicativa se quiebra, dejando una pluralidad de significantes a la deriva. Aún así, aunque se cruzan y se entremezclan, en el *collage* hemos diferenciado una primera parte superior, que determina el juego de las llegadas y las salidas y, después, una segunda parte inferior, que aglutina la procedencia y el destino del objeto, quedando registrado el desplazamiento de la mercancía. De este modo, en la parte superior del *collage*, hacemos referencia al movimiento incesante del juego de reenvíos, entre las salidas y las llegadas del objeto; y, en la parte inferior, nuestra intención es plasmar la multiplicidad de planos que produce el movimiento reiterado del objeto, que –en última instancia– conforma el ritmo del *collage*. En este sentido, al dislocar el orden lógico del discurso de la hoja, comprobamos que se anuncia la llegada de un lenguaje alternativo – hecho de fragmentos, espacios, planos y líneas–, que desarticula el destino teleológico del objeto-mercancía, hasta la pérdida de su posible clasificación lógica. Así, pues, se crean una serie de incongruencias –reminiscencia magrittiana–, que arremeten contra la lógica de la razón y el sentido del discurso capitalista. Sirva, a modo de ejemplo, el momento en que una salida queda atrapada entre dos llegadas:



En definitiva, a través de la alteración de los códigos establecidos –que rigen el juego de entradas y salidas de las mercancías–, la lógica impuesta en las hojas de cuentas se desarma, privando de sentido al orden económico del discurso capitalista, que deja de clasificar y registrar la información de la mercancía, para pasar a formar parte de un objeto poético y conceptual, al servicio de la investigación plástica.

2.3.2. Collage: *El juego del vacío y el silencio*

[...] Pero el silencio puede más que tanto instrumento.

Miguel Hernández, *Elegía primera*

2.3.2.1. Imagen



2.3.2.2. Ficha técnica

- Título: *El juego del vacío y el silencio*
- Año: 2015
- Técnica: *collage*
- Medidas: 9,5 x 25,5 cm
- Fuente: papel de registro BALANCES 2315-13, de la marca *Buffetti*
- Medidas del cuaderno: 34 x 24,5 cm
- Número de páginas del cuaderno: 100 páginas, numeradas del 1 al 100
- Adhesivo: cola de encuadernar

2.3.2.3. Breve historia del cuaderno

Las hojas que hemos utilizado, para la realización de este *collage*, forman parte de una libreta, que se utiliza con el fin de llegar a controlar –de manera exhaustiva– el balance de comprobación de las sumas y los saldos de una empresa. Se trata de un mecanismo de registro, que –en ningún momento– solicita el resultado total de las gestiones económicas de manera explícita, sino el recuento diario –clasificado por el número de orden– de la situación de las ganancias o las pérdidas económicas y financieras de la empresa. Por lo tanto, son hojas que marcan la pauta, para una buena comprobación diaria de los gastos y las ganancias de una empresa –sin posibilidad de errores–, en base a los conceptos de 'debe' y 'haber' y, también, teniendo en cuenta las figuras de los deudores y los acreedores.

El libro de Balances que hemos utilizado contiene 100 hojas, numeradas del 1 al 100. Aquí, adjuntamos una imagen de la portada de este cuaderno:



Detalle de la portada de la libreta. Medidas 34 x 24,5 cm
100 páginas, numeradas del 1 al 100.

El esqueleto lingüístico de la hoja de la libreta de Balances se constituye del siguiente modo:

A photograph of a blank ledger page. The page is titled 'Balance al' on the left and 'Pag. Diaria N°' on the right. The main table has three main columns: 'Cuentas', 'SUMAS', and 'SALDOS'. Under 'Cuentas' are sub-columns 'n°' and 'titulo'. Under 'SUMAS' are sub-columns 'debe' and 'haber'. Under 'SALDOS' are sub-columns 'deudores' and 'acreedores'. The page number '1' is in the top right corner.

Detalle de las palabras que encabezan las hojas de registro, numeradas del 1 al 100. Para esta imagen, hemos seleccionado la primera hoja de la libreta de contabilidad.

El tipo de papel empleado, para la realización de este *collage*, pertenece a un cuaderno que tiene la finalidad de comprobar el equilibrio económico exacto entre el 'debe' y el 'haber', con respecto a la suma diaria de las cuentas que se clasifican en sus columnas. En este punto, consideramos importante recoger un breve ejemplo, para poder comprender la funcionalidad y la utilidad que tiene este modelo de libreta de balances, dentro del registro de contabilidad de una empresa:

CUENTAS		SUMAS		SALDOS	
n°	titulo	debe	haber	deudores	acreedores
1	Caja	11,5000	2,000	9,500	
2	Capital		10,000		10,00
3	Ventas	2,000	1,000	1,000	
4	Mercancía		1,500		1,500
5	Bancos	1,000		1,000	

14,500
saldos iguales

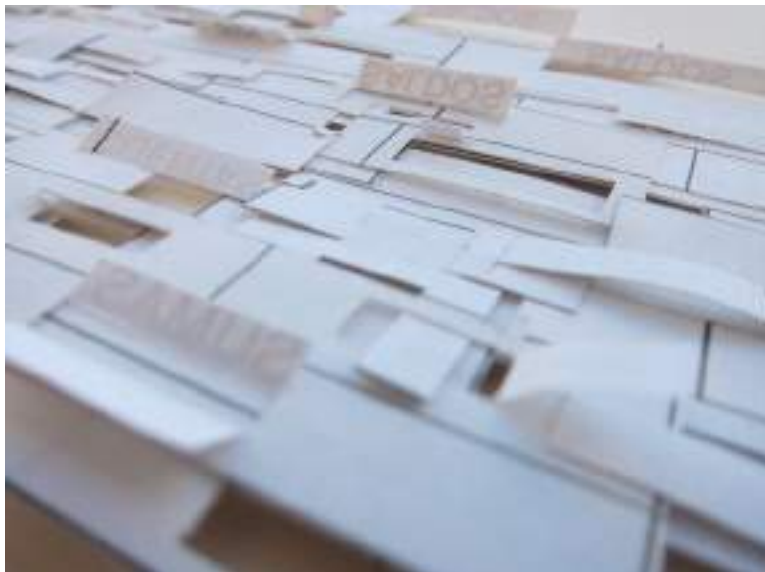
El saldo final es la diferencia que se establece entre el 'debe' y el 'haber'

11,500
saldos iguales

Se trata de un mecanismo de control, que trata de impedir cualquier incidencia económica, teniendo en cuenta que las sumas totales de las primeras columnas – correspondientes al 'debe' y al 'haber'– y los saldos totales de las siguientes columnas – correspondientes a los deudores y los acreedores– deben ser iguales, para que no se registren pérdidas en la empresa.

2.3.2.4. Análisis crítico

Para el proceso de construcción de este *collage*, hemos trabajado a partir de los conceptos de 'presencia' y 'ausencia' del signo lingüístico, para remarcar el hecho de que es imposible registrar la contabilidad diaria de una empresa. Se trata, por lo tanto, de realizar un *collage*, a partir de la desarticulación del equilibrio económico que se establece entre la entrada y la salida de la mercancía-dinero, con el fin de desautorizar la lógica económica que impera en la libreta de facturas. En este sentido, conscientes de la capacidad revolucionaria del vacío y el silencio, hemos considerado importante plantear un juego deconstructivo, en donde las palabras quedan ocultas, gracias a la superposición de diferentes planos de papel. Así, influenciados por el trabajo estructural de los *collages* de Picasso, hemos querido desautorizar la capacidad denotativa de las palabras, demostrando –gracias a la superposición de diferentes planos– que la función del signo lingüístico no es remitir a la presencia del 'ser', sino a la ausencia y el vacío, en donde el lenguaje habla de la muerte y el silencio.



Detalle del *collage*

Por eso, en este *collage*, vemos que las palabras se superponen unas a otras – ocultándose entre ellas–, dando lugar a un vacío físico y enunciativo, que cuestiona la hegemonía del discurso económico del sistema capitalista, a partir de la irreverencia del silencio.

2.3.2.5. Proceso de construcción

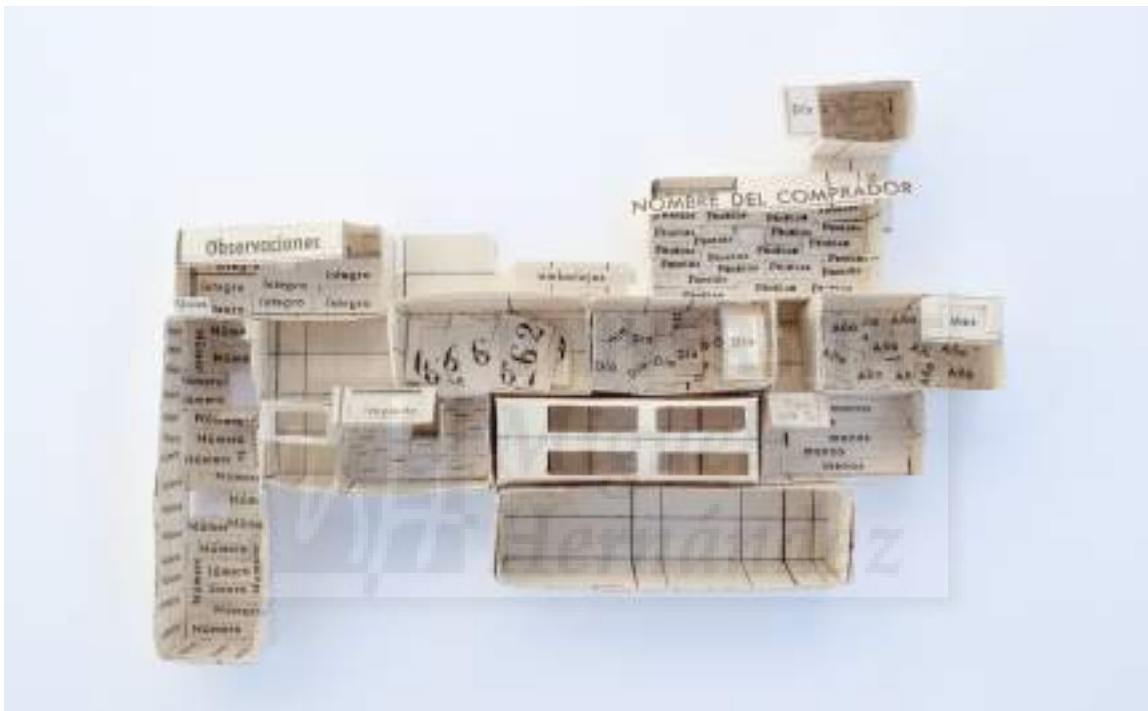
Para el proceso de construcción de este *collage*, hemos trabajado a partir de la invisibilización de las palabras, que están inscritas en las hojas de la libreta, y también hemos practicado una serie de cortes incisivos en las hojas de facturas, para eliminar cualquier vestigio que pudiera quedar de las palabras que estructuran la economía de la libreta. Por eso, con un poco de cola y ayudados del bisturí, nos ha interesado ver el juego deconstructivo que se produce, cuando el discurso económico que impera en las libretas queda oculto, por medio de una serie de planos –hechos a base de recortes–, que dan lugar a una topología del vacío y el silencio. Así, en este *collage*, cada una de las palabras –con la huella que deja su propia sombra– se encargan de cubrir el discurso que encontramos en la libreta de Balances, descubriendo un nuevo lenguaje poético, hecho a base de silencios. Además, al margen del proceso de superposición de planos, hemos abierto una serie de huecos en el *collage*, con el fin de demostrar –desde la ausencia y el vacío– que existe un lenguaje 'otro', en donde la palabra se acerca al susurro del silencio. Nuestro interés se ha centrado, entonces, en ocultar y eliminar el conjunto de palabras que dictan el discurso racional de la libreta de facturas, en un afán por liberar las hojas de registro de su carácter económico y funcional.

2.3.3. Collage: *Poéticas de la contradicción*

Poner la verdad en aquello que hace durar la contradicción.

Maurice Blanchot, *La conversación infinita*

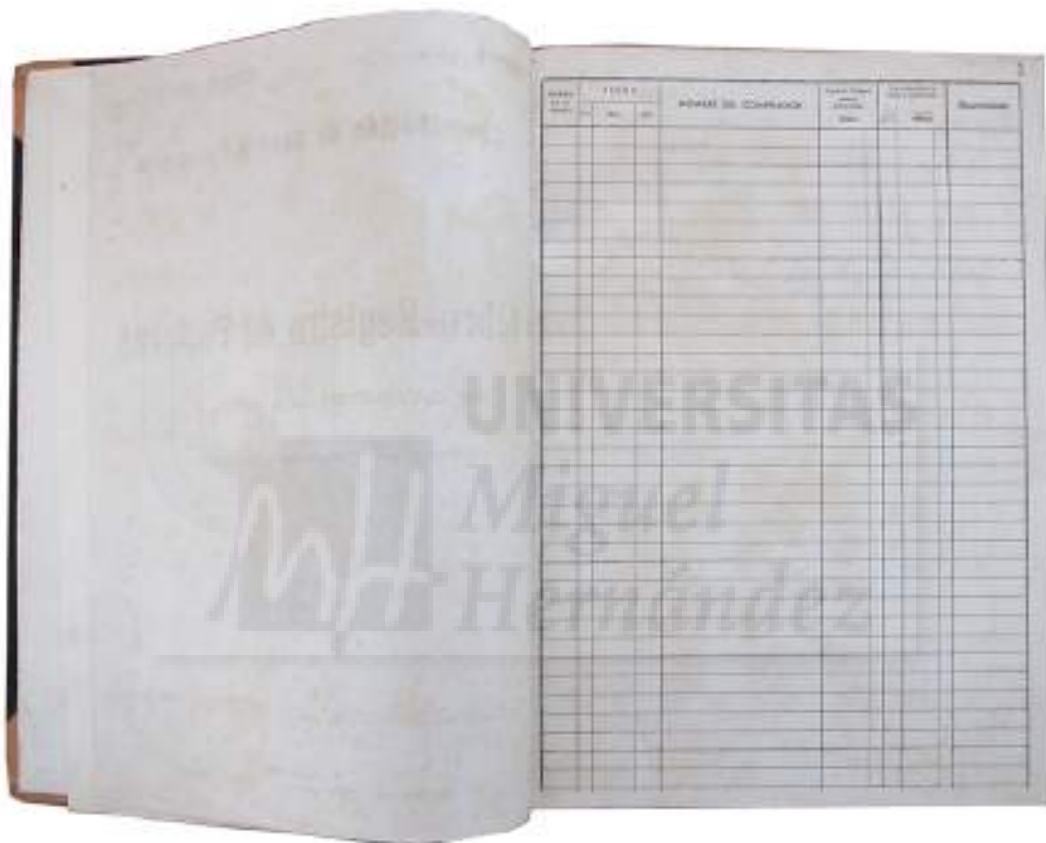
2.3.3.1. Imagen



2.3.3.2. Ficha técnica

- Título: *Poéticas de la contradicción*
- Año: 2015
- Técnica: *collage*
- Medidas: 10,5 x 15 cm
- Fuente: papel de Libro-Registro de Facturas (Contribución de Usos y Consumos)
- Medidas del cuaderno: 34 x 21,5 cm
- Número de páginas del cuaderno: 100 páginas, numeradas del 1 al 100
- Adhesivo: cola de encuadernar

obligada –por ley– al registro de su facturación. En este sentido y según las leyes mercantiles, el proceso de registro en esta libreta de facturas sería el siguiente: en primer lugar, se emite la factura; posteriormente, se conserva en papel; y, finalmente, se lleva a la hoja de registro, que contabiliza el número, la fecha de emisión, el nombre del comprador, el importe –en este caso, en pesetas–, el tanto por ciento y las observaciones que se consideren oportunas, hasta que pase el tiempo estipulado para su destrucción. Así, la estructura interna del cuaderno de registro es del siguiente modo:



Detalle de las palabras que recorren la parte superior de las hojas

Se trata, por lo tanto, de un libro de uso obligatorio, cuya finalidad consiste en controlar –en cualquier momento– la contabilidad y el registro de los nombres de los compradores de las mercancías, junto con el importe en pesetas o, por ejemplo, el impuesto de la contribución de usos y consumo. Adjuntamos una imagen de las palabras que componen el interior del cuaderno:

Número de la Factura	FECHA			NOMBRE DEL COMPRADOR	Importe íntegro (en colones embaldosados) Pesetas	Contribución de Usos y Consumos		Observaciones
	Día	Mes	Año			Impuesto	Pagos	

Detalle de la parte superior de la hoja de la libreta-registro.
La estructura de la libreta está diseñada para recoger una clasificación de treinta facturas por hoja

Para finalizar este apartado, también nos interesa plasmar una imagen de la finonomía de este modelo de libreta de registros. Aquí, se puede ver su portada y la etiqueta que especifica su funcionalidad:



Detalle de la portada de la libreta. Medidas 34 x 21,5 cm
100 páginas, numeradas del 1 al 100

2.3.3.4. Análisis crítico

En este *collage*, retomamos las investigaciones lingüístico-económicas de Saussure y Marx, en donde se analiza el funcionamiento del sistema de equivalencias entre el significante (o valor de uso) y el significado (o valor de cambio), que da origen a la función comunicativa de la lengua. Sin embargo, según vimos, el pensamiento marxista va más allá de la teoría lingüística saussureana, ya que reivindica el hecho de que el significante no tiene un único sentido, sino que está sujeto a una cadena ilimitada de sustituciones. En este punto, retomamos el ejemplo de Marx (1867: 94):

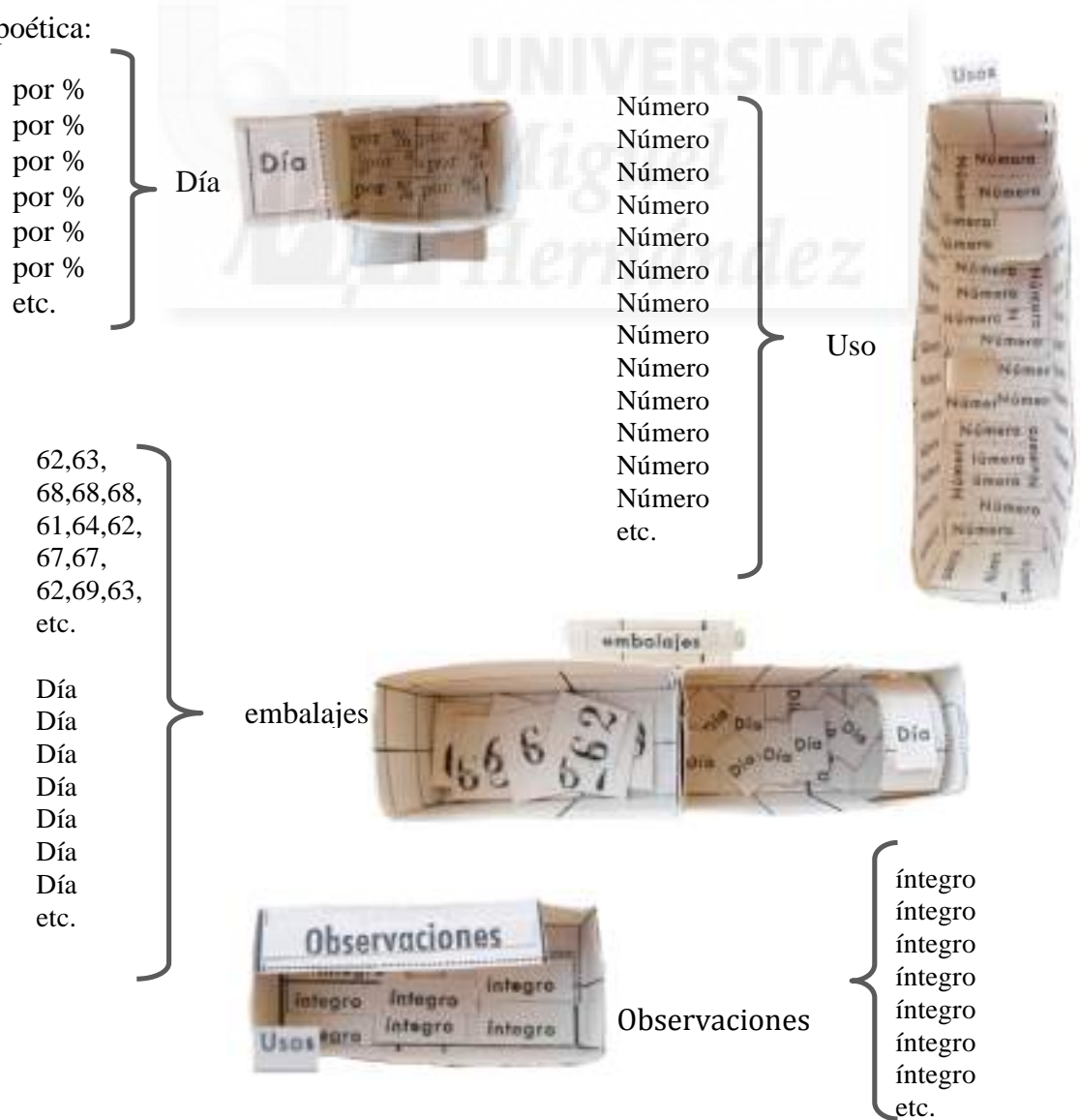
1 traje =	}	20 varas de tela
10 libras de té =		
40 libras de café =		
1 <i>quarter</i> de trigo =		
2 onzas de oro =		
1/2 tonelada de hierro =		

Así, la teoría marxista reconoce el valor abierto e incompleto que se establece entre el valor de uso y el valor de cambio, convirtiéndose en un juego de relaciones infinitas, en donde ya no existe un único sentido. Tomando como ejemplo la propuesta marxista, hemos tratado de establecer vínculos inesperados entre el contenido y el continente, a partir de pequeñas cajas o cajones –hechos de papel de factura–, que hacen referencia a las cajas de cartón corrugado que sirven como embalaje o medio de transporte de la mercancía.

