

El libro de artista y el libro intervenido

Un análisis semiótico¹

Moros, Luis²

Resumen

Nos hemos propuesto una revisión semiótica del objeto estético conocido como *Libro de Artista*. En particular, nos ocupamos de una de sus modalidades de presencia como objeto: la que se manifiesta bajo la denominación *Libro Intervenido*. Tal intervención supone una creación de segundo grado, en tanto que se levanta sobre un objeto industrialmente producido. Lo que nos interesa de esta “intervención” es que pone en movimiento el dispositivo que, para nuestra mirada, excede la relación semiótica signifiante/significado, la semiosis, para colocarse del lado de la cadena signifiante propuesta por Jacques Lacan para caracterizar el inconsciente. El objeto estético producido de esta manera es un signifiante que se inserta en una cadena de signifiantes que se evocan, uno tras otro, sin alcanzar un significado estable para ninguno en el recorrido de la cadena. La experiencia estética, en todo caso, pasa a ser el recorrido mismo, siempre distinto y diverso. Nos ha resultado útil, para lo que es el caso, el *Principio de Participación* del antropólogo francés Lucien Levy-Bruhl y su aplicación intencional por parte del escritor Julio Cortázar en toda su obra.

Palabras clave: artista, texto, semiosis, forma, signifiante,
significado, intervención

1 Este artículo es resultado de la investigación financiada por el CDCHT de la ULA al doctor Luis Moros, Profesor Asociado de esta Universidad, bajo el proyecto A-320-01-06-A.

2 Docente e investigador de la Universidad de Los Andes, en Mérida, Venezuela, doctor en Lingüística y profesor del Doctorado en Ciencias Humanas de esta misma institución académica. Correo electrónico: moros.luis@gmail.com

Abstract

ARTIST'S BOOK AND THE INTERVENED BOOK A SEMIOTIC ANALYSIS

In this paper it is proposed a semiotic revision of the aesthetic object known as The Artist's Book. We tackle particularly one of its modalities of presence as an object: that which is manifested under the domain of Intervened Book. This intervention presumes a second degree creation in as much as it builds upon an industrially produced object. What interests us more about this "intervention" is that it sets into motion the mechanism that, in our perspective, exceeds the semiotic relationship between signifier and significance, in other words, the semiosis, to place itself beside the significance chain proposed by Jaques Lacan in his characterization of the unconscious. The aesthetic object produced this way is a signifier that inserts itself into a chain of signifiers that are evoked, one after another, without reaching a stable meaning for any of these in the course of the chain. The aesthetic experience, in any case, turns out to be the process in itself, ever diverse, every time different. In this case, we have found useful Lucien Levy-Bruhl's Participation Principle and its conscious implementation by the writer Julio Cortázar.

Key words: *artist, text, semiosis, form, signifier, significance, intervention*

1. Introducción

Con los nombres de "libro de artista" y "libro intervenido" se adjetiva el resultado de una práctica que consiste, por un lado, en encuadernar una serie de dibujos, bocetos, manchas de color, trazos, recortes, ejercicios plásticos de todo tipo en materiales diversos, con la intención de presentarlos bajo la *forma* socialmente aceptada de un libro. Por el otro, en el caso de los libros intervenidos, se trata de tomar un libro cualquiera y trabajar sobre él, a la manera de un palimpsesto, para producir un nuevo *objeto*, esta vez estético, cuya soberanía ha perdido toda importancia. Aquí el artista no enfrenta a la superficie blanca, lisa, de suyo hermosa del papel o el lienzo sin marcación alguna. Todo lo contrario, en este caso *desterritorializa* un objeto ya editado, restringido a las fronteras que su condición le impone, para habitarlo bajo los criterios de una nueva *territorialización*³ que lo hará devenir en objeto estético.

3 Las nociones de *territorialización* y *desterritorialización*, tomadas de la epistemología propuesta por Gilles Deleuze y Felix Guattari, se proponen fijar los conceptos que se corresponden a la

Su labor comienza, por tanto, sobre una superficie ya *desgarrada* por la tinta tipográfica del texto: escenario *contaminado* e ideologizado sobre el que opera su *intervención*.⁴ El término es adecuado para indicarnos que el artista ha trocado su rol de creador, para "...formar parte del asunto" en el que trabaja. Su aventura creativa está sujeta a las *ofertas* que las imágenes impresas le propongan. El temor al papel en blanco por el que atraviesa todo artista,⁵ ha sido superado antes de comenzar.

En cualquiera de los casos, se trata de hacer uso de una *forma* socialmente aceptada, para transgredirla, destruirla mediante una gimnasia creativa y transustanciarla en *obra de arte*. En un libro intervenido, la definición de obra de arte cobra mayor veracidad: ningún libro impreso, sea cual sea su contenido, es una obra de arte: apenas alcanza el rango potencial y diferido de movilizador de significados y continente de sentido. Su función de signo se despliega, únicamente, en el acto de ser leído. Sólo entonces deja de ser un bloque de papel impreso y se *distingue* de su mera condición material para *completarse* como conjunto significante. Decimos entonces que el *sentido*, una vez más, se vale de la *forma* de una lengua natural para manifestarse como significación.

Por otra parte, una serie de dibujos, collages, fotocopias, recortes de imágenes y tipografía, apuntes, bocetos; encuadernados todos manualmente bajo la *forma* libro, no es un libro y sólo nos seduce como

visión nómada del sujeto humano, frente a la visión sedentaria de la lógica binaria dominante (Deleuze y Guattari, 2000). Un territorio *lizo*, como lo fue el planeta Tierra, luego de ser sometido al proceso humano de *territorialización*, quedó fragmentado en pueblos, ciudades-estado, naciones, continentes y devino en espacio *estriado* donde el ser y el no-ser (o ser el otro), se expresan bajo la binaria oposición de los términos "nacional/extranjero". Cada una de estas *territorializaciones*, entendidas como *pliegues* sobre un espacio *lizo*, obedecen a la condición sedentaria del hombre dominado (y dominante) por la lógica *parmenidia*. Para el nómada, el territorio no pertenece a nadie. Lo entiende como un espacio lizo que permite el movimiento, el flujo, la inestabilidad de los procesos antes que sus resultados. En la escala de los objetos de uso humano, un libro es un espacio *territorializado*, sometido por el concepto que lo define. De allí que el trabajo del artista, en un primer momento, lo *desterritorialice* y, luego de su intervención, lo *reterritorialice* como objeto de arte (Cf. Deleuze y Guattari, 2000).

