

nuevos puntos de anclaje que se iluminan permiten, al desplazar la mirada de la sustancialidad a la singularización, entender al sujeto como una suposición del sí mismo que se da en un proceso infinito de autoconstitución y autoengendramiento, es decir, entender al mismo sujeto en la renovación constante de él mismo que su posición «actual» y «presente» exige. Este es el nuevo proyecto que se abre paso entre las fauces de una ontología sustancial que aún se resiste a abandonar sus posiciones, sus puntos fortificados, en el más puro sentido bélico del término.

La revisión que se lleva a cabo no es, empero, una petición radicalmente

nueva, sino un paso más en aquello que ya venía anunciando en *Ego sum*, al recordar que «el sujeto no es como una cosa; tampoco es como *un ser es*, pues su unidad no puede ser contada desde fuera de su afirmación o de su acto de sujeto», pidiendo así que el ser se aborde desde el mismo «alguien» que se anuncia en el momento en el que se anuncia. Siguiendo esta lógica presente, el único sentido válido para esta nueva presuposición del sujeto debería poder obtenerse desde la atestiguación misma de aquel que se compromete atestiguándose. Y es, precisamente, esta estrecha relación con la presencia afectiva la que se investiga y abre caminos todavía por andar.

Laura Rooney Lorenzo

Universitat Autònoma de Barcelona

<http://dx.doi.org/10.5565/rev/enrahonar.660>



SILVESTRE, Federico L. (2013)

Los pájaros y el fantasma: Una historia del artista en el paisaje

Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 481 p.

ISBN 978-8490122723

—¿Por qué canta el pájaro?
—Porque tiene una canción.

En apariencia, *Los pájaros y el fantasma* es un libro sencillo. Como el propio autor se encarga de avisarnos, su objetivo consiste en analizar un motivo concreto: «el de la iconografía del artista que se autorretrata en el paisaje». Pero este libro, ambicioso, ampuloso, *nietzscheano* de cabo a rabo, vuela en verdad mucho más alto que eso, engaña incluso al lector con sus apariencias, hace de su instinto investigador la felicidad —y la osadía— de promover una forma de vida, esto es: un camino de existencia.

A la manera del solitario de Sils Maria, Federico L. Silvestre se propone

actuar como un *médico de la cultura*. Más, mucho más que un historiador del arte, o un teórico de la estética, aquí confirmamos una apuesta personal a favor de una *metagenealogía* crítica e histórica que se confronta sin miedo con algunos de los más influyentes sistemas de pensamiento contemporáneo (Freud, Lacan, Rank, Reich, Deleuze y Guattari, Lyotard incluso). Una apuesta fuerte, en todo el sentido, que el autor denomina *psicoanálisis nietzscheano*. Partiendo de esta premisa, y con Nietzsche, pues, como mentor de la travesía, lo que se vislumbrará finalmente es una decidida *filosofía de la mirada*. Los objetivos son, en palabras de Federico L. Silvestre: «trazar un esquema para el arte que matice los tonos de las teorías psicoa-

nalíticas imperantes y, [...], acercarme al problema del Paisaje evitando caminos trillados. [...] pienso que la experiencia del Paisaje solo puede entenderse en clave inmanente y como fricción, es decir, a partir de cierta relación de fuerzas, de cierto tipo de "mirada Otra" y de cierto tipo de yo en un contexto mayor».

La idea, para nada sencilla desde luego, es tratar de pensar el inconsciente *de otro modo*. Casi diríamos, parafraseando un conocido título de Lévinas, de otro modo que el ser (unívoco, fijo o estable) y más allá de la esencia psicoanalítica normativa; ésa que, partiendo de Freud y derivando de forma tremenda influente en Lacan, se ha convertido en «universal y reactiva». Y que, a juicio de Silvestre, no ha hecho más que socavar las infinitas facetas instintivas y activas —deseantes— del mirar, reduciendo su potencia, valga el término de querencia *nietzscheana*, a una dialéctica tremadamente ansiosa y debilitante para la escopia y la propia existencia humanas. En cierto modo, Federico L. Silvestre desea abrir una tercera vía, un camino de en medio, podríamos decir, que rompa con el severo e intransigente dualismo oposicional ya fundado por la psicología profunda de origen *freudiano*, basada sustancialmente en conflictos como los que enfrentaban a un Yo superyoico y un Ello salvaje. Tal dialéctica es la que fundaría la moderna cultura occidental, y en la que se repartirían los pensadores y artistas como en dos bandos: de un lado, los *neuróticos*, usando las propias conceptualizaciones del libro, del otro: los *psicóticos*. Los primeros responderían al perfil de un inconsciente en tanto que lugar en el que el Otro superyoico reprime sin pausa al Ello; los segundos, como lugar en que el Ello desintegra la realidad del Yo. La idea es tratar de escapar del nudo borromeo *lacaniano*: esta «lógica implacable que sólo entendía la civilización como represión y que siempre oponía el inconsciente simbólico a lo Real».