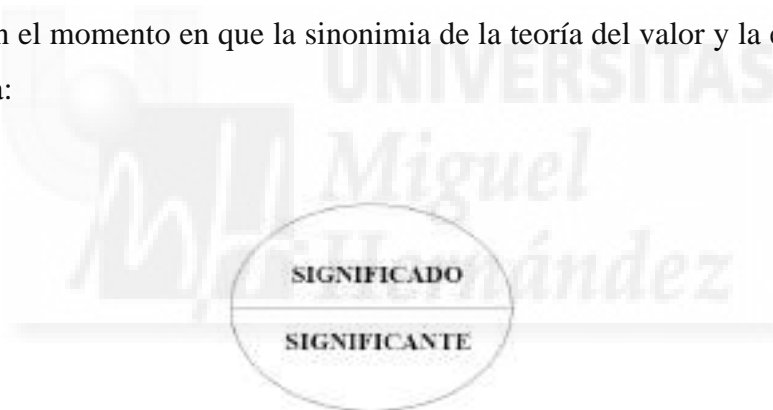


Detalle de alguno de los modelos de cajas

Con este *collage*, nuestra intención ha sido romper con la teoría de la equivalencia, a partir del choque que produce la incongruencia, cuando el significado que se encuentra dentro de la caja no representa –de acuerdo con el discurso económico– el significante que está fuera de la caja, sino que remite a un lenguaje poético y aneconómico, ajeno a la lógica racional del discurso capitalista. A partir de esta premisa, nuestra intención ha sido cuestionar los estatutos económicos del discurso logocéntrico, al criticar el valor determinado que –a lo largo de la historia– adopta el signo lingüístico, producto del consenso social. De esta manera, al margen de la teoría de la equivalencia, los significantes que enmarcan cada una de las cajas del *collage* ya no están representados por su valor económico, sino que remiten a un conjunto de significados —en este caso, palabras, números, líneas, planos o espacios– que destruyen la sinonimia del signo lingüístico saussureano. Recogemos, a continuación, algunos ejemplos del juego azaroso e inesperado que se produce entre el valor de uso y el valor de cambio, cuando la palabra deja de ser una mercancía de intercambio económico y alcanza una realidad poética:



Así, por medio de la experimentación plástica y conceptual, nos interesa cuestionar la teoría de la equivalencia del lingüista Ferdinand de Saussure –recogida en su libro, *Curso de lingüística general* (1916)– y, además, la teoría del valor del economista Karl Marx –recogida en su libro, *El capital* (1867)–, con el fin de plantear una posible estrategia deconstructiva, que desacredite la lógica racional y discursiva del pensamiento logocéntrico. En este sentido, a partir de la similitud que establecen las teorías lingüísticas y económicas, nuestra intención ha sido dislocar el poder denotativo del signo, al impedir la calma y la tranquilidad que proporciona la estabilidad referencial del proceso del lenguaje, en donde –producto del consenso social– un significante remite a un significado, originando el sentido del discurso. Por eso, influenciados por la estrategia crítica de Tzara (recordemos: preámbulo = sardanápalo, uno = valija, mujer = mujeres, sí = bigote, dos = tres, etc.), nuestra finalidad ha sido cuestionar el esquema saussureano del signo lingüístico, demostrando que es posible encontrar una dimensión simbólica extraña a las reglas hegemónicas del discurso capitalista, en el momento en que la sinonimia de la teoría del valor y la equivalencia se pone en duda:



(Saussure, 1916: 195).

Así, a partir de la idea del concepto de 'contenedor' –como caja o cajón de transporte de las diferentes mercancías, debidamente catalogadas por su etiquetado–, nuestra intención ha sido romper la equivalencia económica del signo lingüístico, demostrando el carácter productivo del lenguaje poético. En este sentido, influenciados por el trabajo conceptual de Duchamp, este *collage* propone la creación de un juego de reciprocidades imposibles, en donde emerge la posibilidad de un nuevo lenguaje poético, que es capaz de producir una realidad alternativa a la lógica económica del sistema capitalista.

2.3.3.5. Proceso de construcción

El proceso creativo de este trabajo ha consistido en construir una serie de recipientes y cajas de papel –de diferentes tamaños y formas–, que permiten cuestionar la sinonimia del lazo saussureano, para poner en duda el lenguaje económico del libro de facturas. Así, con un poco de cola de encuadernar, hemos construido una serie de recipientes – catalogados por una pequeña etiqueta–, que recuerdan a las cajas de cartón que se utilizan para transportar las diferentes mercancías, en el sistema de mercado capitalista. De este modo, una vez construidas las cajas y añadidas las diferentes etiquetas, hemos seleccionado una serie de palabras de la libreta de facturas, que –posteriormente– hemos pegado en el interior de cada una de las cajas, tratando de romper –a través de la contradicción y la incongruencia– la equivalencia entre el significante (o continente) y el significado (o contenido), para impedir el carácter denotativo del orden del discurso económico. En este sentido, como las palabras que contienen cada una de las cajas no representan el sentido que delimita la etiqueta exterior, nuestra intención ha sido demostrar –en la línea planteada por el trabajo creativo de Duchamp– la capacidad productiva que tiene el lenguaje, cuando la equivalencia entre el significante y el significado se rompe.

2.3.4. Collage: *La arqueología de la metáfora*

[...] danzando como palabras en la boca de un mudo.

Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*

2.3.4.1. Imagen



2.3.4.2. Ficha técnica

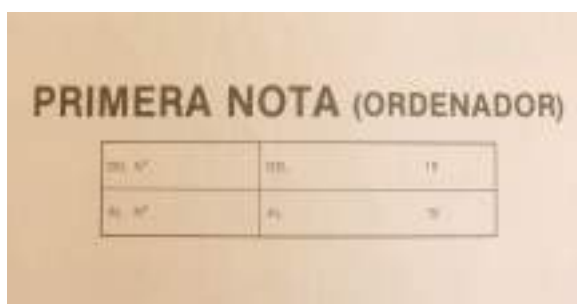
- Título: *La arqueología de la metáfora*
- Año: 2015
- Técnica: *collage*
- Medidas: 11,5 x 15 cm
- Fuente: papel de Libro-Registro Primera Nota (ordenador), modelo 8632 *Buffetti*
- Medidas del cuaderno: 24,5 x 34 cm
- Número de páginas del cuaderno: 100 páginas, sin numerar
- Adhesivo: cola de encuadernar

2.3.4.3. Breve historia del cuaderno

Para la elaboración de este *collage*, hemos seleccionado las hojas de un cuaderno de registro de facturas, denominado Primera Nota (ordenador), modelo 6832, de la marca *Buffetti*. Se trata de un cuaderno horizontal, grapado con tres fuertes grapas y perforado en el margen superior, para poder separar fácilmente cada una de las hojas de papel. En este caso, el cuaderno de facturas Primera Nota podría tener diferentes usos: talonarios de comandas, talonarios de facturas, talonarios de pedidos, talonarios de recibos o talonario de albaranes. La libreta Primera Nota está impresa por una sola cara y a dos tintas, dentro de la misma gama de color: gris verdoso. La parte trasera de la libreta es de cartón duro, hecho que le confiere cierta consistencia. A continuación, recogemos algunas imágenes de este modelo de libreta:



Portada de la libreta Primera Nota (ordenador), modelo 6832



Detalle de la portada de la libreta



Detalle del modelo de la libreta

Y, a partir del juego de planos internos del *collage*, vemos que la palabra también se fragmenta, perdiendo –a través del injerto y la superposición– alguna de sus letras, para dar paso a un nuevo lenguaje preverbal, anterior al orden racional de la palabra. En este momento, cuando el lenguaje se disemina, aparece un lenguaje roto y fragmentado, que ya no remite a un significante trascendental que ordena el discurso, sino que provoca la llegada de un lenguaje huérfano, que se constituye a partir de su propio código interno de leyes poéticas, al margen del discurso económico. Así, se crea un doble juego – lingüístico y conceptual– que rompe con la estructura física del lenguaje, pero también con la idea de orden y jerarquía, que clasifica este modelo de libreta, denominado Primera Nota.



Detalle de la parte superior de una de las hojas del cuaderno

En este sentido, la palabra 'Primera Nota' –significante trascendental, que ordena el discurso económico de la libreta de facturas– deja de ocupar la centralidad del cuaderno, para pasar a un segundo plano, en donde se imposibilita su perfecta lectura. De esta manera, con la deconstrucción del significante trascendental que constituye la lógica racional y económica del cuaderno de facturas, emerge la posibilidad de un lenguaje poético –plagado de metáforas–, que recuerda al balbuceo del sujeto afásico, cuando el discurso hegemónico se rompe y se desintegra.



Detalle del lugar que ocupa la palabra 'primera nota' en el collage

2.3.4.5 Proceso de construcción

En este *collage*, en donde el carácter lineal del discurso se pone en entredicho, hemos centrado nuestra investigación plástica y formal en el movimiento interno y vertical que genera la figura literaria de la metáfora, basándonos en las aportaciones teóricas de Jakobson, en torno a la afasia. Así, para captar el movimiento de la metáfora, nos ha interesado realizar un trabajo arqueológico, que excava diferentes planos en el papel, con el fin de aportar profundidad a la bidimensionalidad del *collage*. De este modo, gracias al trabajo de excavación y a la superposición de planos, el *collage* adquiere una tercera dimensión, que da volumen a los diferentes estratos que configuran el trabajo creativo, haciendo referencia a la infinidad de significados que –producto de la metáfora– desestructuran la equivalencia lingüística del signo saussureano.

Por eso, en primer lugar, nos ha interesado analizar las diferentes palabras que componen el discurso económico del papel:



Detalle de las palabras del cuaderno, en su parte superior e inferior

Así, pues, nuestra intención ha sido plasmar el movimiento interno de la metáfora, a partir de la profundidad de diferentes planos, que hemos construido gracias a los recortes de papel sustraídos en el proceso de creación del *collage*. De esta manera, al aglutinar una cantidad ilimitada de elementos en un plano mínimo, hemos querido recoger el proceso de condensación de la metáfora, que remite a un lenguaje indeterminado, en donde ya no existe la omnipotencia de un único sentido.



Detalle de los diferentes estratos, en una parte del *collage*

2.3.5. Collage: Yuxtaposición de significantes

Los blancos y los puntos borrosos del análisis serán como las huellas que señalan la fuga del texto, pues el texto está sometido a una forma, esta forma no es unitaria, estructurada, acabada: es el fragmento, el trozo, la red cortada o borrada, con todos los movimientos, todas las inflexiones de un inmenso *fading* que asegura a la vez la imbricación y la pérdida de los mensajes.

Roland Barthes, S/Z

2.3.5.1. Imagen



2.3.5.2. Ficha técnica

- Título: *Yuxtaposición de significantes*
- Año: 2015
- Técnica: *collage*
- Medidas: 13 x 24 cm
- Fuente: Libreta de vencimientos de pago
- Medidas del cuaderno: 21 x 31 cm
- Número de páginas del cuaderno: 40 páginas, sin numerar
- Adhesivo: cola de encuadernar

2.3.5.3. Breve historia del cuaderno

Para la elaboración de este *collage*, hemos seleccionado las hojas de un cuaderno de registro, cuya utilidad no queda especificada en la portada de la libreta. El único dato que nos proporciona este cuaderno de registro es el nombre del editor y el lugar de impresión. Se trata de un cuaderno, realizado en la ciudad de Elche, bajo la dirección del impresor Pascual Segarra⁸⁶. Aquí, recogemos la portada del cuaderno, utilizado para la elaboración del *collage*:



Portada del cuaderno



Detalle de la
etiqueta del cuaderno

⁸⁶ Pascual Segarra Sánchez (1912-2012) se hizo cargo de la imprenta familiar a los veinte años de edad, convirtiéndose en una de las imprentas más reconocidas de la ciudad ilicitana.

Se trata de un cuaderno de registro horizontal, que no tiene numeración en sus hojas y que cuenta con una serie de palabras, que –hasta este momento– no habían aparecido en las libretas anteriores: Residencia del mismo, Plaza, Cantidad, Vencimiento, etc. Este cuaderno de registro puede tener diferentes usos, pero todos están dirigidos a controlar los plazos de pago de los vencimientos de las facturas –el fin del plazo del crédito–, con el fin de garantizar el cumplimiento de la ley que ordena la lucha contra la morosidad. Recogemos, a continuación, un detalle de la parte superior de una de las hojas de este cuaderno, en donde podemos apreciar las palabras que dictan el discurso del registro:

Mes	Día	NÚMERO Y APELLIDOS	DIRECCIÓN DE SERVICIO	PROP.	CANTIDAD	VENCIMIENTO		
						Mes	Día	Año

Detalle de las palabras que componen el cuaderno

De este modo, este tipo de libreta controla la fecha límite del cómputo de pago al cliente, en donde el objeto queda oculto bajo el número de factura, perdiendo su capacidad denotativa y su valor de uso. En ese momento, la mercancía pierde su utilidad práctica y pasa a convertirse en un simple número, al servicio del complejo engranaje de la cadena económica del sistema capitalista.

2.3.5.4. Análisis crítico

Para la realización de este *collage*, hemos jugado con la reducción de los espacios, que se asignan a la escritura. Así, el lugar común –en donde se registran las fechas de los vencimientos de pago– se ha replegado sobre sí mismo, sin dejar espacio a la palabra. De esta manera, al condensar los espacios que ordenan el discurso económico, la palabra pierde el lugar privilegiado que tenía, dentro del cuaderno de registro. En ese momento, la palabra se ve abocada a vagar a la deriva, tratando de ocupar un espacio que ya no le pertenece. Por lo tanto, en este *collage*, las palabras –en ausencia del lugar común, en donde se ordena el discurso económico– destruyen la lógica del sentido racional del cuaderno, para dar lugar a un poco de caos libre y desordenado.

común que ocupan las palabras en el papel, hemos excavado parte del cuaderno, con el fin de proponer nuevos espacios alternativos –que impidan el registro económico del discurso mercantil–, en busca de un lenguaje poético, al margen de la razón y el sentido. En esta imagen, podemos visualizar –con más claridad– el trabajo de excavación que hemos realizado, para construir este *collage*:



Detalle del trabajo de excavación de la libreta



Foto detalle

Así, a partir de este proceso, hemos construido un *collage* que se repliega sobre sí mismo, condensando los espacios originarios del papel de registro –dedicados a la escritura–, con el fin de investigar las posibilidades plásticas y conceptuales que tienen las palabras de este cuaderno, que –en ausencia de un lugar común– remiten a una dimensión simbólica ajena al sentido, en donde el juego de significantes se multiplica al infinito.



2.3.6. Collage: *La ironía de una identificación*

Los barrotes de la lógica, que es la más odiosa de las prisiones.

André Breton, *Nadja*

2.3.6.1. Imagen



2.3.6.2. Ficha técnica

- Título: *La ironía de una identificación*
- Año: 2015
- Técnica: *collage*
- Medidas: 16 x 28,5 cm
- Fuente: hojas de salarios y otros emolumentos
- Medidas del cuaderno: 32 x 69cm
- Número de páginas del cuaderno: pliego de 30 páginas, sin numerar
- Adhesivo: cola de encuadernar

2.3.6.3. Breve historia del cuaderno

Para la elaboración de este *collage*, hemos seleccionado las palabras que están inscritas en las hojas de este cuaderno de salarios y otros emolumentos. Se trata de una serie de papeles que, en un principio, iban grapados en un lateral y que alternan sus hojas –pares e impares–, en tinta negra y tinta roja. Es un cuaderno horizontal de grandes medidas –si tenemos en cuenta los tamaños de este tipo de libretas–, que recogen el registro de la contabilidad. En este caso, esta libreta contabiliza los salarios y otros emolumentos de un período de tiempo concreto, en la vida del trabajador. Aquí recogemos dos muestras de sus páginas, una con la tipografía negra y otra con la tipografía roja:



Primera hoja (impares), impresión en tinta negra



Segunda hoja (pares), impresión en tinta roja

De este modo, las palabras que componen la estructura de la hoja son las siguientes:



Se trata de una serie de palabras que tienen la función de registrar –de manera exhaustiva– todos los ingresos y las retenciones de un trabajador, por su servicio prestado a la empresa, según su categoría profesional. Así, en las hojas de este cuaderno, se controla –de un modo manual– el salario que se paga a los trabajadores: vacaciones, horas extraordinarias o bonificaciones anuales, como una obligación que contrae el empresario, con respecto al trabajador de su empresa.

2.3.6.4. Análisis crítico

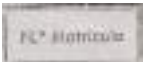
Para la realización de este *collage*, hemos tenido presente el juego que se establece entre el valor que adquiere el significante –cada una de las palabras que componen este cuaderno– y el valor de su significado –la unidad monetaria utilizada en el estado español, antes de entrar en el sistema económico de la Unión Europea–, con el fin de analizar el lazo que se establece entre el mundo del trabajador y el mundo del dinero. De este modo, partiendo de la teoría económica marxista, vemos que un objeto pasa a ser mercancía, cuando –a nivel social– se establece un protocolo de pactos e intercambios, inscritos en la lógica del sistema de mercado capitalista. En este sentido, el valor de uso de un objeto queda invisibilizado, como consecuencia del vínculo artificial que establece con su valor de cambio, cuya violencia –avalada por la fuerza del dinero– se impone en el sistema de mercado capitalista. Al hilo de esta investigación, la

teoría económica marxista afirma que ninguna mercancía puede tener valor por sí misma, ya que necesita confrontarse con otras mercancías, para adquirir –en ese juego de relaciones dialécticas– su propio ser y su sentido. Del mismo modo, el ser humano está encadenado a la figura de la alteridad y, como si de un espejo se tratara, recoge la imagen proyectada por el ser del otro, que le permite constituir su propia identidad escindida: "En cierto modo", dice Marx, "al hombre le ocurre lo que a la mercancía. Como no viene al mundo con un espejo [...], el hombre se refleja primero en otro hombre" (1867: 65). Con estas palabras, el pensamiento económico marxista analiza el proceso de traducción e identificación que se produce en la constitución del valor de la mercancía y el valor del ser humano, para llegar a la conclusión de que ambos –el objeto y la figura del hombre– se constituyen a través de la mirada del otro. Aquí, en este *collage*, retomamos esta idea, para jugar con el algoritmo que compone la estructura lingüística de la libreta, en donde las palabras dependen de la teoría de la equivalencia, según se puede apreciar en la siguiente imagen:

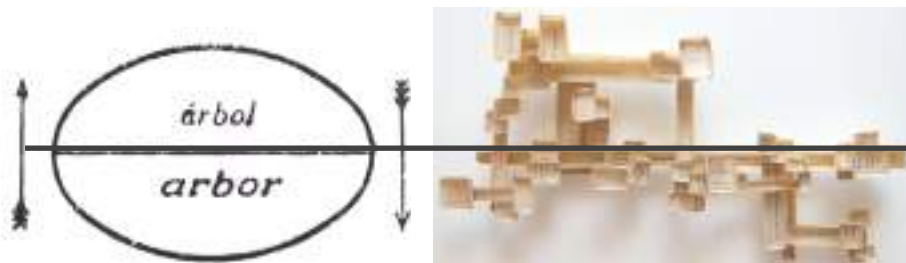
(5) TOTAL DEVENGADO Pesetas	3% a 11% Seguros sociales Pesetas	0,5% Cuota sindical Pesetas	1% Montepío Pesetas	Anticipos Pesetas	Economato Pesetas	Pesetas	Pesetas	(7) Total retenciones Pesetas	(8) LIQUIDO A PERCIBIR Pesetas
(2) TOTAL A DEDUCIR Pesetas	(3) Salario sujeto a cotización por Seguros Sociales y C. S. Pesetas	Rtribuciones exentas cotización: S. y C. S.			Subsidio familiar Pesetas	(4) SUMA TOTAL Pesetas	(5) TOTAL DEVENGADO Pesetas		
		Pluscargas familiares Pesetas							

Detalle del algoritmo que componen las palabras, de acuerdo con al teoría de la equivalencia

Así, en cada uno de los espacios enunciativos que componen el cuaderno, encontramos un algoritmo dividido en dos: en la parte superior, hay una serie de palabras, que hacen referencia a la situación laboral del trabajador; y, en la parte inferior, hay una única palabra, que se repite en todos los casos y que reduce todo significativo a un único significado: la peseta. De esta manera, de acuerdo con la lógica económica del sistema capitalista, vemos que el dinero es el encargado de unificar el sentido de las palabras que componen el cuaderno de salarios, engullendo cada una de las diferencias, en un

mismo denominador común. En este sentido, para la construcción de este *collage*, nuestro interés se centra en cuestionar la univocidad del signo lingüístico, que reduce la vida laboral (y, en parte, familiar) del trabajador, a una mera suma económica de dinero, en función de su producción y de su puesto de trabajo. El trabajador pasa a ser, entonces, un simple número de matrícula, para el complejo engranaje del sistema económico de la empresa, que organiza, registra y clasifica su salario. Aquí, a modo de ejemplo, recogemos la primera palabra del cuaderno:  El trabajador, por lo tanto, pasa a ser un número, en la cadena de producción capitalista, en donde todo su esfuerzo y su productividad se mide en dinero.