- 4 El verbo "intervenir" (del latín *intervenire*) designa la acción de "tomar parte en un asunto, imponer uno su autoridad". Un tercera acepción nos dice que se trata de "...interceder, mediar por otro que nunca es uno mismo" (DRAE). El artista, en este caso, toma parte de la creación del nuevo objeto estético de manera heterónoma. Es el mediador entre el objeto de partida y el de llegada.
- 5 Respecto del temor al papel en blanco de todo escritor, de todo artista plástico, ver a R. Barther (1978). *El suspiro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Paidós, Madrid.

simulacro de lo que no es.⁶ Se trata de encriptar, bajo esta sintaxis *otra*, lo que no se ha dispuesto para la lectura. Dicho de otro modo, si lo que entendemos por libro no es un bloque de papel arbitrario y sin destino, es porque puede ser leído y en él se ha vertido determinada dosis de *sentido* a través de un lenguaje. Este no es el resultado de encuadernar las piezas que acabamos de mencionar. Lo cual no supone, por otra parte, que el nuevo objeto irrumpa a la vida semánticamente vacío.

Del modo que sea, intervenir la *forma* libro, en el más efímero de los casos, puede limitarse a quemar una edición completa de la poesía de Federico García Lorca. Bastaría con asumir el evento como una metáfora visual de la postura fijada por la falange española frente a la poesía republicana durante la Guerra Civil (1936-1939). Simulacro y efímera puesta en escena donde las llamas devoran contenidos, significados, sentido *informado* por una lengua natural. El papel y la hoguera sólo importan como escenografía de un espectáculo en el que un ser humano destruye simbólicamente las *significaciones* de otro. Si consideramos, siguiendo en esto a Didier Anzieu, que la creación de una obra de arte es la realización del ideal narcisista del autor,⁷ hacerla atravesar el rito purificador del fuego, cancelaría alegóricamente esta vanidosa pretensión de trascendencia (Anzieu, 1997:35 y ss.).

Con el libro intervenido, entonces, se trataría de una *transferencia* narcisista en la que el artista se propone trascender con la ayuda de las

6 "Debido (...) a que presentían la *todopoderosidad* de los simulacros, la facultad que poseen de borrar a Dios de la consciencia de los hombres; la verdad que permiten entrever, destructora y anonadante, de que en el fondo Dios no ha existido nunca, que sólo ha existido su simulacro, en definitiva, que el mismo Dios nunca ha sido otra cosa que su propio simulacro, ahí estaba el germen de su furia destructiva de las imágenes. Si hubieran podido creer que éstas no hacían otra cosa que ocultar o enmascarar la idea platónica de Dios, no hubiera existido motivo para destruir las (...) pero su desesperación metafísica nacía de la sospecha de que las imágenes no ocultaban absolutamente nada (...) simulacros perfectos (...) Por eso era necesario a toda costa exorcizar la muerte del referente divino". Bastaría cambiar al Dios de los iconoclastas a los que hace referencia Jean Baudrillard en esta cita, por el arte, el arte contemporáneo como revelación moderna de otra divinidad, el artista, que ya no requiere de una *tejhé*, una técnica precisa para lograr la manufactura de cualquier objeto real, entenderemos con precisión el uso que le damos en este trabajo a la noción de simulacro introducida por Jean Baudrillard. El arte sin referentes es correlato de una vida y una sociedad sin referentes, sin otra "realidad" que no sea el propio simulacro vacío (Cf. Baudrillard, 1998, *Cultura y Simulacro*, pp. 15-16. Kairos, Barcelona).

7 Que se propone con ella *ocultar* la inevitable desaparición del *sí mismo*, para ostentar su deseo de eternidad en la obra que lo sobrevivirá. Habría que añadir que el olvido histórico de tantos artistas parece trabajar en la dirección contraria.

marcaciones dejadas por otro. El operador creativo de la obra estará en quien interviene el libro, parece obvio, pero tal afirmación nos permite dos preguntas no formuladas: 1) ¿Cuál es el dispositivo que pone en marcha la maquinaria de esta relojería? y 2) ¿Cuál es el objeto y objetivo de tal operación? Todavía más importante para nosotros, el libro intervenido resalta una condición propia del arte: su anacronismo postindustrial.⁸

2. Fantasía⁹ y realidad

La noción de fantástico es una noción que el diccionario ha separado de lo real (...) desde niño me di cuenta, oscuramente, que mi noción de lo fantástico no tenía nada que ver con la noción que podía tener mi madre, mi hermana, mi familia y mis condiscípulos. Descubrí que yo me movía con naturalidad en el territorio de lo fantástico sin distinguirlo demasiado de lo real. Que sucedieran cosas fantásticas en los libros, o que pudieran sucederme en la vida, eran hechos que asumía sin protesta y sin escándalo.

Me encontré luego envuelto en un sistema social donde eso sí es un escándalo y se lo reduce inmediatamente, de manera racional: “es una casualidad” –te dicen– “una coincidencia”, “una excepción”. Maneras todas de echar atrás lo que nos está amenazando por otros caminos distintos a los de la lógica. Mi noción de lo fantástico no es diferente de la noción de realismo.

8 No hay que insistir en la condición de objeto industrial del libro y su relación directa con la llamada cultura de masas. Lo que nos interesa ahora es la condición de *obra única* que adquiere el libro intervenido. A diferencia de los *luddistas*, o de cualquier otro movimiento de rechazo a las máquinas y la tecnología para sustituir obreros, con esta intervención el artista le devuelve la manufactura a un objeto industrialmente producido. El libro intervenido nace como obra única en razón de que esta operación invierte su forma y tiempos de producción: en él, la industria aporta los insumos para que la obra de arte sea única. Son objetos *desindustrializados* que el artista revela al mundo al margen de toda temporalidad, objetos *anacrónicos* donde el verbo latino *pro-gressus* –avanzar, ir adelante–, parece sujetivarse con el prefijo *in-gressus* –ir dentro, entrar– y nunca el caso de *re-gressus* –ir atrás, regresar. (Cf.: Huberman, 2006, *El tiempo en el Arte*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires).