En este sentido, Silvestre se descubre como un pensador clásico, en la estela del humanismo egregio de un Goethe, bajo la sombra del Nietzsche más solar y plácidamente soberano —y antirromántico—: el de aromas de templanza anhelantemente equilibrados (tan deseados, incluso, que, por momentos, Nietzsche puede ser injusto y hasta él mismo magníficamente delira —esa defensa, por ejemplo, de Bizet... o de la zarzuela, todo con tal de fustigar el mórbido romanticismo cristiano de Wagner—). Y un poco de esto también le sucede al autor de *Los pájaros y el fantasma*: su afán de encontrar márgenes de apertura más allá de las tradicionales posiciones encontradas, provoca lo que ya Nietzsche (pero hay muchos *nietzsches*...) con su martillo dispusiera: la reducción de otros pensamientos al nivel de ser, en cierto modo, simples, un poco primarios, como si dijésemos, de «una sola idea». Como si esta constelación de nombres (con Lacan a la cabeza), cada uno en su complejidad, pensase siempre en algo, por decir así, elemental que retorna sin pausa a lo que habría que ser impenitentemente fiel, en vez de entender el pensamiento de cada uno de ellos más bien como una recolección de las astillas que nos deja un tiempo dominado por la dispersión. La erudición de *Los pájaros y el fantasma* es asombrosa y verdaderamente admirable, tanto por su amplitud y versatilidad como por su hondura, por eso llama más la atención esa tendencia hacia la consecución de una especie de juicio sumario que resume dos bloques de posturas. Dos bandos que a la postre resultan, por cierto, simétricos en su inconsistencia. La verdad es que es este un mecanismo que la tesis del libro requiere —el que todas las otras posiciones sean fijas, patológicas, peligrosas, parciales, inmaduras—, para que así el autor pueda situarse después en una admirable posición intermedia, una especie de neutralidad *aérea* —o solar, justamente— que sería equidistante de la

neurosis y de las derivas de los *psicóticos*, cuya inútil confrontación es la que, por tanto, también explica nuestra falta de alternativas. En esa altura, que sólo los pájaros conocen, nos encontraríamos entonces con lo que Federico L. Silvestre define como el «arte clásico en sentido nietzscheano»: «aquello que nunca podría explicar Lacan porque refleja un estado de coordinación absoluto que hermana el Yo consciente con los instintos de la voluntad en un organismo sano y total que establece sus sentidos: "sintónica visualidad"».

Sea en exceso forzado o no el pie argumentativo —acaso constituyan estos también los *manes* del furor *nietzscheano...*—, lo verdaderamente importante de este libro magno es que es capaz de trazar una específica visualidad en relación con el paisaje y, al tiempo, una historicidad tensada fundamentalmente en la relación del sujeto, tal como este mismo, en tanto que autor plástico, se incorpora como personaje dentro de esa figura. Para reflejar, en definitiva, su posición —su resistencia y persistencia y hasta su ímpetu— en medio de la fricción de fuerzas que amenaza con arrastrarlo hacia una de las dos vías patológicas. Nietzsche vuelve a estar fundamentando toda la premisa, en la convicción de que «cada uno escoge los paisajes que se parecen más al propio modo de ser, de estar o de buscar la felicidad». En este sentido, lo que se traza es una cierta *lógica del límite*, para decirlo con palabras de Eugenio Trías (un pensador que, estoy seguro, podría funcionar bien en el mecanismo reflexivo de Silvestre). De esta forma, Federico L. Silvestre desplegará un juego de figuras, o expresiones del sujeto en relación con —y con, dentro de— el paisaje, según sea la tensión que este mantenga con las fuerzas que traten de arrastrarlo de su armónico ideal de templanza —su *sintónica visualidad*—. Estas figuras estéticas o expresiones se concretarán en cuatro «cuadros

geovivenciales»: Abismos (la psicosis triunfante), Hábitats (topología de la neurosis), Sueños (efectos del fantasma, esto es: del sujeto elidido de toda realidad fáctica, de toda empiría) y, finalmente, Paisajes (la forma armónica, libre y plural, inconsciente y al tiempo serena, racional, victoriosa en toda su poderosa voluntad de incorporarse como hombre pleno en su medio).