En este sentido, con este *collage*, nuestra intención ha sido cuestionar la equivalencia que equipara el valor de uso y el valor de cambio en el sistema económico capitalista, en donde el valor del trabajador –de manera exclusiva– se reduce a dinero. Sin embargo, la estrategia que hemos seguido, para cuestionar la teoría del valor del sistema económico capitalista, no consiste en destruir la equivalencia del signo lingüístico, sino en reafirmar –de manera crítica e irónica– la identidad del valor del trabajador y el dinero, con el fin de que esta identificación provoque cierto malestar en el espectador. Así, partiendo de la creación de un algoritmo –sustentado por la figura del trabajador y su salario–, hemos tratado de reproducir la composición del signo lingüístico saussureano, en donde el trabajador se convierte en el significante y el salario en el significado, hecho que sustenta el complejo engranaje del sistema capitalista del mundo occidental:



Interpretación del signo lingüístico de Ferdinand de Saussure

De este modo, a partir de una reinterpretación del signo saussureano, nuestra intención ha sido demostrar las consecuencias que se derivan de la teoría de la equivalencia lingüística, a partir de la identificación irónica del valor de uso y el valor de cambio, que conlleva la representación del valor del trabajador, en términos de dinero.

2.3.6.5. Proceso de construcción

A partir de dos hojas del cuaderno –una impresa en tinta negra y otra en tinta roja (medidas: 32 x 69 cm)–, el proceso de construcción de este *collage* ha consistido en recortar cada una de las palabras que estructuran la lógica del discurso de este cuaderno de contabilidad –respetando siempre el espacio que las delimita–, con el fin de descomponer el orden económico establecido por el discurso capitalista. Así, una vez recortadas las palabras y los símbolos de la parte superior de la hoja –un total de cincuenta y cuatro espacios de texto–, hemos pasado a construir una serie de cajas a medida, para cada palabra y cada símbolo. La construcción de cada una de las cajas se ha completado con trozos de papel recortados de la parte inferior de la libreta, conservando siempre el tamaño de cada una de las celdas, en donde vienen inscritas las palabras del cuaderno. Además, el conjunto de líneas horizontales y verticales –impresas en tinta negra y roja– nos ha permitido investigar acerca de las posibilidades plásticas que ofrece la línea, que tiene la capacidad de crear diferentes ritmos en el *collage*.

Aquí recogemos, paso a paso, el proceso de construcción del *collage*, que se edifica a partir de dos pilares –la vida del trabajador y su salario–, que sostienen el resto de la estructura, configurada a partir de una serie de cajas en equilibrio.









Así, en los cimientos formados por la vida del trabajador y su salario, hemos acumulado el peso de todas las palabras que construyen el *collage*, con el fin de cuestionar el algoritmo económico del sistema capitalista, a través de la reafirmación más absoluta y extrema de la teoría del valor del signo lingüístico, haciendo que la afirmación –de manera paradójica– se convierta en un cuestionamiento crítico, cuando la ironía atraviesa su estructura.



Fotos detalle

Así, pues, la palabra –aislada dentro de una caja– se convierte en mercancía, que se interrelaciona con la parte del algoritmo que hace referencia al trabajador (nombre, apellidos, categoría profesional, etc.) o la parte del algoritmo que hace referencia al dinero (número de horas, tipos de horas, cuotas, etc.). De esta manera, la palabra ocupa varios lugares, dentro de la estructura del *collage*, en donde –finalmente– todo se reduce a una misma palabra: Peseta.



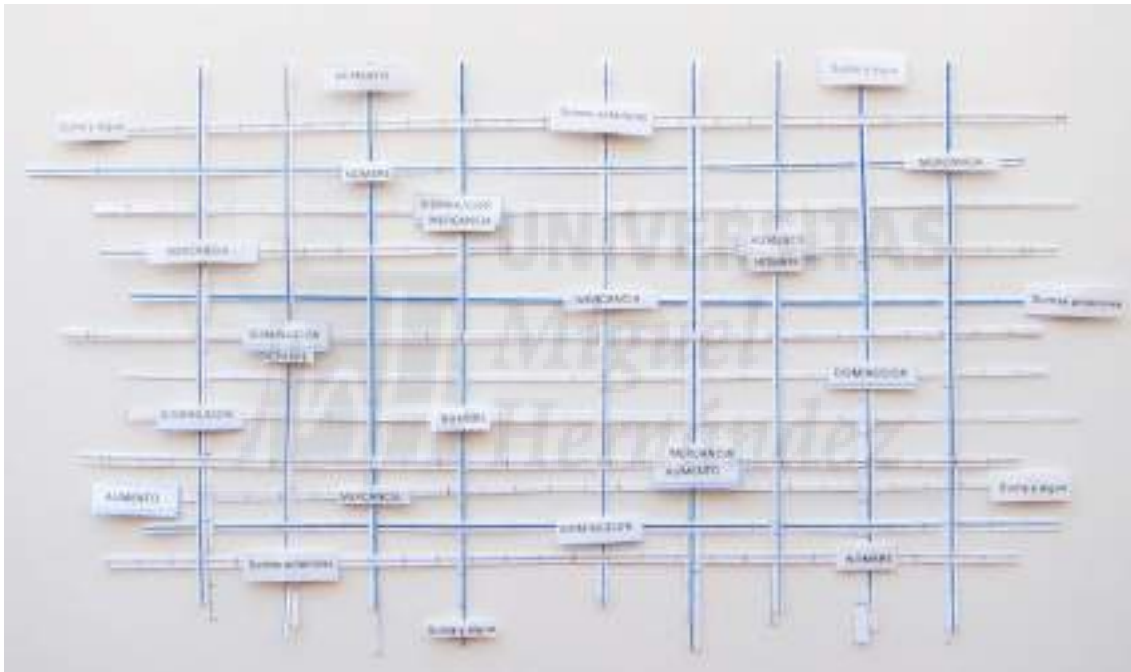
Detalle SUMA TOTAL / Pesetas

2.3.7. Collage: *El lenguaje infinito de la retícula*

La poesía sólo es un rodeo: a través de ella escapo al mundo del discurso, es decir, al mundo natural (de los objetos); a través de ella entro en una especie de tumba donde, de la muerte del mundo lógico, nace una infinidad de posibilidades.

Georges Bataille, *La experiencia interior*

2.3.7.1. Imagen



2.3.7.2. Ficha técnica

- Título: *El lenguaje infinito de la retícula*
- Año: 2015
- Técnica: *collage*
- Medidas: 14 x 25 cm
- Fuente: hojas de registro de facturas recibidas, I.V.A., R.H.C., mod. 62
- Medidas del cuaderno: 32 x 22 cm
- Número de páginas del cuaderno: 50 páginas, numeradas
- Adhesivo: cola de encuadernar

2.3.7.4. Análisis crítico

Para la realización de este *collage*, hemos rescatado la teoría lacaniana, para analizar el funcionamiento del *point de capiton* o punto de almohadillado, en donde el significante y el significado se encuentran, haciendo que el lenguaje adquiera sentido. De hecho, de acuerdo con la teoría lacaniana, el lenguaje racional y discursivo –en esa encrucijada en donde se juntan dos direccionalidades– encuentra su orden y su sentido. Así, con el fin de plasmar el funcionamiento del *point de capiton* o punto de almohadillado, hemos trabajado a partir de una malla reticular, en donde cada extremo de las líneas horizontales y las líneas verticales tienden al infinito, en una reinterpretación plástica y conceptual del deslizamiento que realizan el significante (horizontal) y el significado (vertical), creando un ritmo de fuerzas contrarias.



La retícula, según dice Rosalind Krauss, "es completamente e incluso alegremente esquizofrénica. [...] Por lógica, la retícula se extiende hacia el infinito en todas las direcciones. [...] En virtud de la retícula, la obra de arte dada se nos presenta como un mero fragmento, un diminuto retal arbitrariamente cortado de un tejido infinitamente

mayor. De este modo, la retícula opera desde la obra de arte hacia fuera, forzando nuestro reconocimiento en un mundo situado más allá del marco" (1985: 33). En este sentido, con la estructura reticular, nuestra intención ha sido proclamar el carácter abierto e infinito del proceso del lenguaje, al margen de la posición del sentido del significado, en donde el discurso quedaría detenido y estancado.

Además, sustentado en las palabras de 'nombre' y 'mercancía' que estructuran el lenguaje y la economía del sistema capitalista, nuestro trabajo pretende subvertir la lógica del discurso hegemónico, al cuestionar –gracias a la estrategia deconstruccionista de las palabras 'aumento' y 'disminución'– el punto de sutura del significante y el significado, diseminando la verdad y el sentido del discurso occidental. Así, en algunas ocasiones, hemos colocado las palabras de 'aumento' y 'disminución' en las mismas líneas verticales y horizontales, con el fin de destruir el *point de capiton* o punto de almohadillado, al remitir –de acuerdo con la filosofía derridiana– a una temporalidad 'pluscuampresente' que difiere el 'ser' del sentido. En cambio, en otras ocasiones, hemos colocado las palabras de 'aumento' o 'disminución' en el mismo *point de capiton* o punto de almohadillado, para desarticular –a través del proceso deconstructivo de la *différance*– el 'ser' de la mercancía o el nombre, en donde se sustenta el discurso logocéntrico del mundo occidental.



Detalle del punto de almohadillado, en donde el significante lleva implícito el aumento

Así, a partir de la desarticulación del punto que detiene el deslizamiento de la significación, nuestra intención ha sido interrumpir la lógica del discurso hegemónico, al establecer un lenguaje abierto al infinito –que se mantiene en constante movimiento–, incapaz de estabilizarse. De esta manera, con este *collage*, nuestra intención ha sido dinamitar la lógica autorreferencial del lenguaje –recuérdese la teoría performativa promulgada por Austin–, en busca de una proliferación de sentidos, a partir de un 'nombre' y una 'mercancía' que aumentan y disminuyen el 'ser' de su sentido, sin poder permanecer en calma. El lenguaje, por lo tanto, se hace metafórico y metonímico –al no poder fijar un sentido preciso y definible–, hecho que remite a un discurso extranjero y desconocido, que inaugura el 'afuera' del sistema logocéntrico, cuando el signo lingüístico saussureano ya no encuentra el punto de sutura que equipara el juego del significante y el significado.

2.3.7.5. Proceso de construcción

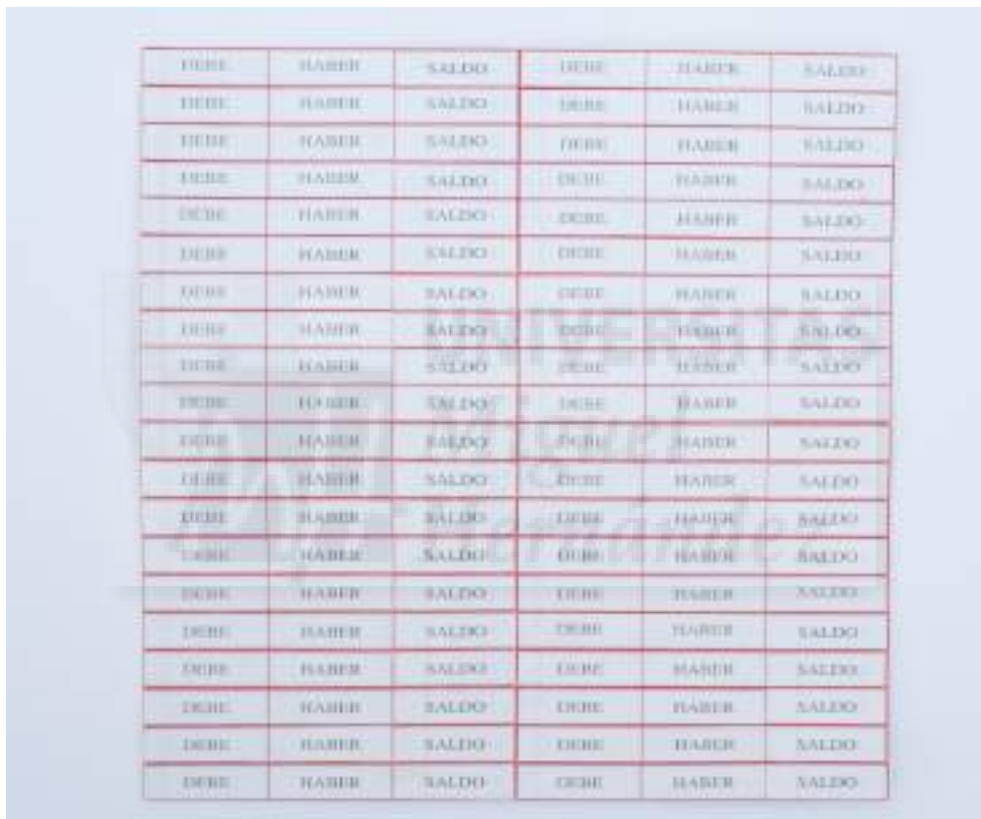
Para el proceso de construcción de este *collage*, de manera minuciosa, hemos recortado las finas líneas –azules y grises– que configuran la hoja de facturas, con el fin de crear un entramado reticular, que recordara –de manera (más o menos) explícita o soterrada– la encrucijada de líneas que cohabitan en el cuaderno. La estructura de la retícula pretende visibilizar –de manera plástica y conceptual– el movimiento del signo lingüístico, pero la intención final es imposibilitar la teoría de la equivalencia del signo, a partir de la imposición de una serie de palabras recortadas, que afectan al punto de unión que se establece entre el significante y el significado. Se trata de una serie de palabras que destruyen –desde la indeterminación– la posibilidad del sentido único y que hemos colocado –de manera estratégica– en las líneas azules y grises, como un proceso deconstruccionista que permite subvertir el orden del discurso hegemónico. En definitiva, nuestro interés se ha centrado en diseminar –de manera conceptual– el punto de sutura, en donde el signo lingüístico toma sentido, para dar lugar a la posibilidad de un lenguaje marginal e indeterminado, que permanece más allá del discurso económico de la libreta de facturas.

2.3.8. Collage: Debe-haber... ¿saldo?

El tiempo sólo se constituye en la síntesis originaria que versa sobre la repetición de los instantes.

Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*

2.3.8.1. Imagen



2.3.8.2. Ficha técnica

- Título: *Debe-haber... ¿saldo?*
- Año: 2015
- Técnica: *collage*
- Medidas: 9 x 18 cm
- Fuente: hojas de un libro diario de contabilidad y sin especificar modelo en la portada, numeradas del 1 al 100
- Medidas del cuaderno: 31 x 21 cm
- Número de páginas del cuaderno: 100 páginas, numeradas del 1 al 100
- Adhesivo: cola de encuadernar

2.3.8.3. Breve historia del cuaderno

Para la realización de este *collage*, hemos utilizado las hojas de un libro de contabilidad auxiliar o libro Diario, que tiene como finalidad llevar un registro ordenado de los cobros y los pagos de una empresa. Se trata, por lo tanto, de un libro de contabilidad obligatorio, que recoge las cantidades de dinero al contado –cheques o dinero en efectivo–, de las operaciones mercantiles que realiza el empresario, durante un período de tiempo determinado. En sus páginas, numeradas del 1 al 100, encontramos cuatro palabras, que delimitan el uso del cuaderno: Fecha, Debe, Haber y Saldo. Así, por orden de registro, la palabra 'Debe' hace relación al dinero que sale, el concepto 'Haber' estaría en relación con el dinero que se ingresa y, en la última columna, el término 'Saldo' vendría determinado por la diferencia que se establece en el 'Deber' y el 'Haber'. De esta manera, es evidente que el saldo puede ser positivo o negativo, en función de la cantidad de dinero que se registre en la columna del 'Deber' o el 'Haber': en este sentido, si el 'Debe' es mayor, el saldo final es negativo, por lo que ha habido pérdidas gananciales en la empresa; en cambio, si el 'Haber' es mayor, el saldo es positivo, por lo que el empresario ha obtenido ganancias. Recogemos, en este punto, la portada y las palabras que dictan la lógica económica de este cuaderno:



Detalle de la portada del cuaderno

2.3.8.4. Análisis crítico

Para la realización de este *collage*, hemos partido de la reiteración constante de las palabras 'Debe/Haber/Saldo', como una estrategia deconstruccionista, que reduce –a través de la repetición irónica– el orden racional que impera en las hojas de este cuaderno, a un lenguaje que –precisamente– se mantiene al margen de aquello que nombra. A lo largo de las cien páginas del cuaderno, gracias a la repetición del mensaje 'Debe/Haber/Saldo', la lógica racional de la libreta crea una especie de mantra, que se sedimenta en el inconsciente del sujeto, como un argumento de seducción persuasivo, que utiliza el sistema económico capitalista. En este sentido, la repetición se convierte en un automatismo perverso, que sujeta al ser humano al complejo engranaje del mercado capitalista, a través de la imposición económica que obliga a tener una capacidad adquisitiva elevada, para poder alcanzar estatus social en el sistema. Por lo tanto, al repetir el mensaje 'Debe/Haber/Saldo', el discurso logocéntrico consigue que el sujeto afiance el aprendizaje de una lengua marcadamente económica, que estructura el orden social de su vida cotidiana, a través del valor del dinero.



Detalle de las palabras que conforman el *collage*

Con este *collage*, a partir de un trabajo plástico y conceptual, nuestra intención es desacreditar la repetición del libro de facturas, a través de la reducción al absurdo del mensaje económico, gracias a la irreverencia de una repetición poética –reminiscencia magrittiana– que permite que el lenguaje diga lo contrario de lo que nombra. Así,

influenciados por la estrategia poética de Magritte, pretendemos crear una afirmación, que –de manera paradójica– niegue la imagen que se representa en este *collage*, hecho que motiva un enfrentamiento entre el estatuto de la imagen y el estatuto de la palabra, que origina la capacidad crítica de la repetición, en donde emerge la posibilidad de un nuevo lenguaje, al margen de la economía.