9 Fantasía tiene su raíz etimológica en el verbo griego φαίνω “*phaino*”: aquello que *aparece*, se *muestra*, se *manifiesta* y que está en el origen de numerosos términos griegos y del español: fenómeno, fantasma, fantasía. La Real Academia de la Lengua Española reduce su campo semántico al de la “...facultad que tiene el *ánimo* de reproducir por medio de imágenes las cosas pasadas o *lejanas*, de *representar los ideales de forma sensible* o de *idealizar las reales*” (DRAE. El destacado es nuestro).

Mi realidad es una realidad donde lo fantástico y lo real se cruzan constantemente.¹⁰

Estas afirmaciones del escritor argentino Julio Cortázar nos abren la posibilidad de encontrar alguna respuesta a las interrogantes arriba formuladas. Para ello nada mejor que tomar un cuento breve del propio Cortázar con el propósito –lúdico, massemiótico– de acercarnos a lo que nos parece el dispositivo estético que está en la base del juego que nos propone.

Desayuno¹¹

Lo primero que hago al despertarme es correr al cuarto de mamá y darle los buenos días mientras la beso tiernamente en ambas mejillas.

—Buenos días, hermanito— le digo.

—Buenos días, doctor— me contesta mientras se peina.

Quizá convenga señalar desde ahora que tengo siete años y medio y que estudio solfeo cantando con mi tía Berta.

—Buenos días, sobrina— digo al entrar en la pieza donde papá empolla sus reumatismos.

—Buenos días, mi querida— dice papá.

Agrego, con fines de información, que soy un varoncito pelirrojo y sumamente desenvuelto.

Después de sus abluciones, la familia se reúne en torno al pan con manteca y al Fígaro, y siempre soy el primero en dar los buenos días a mi hermano mayor que prepara ya su buena tajada de pan con dulce.

—Buenos días, mamá— le digo.

—Buenos días, Medor— me dice.

—¡Cucha! — Agrega con energía.

En esa forma la familia se va reuniendo para saborear el café con leche preparado por mi abuelito con su esmero habitual. Precisamente por eso no me olvido de mostrarle mi agradecimiento en estas circunstancias.

—Muchas gracias Olivia— le digo.

—Oh, de nada, hermana— contesta mi abuelito.

10 J. Soler Serrano (1977) *A Fondo: Entrevista a Julio Cortázar*. Televisión Española (TVE). Programa 58.438, Madrid.

11 En: J. Cortázar (1972). *Último Round*, Tomo II, pp. 45-47. Siglo XXI, México.

Estas tiernas efusiones son *siempre* malogradas por la intempestiva llegada del cartero con el telegrama del tío Gustavo, cultivador en Tananarive, y a mi hermano mayor le toca encargarse de la penosa lectura:

CAÑA AZÚCAR ARRUINADA TIFÓN MÓNICA STOP

¿QUÉ VA A SER DE MI? STOP MIERDA STOP.

El telegrama no está firmado, los de la familia nos conocemos bien.

—Era de imaginarse— dice mamá, que se ha puesto a lloriquear.

—Con ese pésimo carácter que tiene— observa el doctor.

—Chicos, cállense la boca— dice mi hermano mayor.

—Somos chicos, pero lo mismo el tío Gustavo es un pajarón— dice mi hermana.

—¡Medor, cucha!— ordena mamá.

—¿Puedo dar mi opinión?— dice Olivia.

—Pero por su puesto, abuelito— dice mi hermana.

—¿Te vas a callar sí o no?— grita mi hermano mayor.

—¿Es así como se le habla a su madre?— dice mi sobrina.

—Perdón, mamá— dice mamá.

—Hipócrita— digo yo.

—Por favor, doctor— dice mi hermano.

—Mi opinión, dice Olivia— es que el café se va a enfriar por culpa del telegrama.

—Tiene razón— dice Medor.

—Gracias, abuelito— dice mi sobrina.

—De nada, Víctor— dice Olivia.

En este breve relato es evidente que Cortázar ha desplazado, por así decirlo, los deícticos dialógicos¹² para establecer una propuesta que va más allá del simple juego de identidades con los personajes. No está en la aparente ruptura pragmática del principio de cooperación, el dispositivo estético que buscamos. Tampoco en el estrábico uso de los conectivos, que aquí trabajarían en contra de la coherencia interna del texto y de su cohesión superficial, en evidente desorden.

12 El emisor, en el diálogo, se dirige a un receptor específico y por ello a la expresión fática "Buenos días, sobrina" no le corresponde la respuesta "Buenos días, mi querida". La pragmática entiende esto como una ruptura del principio de cooperación dialógica. Pero la pragmática no trata de los lenguajes poéticos y, en este caso, la cooperación o, mejor aún, el diálogo, es con el lector. En palabras de Cortázar, "...el poeta es ese hombre que no se conforma con este lado de las cosas, sino que busca el otro lado." (Íbid.).

Por ello nos pareció conveniente *intervenir* el relato para colocarlo “de este lado de la realidad”:

Desayuno (intervenido)

Lo primero que hago al despertarme es correr al cuarto de mamá y darle los buenos días mientras la beso tiernamente en ambas mejillas.

—Buenos días, mamá— le digo.

—Buenos días— me contesta mientras se peina.

—Buenos días, mi querida— dice papá.

—Buenos días, Medor— dice mamá.

Quizá convenga señalar desde ahora que tengo siete años y medio y que estudio solfeo cantando con mi tía Berta. Agregó, con fines de información, que soy un varoncito pelirrojo y sumamente desenvuelto.

—Buenos días, sobrina— digo al entrar en la pieza donde papá empolla sus reumatismos.

—Buenos días— dice mi sobrina.

Después de sus abluciones, la familia se reúne en torno al pan con manteca y al Figaro, y siempre soy el primero en dar los buenos días a mi hermano mayor que prepara ya su buena tajada de pan con dulce.

