

# De la abyección

## como ars suprema combinatoria

Alberto Ruiz de Samaniego

*"Todavía no conozco a nadie que se haya dedicado seriamente a estudiar las afinidades morfológicas que conectan internamente la lengua de las formas con todos los ámbitos de una civilización... ¿Quién sospecha que entre el cálculo diferencial y el principio dinástico de la época de Luis XIV, entre la antigua forma estatal de la polis y la geometría euclidiana, entre la perspectiva espacial de la pintura al óleo occidental y la superación del espacio por medio de ferrocarriles, teléfonos y armas de fuego, entre la música contrapuntística y el sistema bancario de crédito existe un profundo nexos formal?"*

*(Oswald Spengler, la decadencia de Occidente)*

¿Quién posee la clave de ese universo combinatorio? ¿Existe tal clave o es, simplemente –aunque, claro, no tan simple –el lugar vacío del despliegue de un espacio donde, desaparecido el hombre, se abre la posibilidad de pensar? (1) En todo caso esa clave sería el elemento de la estructura que está al principio de toda génesis. Una estructura que luego se encarnará en las realidades y las imágenes según series determinables, que no deriva de ellas sino, por el contrario, las constituye, ocupa el estrato profundo de toda geografía de lo real, también de todo vuelo del imaginario. Es su desplazamiento el que, a la vez, da cuenta tanto de lo propio como de lo figurado. Esa clave, entonces, no es una esencia, ni siquiera una forma o figura primigenia. Es, antes que nada, una combinatoria. Una interpretación en el sentido musical, de elementos formales que por sí mismos carecen de forma, de significación, de contenido, de realidad. Como diría Lévi-Strauss, ella ofrece el sentido: un sentido que es necesaria y únicamente de posición. No se trata de un lugar en una extensión real, ni siquiera de lugares en extensiones imaginarias, sino de sitios en un espacio propiamente estructural. Un espacio regido por el orden de una vecindad que no responde a una noción de contenidos, a una designación extrínseca, sino puramente relacional. El sentido será, entonces, siempre un resultado, un efecto, el producto de una particular combinación de elementos que en sí mismos no son significantes. "No es sólo el sujeto, sino los sujetos tomados en su intersubjetividad quienes se ponen en fila y modelan su propio ser sobre el momento que les corresponde en la cadena significativa... El desplazamiento del significante determina a los sujetos en sus actos, en su destino, en sus rechazos, en sus ceguedades, en su éxito y en su suerte, a pesar de sus dones innatos y de su puesto social, independientemente del carácter o el sexo..." (2) Podemos incluso decirlo más claramente, que es, sin duda, el modo en que la obra de Ángel Cerviño se insinúa: todo sentido no es otra cosa que un efecto, un efecto de óptica, un efecto de lenguaje, un efecto de posición. Será, asimismo, la propia circulación imparabla de las posiciones, el carrusel del desplazamiento de la clave, el que produce una sobredeterminación de sentidos, una superproducción, un exceso de combinatoria. El sinsentido de las imágenes de Cerviño, como el de la poética patriarcal (pero, claro, aquí ya no puede existir un padre) de Lewis Carroll lo es no por defecto, por vaciamiento, sino porque en su exceso quiebra los goznes del artilugio. El espacio real, el propio espacio imaginario, se han estallado en una profundidad infinita, en un teatro de posiciones

o en una teoría de la lógica de la realidad como juego que concibe que todo pensamiento es, antes que nada, un arrojar dados.