2.3.8.5 Proceso de construcción

Para realizar este *collage*, hemos trabajado a partir de la repetición de las palabras 'Debe/Haber/Saldo', que han sido previamente recortadas y pegadas una por una. Así, desde el trabajo laborioso y minucioso que implica este proceso creativo, hemos ido descontextualizando las palabras del cuaderno de registro, al cortar cada una de ellas, con una hoja de bisturí. Después, gracias a la concatenación de las palabras 'Debe/Haber/Saldo' –unidas con un poco de cola de encuadernar–, nuestro interés ha sido configurar un *collage* a partir de la repetición de estas tres simples palabras, para concentrar –en un mismo espacio– el mensaje que recorre toda la libreta de registros, página a página.

En esta imagen, ofrecemos un detalle del proceso de trabajo, en donde se puede apreciar cómo vamos cortando cada una de las palabras, para pasar a pegarlas posteriormente:



Detalle del proceso de trabajo

Así, tras encadenar las palabras –con un poco de cola de encuadernar–, hemos querido resaltar el juego reiterado de significantes que se crea en el *collage*, cuando el espacio reservado al registro económico queda ocupado, por la misma palabra que –a partir de este momento– funciona también como significado de sí misma, ocupando las dos partes del algoritmo saussureano, hecho que destruye el juego de equivalencias que sustenta la lógica racional del discurso económico.

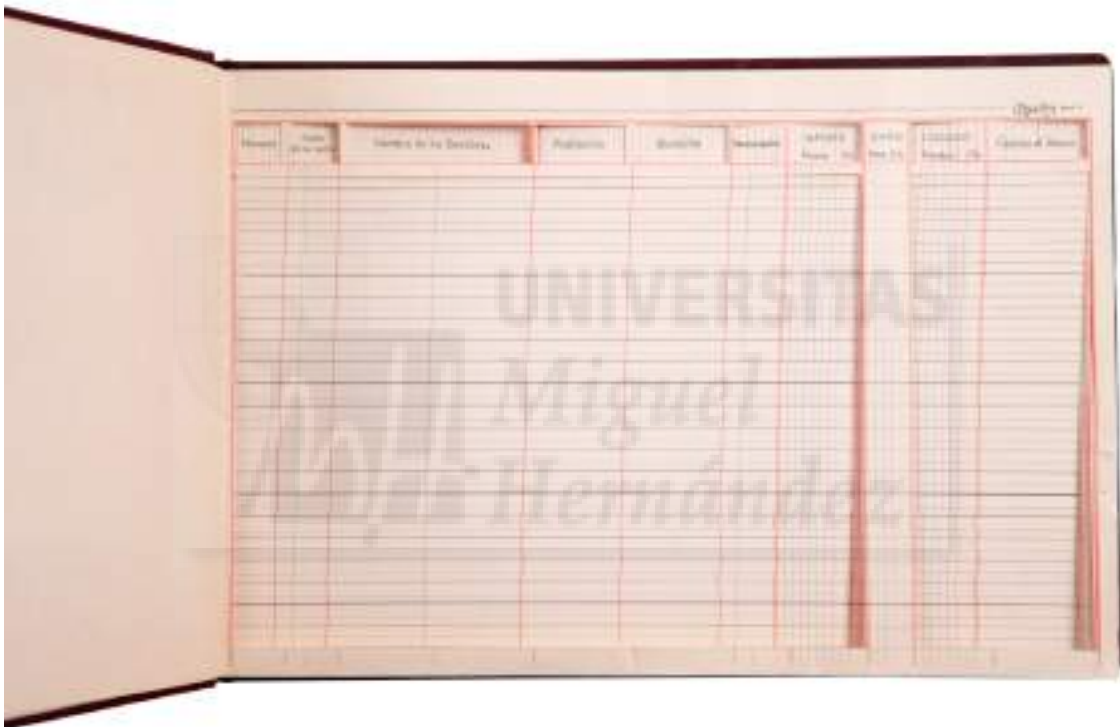


2.3.9. Collage: *El daño de la diseminación*

Un Picasso estudia un objeto como un cirujano disecciona un cadáver.

Guillaume Apollinaire, *Los pintores cubistas*

2.3.9.1. Imagen



2.3.9.2. Ficha técnica

- Título: *El daño de la diseminación*
- Año: 2015
- Técnica: *collage*
- Medidas: 21 x 30 cm
- Fuente: hojas de un libro de Registro de Letras Mod. n° 2
- Medidas del cuaderno: 21,5 x 32 cm
- Número de páginas del cuaderno: 100 páginas, sin numerar
- Adhesivo: en este caso, no hemos utilizado cola de encuadernar

2.3.9.3. Breve historia del cuaderno

El cuaderno Registro de Letras es una libreta auxiliar, que recoge la contabilidad mercantil de los cobros de la mercancía, en donde se detallan las fechas de los vencimientos acordados para el pago. Por lo tanto, en sus hojas se registra el número y la fecha de las letras que han sido contraídas por terceros –nombre de los deudores–, que aceptan el pago de una compra a plazos. Así, la persona que ordena el pago (el librador) avala –con su firma– la emisión de la letra de cambio a la persona que acepta el pago (el librado) y, a partir de ese momento, ese compromiso queda registrado en el cuaderno de Letras, en donde se especifican los plazos de cada uno de los pagos y la fecha exacta en que vencerá el contrato. De esta manera, sometido a la legalidad de un contrato económico, el librado debe abonar la cuantía económica estipulada con periodicidad, si no quiere sufrir las consecuencias legales de su imprudencia. Así, el registro de letras tiene la finalidad de controlar –con exactitud y de manera rigurosa– la fecha de los vencimientos, el importe que falta por pagar y el grado de liquidez o endeudamiento de una empresa. Recogemos, en este punto, la portada y las palabras que dictan la lógica económica de este cuaderno:

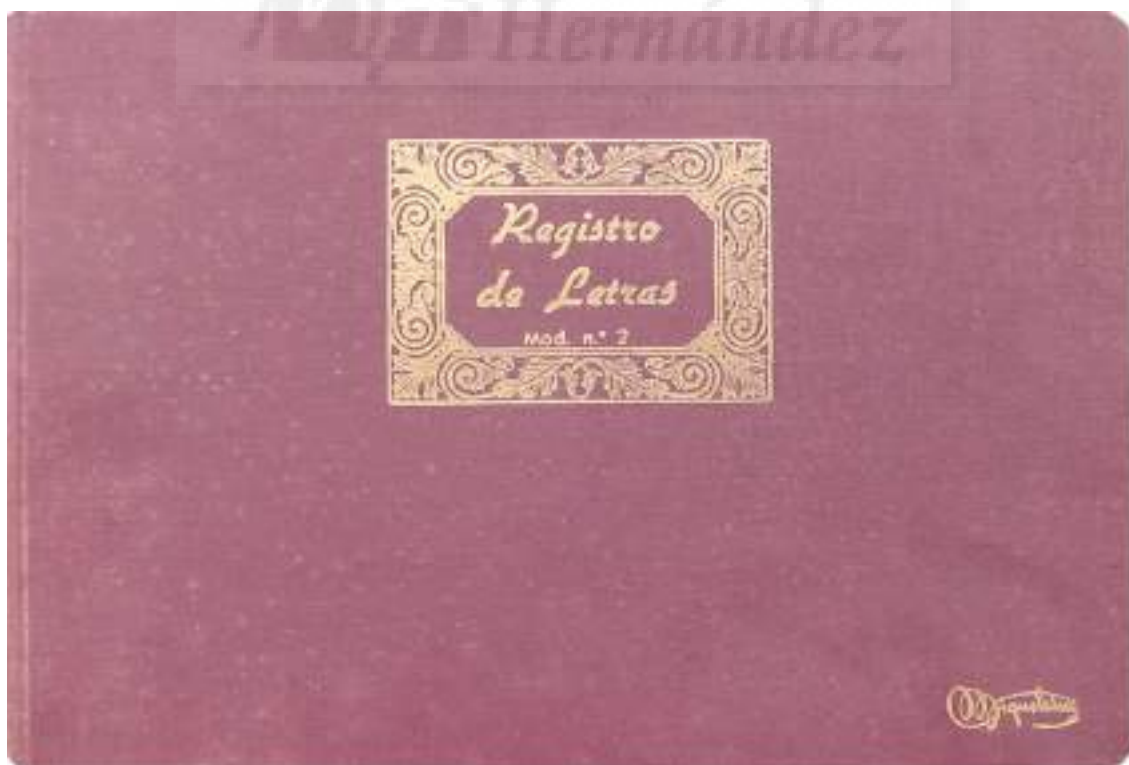


Imagen de la portada del cuaderno de Registro de Letras

escritura –impidiendo la totalización del sentido de la actividad de la lectura–, nos ha parecido interesante ver cómo la verdad del 'ser' y el sentido de las palabras quedan en suspenso, a la espera de una estabilidad que resulta ya inalcanzable, impidiendo –precisamente– que el registro de letras pueda llegar a realizarse. Al fin y al cabo, según decía Derrida, "La presencia no está nunca presente" (1969: 451), hecho que demuestra la crisis del lenguaje racional y discursivo, que –más allá de la ontología– ha perdido su capacidad denotativa, al margen del mundo de las cosas. Aquí recogemos unas imágenes del corte practicado a las palabras del cuaderno:



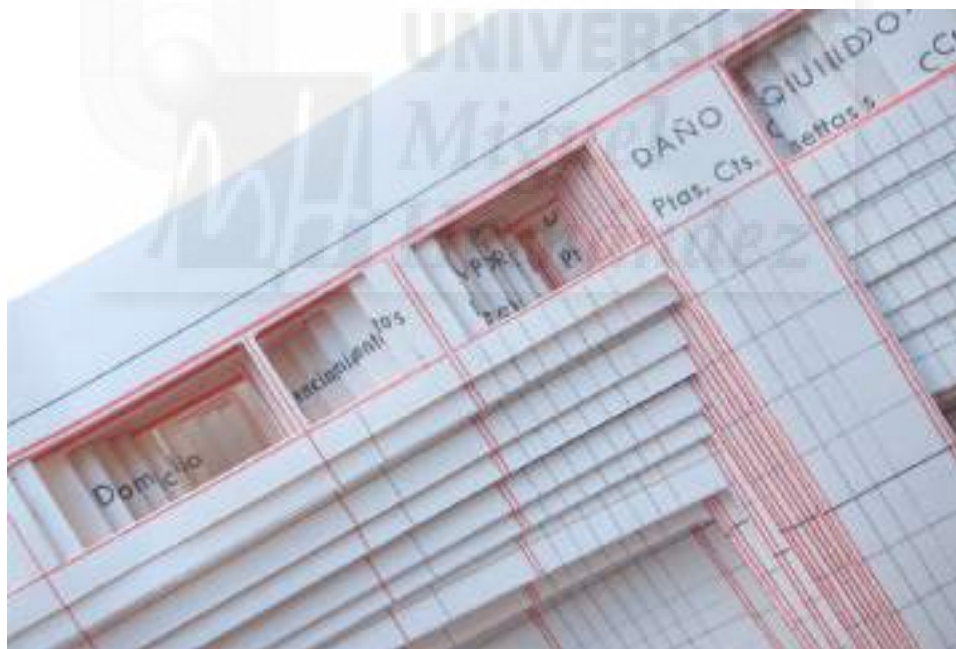
Detalle del corte de las palabras y los espacios de la libreta



Detalle de la desarticulación que provoca el corte, en la libreta de registro de letras

Así, al diseminar las palabras y los espacios que constituyen las hojas de este cuaderno, nuestra intención ha sido plantear la descomposición de la lógica del discurso mercantilista, para proponer un nuevo orden poético y creativo, a partir de la ruptura de la unidad y el estatuto del fragmento. De esta manera, podemos decir que el cuaderno sigue conservando la unidad originaria de la hoja, pero sólo de manera figurada, ya que –detrás de la aparente homogeneidad– la hoja de facturas presenta una serie de cortes, que recogen el movimiento errante del significante derridiano, en donde el sentido racional del discurso queda roto.

A partir de aquí, para visibilizar –detrás de la apariencia de unidad– el corte practicado en cada una de las palabras y las hojas de la libreta, nuestra intención ha sido jugar con la palabra 'Daño', que hemos dejado intacta, protegida de la violencia física que puede provocar la hoja de bisturí.



Detalle de los cortes practicados en la libreta, excepto en la columna del concepto 'Daño'

De esta manera, al no romper la palabra, nuestra intención ha sido doble: por una parte, hemos querido demostrar el daño simbólico que ejercen las libretas de contabilidad, sometidas a la lógica económica del sistema capitalista; por otra parte, a través del proceso de disección practicado con el bisturí, hemos tratado de visibilizar el daño físico que hay que ejercer sobre las libretas de contabilidad, si se quiere alcanzar un

lenguaje poético, al margen de la racionalidad económica del discurso hegemónico. Así, pues, podemos decir que la palabra 'Daño' cumple una doble función, ya que está sometida a la lógica de la economía –convirtiéndose en la voz que registra el daño que provoca la pérdida irremediable de dinero– y, a la vez, es la palabra que anuncia la posibilidad de un lenguaje poético inesperado, que exige la agresión física de las hojas de facturas.

2.3.9.5. Proceso de construcción

Para la construcción de este trabajo, hemos centrado nuestra atención en la capacidad que tiene el *collage* de fragmentar la unidad originaria de las hojas del cuaderno Registro de Letras, a través del proceso derridiano de la diseminación. Por eso, con la ayuda de una regla milimetrada y el bisturí, hemos practicado una serie de cortes de 2,5 mm en las palabras y los espacios de cada una de las hojas que conforman la libreta, sustrayendo –posteriormente– una serie de trozos de papel, para permitir el juego de la superposición de planos. De esta manera, podemos decir que hemos diseminado el libro de cuentas de dos maneras diferentes: en un primer momento, de manera horizontal, rompiendo el proceso lineal de las palabras que conforman la libreta, hecho que ha motivado –como consecuencia de los cortes practicados– una excavación en las hojas del cuaderno de contabilidad; y, en un segundo momento, de manera vertical, hecho que ha motivado la desarticulación de las celdas vacías designadas al registro de letras.

3. OBRA: LA DESCENTRALIZACIÓN PLÁSTICA DE LA UNIDAD Y EL SENTIDO ECONÓMICO

Haz tu tarea, después retírate.

Lao Tzu, *Tao te ching*

A partir del proceso de experimentación plástica, realizado en la serie de pequeños *collages* que acompañan este estudio, nos pareció que era necesario profundizar en esta línea de trabajo y, por ese motivo, pensamos que sería interesante pasar de deconstruir una o varias páginas de la libreta de facturas, para enfrentarnos con la desarticulación completa del libro de registros de contabilidad. De esta manera, en un formato de grandes dimensiones, nuestra intención es recuperar –en gran medida– el proceso de trabajo azaroso y espontáneo de los primeros prototipos de *collage*, combinando la desestructuración física de la hoja de facturas, con la fragmentación simbólica del orden racional del discurso hegemónico. Así, a partir de un mosaico intertextual de voces y ritmos inconexos, nuestra intención ha sido cuestionar la unidad originaria del libro de facturas, tratando de alcanzar ese momento concreto, en el que el sentido del discurso hegemónico se desvanece, para anunciar la llegada de un nuevo lenguaje. En definitiva, con este *collage*, nuestra intención ha sido investigar no sólo la ruptura de la unidad originaria de la libreta, sino analizar la capacidad transformadora que tiene el significante metonímico –siempre a la deriva y en movimiento–, que convierte el registro de números y cuentas en un objeto de experimentación creativa, en busca de un nuevo lenguaje plural y fragmentario, hecho a base de cortes y silencios.

3.1. Collage: Mosaico intertextual

Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto.

Julia Kristeva, *Semiótica*

3.1.1. Imagen

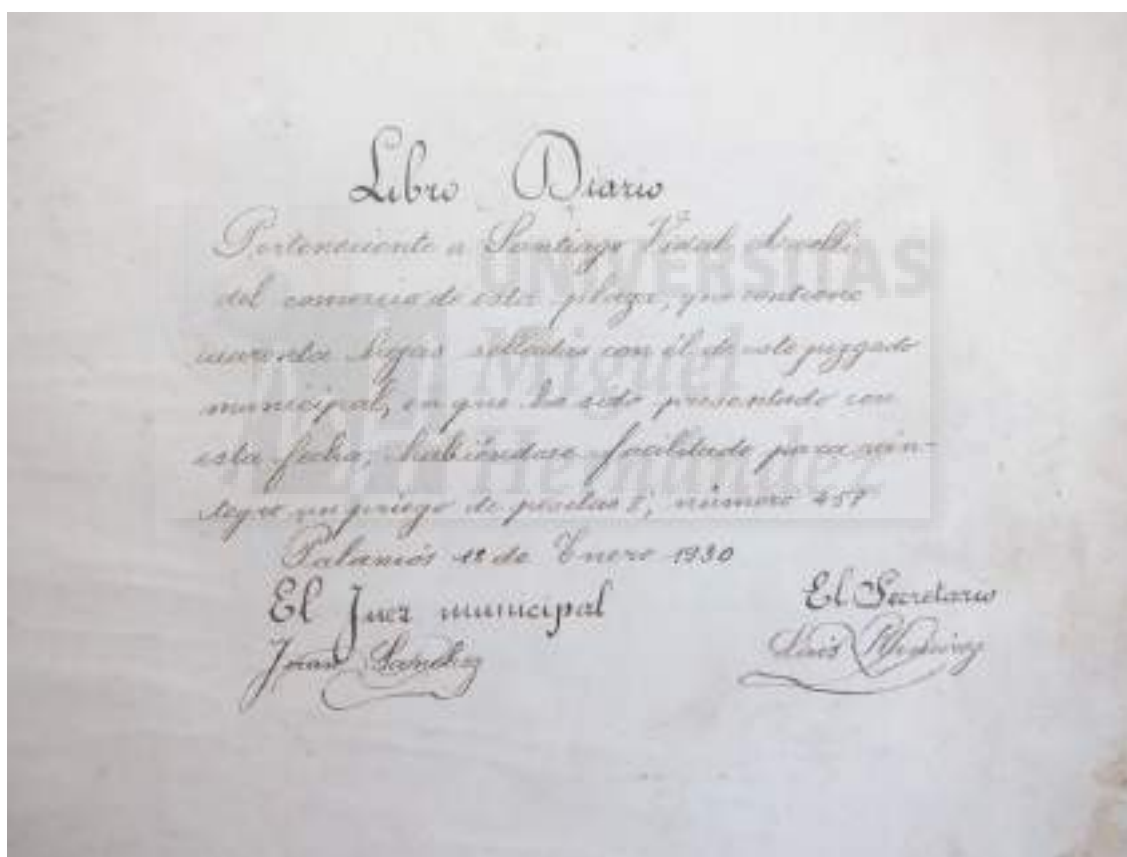


3.1.2. Ficha técnica

- Título: *Mosaico intertextual*
- Año: 2015
- Técnica: *collage*
- Medidas: 1'30 x 1'24 cm
- Fuente: libreta de registro Diario
- Medidas del cuaderno: 31'5 x 22 cm
- Número de páginas del cuaderno: 40 páginas, todas ellas numeradas a mano.
- Adhesivo: cola de encuadernar

3.1.3. Breve historia del cuaderno

Este cuaderno diario, desde la primera hasta la última hoja, tiene la particularidad de que está escrito a plumilla, por el propietario de un negocio de la localidad de Palamós (Bajo Ampurdán, Girona): Santiago Vidal Tovelli, que –de manera exhaustiva y detallada– recoge todos y cada uno de los movimientos monetarios de su comercio. Se trata, por lo tanto, de un libro diario, que consta de cuarenta páginas numeradas a mano, por el Sr. Vidal, y que se presenta ante el juzgado del municipio de Palamós el 1 de enero de 1930, siendo juez municipal el Sr. Juan Sánchez y secretario el Sr. Luis Ramírez.



Detalle de la primera hoja que inaugura la libreta

A lo largo de sus cuarenta páginas, Santiago Vidal describe –de manera rigurosa y pormenorizada– cada gasto o ingreso económico de su negocio. Así, pues, hemos podido leer todas las anotaciones del Sr. Vidal y, gracias a la precisión de su registro de cuentas, hemos tenido la oportunidad de conocer las necesidades básicas (y, en muchos casos, no tan básicas) de la población de Palamós, a principios del siglo XX. En este

sentido, el libro recoge –con total precisión– todos los encargos que el Sr. Vidal hace al Sr. Roca de Génova, para que traiga esos productos –incluso desde la Habana, en el buque Rómulo–, con el fin de que sean vendidos en su negocio: azafrán, chocolate, velas de cebo, licores, sombreros, fideos o telas, son algunos de los productos que aparecen en el libro de cuentas diario, aunque también nos sorprenden encargos como el de 10.000 colmillos de elefante, como se puede apreciar en la imagen.