Estas tiernas efusiones son *siempre* malogradas por la intempestiva llegada del cartero con el telegrama del tío Gustavo, cultivador en Tananarive, y a mi hermano mayor le toca encargarse de la penosa lectura:

CAÑA AZÚCAR ARRUINADA TIFÓN MÓNICA STOP

¿QUÉ VA A SER DE MI? STOP MIERDA STOP.

El telegrama no está firmado, los de la familia nos conocemos bien.

—Era de imaginarse— observa el doctor.

—Con ese pésimo carácter que tiene— agrega con energía.

—Por favor, doctor— dice mamá, que se ha puesto a lloriquear.

—Hipócrita— dice mi hermana.

—¿Es así como se le habla a su madre?

—¡Medor, cucha! dice mamá.

—Perdón, mamá— dice mi hermana.

—Somos chicos, pero lo mismo el tío Gustavo es un pajarón— dice Olivia.

—¿Te vas a callar sí o no?— dice mi hermano.

—Chicos, cállense la boca— ordena mi madre. —¡Cucha!

En esa forma la familia se va reuniendo para saborear el café con leche preparado por mi abuelito con su esmero habitual. Precisamente por eso no me olvido de mostrarle mi agradecimiento en estas circunstancias.

—Gracias, abuelito— le digo.

—De nada, Víctor— me dice.

—¿Puedo dar mi opinión?

—Pero por su puesto, abuelito — digo yo.

—Mi opinión, es que el café se va a enfriar por culpa del telegrama.

El resultado de esta operación nos deja ver, por un momento y bajo el engaño de estos arreglos, lo que podría velarse tras la bruma del juego de identidades en la manifestación discursiva del relato. La *fantasía* se ocupa de un día que, despojado de toda sorpresa, se repite sin arreglos con la temporalidad de los eventos. Y ocurre así hasta perder su propia coherencia interna sin que los protagonistas reparen en el asunto. ¿Acaso hace falta? El relato funciona perfectamente y solo el lector es solicitado por la sorpresa, el asombro, el aparente juego literario que rompe la ocurrencia sintáctica de los eventos y la cadena sintagmática del significante lingüístico.

Otra lógica enlaza los eventos y, a la manera de una constelación neuronal, de la lógica del rizoma deleuziano bajo *Teoría de la Participación* del antropólogo francés Lucien Lévy-Bruhl, se establece la analogía y la simultaneidad de *todo con todo* en lo que se despliega como una realidad distinta y en la que no hay desperdicio alguno. Para Lévy-Bruhl, en la mentalidad prelógica del pensamiento salvaje, el suceso más insignificante está en la base de lo trascendente y también lo contrario; el sueño es parte de la vigilia, de una vigilia reveladora y ocurre también del modo contrario. Esta mentalidad prelógica —propuso Lévy-Bruhl— apenas sobrevive en el mundo *civilizado* en los profetas, los videntes y los locos. Para Cortázar, sin embargo, tanto el poeta como el mago respetan la *Teoría de la Participación* como el principio esencial que gobierna todas las asociaciones y percepciones que se le escapan al resto de lo mortales:

...un porcentaje importante de los motivos y recursos poéticos de Julio Cortázar son una puesta en práctica literaria de las teorías antropológicas de Lévy-Bruhl (...) la anacronía o descontextualización de las propiedades de la mentalidad primitiva que Lévy-Bruhl describe, al aplicarlas al mundo moderno, producen

aquel rasgo genérico de lo fantástico, distintivo de muchas páginas del narrador argentino (Martínez Callejo, 2002:146).

Para el pequeño Víctor y su familia, la llegada del telegrama se presenta como el dispositivo que pone en marcha la máquina literaria que ha urdido Cortázar y que se manifiesta en la iteración infinita de un mismo amanecer que rompe, precisamente, la cotidianidad bajo la cual se oculta toda experiencia estética. El confuso juego de superficie instala la licencia del escritor y sólo con un esfuerzo particular en la lectura, podemos precisar la frase que nos resulta particularmente relevante en este entramado:

Estas tiernas efusiones son *siempre* malogradas por la intempestiva llegada del cartero con el telegrama del tío Gustavo... (El destacado es nuestro).

Sobre el lexema */siempre/* se ha vertido el *peso semántico* que nos permite atravesar el espejo de lo cotidiano y llegar al territorio de lo fantástico en el que Julio Cortázar se “movía desde niño con toda naturalidad”:

Que sucedieran cosas fantásticas en los libros, o que pudieran sucederme en la vida, eran hechos que asumía sin protesta y sin escándalo (Ibid.).

Lo anterior nos autoriza, si tal fuera nuestro objetivo, a suponer que el relato es autobiográfico. El recuerdo de un día cualquiera en la vida del escritor, con apenas siete años, cobraría así la estatura de un evento estético universal.¹³ Del modo que sea, para lo que es nuestro asunto, esta propuesta es irrelevante. Lo que nos interesa destacar es

13 La hipótesis encuentra apoyo en las palabras del propio Cortázar respecto del nacimiento de sus relatos. Al referirse a su primer libro de poemas, publicado en 1949, *Los Reyes*, le dice a Joaquín Soler Serrano: “...claro que me vino a la mente el mito del Minotauro, sólo que lo vi completamente al revés. En el Minotauro vi al poeta, al hombre libre, al hombre diferente y al que la sociedad, el sistema, encierra inmediatamente. A veces en clínicas psiquiátricas, otras en laberintos (...) Teseo, en cambio, es el perfecto defensor del orden (...) es el gangster del rey que va a matar al poeta (...) Cuando conoces el secreto del Minotauro te das cuenta de que no se ha comido a nadie, de que es un ser inocente que vive con sus rehenes: juega, danza y todos son felices dentro del laberinto. En eso llega Teseo, que tiene los procedimientos de un perfecto fascista, y lo mata inmediatamente. *Todo esto me vino a la mente sentado en un colectivo de Buenos Aires...*” En: A Fondo (1977): *Entrevista a Julio Cortázar*. Joaquín Soler Serrano para la Televisión Española (TVE). Programa 58.438, Madrid.

que la intervención que hemos realizado es completamente arbitraria y apenas sirve para imponer un orden *lógico* que, como es evidente, destruye groseramente el relato intervenido. Tampoco es la única posibilidad para otro orden sintáctico, mucho menos un esfuerzo por *territorializar* al habilidoso nómada que fue Julio Cortázar. La escritura, en este artista, trabaja siempre como un delicado pliegue que se desvanece al ser leído.