¿Cómo se juega este juego? Hallando, como una fórmula matemática, los valores de relaciones entre las cosas, las palabras y las imágenes. Observando, en cada momento, el grado de actualización de la clave. Encontrando *la dominante*, que puede ser *postural*, o *copulativa*, o *digestiva*, o *sacrificial*. Sabiendo que cada dirección, cada determinación, implica siempre combinaciones parciales y elecciones inconscientes. Que cada obra es la reducción empírica de una virtualidad múltiple que se actualizará en otros momentos de otros modos, con diferente modulación, pues no existe la posibilidad, divina, de una configuración particular totalizadora, un instante milagroso en que se pronuncie la palabra total. Así, cada pieza del juego encarna unas determinadas relaciones, determinados valores y singularidades. No se puede leer más que a partir de sus efectos y, por ello, es siempre un problema, una actualización continua de la clave virtual, de la ley no presente pero latente en su misma inasequibilidad productiva. Esa misma ley incansable, que se hace efectiva en una producción inmisericorde, en una seriación metonímica apabullante, como una puesta en escena imparables, organizando las cosas, las palabras y las imágenes en series que se refieren y se conjugan ente sí hasta el infinito. La obra, entonces, como el pensamiento, se ve siempre, o sólo puede verse, como una interpretación provisional, un saber instantáneo y problemático. Cada pieza, como una proposición, está cerrada en sí pero, "*muñeca rusa*", a la vez es la articulación de un organismo desmesurado, una totalidad inabarcable que sólo la muerte clausura. El lector, en justa correspondencia, reconocerá en este mosaico de obras aforísticas los textos de acceso inmediato, pero, a la postre, ellas se revelarán como la apertura problemática de múltiples sobreentendidos. Engañosamente discursivas, regalos ciertamente envenenados, esas imágenes llevan la marca funesta del *witz* romántico, esa forma cuya atracción radicaba en la indistinción entre tema y desarrollo, allí donde cada elemento era materia y estructura a la vez.

"*Mantis Swing*". No se presenta el espesor de un pensamiento, sino un lenguaje pensante. No habrá de sorprendernos, entonces, que las ideas se encarnen en parejas de contrarios, tal como justamente exige la estructura del lenguaje. Todo está construido sobre la oposición, Cada pieza se cumple como antítesis que se devora a sí misma, desde las más nimias y evidentes oposiciones formales a los fatales dobles sentidos del léxico. La totalidad del juego exige este sacrificio recirculación continua: las causas pueden convertirse en síntomas, y los síntomas revelarse como causas. En este movimiento de ordenación circular seremos implicados, nos veremos apresados, en cuanto penetremos en la obra.

La metáfora y la metonimia son las formas en que esta música de la imagen se desplaza. La primera, como desviación de un objeto a otro, de una serie a otra, la segunda como el propio desplazamiento interior de una misma serie. Ambos dispositivos envuelven y problematizan una imagen, convierten a la cosa representada en algo paradójico, algo diferenciado de sí, algo que de sí difiere. Esta imagen, el motivo de cada obra, es donde el contrapunto serial, las diversas series que recorren el lugar, se focaliza; es su punto de convergencia, su presa. Es el objeto enigmático, o mejor, enigmatizado y estigmatizado, marcado por su propio desvanecimiento, el objeto=x lacaniano, el objeto de adivinanza, el gran móvil. Sería como el estribillo de la canción de la que cada cuadro supone la variación estrófica, la serie divergente por donde aquél circula. Al estar siempre desplazado en relación a sí mismo nunca se le encuentra donde se le busca, o no es fácil hallarlo, pero, en contrapartida, también puede ser encontrado allí donde no lo esperábamos. Juega al juego del escondite: no es que falte de su lugar, no es que esté descolocado, sino que, saltando sin cesar, falta a su figura y a su identidad, convierte a todo lugar en el espacio del desplazamiento, en el dominio del

camuflaje. Desvanecida la figura, borrados los contornos de la propia integridad en el triunfo del fondo, nos acercamos al fin de la visión. Asistimos entonces a la culminación del poder corrosivo de la inteligencia, al ritual sacrificatorio que se manifiesta en la conciencia de la decrepitud y la muerte. La imagen ocupa el *lugar del muerto* que tanto fascinaba a Lacan en el juego del *bridge*. Leamos así las imágenes-víctima que Cerviño a menudo nos propone, pero, singularmente, ese pájaro muerto que contrapuntea la lucha en "*Doble Oh, Oh!*" o el pato de "*Nadir normal*" o "*Jezabel*". Es el lugar de la ceguera o del querido cero estructuralista: lo que, carente de su propia identidad, permite la constitución serial de los números. Es, en fin, el *significante flotante*, el mana perseguido por el cazador de signos que fue Lévi-Strauss.