111 29
 Merenderias de mi dñ. u. Proenderias
 Me mandado al comisionista J. Vidal
 de Genova 10000 kg. colmillos elefante
 cuyo precio se le fijado a 10 rpl. kg.
 A la vuelta

Del frente
 Legado a la vuelta
 155 16
 Vidal de Genova u. Merenderias de mi dñ. u. Vidal
 Venta que me comunica ha realizado mi
 representante Vidal, Genova de 10000 colmillos
 de cuyo importe liquido le cargo en eta.
 A la vuelta
 111 29
 Merenderias de mi dñ. u. Proenderias
 Seguros a Cajas
 como asegurado del bencavito de elefante
 y constada debidamente la copia.
 Varios
 por lo que
 Caja

Detalle del encargo de la compra de 10.000 colmillos de elefante, antes y después del proceso de experimentación plástica

Por lo tanto, a lo largo de sus páginas, el libro recoge diversos gastos domésticos (casa o manutención), gastos de aduana de las diferentes mercancías, gastos de fontanería, incluso las pérdidas de un incendio que provocaron la muerte de Fermín García, la compra de un caballo por 100 pesetas para uso comercial o el premio de 5.000 pesetas del sorteo de la lotería nacional, entre tantas otras.

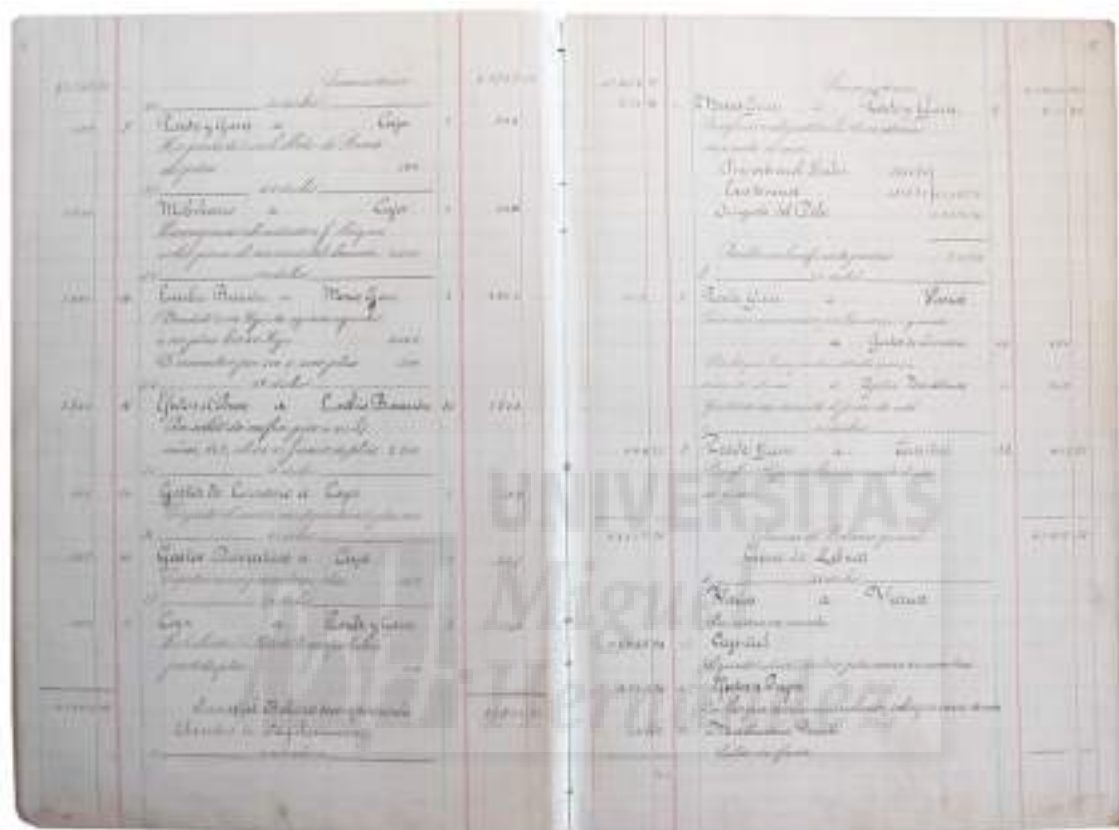
Sin embargo, en este cuaderno de cuentas tan cuidado y riguroso, nos sorprende que la etiqueta de la portada no se corresponda con el contenido que se detalla en su interior, ya que la portada hace referencia a un colegio de Palamós: el colegio de San Juan José de Pálamos. Adjuntamos, en este punto, una imagen del cuaderno de registro económico del Sr. Salvador Vidal:



Imagen de la portada del cuaderno Diario

En el interior del cuaderno, a diferencia del resto de libretas que hemos utilizado hasta el momento, no encontramos ninguna palabra impresa, que dictamine el buen funcionamiento de la lógica económica de la libreta. No obstante, hay una serie de líneas rojas, azules y grises, que determinan una topología económica, al configurar el

espacio de las celdas vacías, en donde se ordenan los registros de los diferentes gastos e ingresos monetarios. En este sentido, consideramos importante visibilizar este tipo de cuadernos, en donde el discurso económico está bien inscrito, sin necesidad de la palabra. Adjuntamos unas páginas del cuaderno, a modo de ejemplo, en donde se puede apreciar la caligrafía a plumilla del Sr. Vidal:



3.1.4. Análisis crítico

Por primera vez, para la elaboración de este *collage*, hemos utilizado la totalidad del cuaderno: la cubierta o portada, la contraportada, la tela roja que cubre el lomo, el hilo (escaso) que cose los pliegos de las hojas, las guardas y cada una de las hojas del cuaderno. Así, nuestro interés ha estado dirigido a cuestionar la unidad compacta y originaria del cuaderno de facturas, al descomponer la libreta en diferentes fragmentos, que crean un tejido de voces inconexas. El libro de cuentas, por lo tanto, ha sido transformado, pero –al mantener cada una de las partes que componen el cuaderno– nuestra intención ha sido plantear una pregunta acerca de la constitución de la

'mismidad', para ver cómo el juego del significante es capaz de introducir el acicate corrosivo de la diferencia, desarticulando el estatuto del ser y la identidad.



Detalle de la libreta desarticulada

De esta manera, a través del corte limpio y preciso del bisturí, hemos intentado aplicar las teorías derridianas sobre la deconstrucción y, concretamente, la estrategia de la diseminación, a través de una serie de injertos y articulaciones postizas, que se esfuerzan por desacreditar la unidad homogénea y autosuficiente del libro de cuentas, interrumpiendo su sentido económico. Por ese motivo, para alcanzar ese momento en el que el sentido del discurso logocéntrico se desvanece, hemos provisto al estatuto del significante de la figura metonímica de la movilidad y el desplazamiento, tratando de transgredir –a través de la capacidad poética del fragmento y la superposición de planos– el carácter estático que adoptaba el significante en las hojas de contabilidad, cuando permanecía bien amarrado a la posición determinista del significado económico. Así, influenciados por el juego de las heterotopías borgianas, nuestra intención es romper con la aséptica clasificación económica de las libretas de cuentas, permitiendo

que el significante –desde la pluralidad y el caos– configure su propio discurso poético, al margen del estatuto de la razón y la economía.



Detalle del proceso deconstructivo

Con este *collage*, hemos tratado de poner en práctica cada una de las estrategias deconstruccionistas que nos han servido para configurar los primeros prototipos y la serie de pequeños *collages*, con el fin de visibilizar todo el trabajo de experimentación plástica que hemos realizado previamente. Así, a partir de un lenguaje plural –hecho a base de retazos de papel, cartón y tela–, nuestra intención ha sido cuestionar la autoridad del lazo saussureano, en donde un significante –como consecuencia de un juego de reenvíos unidireccional y tautotológico– queda encadenado a la figura autoritaria del significado, configurando el sentido racional del discurso económico. De esta manera, en una confluencia de múltiples voces y ritmos, nuestro propósito no ha sido apelar a la polisemia de sentidos, sino que –de manera más radical– nos hemos esforzado por deslegitimar el estatuto del ser de la identidad, a través de la concentración aberrante y azarosa de citas y fragmentos, que desautorizan la

constitución del sentido. Por eso, desde la transgresión y la irreverencia poética, este *collage* inaugura la llegada de un nuevo lenguaje aneconómico, que –suspendido en el abismo del vacío y el silencio– reclama un nuevo proceso de lectura, cercano a la experiencia de la música. Al fin y al cabo, según decía Barthes, "la lectura no consiste en detener la cadena de los sistemas, en fundar una verdad, una legalidad del texto y, en consecuencia, en provocar las 'faltas' de su lector; consiste en embragar esos sistemas no según su cantidad finita, sino según su pluralidad [...]: paso, atravesio, articulo, desencadeno, pero no cuento. El olvido de los sentidos no es cosa de excusas, un desgraciado error de ejecución: es un valor afirmativo, una manera de afirmar la irresponsabilidad del texto, el pluralismo de los sistemas" (1970: 7 y 8).



Detalle del juego intertextual entre fragmentos

En definitiva, a partir de la conexión intertextual de citas y fragmentos, nos hemos esforzado por pervertir el orden económico de la libreta de facturas del Sr. Vidal, con el fin de construir un *collage* que –influenciado por la estrategia de la condensación

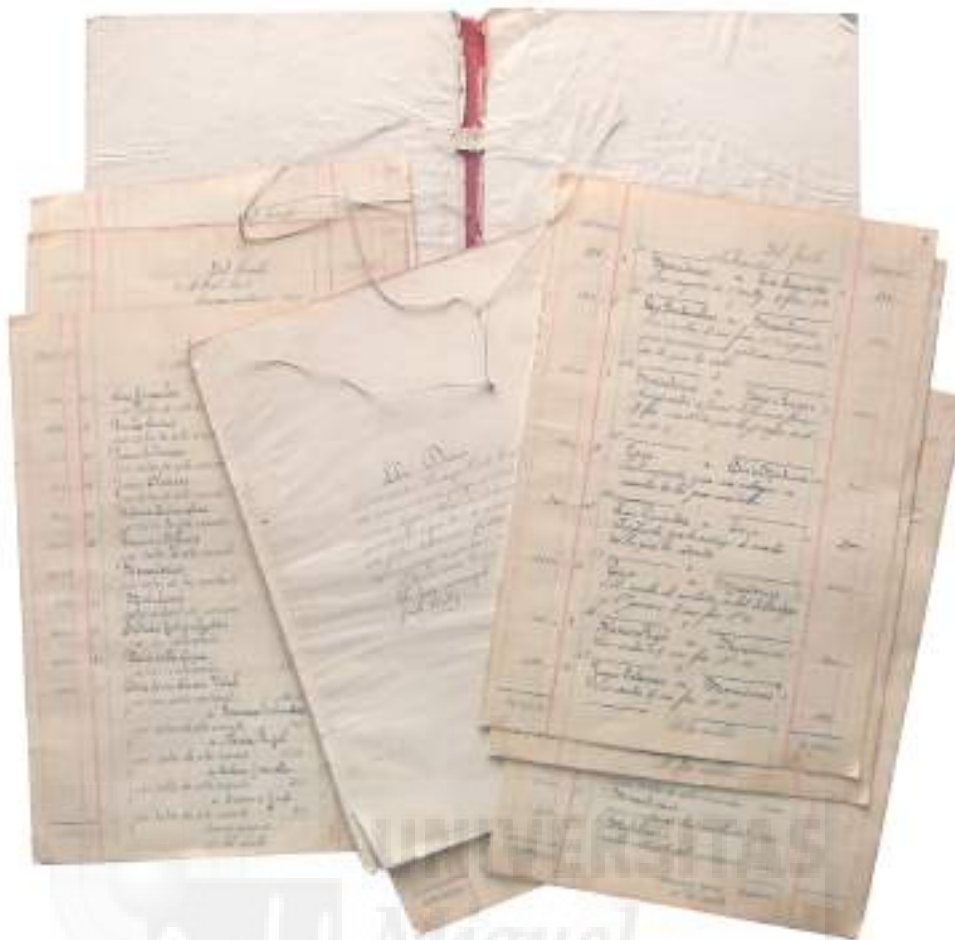
freudiana– sea capaz de aglutinar, en un único instante temporal y sincrónico, las cuentas económicas del todo el año de 1930, hecho que permite crear un nuevo lenguaje poético y alternativo.

3.1.5. Proceso de construcción

Para elaborar este *collage*, hemos trabajado a partir de la descomposición total de un cuaderno de cuentas Diario, en donde el Sr. Vidal anotaba –de manera rigurosa y exhaustiva– cada una de las entradas y las salidas de capital, que se producía en su negocio, en la ciudad de Palamós (Girona). Así, en primer lugar, hemos separado –una a una– las cuarenta páginas que componen el cuaderno de facturas y, posteriormente, con una regla de 30 cm y un bisturí, hemos procedido a cortar cada una de las hojas, en función de los diferentes bloques de texto que la estructuran. A continuación, recogemos una serie de imágenes, que ejemplifican el proceso de trabajo que hemos seguido en este *collage*:



Detalle de las tijeras, cortando el hilo que mantiene unidos los pliegos de las hojas de la libreta



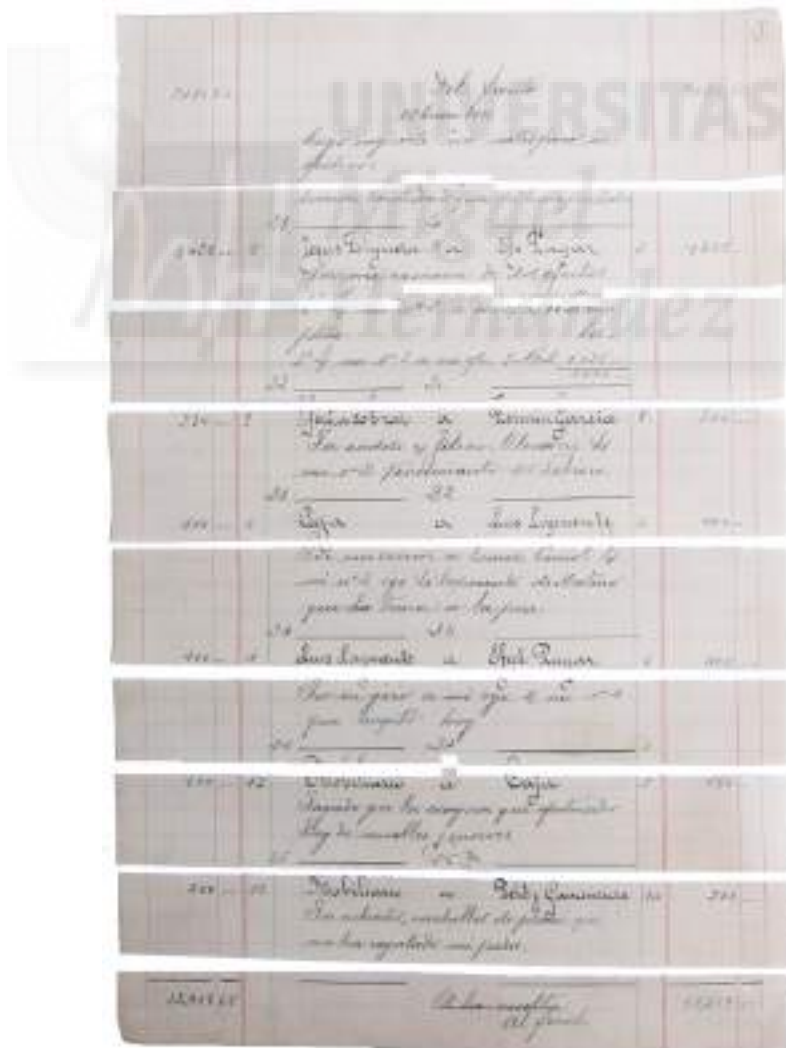
Detalle de la descomposición de cada uno de los elementos que configuran la libreta



Separamos cada una de las hojas



Imagen de la composición textual de una de las hojas de la libreta



Fragmentación de la hoja, según los bloques que recogen la entrada o la salida de mercancía, en una fecha determinada



Imagen del recorte total de cada una de los bloques de mercancía que componen las hojas de este cuaderno

A partir de aquí, una vez separadas y fragmentadas las cuarenta hojas que componen el cuaderno de facturas, hemos ido construyendo –con un poco de cola de encuadernar– los diferentes ritmos de líneas, planos y palabras, con el fin de crear un mosaico intertextual de voces inconexas y desarticuladas, en donde el sentido económico del discurso racional se pone en entredicho. Así, para la construcción de este trabajo, hemos tenido presente los diferentes tonos y densidades de la tinta en el papel, los bloques de palabras recortados y su tamaño, el juego de las diferentes líneas de colores –rojas, azules o grises– y, al mismo tiempo, el hilo que une los diferentes pliegos de las hojas y los elementos de la portada y la contraportada de este cuaderno, utilizando cada rincón de esta libreta, en la construcción final del *collage*.



Inicio del proceso de construcción del *collage*



Detalle del proceso de construcción del *collage*

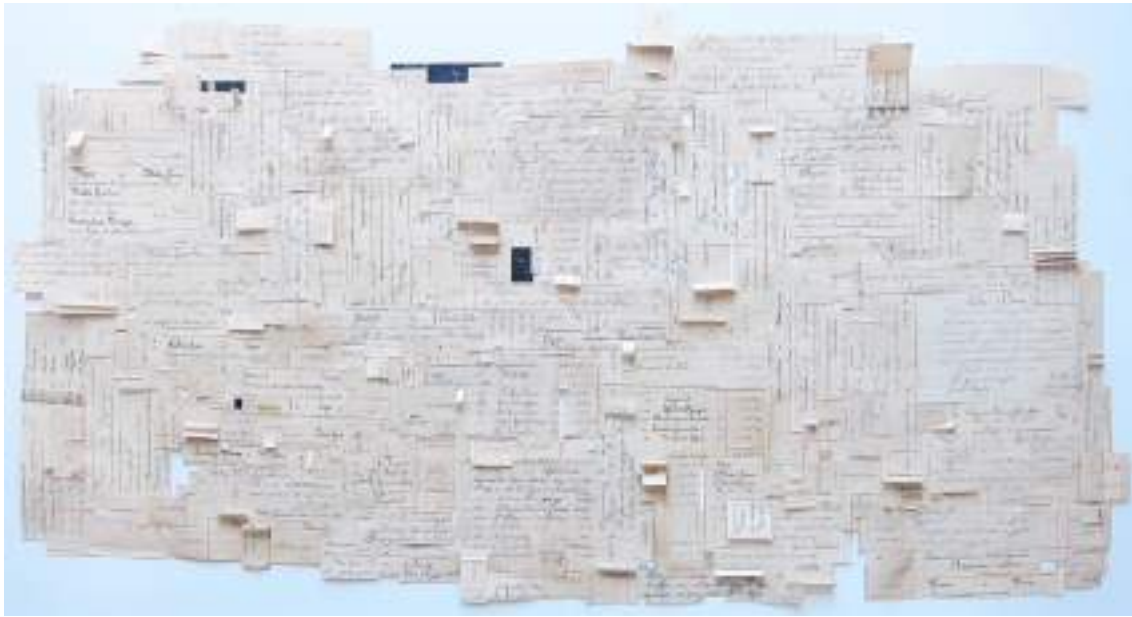


Imagen del crecimiento del *collage* I



Imagen del crecimiento del *collage* II



Incorporación, en el *collage*, de la portada, la contraportada y el lomo de la libreta de facturas