3. El libro intervenido

¿De qué nos sirve todo lo anterior? En el caso del libro intervenido la operación se realiza sobre un objeto cualquiera, el libro, continente de significaciones que pueden revelarse o no. Del modo que sea, su sentido es irrelevante para la intervención y el simulacro que incluye. De hecho, un documento desclasificado por la Agencia Central de Inteligencia (CIA por sus siglas en inglés) es un texto intervenido, tachado, incompleto, que oculta más de lo que revela y es, precisamente, en lo tachado, lo oculto, lo reservado para quienes manejan información de inteligencia, donde se represa la información requerida. De manera que lo desclasificado pasa como un doble simulacro: *presencia* que sólo emerge para mostrarnos las *ausencias* que oculta. Documento devenido en su negación, hace del acto *desclasificador* un engaño más profundo. Bastaría con exponer las miles de hojas desclasificadas por la CIA para acceder a la muestra de arte más visitada de la historia. Cada documento es una *falsificación legítima* de un informe de seguridad, desementizado, atemporal, inocuo, irrelevante. El juego de Marcel Duchamp con su inodoro transgresor de 1917, denuncia el candoroso espectáculo que lo sostiene y el dudoso carácter estético del gesto que lo fundó. Hay que decir, en favor del artista, que tal era la intención de Duchamp: exponer que detrás del arte suele enmascararse una farsa, apenas legitimada por los galeristas.¹⁴

Viene al caso la documentación desclasificada y las tachaduras que se abren al vacío de la documentación presentada. La intervención de un libro se produce bajo el mismo criterio y, como en el caso de la obra del

14 Aunque no es el asunto que ahora nos interesa, valdría la pena preguntarse a partir de qué momento la obra de Vincent Van Gogh pasó a ser estéticamente válida y por qué. Quién modificó el gusto del arte francés para que pasara a ser bello lo que 20 años antes era rechazado como "los garabatos de un enajenado". Lo mismo valdría para la obra de numerosísimos artistas del pasado siglo XX y de lo que va del XXI.

belga René Magritte, buena parte del operador creativo que se ocupa de legitimarla es la descontextualización de lo que se le impone al material impreso. La transgresión destruye la copia industrialmente producida y de tal acto emerge un objeto único y limitado. Su carácter estético, aunque resulte paradójico, parece estar en la transgresión misma.

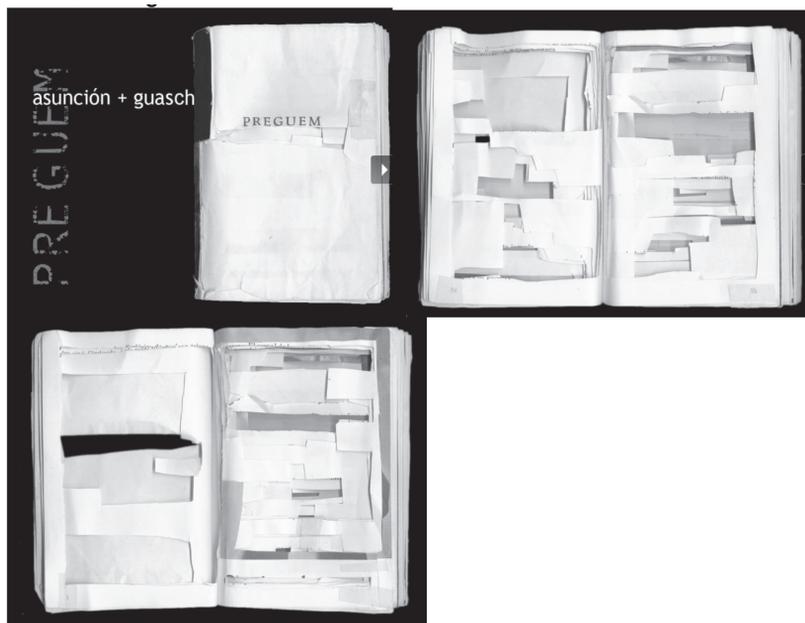
Viene al caso, desde luego, el relato de Julio Cortázar. El cuento *Desayuno* es una obra de arte y su conjunto mantiene una relación, por decir lo menos, de extrañeza y asombro con el posible lector. No es un divertimento carente de sentido, todo lo contrario. El sentido se *desterritorializa* y el *pliegue* de la temporalidad se establece en el calendario único y repetido de un día particular. Deshace la lógica pragmática del lenguaje y nos propone un mundo iterativo imaginado, fabuloso, creado por el autor y que desliza un evento cotidiano al escenario de la fantasía. El lenguaje del artista es el operador creativo. La intervención que ejercimos en él, como ya dijimos, destruye todo placer estético al sacarlo de su lógica para imponerle la nuestra. Es decir, para explicarlo antes que recorrerlo, como habría de ocurrir con todo discurso.¹⁵

Con el libro intervenido ocurre lo mismo: se trata de *vaciar* un objeto y destacar lo que de ese vacío se pretende resaltar. Un *ardid* que no siempre se completa en el escenario del arte. Dejemos claro, al pasar, que no nos interesa las definiciones que del libro de artista han dado algunos autores, ni los antecedentes que podrían encontrarse en la poesía de Guillaume Apollinaire, Stéphane Mallarmé o de otros artistas —el libro realizado por André Breton y Joan Miró en 1959: *Constellations*—, en tanto que no guardan con el asunto que nos ocupa, ninguna relación que nos resulte pertinente.¹⁶

15 Discurso viene del latín *discursūs*: agitación, idas y venidas, carreras de un lado para otro. S. Segura Mungía (1985). *Diccionario etimológico latino-español*, p. 218. Ediciones Anaya, Madrid.

16 Referimos, para la definición del objeto *libro de artista*, a los esfuerzos de Schraenen, Moeglin-Delcroix, Esteve Coll, Chappell y Bury, Guest, Phillpot, Drucker o Hubert y Hubert, por nombrar solo algunos. Para resumir, definen el objeto *libro de artista* como una obra cuyo continente y contenido forman un conjunto coherente que expresa el pensamiento plástico del artista. En nuestra opinión, una definición tal vale para cualquier obra de arte.