Corrosión y oxidación. Hay algo abyecto en esta poética del vaciamiento. El vicio o placer turbador de unirse a lo dado, sea esto lo que fuere. Tiene justamente de abyección el hecho de prescindir del sentido y obedecer tan sólo a la presencia. El acto de envilecimiento de todo lo que puede recordar a una primigeneidad dorada o ingenua, todo lo que remita a un yo puro. Así, la cruel melodía que rezuma esta *Suite del Gólgota* remite escandalosamente a la ejecución del Sujeto trascendente, del dios encarnado, pues ahora el verdadero sujeto es la misma estructura, ese diferencial: Dios sacrificado y desmenuzado como *Jezabel* o suspendido boca abajo como presa de caza; en todo caso disipado, disperso, distribuido en un nomadismo sintomático. Asimismo, si Dios es el Niño que está en nosotros, el mundo de la infancia como arquetipo de la felicidad simple ha de ser sometido a los dictados de la corrupción y el desenfreno de los cuerpos: "*Kamasutra para Hansel y Gretel*", la cabaña del bosque mítico de "*Grass Harp*" sojuzgada por la red alambrada de un fondo abismático que toma el espacio del cuadro. Frente a la condena platónica, ancestral y occidental de lo impropio o del intercambio (entendido como metáfora, ornamento, decoración, tensión hacia lo ilimitado: "*Dirty filfa*") la obra de Ángel Cerviño anuncia la liberación evasiva de la metáfora y el sobreentendido, el triunfo de la selva virtual del signo sobre el rasurado de un pensar esclerótico. Su héroe ya no es Dios ni el hombre, sino una singularidad que carece de identidad, una individuación no personal, preindividual y nómada como la cita. Ahora el lenguaje se nos revela como esa potencia neutral, total, asesina, de la que somos el objeto antes que el sujeto.

Si la metáfora es lo abyecto del lenguaje, en el sentido en que pervierte la norma lingüística, la perversión es la metáfora del amor. Aquí se explica la estructura sexual que caracteriza la melodía de las imágenes de Cerviño, y su propia y evidente –ya en los mismos títulos –relación erótica con las palabras. Distanciar de su función propia los materiales empleados para el intercambio (sexual, económico o verbal) es la práctica perversa, e imperdonable, por excelencia. La reivindicación de Jezabel (la mujer bíblica que introdujo la desviación del culto a Baal y Astarté, la que mandó matar al profeta Elías y lapidar a Nabot y fue, en justa correspondencia estructural, arrojada por una ventana y devorada por los perros) equivale a la celebración perversa de la *coniunctio* informe del placer femenino y del lenguaje. El fuego/juego erótico consume los cuerpos y los lleva hasta la noche de la indiferencia de lo que, como llama heraclítea, se convierte en inconcebible figura de la no-figura. Reivindicación, a la postre, de una *prostitución universal de los seres*.

Al convertirse en presa, en el lugar de coincidencia o simultaneidad de las diversas series, esta imagen se supera a sí misma, se convierte en la encarnación misma del sinsentido precisamente porque permite la ramificación de la clave musical. *Perpetuum mobile*. Es ella misma quien la anima, quien cede su organismo para que todo circule a su través. Se convierte en algo semejante a las *palabras-valija* de Lewis Carroll, palabras esotéricas que aseguran la coincidencia de esos extremos. Pero, faltando siempre a su propia identidad, escapándose siempre de su

lugar propio, se convierten también en objeto perpetuo de un acertijo. Y el acertijo es siempre puerta de las mutaciones, el camino más rápido para hacer inapresable lo apresable, y hacer apresable lo inapresable.

Sólo que, claro, gracias a ese enigma se forman las mutaciones, las transiciones, las relaciones diferenciales se hacen susceptibles de nuevos valores o variaciones. Pues, en el fondo, esa imagen es como el objeto sacrificial, el fetiche que es ofrecido al sujeto para que pueda trazar nuevos caminos, nuevos acontecimientos, otras músicas. Ella es como el lugar vacío donde se pueden concertar sucesivas resonancias. Sólo en esta fijación obsesiva sobre el signo se entiende el principio eminentemente musical que sacude todo lo moderno en tanto que entrega a una permutación sin fin, a lo intercambiable, es decir, a la equivalencia y a la sustitución sin tregua, como si asistiésemos fascinados, horrorizados, soberanamente anulados, en un erotismo hecho por seres algebraicos.