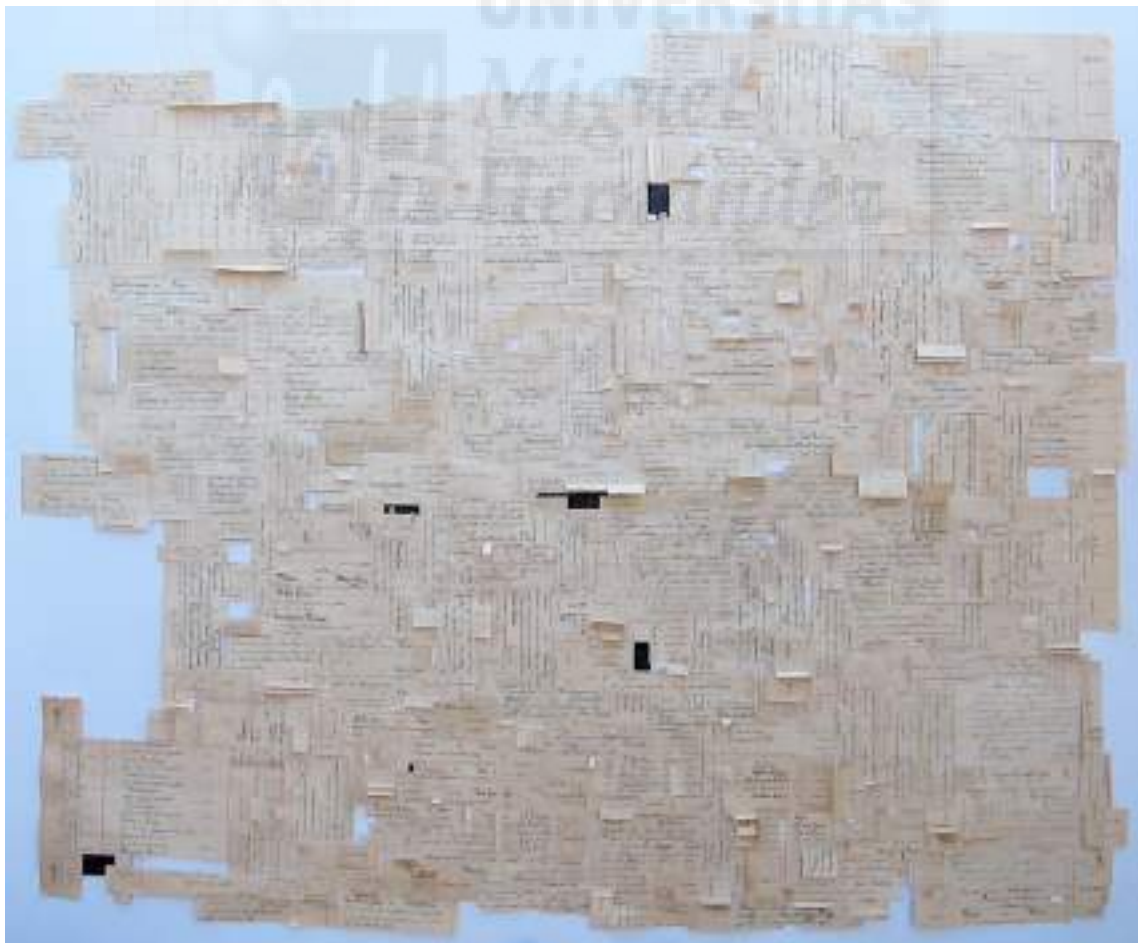


Imagen del crecimiento del *collage* III

Finalmente, al visibilizar la totalidad de la libreta de cuentas –descompuesta en una multiplicidad de planos y fragmentos–, hemos tratado de exponer el secreto que se esconde en los libros de contabilidad, cuando permanecen cerrados. De esta manera, como el proceso de condensación freudiano, hemos tratado de aglutinar toda la información en una sola imagen –hecha a base de recortes y fragmentos–, para mostrar públicamente unas cuentas privadas, que pasan a convertirse en otra cosa, cuando el movimiento poético del significante destruye su sentido económico.



IV. CONCLUSIONES



Coleccioné huesos de los osarios; y perturbé, con dedos profanos, los secretos tremendos del cuerpo humano. En una cámara solitaria, o bien una celda, en el desván de la casa, y separado de todos los demás departamentos por una galería y una escalera, tenía el taller donde realizaba mi repugnante creación: y los ojos comenzaban a salirse de las órbitas mientras cuidaba los detalles de mi obra. La sala de disección y el matadero aportaron muchos de mis materiales; y a menudo mi naturaleza humana se apartó asqueada de aquella ocupación, al mismo tiempo que, movido por una ansiedad que se acentuaba constantemente, me acercaba por grados a la finalización de mi tarea.

Mary Shelly, *Frankenstein*

La investigación que ocupa este trabajo, centrada en el estudio del campo intelectual francés de principios y mediados del siglo XX, analiza la constitución de un nuevo marco epistémico, en donde se fraguan las primeras teorías sobre la entidad constitutiva del signo lingüístico, desde el momento en que se defiende la unión indivisible del significante y el significado, hasta su progresiva desarticulación, que lleva al nacimiento de un nuevo lenguaje poético y revolucionario. Según explica Foucault, en *Las palabras y las cosas* (1966), en la época moderna se constituye un nuevo marco epistémico, en donde el lenguaje –al margen de la unidad autocomplaciente del signo lingüístico– rompe con la teoría de la referencia de la época clásica, anunciando la separación definitiva de las palabras y las cosas, que están abocadas a no encontrarse nunca. Así, más allá de la teoría de la *mímesis* platónica, el lenguaje –plural y poético– se transforma en una entidad autorreferencial, capaz de transformar –a través del acto performativo del significante– la realidad material del mundo cotidiano. De esta manera, en un nuevo contexto epistemológico, la perfecta sinonimia del significante y el significado se resquebraja, para dar paso a un nuevo lenguaje –al margen de las fronteras que establece el discurso logocéntrico del mundo occidental–, en donde emerge la figura de la alteridad y el extranjero. Nuestro estudio, por lo tanto, se enmarca en el contexto teórico delimitado por Michel Foucault en *Las palabras y las cosas* (1966), con el fin de analizar –desde la filosofía del estructuralismo y el postestructuralismo francés– las principales teorías acerca de la dimensión simbólica del lenguaje, tratando de recuperar las posibilidades inesperadas que ofrece el lenguaje poético, al margen de la unidad autosuficiente que marca el signo lingüístico. A partir

de aquí, con el fin de comprender la entidad del signo lingüístico, dividimos el trabajo en dos partes bien diferenciadas: primero, a nivel teórico, analizamos las diferentes perspectivas lingüísticas, filosóficas y artísticas acerca del signo lingüístico, prestando especial atención al paso que se produce desde la teoría que constata la equivalencia del significante y el significado, a la teoría que reivindica la fragmentación de la unidad autosuficiente del signo lingüístico, en donde emerge la posibilidad de un nuevo lenguaje, al margen de la lógica racional y discursiva del pensamiento hegemónico; segundo, a nivel práctico, elaboramos –de manera plástica y conceptual– una serie de *collages*, a partir de las hojas de los libros de facturas y contabilidad, con el fin de poetizar –gracias al cuestionamiento de la equivalencia del signo lingüístico– la lógica racional y económica que rige el sistema de pensamiento del mundo occidental.

En el primer capítulo, partimos de las teorías lingüísticas propuestas por Ferdinand de Saussure, en *Curso de lingüística general* (1916), y las teorías político-económicas de Karl Marx, recogidas en *El capital* (1867), con el fin de llegar a elaborar el marco teórico que instaura la normativización del signo lingüístico, como la suma perfecta del significante y el significado, en donde se funda el carácter comunicativo de la lengua. Por una parte, vimos que el lingüista suizo Ferdinand de Saussure –desde una perspectiva idealista, al margen del estatuto del referente material– reformula las antiguas teorías sobre el signo lingüístico, construyendo la teoría de la equivalencia, en donde un significante (imagen acústica) y un significado (concepto) –como si fueran el reverso y el anverso de una hoja de papel– se equiparan de manera perfecta, en una unión indivisible que no presenta fisuras. Por otra parte, vimos que la teoría económica de Karl Marx establece una relación estrecha entre el valor de uso de un objeto y su valor de cambio, hecho que conlleva la abstracción del carácter funcional de la mercancía, que queda escondida –bajo la forma del dinero– en la inmaterialidad de una cuantía económica, consensuada de manera social en el sistema de mercado capitalista. Sin embargo, más allá del signo lingüístico saussureano, nos interesó comprobar cómo el pensamiento marxista desestructura –en cierto sentido– el lazo de unión del significante y el significado, ya que reivindica el carácter múltiple de la dimensión del significado, demostrando que la cadena de sustituciones de un significante puede ser inagotable e infinita.

A partir de las teorías lingüísticas de Saussure y las investigaciones económicas de Marx, nuestro estudio centró su atención en tres autores: Sigmund Freud, Roman Jakobson y Jacques Lacan –desde el ámbito clínico– analizan las fisuras que desarticulan la equivalencia del signo lingüístico saussureano, con el fin de demostrar la existencia de un lenguaje 'otro', ajeno a la lógica racional y discursiva del pensamiento occidental. Con la publicación de *La interpretación de los sueños* (1900), Freud llega a la conclusión de que los sueños tienen la capacidad de representar los deseos reprimidos del ser humano, a través de un lenguaje metafórico y metonímico, que disfraza la violencia irracional que recorre la dimensión del deseo, con el fin de velar por la tranquilidad del sujeto que duerme. En este sentido, según explica Freud, vimos que el contenido manifiesto del sueño no se corresponde –de manera unívoca– con el contenido latente, ya que ambas dimensiones se mueven en sentido inverso, a partir de la condensación del significado (vertical) y el desplazamiento del significante (horizontal), hecho que destruye la teoría de la equivalencia del signo saussureano, demostrando que la representación del deseo exige la creación de un nuevo lenguaje, al margen de la lógica racional y discursiva del sistema capitalista. Al hilo del pensamiento psicoanalítico freudiano, y como consecuencia de los estudios sobre la afasia, vimos que la teoría lingüística de Jakobson destruye la sinonimia del signo lingüístico saussureano, revelando la existencia de un lenguaje extranjero, en el momento en que los procesos de la metáfora y la metonimia dejan de trabajar en sintonía con el orden racional del discurso hegemónico. Por primera vez, al margen de los estudios médicos, nos pareció interesante ver cómo Jakobson demuestra que el lenguaje producido por los sujetos afásicos es tremendamente creativo, ya que consigue dislocar el orden racional del discurso hegemónico, a través de una palabra que remite al balbuceo y el silencio. Se puede decir, por lo tanto, que el lenguaje del sujeto afásico produce un discurso alternativo, ya que trabaja en la dimensión poética de la palabra, destruyendo la teoría de la representación de la *mímesis* platónica, para incidir en la realidad material del mundo cotidiano. Después de los estudios psicoanalíticos de Freud y los estudios lingüísticos de Jakobson, nos centramos en analizar la teoría de Lacan, ya que cuestiona el sistema de equivalencias del signo lingüístico saussureano y la teoría del valor del pensamiento marxista, anunciando –por primera vez– la supremacía del significante, frente al estatuto del significado. Para Lacan, a diferencia de la teoría lingüística saussureana, vimos que el significante es el encargado de producir la realidad material del mundo, a través de la violencia que imprime la realidad simbólica del

discurso, que tiene la capacidad de bautizar la naturaleza de las cosas, con la fuerza de la palabra. Así, de acuerdo con la teoría lacaniana, nos pareció interesante ver cómo el significado está siempre al servicio del significante (S/s), perdiendo la posición privilegiada que ocupa en el sistema racional del discurso hegemónico, en donde la posición de sentido tiene un espacio prioritario. A partir los grafos, una esquematización de corte matemático, Lacan representa el movimiento de desplazamiento reiterativo que produce el significante –al margen del estatuto del sentido–, con el fin de plasmar la llegada de un lenguaje atravesado por la dimensión del inconsciente y el deseo reprimido, cuando la intencionalidad del sujeto consciente desaparece. Finalmente, retomamos los estudios lacanianos de los años setenta, para analizar el concepto de 'lalengua', en donde la palabra queda atravesada por la violencia irracional que ejerce lo real del goce –que permanece más allá del discurso normativo–, cuando el signo lingüístico saussureano se rompe y se desintegra. De esta manera, vimos que el pensamiento lacaniano radicaliza la fragmentación del signo lingüístico saussureano, para dar la bienvenida a la figura de la alteridad y el extranjero, dinamitando las fronteras instauradas por los márgenes del discurso capitalista y hegemónico. A partir de aquí, este conjunto de investigaciones lingüísticas en el ámbito clínico se convirtieron en un aparato teórico idóneo, para construir el trabajo plástico y conceptual de la tercera parte de esta investigación, donde las diferentes palabras –inscritas en las hojas de contabilidad– pierden su valor económico, para pasar a adquirir un sentido político y poético, al margen del discurso hegemónico del sistema capitalista.

Para terminar el primer capítulo, centramos nuestro estudio en la teoría de la deconstrucción del filósofo Jacques Derrida, que se convierte –en este trabajo– en el *corpus* teórico que sirve de sustento al proceso plástico y conceptual, en la tercera parte de esta investigación. Con la publicación del libro *De la gramatología* (1967), vimos que Derrida arremete contra el binomio que sustenta el sistema de jerarquías del pensamiento logocéntrico del mundo occidental, destruyendo la omnipotencia de la teoría de la equivalencia del signo lingüístico saussureano, en busca de un lenguaje que transcurre en los márgenes del discurso hegemónico. Así, nos pareció interesante ver que Derrida concede primacía al estatuto del significante –denostado por el sistema fono-logocéntrico–, con el fin de demostrar la capacidad productiva y operatoria que tiene la escritura, ya que es el proceso que –más allá del trabajo intencional y autoconsciente de la teoría de la performatividad austiniana– construye la realidad

material del mundo cotidiano. En este sentido, del mismo modo que la teoría de Jean-Joseph Goux, Derrida proclama el carácter económico del signo lingüístico, ya que es el elemento que posibilita la transacción comercial del discurso logocéntrico, en donde el lenguaje –al margen del juego interminable del significante– cumple una función meramente representativa y comunicativa. Así, con el fin de garantizar la capacidad comunicativa de la lengua, Derrida explica que el sistema capitalista se esfuerza por ocultar el trabajo operativo del significante, a través de la posición del sentido del discurso racional y hegemónico, de la misma manera que el valor de cambio acaba sublimando –bajo la forma inmaterial del dinero– el valor de uso de la mercancía. Por eso, en contra de la invisibilización del valor de uso, vimos que Derrida reivindica el trabajo performativo del significante –al margen de la estabilidad del sentido del discurso fono-logocéntrico–, con el fin de anunciar la llegada de un nuevo lenguaje, más allá de la lógica racional y económica. No obstante, a pesar de estar influenciado por las investigaciones psicoanalíticas, Derrida cuestiona la materialidad del significante lacaniano, arremetiendo contra el juego que produce la carta robada, ya que es incapaz de aceptar el hecho de que la carta siempre llegue a su destino. Así, en contra del destino teleológico de la carta lacaniana, Derrida apela al movimiento reiterado del significante –que es incapaz de estabilizarse en la verdad que proporciona el sentido–, en donde emerge la temporalidad del 'pluscuampresente', como una diseminación del sentido, consecuencia del proceso de la *différance*.

A partir de aquí, en el trabajo plástico y formal, pudimos recoger el desplazamiento incansable del signo lingüístico y la ruptura que se produce –a nivel formal y simbólico– en la aparente unidad del discurso logocéntrico, representada a través del orden lógico-racional que impera en las hojas de factura, que –en último término– contabilizan las salidas y las llegadas de las diferentes mercancías, en el sistema capitalista. En este sentido, a partir de la escisión del discurso normativo y hegemónico, descubrimos un nuevo lenguaje poético, al margen de la lógica racional y económica del sistema capitalista, representada en el conjunto de retículas impresas en las hojas de factura, que clasifican el valor de las diferentes mercancías. Finalmente, gracias a la estrategia de la deconstrucción derridiana, trabajamos diseminando las palabras que quedan recogidas en las hojas de facturas, con la intención de crear –al margen del lazo saussureano– nuevas posibilidades de lectura, que se alejen de los convencionalismos y las leyes racionales que dictan las pautas del discurso lingüístico y económico, para

proclamar la llegada de un nuevo lenguaje poético, que vaga siempre a la deriva, en busca del silencio.

En el segundo capítulo, analizamos la importancia que tienen los movimientos históricos de vanguardia de principios del siglo XX, ya que –a través de una reflexión crítica sobre la dimensión del lenguaje– plantean una ruptura con la teoría mimética del arte, en contra de la simple representación de la realidad material del mundo. Así, más allá de la filosofía platónica, vimos que el arte de vanguardia evoluciona hacia un arte conceptual, en donde la forma –política en sí misma– queda supeditada a la expresión de una idea. En este sentido, con el fin de enmarcar los diferentes movimientos históricos de vanguardia, planteamos una breve aproximación al contexto socio-político que origina el despliegue artístico de principios del siglo XX, en un momento en que los cimientos morales y culturales que estructuran la sociedad burguesa se desmoronan. De esta manera, a partir de los estudios filosóficos de Adorno y Horkheimer, analizamos cómo los artistas de vanguardia –desde una postura utópica y claramente formal– se esfuerzan por transformar el sistema de la industria cultural, en donde el objeto artístico –supeditado al proceso de mercantilización– se convierte en un mero producto de intercambio económico, en el complejo engranaje del mundo capitalista. Por lo tanto, desde los parámetros delimitados por la modernidad y en contra de la tradición, vimos que los artistas de vanguardia arremeten contra las formas de expresión del arte clásico y la industria cultural, cuestionando el estatuto kantiano de la autonomía del arte, porque su intención es llegar a transformar el mundo, a través del trabajo formal y político en la dimensión del lenguaje.

Después, para concluir con el capítulo, centramos nuestro análisis en tres movimientos artísticos: el cubismo, el dadaísmo y el surrealismo, que –posteriormente– nos sirvieron de modelo, para elaborar parte del armazón teórico que sustenta la investigación plástica y conceptual del último capítulo este trabajo. Primero, con el arte cubista, rescatamos la importancia del fragmento, a partir de los *collages* literarios de Guillaume Apollinaire, con el fin de comprender el paso que se produce con las vanguardias históricas de un arte de transición, a un arte de yuxtaposición, cuando la progresión lineal y temporal se detiene, para captar la multiplicidad de planos de un instante concreto. El cubismo, por lo tanto, nos sirve de modelo, porque rechaza la estética clásica, reivindicando –a través de un trabajo formal en la dimensión del lenguaje– la capacidad rupturista y

revolucionaria del fragmento, en contra de la organicidad de la obra de arte, que queda desestructurada en una multiplicidad de planos al infinito. A partir de aquí, gracias a las teorías de Rosalind Krauss –sustentadas en las investigaciones estructuralistas y postestructuralistas sobre el signo lingüístico–, pasamos a analizar algunos *collages* de Picasso, con el fin de comprender –más allá de teoría biográfica de la identidad y el nombre propio– el juego reiterado que produce la superposición de planos, en donde el significante ya no remite a la verdad del sentido que proporciona el significado, sino a un proceso deconstructivo que tienen la capacidad de desarticular la estructura orgánica de la obra de arte.

Más tarde, con el nacimiento del movimiento dadaísta, vimos que un grupo de artistas – a través de un arte cargado de humor e ironía– se esfuerzan por reformular los estatutos del arte burgués de la industria cultural, porque su intención es transformar la realidad material del mundo, gracias a la capacidad revolucionaria de un nuevo lenguaje, que se mantiene en los márgenes del discurso hegemónico. Así, y de manera más concreta, el arte dadaísta nos permitió analizar los resultados plásticos y conceptuales que se derivan de la ruptura del signo lingüístico saussureano, cuando el significante –en un juego interminable de desplazamientos– ya no remite a la estabilidad que proporciona el significado, sino que se abre a la dimensión de un universo irracional, ilimitado y azaroso, en donde la función comunicativa del lenguaje deja de ser prioritaria. De este modo, nos interesó rescatar las aportaciones teóricas de Tristan Tzara –en su libro, *Siete manifiestos dada* (1963)–, en donde juega con la ruptura de la unidad del signo lingüístico, hecho que obliga al lector a adoptar una posición activa en el proceso de lectura, para interpretar el texto a su manera. Se trata de un lenguaje roto y desarticulado, que retomamos en el tercer capítulo de esta investigación, ya que nos ofrece una estrategia rupturista, que desarticula la unidad del sentido del discurso logocéntrico, a través de la capacidad poética que se esconde en la ironía y el absurdo. A partir de aquí, en contra de la noción clásica de la obra de arte, analizamos el trabajo de Marcel Duchamp, para comprender el dispositivo del *ready-made*, en donde descubrimos la capacidad que tiene el lenguaje, para desautomatizar y descontextualizar los objetos cotidianos, a través de la imposición de un nuevo nombre. Así, adelantándose a la teoría lacaniana sobre la dimensión simbólica del lenguaje, nos pareció interesante ver cómo Duchamp –gracias al dispositivo del *ready-made*– defiende que el objeto está a merced del poder que ejerce la palabra, que es capaz de

transformar la realidad material del mundo, a través del bautismo poético que confiere el nombre, en contra del consenso social del lenguaje racional y discursivo del sistema capitalista. En este sentido, consideramos importante rescatar las teorías duchampianas en torno al carácter performativo del signo lingüístico, ya que el lenguaje –gracias a la fuerza productiva del significante– tiene la capacidad de modificar la existencia material de las cosas, transformando la función utilitaria que le confiere el sistema de mercado capitalista.