4. El libro Pregelum



Cuatro páginas del *Libro Pregelum*, además de su portada (arriba), son parte del trabajo que, desde el verano de 2005, Josep Asunción y Gemma Guasch llevan a cabo como *performance* dentro del proyecto “Kenosis”.¹⁷ Para ambos artistas, el motivo inicial fue la atracción que sentían por determinados espacios deshabitados, desolados, *ocupados por los restos del trauma arquitectónico o de la naturaleza descontrolada*. Espacios que identifican como *de oportunidad*. El silencio implícito en un espacio “no usado” propicia el *kairós* (momento oportuno)¹⁸ y despliega toda su fuerza potencial de lo que *no ha sido*, de lo que hay de *latente* en aquello que todavía no es. Desde los *modos* gramaticales del verbo,

17 *Kenosis*, del griego, vaciarse.

18 *Kayros*, *Kairos* o *Kayrós* es, para la mitología griega, el hijo de Kronos y la experiencia del momento oportuno. Los pitagóricos le llamaban *Oportunidad* (*καιρός*, “el momento justo”). *Kayros* es un tiempo en potencia, atemporal o eterno. El tiempo existencial en el que los griegos creían para enfrentar la tiranía de *Kronos*. En otra acepción, también designa la risa oportuna que produce bienestar.

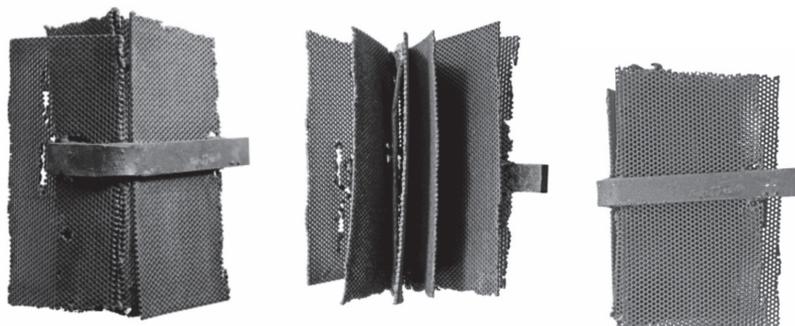
nos recuerda esa condición plena, potencial, del *modo infinitivo*, todavía no conjugado y semánticamente completo.

Han llegado a un proceso de vaciado (*kenosis*) que asocian con la desaparición y la crisis. Una suerte de toma de consciencia de lo que ya no está. Lo vacío resulta, de este modo, más real que lo lleno. Lo invisible, en esta propuesta, pretende ejercer más presión que lo visible. Lo vaciado, lo recortado, no resulta sustancial. Tampoco sus posibles contenidos. De un bosque talado, de un edificio desmantelado, no importa ni el árbol cortado, ni los nombres de los inquilinos que ya no están: importa el irrecuperable espacio de vida que ha devenido en *puro vacío*, esa nada *presente* que nos remite a lo *ausente*. Ese “nunca más” al que ha sido relegado lo que antes era, los habitantes desaparecidos. Todo ello queda como coartada de lo registrado y como alegoría en los espacios *vaciados* de este libro intervenido. Podría ser cualquier libro: los recuerdos también han sido recortados, quitados, desaparecidos, como la memoria de lo que pudo haber sido alguna vez, pero que ya nunca volverá a serlo.

Desde luego que podríamos verlo como el ocioso recortado de las partes impresas de un libro cualquiera, pero tal mirada estaría, retomando el término, vaciada de inteligencia y, como a tantos otros receptores del arte, su sentido profundo se nos escaparía. La obra se completa en el receptor y un trabajo con estas pretensiones no está al alcance de una mirada *visualmente analfabeta*. El ojo que piensa –y las neuronas que cubren su retina– debería estar entrenado para tales eventos y, sobre todo, estar preparado para el asombro y la seducción que, en el caso de este libro intervenido, lo vaciado nos propone como vértigo metonímico del todo en el que se inscribe: la cultura que lo produce. Volviendo a Lévy-Bruhl, ver en lo que ha sido sacado del libro el prodigio de un mundo que se desintegra. En el detalle recortado, como en las estructuras metonímicas de Jacques Lacan, se *encapsula* el conjunto completo de la cadena de significantes.

Por lo que acabamos de decir, nos parece que el libro intervenido es un estupor que no encaja en definiciones *a priori*. De allí que dejemos de lado cualquier concepto o prejuicio que contamine nuestra mirada. En cada caso, así lo creemos, hay que regresar al asombro que se mueve bajo la apariencia de lo que se manifiesta. Hay una sintaxis profunda en esta propuesta, pero para precisarla hay que dejar la superficie.

5. El libro de Hierro



La poesía no es liberar la emoción sino escapar de la emoción; no es expresar la personalidad sino escapar de la personalidad. Pero, por supuesto, sólo aquellos que tienen personalidad y emociones saben lo que significa querer escapar de estas cosas.

T.S. Eliot

En un mundo como el nuestro, del que se han desterrado diablos, sílfides, ninfas o vampiros, se produce de pronto un acontecimiento imposible de explicar por las leyes que nos resultan familiares. Aparece lo fantástico como una ruptura del orden reconocido, una irrupción de lo inadmisibles en el seno de la *legalidad* cotidiana y es negado de inmediato. Como un *addendum*, entendido etimológicamente como *vacilación* y *extrañamiento*, se nos presenta el libro de hierro de la escultora española Angels Freixanet. Un *addendum* que, además, significa “aquello que se incorpora como un añadido”. Si la poesía no es *liberar la emoción sino escapar de ella*, conjurarla, este libro ha revocado el concepto y la personalidad de un bloque de papel impreso y encuadernado industrialmente. Su forma es ya su contenido. Su significación no se ha vertido sobre un significante oxidado y herrumbroso. Su significado es *el significante* en una relación nunca arbitraria.¹⁹ Si algo se nos propone