Por último, nos interesó ver la ruptura formal que se produce en el arte surrealista, al traducir –de manera plástica y conceptual– el universo onírico, como consecuencia de la influencia que ejercen las teorías psicoanalíticas freudianas sobre la interpretación de los sueños, en el nuevo movimiento de vanguardia. Así, a partir de los manifiestos de André Breton, vimos que el arte surrealista se esfuerza por liberar las pulsiones reprimidas del ser humano, a través de la desarticulación del lenguaje racional y discursivo del sistema económico capitalista, para permitir que el deseo pueda llegar a ser expresado. En este sentido, al margen del control racional, nos pareció interesante analizar el trabajo creativo que llevan a cabo los artistas surrealistas, a partir de la escritura automática, en donde el escritor se pone al servicio del inconsciente. De esta manera, al recuperar el trabajo de escritura del *Diccionario abreviado del surrealismo* (1938), examinamos las estrategias concretas que utilizan los artistas surrealistas, para desestructurar la unidad autosuficiente del signo lingüístico saussureano, al incorporar –herederos de la teoría psicoanalítica freudiana– los procesos de condensación y desplazamiento, que permiten captar la irreverencia del deseo inconsciente, cuando el significante habla de una dimensión ajena al significado. Así, pues, consideramos importante el estudio del arte surrealista, porque defiende la omnipotencia del inconsciente y la importancia del mundo de los sueños y, para eso, rompe con la lógica económica y racional del sistema capitalista, ya que considera que el deseo reprimido sólo se manifiesta en los intersticios vacíos que deja el discurso hegemónico. De este modo, al promover el juego de asociaciones insospechadas entre el significante y el significado, el surrealismo experimenta con el lenguaje, porque piensa que la reformulación de los estatutos del discurso pueden llegar a transformar la realidad material del mundo, a través de la capacidad revolucionaria de una palabra irracional y poética. A partir de aquí, a modo de ejemplo, analizamos el trabajo creativo de René Magritte, para llegar a comprender los universos de referencia inesperados que puede

crear la palabra, cuando –más allá de la racionalidad económica– remite al absurdo y la ironía. Desde una pintura academicista, vimos que Magritte –gracias a la irreverencia del lenguaje– pinta la dimensión de lo invisible, con el fin de revelar la cara oculta del discurso logocéntrico. Por eso, en este estudio, nos interesó la obra de Magritte, porque su trabajo creativo no se reduce a reproducir –de manera exacta y fiel– la estructura material que rodea al ser humano, sino que abre una brecha incisiva, que permite la llegada de un nuevo lenguaje poético, en donde emergen nuevas realidades alternativas. En este sentido, retomamos la teoría de Michel Foucault –en su ensayo *Esto no es una pipa* (1979)–, para investigar en torno a la problemática del signo lingüístico, con el fin de comprender la capacidad que tiene el lenguaje magrittiano de incomodar e intranquilizar al espectador, en el momento en que la equivalencia entre las palabras y las imágenes resulta ya inalcanzable. Así, pues, el trabajo creativo de Magritte nos sirvió de modelo, para elaborar –a partir del proceso de la metáfora y la metonimia– un juego plástico que sea capaz de deconstruir la aparente unidad del signo lingüístico saussureano, en busca de un lenguaje aneconómico, al margen del estatuto racional del sistema capitalista. En resumidas cuentas, nos interesan artistas como Picasso, Duchamp o Magritte, porque –a través de un trabajo crítico e ingenioso en la dimensión del lenguaje– son capaces de romper con los cánones estéticos del arte clásico y el arte de la industria cultural, para enfrentarse con el abismo de lo desconocido, que ofrece nuevas maneras alternativas de entender y construir la realidad material del mundo que rodea al ser humano.

En el tercer y último capítulo de esta investigación, hemos elaborado una serie de *collages*, a partir de la deconstrucción poética de las hojas de contabilidad, que llevan inscritas en su 'ser' las leyes lógico-racionales que dictan el sentido del discurso capitalista. Así, por medio de estas experimentaciones plásticas y conceptuales, hemos visto cómo el signo lingüístico se rompe y se desgarrá, incapaz de garantizar –debido a la incisión que provocan el corte y la sutura artificial– la relación de reciprocidad perfecta entre el significante y el significado, hecho que inaugura la llegada de un nuevo lenguaje alternativo, al margen de la razón y el sentido del discurso hegemónico. Por lo tanto, a través del trabajo plástico en la disciplina del *collage*, nuestra intención ha estado dirigida a pervertir –por medio del estatuto crítico y político del corte y el fragmento– el concepto de 'unidad' del documento de facturas, con el fin de cuestionar la teoría del valor y la equivalencia, en donde se establece el juego reiterado del ser y la

identidad. De esta manera, en los nueve pequeños *collages* deconstructivistas que hemos elaborado para este estudio, nos hemos esforzado por desacreditar el orden hegemónico vigente, sustentado en la autoridad de la teoría de la equivalencia del signo lingüístico, en donde un significante vale aquello que representa el significado. A continuación, en la línea del trabajo experimental realizado, nuestro propósito ha sido trasladar estas pequeñas investigaciones en una pieza de mayor formato –utilizando, por primera vez, la totalidad del cuaderno de facturas–, para vislumbrar el juego metonímico del significante, en donde emerge un nuevo lenguaje poético y alternativo, al margen del sentido totalitario y determinista de la economía.

En resumen y a modo de conclusión, podemos decir que este trabajo de investigación – sustentado en las teorías estructuralistas y postestructuralistas francesas y las propuestas formales de las vanguardias históricas– toma como punto de partida el nacimiento y la crisis del signo lingüístico, con el fin de analizar las posibilidades plásticas y conceptuales que ofrece la disciplina del *collage*, a la hora de romper con la lógica hegemónica del discurso económico, gracias a la capacidad revolucionaria del estatuto de la multiplicidad y el fragmento. De este modo, a partir de las estrategias deconstructivistas de Jacques Derrida, hemos demostrado cómo el corte y la ruptura nos proporcionan un campo de investigación ilimitado, que pensamos que puede ser el germen de nuevos trabajos futuros, en torno al estatuto político del fragmento, en contra de la aparente unidad homogénea del signo lingüístico.

V. BIBLIOGRAFÍA



- Ades, Dawn (1999): *Fotomontaje*, Elena Llorens Pujol (trad.), Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- Adorno, Theodor y Horkheimer, Max (1944): *Dialéctica de la ilustración*, Joaquín Chamorro Mielke (trad.), Madrid: Ediciones Akal, 2007.
- (1970): *Teoría Estética*, Jorge Navarro Pérez (trad.), Madrid: Ediciones Akal, 2011.
- Alquié, Fernando (1965): *Filosofía del surrealismo*, Benito Gómez (trad.), Barcelona: Barral Editores, 1974.
- Althusser, Louis (1964): *Escritos sobre psicoanálisis, Freud y Lacan*, Eliane Cazenave-Tapie (trad.), México: Siglo XXI Editores, 1996.
- (1967): "El pintor de lo abstracto", *Para una crítica del fetichismo literario*, Juan Carlos Rodríguez (trad.), Barcelona: Ediciones Akal, 1975, pp. 77-86.
- Althusser, Louis y Balibar, Etienne (1967): *Para leer El capital*, Marta Harnecker (trad.), México: Siglo XXI Editores, 1969.
- Apollinaire, Guillaume (1998): *Obra poética*, Federico Gorbea (trad.), Barcelona: Ediciones 29, 2008.
- (1913): *Los pintores cubistas*, Raúl Gustavo Aguirre (trad.), Buenos Aires: Nueva Visión, 1964.
- Aragon, Louis (1926): *El campesino de París*, Noëlle Boer y María Victoria Cirlot (trads.), Barcelona: Bruguera, 1979.
- (1965): *Los colages*, Pilar Andrade (trad.), Madrid: Síntesis, 2010.
- Arrivé, Michel (1987): *Lingüística y psicoanálisis*, Silvia Ruíz Moreno (trad.), México: Siglo XXI y Benémerita Universidad Autónoma de Puebla, 2007.
- Artaud, Antonin (1924): "Cartas a Jacques Riviere", *Textos 1923-1946*, Hugo Acevedo (trad.), Buenos Aires: Caldén, 1976, pp. 29-36.
- Asensi, Manuel (2003a): *Historia de la teoría de la literatura: desde los inicios hasta el siglo XX*, Valencia: Tirant Lo Blanch.
- (2003b): *Historia de la teoría de la literatura: el siglo XX hasta los años setenta*, Valencia: Tirant Lo Blanch.
- (2006): *Los años salvaje de la teoría. Philippe Sollers, Tel Quel y la génesis del pensamiento pos-estructural francés*, Valencia: Tirant lo Blanch.
- Assoun, Paul-Laurent (2003): *Lacan*, Irene Agoff (trad.), Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2004.
- Auerbach, Erich (1942): "La media parda", *Mímesis* (1942), Ignacio Villanueva y Eugenio Imaz (trads.) México: Fondo de Cultura Económica, 2011, pp. 493-521.

- Austin, John (1962): "Cómo hacer cosas con palabras", Genaro Carrió y Eduardo Rabossi (trads.), Barcelona: Editorial Paidós, 2003.
- Bachelard, Gaston (1938): *La formación del espíritu científico. Contribución a un psicoanálisis del pensamiento científico*, José Babini (trad.), México: Siglo XXI Editores, 2000.
- (1957): *La poética del espacio*, Ernestina de Champourcin (trad.), México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Badiou, Alain (1991): *Lacan con los filósofos*, Eliane Cazenave-Tapie (trad.), Madrid: Siglo XXI Editores, 1997.
- Baeza, René (2001): *Resistencia: economía de la inscripción en Jacques Derrida*, Chile: Cuarto Propio.
- Balibar, Étienne (1991): *Escritos por Althusser*, Heber Cardoso (trad.), Argentina: Nueva Visión, 2004.
- Barthes, Roland (1953): *El grado cero de la escritura; seguido de Nuevos ensayos críticos*, Nicolás Rosa (trad.), Madrid: Siglo XXI Editores, 1996.
- (1963): "La metáfora del ojo", *Ensayos críticos*, Carlos Pujol (trad.), Barcelona: Seix Barral, 1983, pp. 283-292.
- (1968): "La muerte del autor", *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*, C. Fernández Medrano (trad.), Barcelona: Paidós, 1987, pp. 65-71.
- (1970): *S/Z*, Nicolás Rosa (trad.), Madrid: Siglo XXI Editores, 2006.
- Bataille, George (1928): *Historia del ojo*, Antonio Escohotado (trad.), Barcelona: Tusquets Editores, 1986.
- (1929): "Informe", *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*, Silvio Mattoni (trad.), Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2003, pp. 55.
- (1933a): "La estructura psicológica del fascismo", *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*, Silvio Mattoni (trad.), Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2003, pp. 137-180.
- (1933b): "La noción de gasto", *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*, Silvio Mattoni (trad.), Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2003, pp. 110-134.
- (1949): *La parte maldita*, Lucía Belloro y Julián Fava (trads.), Buenos Aires: Los Cuarenta, 2007.
- Baudelaire, Charles (1857): "Correspondencia", *Las flores del mal*, Pedro Provencio (trad.), Madrid: EDAF, 2009, pp. 56.

- (1863): *El pintor de la vida moderna*, Alcira Saavedra (trad.), Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 2007.
- Baudrillard, Jean (1968): *El sistema de los objetos*, Francisco González Aramburu (trad.), Madrid: Siglo XXI Editores, 2010.
- (1972): *Crítica de la economía política del signo*, Aurelio Garzón del Camino (trad.), Madrid: Siglo XXI, 1999.
- (1997): *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*, Irene Agoff (trad.), Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2007.
- Benjamin, Walter (1923): *Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo*, Alfredo Brotons Muñoz (trad.), Madrid: Ediciones Abad, pp. 33-248.
- (1927): *El libro de los pasajes*, Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero (trads.), Madrid: Ediciones Akal, 2004.
- (1936): *La obra de arte en la era de la reproducción técnica*, Silvia Fehmann (trad.), Argentina: El cuenco de plata, 2011.
- Benveniste, Émile (1966): *Problemas de lingüística general*, Juan Almela (trad.), México: Siglo XXI Editores, 1970.
- Biset, Emmanuel (2012): *Violencia, justicia y política. Una lectura de Jacques Derrida*, Argentina: Edivim.
- Bourdieu, Pierre; et al. (1966): *Problemas del estructuralismo*, Julieta Campos, Gustavo Esteva y Alberto de Ezcurdia (trads.), México: Siglo XXI Editores, 1967.
- Breton, André (1924a): "Pez soluble", *Manifiestos del surrealismo*, Andrés Bosch (trad.), Madrid: Ediciones Guadarrama, 1974, pp. 15-70.
- (1924b): "Primer manifiesto del surrealismo", *Manifiestos del surrealismo*, Andrés Bosch (trad.), Madrid: Ediciones Guadarrama, 1974, pp. 15-70.
- (1930): "Segundo manifiesto del surrealismo", *Manifiestos del surrealismo*, Andrés Bosch (trad.), Madrid: Ediciones Guadarrama, 1974, pp. 153-308.
- (1932): *Los vasos comunicantes*, Agustín Parra (trad.), Madrid: Ediciones Siruela, 2005.
- (1935): "Discurso ante el Congreso de Escritores por la Libertad de la Cultura (fragmentos)", *Antología (1913-1966)*, Tomás Segovia (trad.), México: Siglo XXI Editores, 2004, pp. 120-126.
- Breton, André y Éluard, Paul (1938): *Diccionario abreviado del surrealismo*, Rafael Jackson (trad.), Madrid: Ediciones Siruela, 2003.

- Breton, André y Soupault, Philippe (1920): "Los campos magnéticos", *Antología (1913-1966)*, Tomás Segovia (trad.), México: Siglo XXI Editores, 2004, pp. 6-10.
- Bürger, Peter (1974): *Teoría de la vanguardia*, Jorge García (trad.), Barcelona: Ediciones Península, 1987.
- Cabanne, Pierre (1967): *Conversaciones sobre Marcel Duchamp*, Jordi Marfá (trad.), Barcelona: Editorial Anagrama, 1972.
- Calinescu, Matei (1987): *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*, Francisco Rodríguez Marín (trad.), Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- Carbajal, Eduardo; et al. (1984): *Una introducción a Lacan*, Argentina: Lugar Editorial, 2005.
- Caro, María Teresa (1999): *La escritura del Otro*, Murcia: Universidad de Murcia.
- Cervera Oliver, Mercedes; González García, Ángel; Romano Aparicio, Javier (2014): *Contabilidad financiera*, Madrid: Centro de estudios financieros, 2015.
- Cixous, Hélène (1986): *La llegada de la escritura*, Irene Agoff (trad.), Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2006.
- (1994): "Hélène Cixous, fotos de raíces", en Marta Segarra (ed.), *Deseo de escritura*, Barcelona: Reverso Ediciones, 2004, pp. 63-80.
- Combalía, Victoria (1980): "El descrédito de la vanguardia", *El descrédito de las vanguardias artísticas*, Barcelona: Blume, pp. 115-131.
- Culler, Jonathan (1975): *La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*, Carlos Manzano (trad.), Barcelona: Editorial Anagrama, 1978.
- (1982): *Sobre la deconstrucción*, Luis Cremades (trad.), Madrid: Ediciones Cátedra, 1992.
- Debord, Guy (1967): *La sociedad del espectáculo*, Fidel Alegre y Beltrán Rodríguez (trads.), Buenos Aires: La Marca, 1995.
- De Jesús, Santa Teresa (1562): *Libro de la vida*, Jorge García López (trad.), Madrid: Círculo de Lectores, 1989.
- De Perretti, Cristina (1989): *Jacques Derrida. Texto y deconstrucción*, Barcelona: Anthropos.
- Deleuze, Gilles (1968): *Diferencia y repetición*, María Silvia Delpy y Hugo Beccacece (trad.), Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2002.

- (1981): *Francis Bacon. La lógica de la sensación*, Isidro Herrera (trad.), Madrid: Arena Libros, 2005.
- (1993): *Crítica y clínica*, Thomas Kauf (trad.), Barcelona: Editorial Anagrama, 1996.
- Derrida, Jacques (1966): "La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas" *La escritura y la diferencia*, Patricio Peñalver (trad.), Barcelona: Editorial Anthropos, 1989, pp. 383-401.
- (1967a): *De la gramatología*, Óscar del Barco y Conrado Ceretti (trads.), México: Siglo XXI Editores, 2012.
- (1967b): "Freud y la escena de la escritura", *La escritura y la diferencia*, Patricio Peñalver (trad.), Barcelona: Editorial Anthropos, 1989, pp. 271-317.
- (1967c): *La Voz y el fenómeno*, Patricio Peñalver (trad.), Valencia: Pre-textos, 1993.
- (1968a): "La différence", *Márgenes de la filosofía*, Carmen González Marín (trad.), Madrid: Cátedra, 2008, pp. 37-62.
- (1968b): "La farmacia de Platón", *La diseminación*, José María Arancibia (trad.), Madrid: Fundamentos, 2007, pp. 91-261.
- (1969): "La diseminación", *La diseminación*, José María Arancibia (trad.), Madrid: Fundamentos, 2007, pp. 429-549.
- (1971a): "Firma, acontecimiento, contexto", *Márgenes de la filosofía*, Carmen González Marín (trad.), Madrid: Ediciones Cátedra, 2008, pp. 347-372.
- (1971b): "La mitología blanca" *Márgenes de la filosofía*, Carmen González Marín (trad.), Madrid: Ediciones Cátedra, 2008, pp. 247-310.
- (1972): *Posiciones*, M. Arraz (trad.), Valencia: Pre-textos, 1977.
- (1975): *El concepto de verdad en Lacan*, Hugo Acevedo (trad.), Argentina: Homo Sapiens, 1977.
- (1978): "La retirada de la metáfora", *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Patricio Peñalver Gómez (trad.), Barcelona: Paidós, 1989, pp. 35-75.
- (1998): *¡Palabra!*, Cristina de Peretti y Francisco Vidarte (trads.), Madrid: Editorial Trotta, 2001.
- (2003): *Canallas. Dos ensayos sobre la razón*, Cristina de Peretti (trad.), Madrid: Editorial Trotta, 2005.
- Descartes, René (1637): *Discurso del método*, Hilari Arnau Gras (trad.), Barcelona: Humanistas, 1984.

- Descombes, Vincent (1988): *Lo mismo y lo otro. Cuarenta y cinco años de filosofía francesa (1933 -1978)*, Elena Benarroch (trad.), Madrid: Ediciones Catedra, 2007.
- Dor, Joël (1985a): *Introducción a la lectura de Lacan: el inconsciente estructurado como lenguaje*, Margarita Mizraji (trad.), Barcelona: Gedisa, 2013.
- (1985b): *Introducción a la lectura de Lacan: la estructura del sujeto*, Margarita Mizraji (trad.), Barcelona: Gedisa, 2013.
- Dosse, François (1992a): *Historia del estructuralismo. Tomo I: el campo del signo, 1945- 1966*, María del Mar Llinares (trad.), Madrid: Ediciones Akal, 2004.
- (1992b): *Historia del estructuralismo. Tomo II: el campo del cisne, 1967 hasta nuestro días*, María del Mar Llinares (trad.), Madrid: Ediciones Akal, 2004.
- Duchamp, Marcel (2010): *Cartas sobre el arte 1916-1956*, Viviana Naratzky (trad.), Barcelona: Elba Editorial.
- Durozoi, Gérard y Lecherbonnier, Bernard (1974): *André Breton, la escritura surrealista*, Ángeles y Ketty Zapata (trads.), Madrid: Ediciones Guadarrama, 1975.
- (1971): *El surrealismo*, Josep Elías (trad.), Madrid: Labor, 1974.
- Ernst, Marx (1970): *Escrituras*, Pere Gimferrer y Alfred Sargatal (trad.), Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1982.
- Everaert-Desmedt, Nicole (2000a): "La comunicación artística: subversión de las reglas y nuevo conocimiento", *Ver y leer a Magritte*, Mercedes Barreda Grande (trad.), Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 75-89.
- (2000b): "Acercamiento semiótico a la obra de Magritte", *Ver y leer a Magritte*, Mercedes Barreda Grande (trad.), Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 91-105.
- (2000c): "Una historia de cascabeles que guardan el secreto", *Ver y leer a Magritte*, Mercedes Barreda Grande (trad.), Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 107-118.
- Ferrater Mora, José (1970): *Diccionario de filosofía abreviado*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Foucault, Michel (1963a): "El lenguaje al infinito", *Entre filosofía y literatura*, Miguel Morey (trad.), Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1999, pp. 181-192.
- (1963b): "Prefacio a la transgresión", *Entre filosofía y literatura*, Miguel Morey (trad.), Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1999, pp. 163-180.
- (1963c): *Raymond Roussel*, Patricio Canto (trad.), México: Siglo XXI Editores, 1992.

- (1964): "La locura, la ausencia de obra", *Entre filosofía y literatura*, Miguel Morey (trad.), Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1999, pp. 269-278.
- (1966): *El pensamiento del afuera*, Manuel Arranz (trad.), Valencia: Pre-Textos, 2004.
- (1968): *Las palabras y las cosas*, Elsa Cecilia Frost (trad.), México: Siglo XXI Editores, 1966.
- (1971): *Nietzsche, la genealogía, la historia*, José Vázquez Pérez (trad.), Valencia: Pre-Textos, 2000.
- (1973): *Esto no es una pipa*, Francisco Monge (trad.), Barcelona: Editorial Anagrama, 1999.
- (1976): *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*, Ulises Guinazú (trad.), Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2002.
- Freud, Sigmund (1900): *La interpretación de los sueños*, Luis López-Ballesteros y de Torres (trad.), Barcelona: Editorial Planeta - De Agostini, 1992.
- (1904): *Psicopatología de la vida cotidiana*, Luis López-Ballesteros y de Torres (trad.), Madrid: Alianza Editorial, 1981.
- (1905): *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Luis López-Ballesteros y de Torres (trad.), Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- (1920): "Más allá del principio del placer", *Los textos fundamentales del psicoanálisis*, Luis López Ballesteros, Ramón rey y Gustavo Dessal (trads.), Barcelona: Ediciones Altaya, 1993, pp. 272-333.
- (1921): "Psicología de las masas", *Psicología de las masas; Más allá del principio del placer; El porvenir de una ilusión*, Luis López-Ballesteros y de Torres (trad.), Madrid: Alianza Editorial, 1984, pp. 9-80.
- (1927): "El porvenir de una ilusión" *Psicología de las masas; Más allá del principio del placer; El porvenir de una ilusión*, Luis López-Ballesteros y de Torres (trad.), Madrid: Alianza Editorial, 1984, pp. 141-193.
- (1930): "El malestar en la cultura", *El malestar en la cultura*, Ramón Rey Ardid (trad.), Madrid: Alianza Editorial, 2010, pp. 53-138.
- García Masip, Fernando (2008): *Comunicación y deconstrucción. El Concepto de comunicación a partir de la obra de Jacques Derrida*, México: Universidad Iberoamericana.
- Gidé, André (1925): *Los monederos falsos*, Julio Gómez de la Serna (trad.), Barcelona: Seix Barral, 1985.

- Gelman, Juan (2005): *Miradas*, México: Era Ediciones, 2013.
- González, Ángel; Calvo, Francisco y Marchan Fiz, Simón (1979): *Escritos de arte de vanguardia. 1900/1945*, Madrid: Ediciones Akal, 2009.
- Goux, Jean-Joseph (1968): "Marx y la inscripción del trabajo", *Teoría de conjunto, Redacción de Tel Quel*, Salvador Oliva, Narcís Comadira y Dolors Oller (trads.), Barcelona: Seix Barral, 1971, pp. 223-250.
- Granés, Carlos (2011): *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. Madrid: Editorial Taurus, 2012.
- Graw, Isabelle (2008): *¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad*, Cecilia Pavón y Claudio Iglesias (trad.), Argentina: Mardulce, 2015.
- Greenberg, Clement (1939): "Vanguardia y Kitsch", *La pintura moderna y otros ensayos*, Fèlix Fanés (trad.), Madrid: Ediciones Siruela, 2006, pp. 23-44.
- Grego, Charo (2006): *Los juegos del sinsentido. La palabras y las imágenes Dadá*, Madrid: Círculo de Bellas Artes de Madrid, 2008, pp. 85-118.
- Greimas, Algirdas-Julien (1956): "La actualidad de la lingüística saussureana", en Ana María Nethol (ed.), *Ferdinand de Saussure*, Buenos Aires: Editorial Siglo XXI, 1971, pp. 21-35.
- Hegel, Friedrich (1807): *Fenomenología del espíritu*, Manuel Jiménez Redondo (trad.), Valencia: Pre-Textos, 2009.
- Heidegger, Martin (1927): *El ser y el tiempo*, José Gaos (trad.), Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- (1952): *Arte y poesía*, Samuel Ramos (trad.), México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Hobbes, Thomas (1651): *Leviatán*, Carlos Mellizo (trad.), Barcelona: Ediciones Altaya, 1994.
- Hugnet, George (1957): *La aventura dada*, María de Calonje y Mariano Antolin Rato (trads.), Madrid: Ediciones Júcar, 1973.
- Huyssen, Andreas (1986): *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Pablo Gianera (trad.), Argentina: Adriana Hidalgo, 2006.
- Jakobson, Roman (1941): *Lenguaje infantil y afasia*, Ester Benítez (trad.), Madrid: Editorial Ayuso, 1974.
- (1955): "La afasia como problema lingüístico", *Lenguaje infantil y afasia*, Ester Benítez (trad.), Madrid: Editorial Ayuso, 1974, pp. 139-173.

- (1958): *Lingüística y poética*, Ana María Gutiérrez-Cabello (trad.), Madrid: Ediciones Cátedra, 1981.
- (1960): "¿Por qué 'papá' y 'mamá'?", *Lenguaje infantil y afasia*, Ester Benítez (trad.), Madrid: Editorial Ayuso, 1974, pp. 159-173.
- (1964): "Hacia una tipología lingüística de los trastornos afásicos", *Lenguaje infantil y afasia*, Ester Benítez (trad.), Madrid: Editorial Ayuso, 1974, pp. 175-205.
- (1966): "Tipos lingüísticos de afasia", *Lenguaje infantil y afasia*, Ester Benítez (trad.), Madrid: Editorial Ayuso, 1974, pp. 207-231.
- Jakobson, Roman y Halle, Morris (1956): *Fundamentos del lenguaje*, Carlos Piera (trad.), Madrid: Editorial Ayuso, 1973.
- Jarry, Alfred (1896): *Ubú rey*, Ana González (trad.), Barcelona: Bosch, 1979.
- Jauss, Robert Hans (1989): *La transformación de la modernidad. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina (trad.), Madrid: Visor, 2004, pp. 183-214.
- Jay, Martin (1993): *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Francisco López Martín (trad.), Madrid: Ediciones Akal, 2007.
- Kant, Immanuel (1790): *Crítica del juicio*, Manuel García Morente (trad.), Barcelona: Espasa Calpe, 2007.
- Klinkenberg, Jean-Marie (1944): *Manual de semiótica general*, Gonzalo Baquero Heredia (trad.), Bogotá: Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2006.
- Kojève, Alexander (1937-1938): *La dialéctica del amo y del esclavo en Hegel*, Juan José Sebrelli (trad.), Buenos Aires: Editorial de la Pléyade, 1975.
- Kracauer, Siegfried (1947): *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*, Héctor Grossi (trad.) Barcelona: Ediciones Paidós, 2008.
- Krauss, Rosalind (1985): *La originalidad de la vanguardia y otros modernos*, Adolfo Gómez Cedillo (trad.), Madrid: Alianza Forma, 2006.
- (1998): *Los papeles de Picasso*, Mireya Reilly de Fayard (trad.), Barcelona: Gedisa, 1999.
- Kristeva, Julia (1969a): *El lenguaje, ese desconocido: introducción a la lingüística*, María Antoranz (trad.), Madrid: Fundamentos, 1988.
- (1969b): *Semiótica*, José Arancibia Martín (trad.), Madrid: Fundamentos, 1978.

- Lacan, Jacques (1953): "Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis", *Escritos I* (1966), Tomás Segovia (trad.), México: Siglo XXI Editores, 1972, pp. 59-139.
- (1955): "La cosa freudiana o sentido del retorno a Freud en psicoanálisis", *Escritos I* (1966), Tomás Segovia (trad.), México: Siglo XXI Editores, 1972, pp. 145-178.
- (1956): "El seminario sobre 'La Carta Robada'", *Escritos II* (1966), Tomás Segovia (trad.), México: Siglo XXI Editores, 1975, pp. 11-62.
- (1956): *El seminario III: Las psicosis*, Diana Silvia Rabinovich y Juan-Luis Demont-Mauri (trads.), Barcelona: Editorial Paidós, 1984.
- (1957): "La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud", *Escritos I* (1966), Tomás Segovia (trad.), México: Siglo XXI Editores, 1972, pp. 179-213.
- (1958a): "La dirección de la cura y los principios de su poder", *Escritos I* (1966), Tomás Segovia (trad.), México: Siglo XXI Editores, 1972, pp. 217-278.
- (1958b): "La significación del falo", *Escritos I* (1966), Tomás Segovia (trad.), México: Siglo XXI Editores, 1972, pp. 279-289.
- (1958-1959): *El seminario VI: El deseo y su interpretación*, Gerardo Arenas (trad.), Argentina: Editorial Paidós, 2014.
- (1959-1960): *La ética del psicoanálisis*, Enric Berenguer(trad.) Argentina: Editorial Paidós, 1997.
- (1960): "Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano", *Escritos I* (1966), Tomás Segovia (trad.), México: Siglo XXI Editore, 1972, pp. 305-339.
- (1964): "Del 'Trieb' de Freud y del deseo del psicoanalista", *Escritos II* (1966), Tomás Segovia (trad.), México: Siglo XXI Editores, 1975, pp. 387-401.
- (1965-1966): "La ciencia y la verdad", *Escritos I* (1966), Tomás Segovia (trad.), México: Siglo XXI Editores, 1972, pp. 340-362.
- (1969-1970): *El seminario XVII: El reverso del psicoanálisis*, Enric Berengues y Miguel Bassols (trads.), Argentina: Editorial Paidós, 1992.
- (1972-1973): *El seminario XX: Aun*, Diana Rabinovich, Delmont-Mauri y Julieta Sucre (trads.), Argentina: Editorial Paidós, 1989.
- Laplanche, Jean y Pontalis, Jean-Bertrand (1967): *Diccionario de psicoanálisis*, Fernando Gimeno Cervantes (trad.), Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1993.
- Lautréamont, Isidore Ducasse (1927): *Obra completa*, Manuel Álvarez Ortega (trad.), Madrid: Ediciones Akal, 1988.

- Levinas, Emmanuel (1971): *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*, Daniel E. Guillot (trad.), Salamanca: Ediciones Sígueme, 1987.
- Levi-Strauss, Claude (1949): *Las estructuras elementales del parentesco*, Marie Therése Cevasco (trad.), Barcelona: Editorial Paidós, 1991.
- (1958): *Antropología estructural*, Eliseo Verón (trad.), Barcelona: Paidós, 1992.
- (1962): *El pensamiento salvaje*, Francisco González-Arámbaro (trad.), Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1964.
- Lipovetsky, Gilles y Serroy, Jean (2013): *La estatización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*, Antonio-Prometeo Moya (trad.), Barcelona: Editorial Anagrama, 2015.
- Lippard, Lucy (1973): *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, María Luz Rodríguez Olivares (trad.), Madrid: Ediciones Akal, 2004.
- Macksey, Richard y Donato, Eugenio (1970): *Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre: controversia estructuralista*, José Manuel Llorca (trad.), Barcelona: Barral Editores, 1972.
- Magritte, René (1979): *Escritos*, Mercedes Barroso Ares (trad.), Madrid: Editorial Síntesis, 2003.
- Marcadé, Bernard (2007): *Marcel Duchamp. La vida a crédito*, Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2008.
- Marchán Fiz, Simón (1986): *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid: Ediciones Akal, 2012.
- Marx, Karl (1867): *El Capital*, Pedro Scaron (trad.) Madrid: Siglo XXI Editores, 1975.
- Marx, Karl y Engels, Friedrich (1845): *La ideología alemana*, Wenceslao Roces (trad.), Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1974.
- (1848): *El manifiesto comunista*, Wenceslao Roces (trad.), Madrid: Endymión, 1987.
- Mauss, Marcel (1925): *Ensayo sobre el don: forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*, Julia Bucci (trad.), Madrid: Katz Barpal Editores, 2009.
- Merleau-Ponty, Maurice (1960): *Signos*, Caridad Martínez y Gabriel Oliver (trads.), Barcelona: Editorial Seix Barral, 1973.
- (1964): *Lo visible y lo invisible: seguido de notas de trabajo*, José Escudé (trad.), Barcelona: Seix Barral, 1970.
- Morgan, Robert (1996): *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*, María Luz Rodríguez Olivares (trad.), Madrid: Ediciones Akal, 2003.

- Nadeau, Maurice (1944): *Historia del surrealismo*, Juan Ramón Capella (trad.), Barcelona: Ariel, 1975.
- Nancy, Jean-Luc y Lacoue-Labarthe, Philippe (1973): *El título de la letra: una lectura de Lacan*, Marco Galmarini (trad.), Barcelona: DL, 1981.
- Nietzsche, Friedrich (1874): *Segunda consideración intempestiva: sobre la utilidad y los perjuicios de la historia para la vida*, Dionisio Garzón (trad.), México: Edaf y Morales, 2000.
- (1882): *La gaya ciencia*, C. Crego y G. Groot (trads.), Madrid: Ediciones Akal, 1988.
- (1883): *Así hablaba Zaratustra*, Carlos Vergara (trad.), Buenos Aires: Editorial Edaf, 1998.
- (1886): *Más allá del bien y del mal*, Andrés Sánchez Pascual (trad.), Madrid: Alianza Editorial, 1980.
- (1887): *La genealogía de la moral*, José Luis López y López de Lizaga (trads.), Madrid: Editorial Tecnos, 2007.
- Nochlin, Linda (1980): "Picasso's color: schemes and gambits", *Art in America*, vol. 68-10, 1980, pp. 177-183.
- Ovideo, Publio (1632): *Metamorfosis*, Antonio Ramírez Verger y Fernando Navarro Antolín (trad.), Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- Paz, Octavio (1973): *Apariencia desnuda*, México: El Colegio Nacional/ Ediciones Era, 2008.
- Perec, Georges (1974): *Especies de espacios*, Jesús Camarero (trad.), Barcelona: Ediciones Montesinos, 2007
- Platón (1871): *Fedro o De la belleza*, Armando Poratti (trad.), Madrid: Ediciones Akal, 2010.
- (1989): *El banquete*, Fernando García Romero (trad.), Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- Poe, Edgar Allan (1840): "El hombre de la multitud", *Obras en prosa. Cuentos de Edgar Allan Poe*, Julio Cortázar (trad.), Madrid: Alianza Editorial, 2001, pp. 132-138.
- Ramírez, Juan Antonio (1993): *Duchamp: el amor, la muerte, incluso*, Madrid: Ediciones Siruela, 2006.
- Raymond, Marcel (1933): *De Baudelaire al surrealismo*, Juan José Domenchina (trad.), México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

- Ricoeur, Paul (1965): *Freud: una interpretación de la cultura*, Armando Suárez, Miguel Olivera y Esteban Inciarte (trads.), México: Siglo XXI Editores, 1970.
- Rimbaud, Arthur (1990): *Una temporada en el infierno; Iluminaciones*, Carlos Barbáchano (trad.), Barcelona: Ediciones Montesinos.
- Robert, Rosenblum (1985): "Picasso and the typography of cubism", *Picasso in Retrospect*, Nueva York: Icon Editions, 1980, pp. 33-47.
- Rocha, Delmiro (2011): *Dinastías en deconstrucción. Leer a Derrida al hilo de la soberanía*, Madrid: Dykinson.
- Rojas, Waldo (2012): *Cronología del movimiento surrealista: Síntesis comentada*, Chile: Ediciones UC.
- Roudinesco, Elisabeth (1986): *La batalla de cien años: crítica del psicoanálisis en Francia (1925-1985). Vol. 2*, Ignacio Gárate (trad.), Madrid: Editorial Fundamentos, 1993.
- (1993): *Jacques Lacan: esbozo de una vida, historia de un sistema de pensamiento*, Tomás Segovia (trad.), Barcelona: Editorial Anagrama, 1995.
- (2007): *Nuestro lado oculto. Una historia de los perversos*, Rosa Alapont (trad.), Barcelona: Editorial Anagrama, 2009.
- Rousseau, Jean-Jacques (1781), *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, María teresa Poyrazian (trad.), Argentina: Editorial Nacional de Córdoba, 2008.
- Sade, Marqués (1969): *Obras completas*, Paul J. Gillette (trad.), Barcelona: Editorial Edasa, 1985.
- Sartre, Jean-Paul (1948): *¿Qué es la literatura?*, Aurora Bernárdez (trad.), Buenos Aires: Losada, 2008.
- Saussure, Ferdinand (1916): *Curso de lingüística general*, Amado Alonso (trad.), Buenos Aires: Editorial Losada, 1945.
- Schiller, Friedrich (1795): *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, Juan Probst y Raimundo Lida (trads.), Madrid: Verbum, 1995.
- Selden, Raman (1995): *Historia de la crítica literaria del siglo XX: del formalismo al postestructuralismo*, Juan Antonio Muñoz Santamaría y Alberto López Cuenca (trads.), Madrid: Ediciones Akal, 2010.
- Shattuck, Roger (1955): *La época de los banquetes*, Carlos Manzano (trad.), Madrid: Machado Grupo de Distribución, 1991.
- Sollers, Philippe (1968): *La escritura y la experiencia de los límites*, Manuel Arranz Álvaro (trad.), Valencia: Pre-Textos, 1978.

- (dir.), (1973a): *Artaud*, Ana Aibar Guerra (trad.), Valencia: Pre-Textos, 1977.
- (dir.), (1973b): *Bataille*, José Sarret Grau (trad.), Barcelona: Editorial Mandrágora, 1976.
- (1974): "Notas sobre literatura y enseñanza", *Para una crítica del fetichismo literario*, Juan Carlos Rodríguez (trad.), Barcelona: Ediciones Akal, 1975, pp. 57-60.
- Shklovski, Victor (1916): "El arte como artificio", *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Ana María Nethol (trad.), México: Siglo XXI, 1991, pp. 55-70.
- Stevenson, Leslie (1974): *Siete teorías de la naturaleza humana*, Elena Ibáñez Guerra (trad.), Madrid: Edición Cátedra, 1990.
- Stavrakakis, Yannis (1999): *Lacan y lo político*, Luis Barbieri y Martín Valiente (trads.), Buenos Aires: Prometeo libros, 2007.
- Subirats, Eduardo (1986): *La Flor y el Cristal. Ensayo sobre arte y arquitectura* Barcelona: Editorial Anthropos.
- Tzara, Tristan (1963): *Siete manifiestos dada*, Huberto Haltter (trad.), Barcelona: Ediciones Tusquets, 1999.
- Todorov, Tzvetan (1965): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Ana María Menhol (trad.), México: Siglo XXI Editores, 1980.
- Viñas, David (2002): *Historia de la crítica literaria*, Barcelona: Ediciones Ariel, 2008.
- Waidberg, Patrick (1999): *Dadá: la función del rechazo. El surrealismo: la búsqueda del punto supremo*, México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Wilde, Oscar (1987): *Ensayos; Artículos*, Julio Gómez de la Serna (trad.), Argentina: Hyspamérica Ediciones.
- Žižek, Slavoj (1989): *El sublime objeto de la ideología*, Isabel Vericat Núñez (trad.), Madrid: Siglo XXI Editores, 2010.
- (ed.): *Lacan, los interlocutores mudos*, Alfredo Brotons Muñoz (trad.), Madrid: Ediciones Akal.
- Žižek, Slavoj; Alemán, Jorge y Rendueles, César (2008): *Arte, ideología y capitalismo*, César Rendueles (trad.), Madrid: Ediciones Pensamiento, 2015.