19 Hacemos referencia a uno de los principales postulados de Ferdinand de Saussure en el *Curso de Lingüística General* (CLG) al momento de definir el signo. Contrariamente a las ideas clásicas de la Biblia y de Platón, para Saussure el signo lingüístico no une una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica. El lazo entre estas dos entidades psíquicas supone la más rigurosa de todas las definiciones del signo: el signo lingüístico es arbitrario y las dos entidades que lo integran no guardan entre sí ningún vínculo motivado. Se trata de una convención, de un contrato absolutamente arbitrario (Cf. Saussure, F. *Curso de Lingüística General*, p. 257).

como lectura es el material que, de una manera u otra, pareciera conservar buena parte de la energía de las vidas de las que formó parte. La materia, como ya sabemos, no sólo está en condiciones de almacenar datos y retenerlos como memoria,²⁰ sino que es el dispositivo que pone en marcha la maquinaria del recuerdo en el *subjectum*. En este caso, parece saltarnos a la vista como el síntoma de un fenómeno que, a pesar de su difusa presencia, nos resulta evidente: la solicitud por salvar del olvido lo que fue destinado a la pérdida semántica y a la disolución del sentido. Retenemos su pasado complejo, devenido en presente y futuro en razón del trabajo de la artista. Lo inmediato desaparece para dejarnos su huella en los objetos en los que tuvo lugar y un *plus* de sentido, tal vez vacilante, melancólico, anacrónico, parece retenido en estas tres páginas del Libro de Hierro de Angels Freixanet. Y lo que más nos interesa, su simple condición de significante material nos ofrece una relación que orienta la semiosis, en tanto que manifestación del sentido, como una relación significante/significante. Como en *la cadena de significante* propuesta por Lacan, el conjunto parece derivar en un significado intrasubjetivo y diverso. La convención arbitraria del signo *saussuriano* se ve profundamente alterada, sobrepasada, no pertinente e inoperante.

20 La *Memoria física* de Cesare Colangeli, también llamada *Principio de la Memoria Física o de la Materia*, fue concebida en los años cuarenta del siglo XX. Desarrollada bajo el intento de una teoría unificada del universo, Colangeli describe y establece ecuaciones para determinar el concepto de campo (espacio/ tiempo) y la ley de formación de la materia, así como el desarrollo de la Teoría Neutrónica que establece el componente principal del que está formado el espacio. Basándose en sus descubrimientos, Colangeli elaboró una teoría en la que determinaba que toda la materia posee la capacidad de almacenar y recordar eventos relacionados con el sonido o la luz. Explicaba que al impactar ondas de sonido o de luz sobre la materia, esta se alteraba y producía unas adaptaciones a nivel de pseudocargas y cargas subatómicas que eran las responsables de almacenar los eventos acaecidos sobre ella, mediante la polarización del espacio neutrónico y la modificación de las pseudocargas que posee toda materia. Esta memoria material ha sido suficientemente demostrada en los años que siguieron a los experimentos de Colangeli. La misma teoría de la plasticidad del cerebro y de los vínculos neuronales que recuperan información perdida por algún daño cerebral, trabaja en la misma dirección de los esfuerzos de Cesare Colangeli.

6. Semiosis y cadena significativa

Entendida como resultado de la función de signo, la semiosis se produciría con el encuentro de los funtivos²¹ del plano de la expresión (significante) y los del plano del contenido (significado). En otra parte hemos insistido en la relevancia de la *materia* de la que se compone el plano significativo, desterrada por Saussure y Hjelmslev como simples precipitados de esta operación, en la configuración del sentido de un texto de cualquier naturaleza (Moros, 1994; 2007).

En el caso de los dos libros de los que aquí nos ocupamos podemos decir que, no sólo la materia del objeto significativo tiene una relevancia imprescindible en los efectos de sentido que puedan vehicular, sino que además, la relación del significante se establece con otros significantes a la manera de una cadena como la propuesta por Jacques Lacan para los discursos oníricos, los sueños. Este paso nos coloca frente al objeto estético bajo un punto de mira hasta el momento no considerado.

Veamos esto. Sigmund Freud relata parte de uno de sus sueños, conocido como *de la Mesa Redonda*, en estos términos:

En sociedad, comida o mesa redonda (...) Comemos espinacas (...). La señora E. L. está sentada a mi lado, vuelve todo su cuerpo hacia mí y me pone familiarmente la mano en la rodilla. Yo aparto la mano en un movimiento de defensa. Entonces ella dice: "Usted siempre ha tenido tan bellos ojos (...)". Entonces veo vagamente algo como el dibujo de dos ojos o el contorno de unos anteojos... (Freud, 1999).

Sin detenerse en la interpretación que Freud hace de su propio sueño, Lacan revisa la cadena de significantes, donde cada uno llama a otro de manera arbitraria. No se trata de una relación con el significado, como lo propone la lingüística saussuriana. Aquí se trata de relaciones aparentemente arbitrarias entre significantes. El significante "*mesa redonda*" solicita al significante "*reunión*", que convoca al significante "*sesión*" que, a su vez, involucra al significante "*La señora E. L. está sentada a mi lado*" y cuyo contenido semántico nos está inscrito en ningún

21 Con el término "funtivo" define L. Hjelmslev las unidades de cada plano que entran en relación al momento de producirse la semiosis. Esto es, cuando el sentido deviene en significación articulada por un lenguaje cualquiera (Cf. Hjelmslev, L., 1974, *Prolegómenos a una Teoría del Lenguaje*, pp. 73 y ss. Gredos, Madrid).

lugar de la cadena. “*Comemos espinacas*”, en tanto que significante, puede colocar en escena un momento de la infancia de Freud, que solicita al significante “*la mano en la rodilla*” y su posible correlato en la cadena: “*Yo aparto la mano en un movimiento de defensa*”. La cadena se organiza del modo que sigue: $S_1 \rightarrow S_2 \rightarrow S_3 \rightarrow S_4 \rightarrow S_5 \dots$ con lo que se formaliza las *asociaciones libres* propuestas por el propio Freud. En tanto que significantes metonímicos, cuya relación de contigüidad *evoca el todo por la parte*, la secuencia debe tener un punto de “*ya-no-más*”, un significante último (S_i) que compendie el sentido definitivo del sueño. Sólo en su conjunto, la cadena revela que la *mesa redonda* está en el lugar de las sesiones de análisis con la *señora E. L.* Estas sesiones han removido imágenes infantiles en el analista, en Sigmund Freud, y *Comemos espinacas*, como significante, solicita *la mano en la rodilla* y la inmediata respuesta de apartar *la mano en un movimiento de defensa*. Sí, se trata de un gesto infantil de temor al sexo opuesto. El deseo del *Otro*, como entiende Lacan el deseo propio, pone en boca de *la señora E. L.* el significante “*Usted siempre ha tenido tan bellos ojos (...)*”. La expresión emerge del subconsciente del analista, no de la *señora E. L.*

En definitiva, Sigmund Freud podría estar tratando con una doble transferencia o una transferencia de doble vía: los afectos de *la señora E. L.* colocados en el analista y los del analista en la *señora E. L.* “*Usted siempre ha tenido tan bellos ojos (...)*” es el deseo del analista colocado en el *Otro*, la *señora E. L.* La escena es intolerable y Freud “*(...) aparto la mano en un movimiento de defensa*”. De su propio deseo *retira* la mano, en tanto que la transferencia no se puede presentar en el inconsciente sino de una manera velada, oculta, reprimida.

Visto desde la semiosis y volviendo a nuestro asunto, tanto en el *Libro Pleguero*, como en el *Libro de Hierro*, se movilizan en el observador cadenas significantes semejantes y arbitrarias, subjetivas, individuales, aunque todas tengan un hilvanado cultural común. Desde luego que podríamos recurrir a las categorías de los lenguajes semisimbólicos y ensamblar la categoría *lleno/vacío* del plano de la expresión con las categorías *nuevo/viejo*, *cuidado/abandonado*, *recuerdo/olvido*, del plano del contenido, pero esta salida no nos satisface. En el caso del arte estamos más próximos al inconsciente que a cualquier otro estado de la *psiquis*. Por ello interrogamos las propuestas *lacanianas* respecto del significante y del inconsciente, tal y como lo propone: ensamblado como un lenguaje y gobernado por su estructura.

Sobre estos criterios podemos decir que la forma significante “libro” que se nos muestra a la mirada, su significante, nos remite a los significantes “lectura”, “texto leíble”, “culto”, “novela”, “libro de texto”, “ya escrito”, “historia contada”. Con esta rapidísima emergencia de significantes en el inconsciente, mucho más rica y profusa que la limitada enumeración que hemos dado, se habrá de enfrentar el significante “páginas cortadas”, “texto quitado”, “libro vaciado”. Significantes que solicitan otros: “ausencia”, “imposibilidad”, “no-lectura”, “deterioro”, “herrumbre”, “erosión”. Esto ocurre de igual manera con el significante “libro de hierro”: demanda los significantes “pasado”, “olvido”, “óxido”, “desecho”, “desamparo”, “libro negado”, “forma-vacía”, “clausura”, “soledad”, “descuido” y tantos otros como la intersubjetividad del espectador le permita. Es una intersubjetividad que no pasa por el contenido. Significante, icónica, sólo semejanzas se tropiezan en este recorrido de un sujeto al otro. Iteraciones, repeticiones, transferencias que establecen esta intersubjetividad arbitraria. Si es compartida o no, carece de relevancia y no es el asunto que está en juego. Si el artista pretende comunicar algo, si acaso algún mensaje se aglutina en estas “formas” intervenidas, lo hace bajo las reglas del significante y su condición de huella arbitraria, de *trauma/herida* casual en la psiquis del emisor o del destinatario.

Si nos encontramos con la estructura $S_1 \rightarrow S_2 \rightarrow S_3 \rightarrow S_4 \rightarrow S_5 \dots$ S_f , aquí el significante último, el punto de “ya-no-más”, ocurre como un abanico de eventos ilimitados y diversos según el estado tímico del destinatario. Intervienen sus pasiones y estados de ánimo al momento de mirar y de sus inquisitorias sobre lo oculto en la obra nueva. La experiencia *estética* se remite a sus orígenes etimológicos griegos, *aesthetica* = “dotado de percepción”, “sensibilidad”, “sensible”. Se trata, en definitiva, de una experiencia de los sentidos que no se revierte en la razón bajo criterios lógicos. La fractura en la relación significante/significado, pareciera dar paso al pensamiento prelógico de Lucien Levy-Bruhl y su *Principio de Participación*. Aquí todo está en relación con todo, como en un rizoma, en una constelación neuronal. Pareciera que la estructura del inconsciente se ocupa, con plena libertad, de crear vínculos profundos en cada uno de los polos del intercambio: del lado del sujeto enunciador, *artista/objeto enunciado* y, del otro, su posible destinatario. A pesar de que todos los significantes son culturalmente convocados, la libertad consiste aquí, precisamente, en eso, en utilizar las convenciones culturales para transgredirlas, manipularlas, desarticularlas y desocultarlas. Vale decir, una vez más, que de eso trata la soberanía del arte.

Bibliografía

- CORTÁZAR, J. (1972). *Último round*. Tomo II, pp. 45-47. Siglo XXI, México.
- DE SAUSSURE, F. (1992). *Curso de lingüística general*. Alianza, Madrid.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (2000). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pretextos, Valencia.
- FREUD, S. (1999). *La interpretación de los sueños*. Alianza Editorial, Madrid.
- HJELMSLEV, L. (1974). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Gredos, Madrid.
- HUBERMAN, D. (2006). *El tiempo en el Arte*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- LACAN, J. (2004). *El Seminario 4. La relación del objeto*. Paidós, Barcelona.
- (2007). *El seminario 6. El deseo y su interpretación*. Sólo disponible en versión digital en: www.tuanalista.com
- MOROS, L. (1994). La construcción de identidad del héroe a través de la pintura neoclásica del siglo XIX. Un análisis semiótico. Inédito. Universidad de Los Andes, Venezuela.
- (2006). El significante en la pintura cubista de Picasso de 1907 a 1914. Un análisis semiótico. Tesis doctoral inédita. Universidad de Los Andes, Venezuela.
- SOLER SERRANO, J. (1977). *A Fondo: Entrevista a Julio Cortázar*. Televisión Española (TVE). Programa 58.438, Madrid.