La cantidad de sugerencias e ideas que el libro maneja a partir de este planteamiento es, sencillamente, portentosa. Me interesa especialmente destacar dos: por un lado, la posibilidad de superar la falsa —y problemática— dicotomía entre *mirada* y *visión*, o sea: entre la organización del campo visual por medio de un procedimiento de orden lógico —*visión*— y la pulsión inconsciente en que el sujeto sume su opticalidad a favor de oscuras fuerzas imponentes —*mirada*—. Superación etiológica —o transvaloración, mejor— que se realiza en una suerte de síntesis abarcadora que no deja de recordar el motor de pensamiento *hegeliano*, instaurando lo que el autor llama una *mirada nómada*. Y, segunda sugerencia de no menor calado, la posibilidad que esta nueva teoría del paisaje alimenta en relación con dos grandes categorías estéticas: *lo bello* y *lo sublime*. Con la reflexión que Federico L. Silvestre nos ofrece, comenzamos a apreciar que, efectivamente, lo que entendemos por belleza bien puede adscribirse en tanto que pura acotación de los valores *neuróticos*, aquellos que priman el autocontrol y la ponderación. Mientras que la idea de lo sublime encaja perfectamente con la destilación de experiencias *psicóticas*, aquellas de singularidad tan extrema que, justamente, carecemos para ellas de figuras estables o de expresión. Curiosamente, y merecería esta idea un mayor desarrollo, en el justo medio encontramos, como declara el propio autor: *lo pintoresco*, que se ajustaría precisamente con la *mirada nómada*. Mirada por cierto capaz de tomar distancia fren-

te a sí misma, antidogmática, *meta* y *autoirónica*: mirada de Montaigne, sin duda, y también de un cierto Nietzsche (o de lo que Nietzsche alguna vez deseó creer de sí...). Mirada, asimismo, capaz de auparse por encima de un contexto *epistémico* y todo un *zeitgeist*. En este sentido, el análisis, tan pormenorizado, que se despliega del idealismo romántico alemán y su grave influencia en la *psique* de los creadores (especialmente intenso y matizado en el caso de Caspar David Friedrich) nos parece, de todo punto, magistral. La mirada nómada, capaz de sustraerse a los efluvios más nocivos, más reactivos y contaminantes de cada momento, alcanza su libertad, justamente, en el hecho de su soberana y, hasta cierto punto, altiva soledad. Ella es como el pájaro solitario de Juan de la Cruz, en el que Ramón Gaya vio el emblema de la excelencia velazqueña, porque «va a lo más alto, no sufre compañía, pone el pico al aire, no tiene determinado color y canta suavemente». Es ahí, en ese específico territorio de libertad suprema, cortés y relajada, donde se concretan los artistas que, a juicio de Federico L. Silvestre, habitan ese espacio en vuelo: Brueghel, Jan Both, Claudio de Lorena, Richard Wilson. Frente a otros que, o bien se han petrificado en un dogmatismo estéril y frígido, o bien han caído en la trágica dimensión desquiciada del psicótico o el fantasma (Caspar David Friedrich, Artaud, el propio Rothko, etc.). Es curioso, en este sentido, que la elección final del autor por un artista contemporáneo y ejemplar de la *mirada nómada* no recaiga en un pintor de paisajes, sino en un poeta: Allen Ginsberg —elección tal vez discutible, a mi juicio, pues veo a Ginsberg más como un equilibrista (¿nietzscheano?) que como un sujeto equilibrado...

Es evidente, en todo caso, que, en la fricción de esos polos, se ha tensionado toda la deriva artística de la modernidad occidental. Pero conviene destacar que es

también en la investigación pormenorizada y fascinante sobre esta polaridad en su relación con la pintura de Paisaje donde el libro muestra una brillantez, erudición e inteligencia admirables. A través de la mirada aguda, sumamente matizada, detallista y sutil de Federico L. Silvestre, recorremos, como quien dice, la deriva paisajística desde la perspectiva renacentista hasta Rothko, si entendemos a cada uno de estos ejemplos como representantes de una dirección polar, un ímpetu o una fuerza de arrastre. Pasamos, de esta forma, por la investigación de la pintura de paisaje holandesa e inglesa, por Salvador Rosa y por la escuela de Barbizon y por Piranesi o Hubert Robert, por Baudelaire y su rechazo antinaturalista y por, entre muchos otros, Edvard Munch, Picasso, Ferdinand Hodler o Cy Twombly.

Una última acotación ante un libro que, de tan valiente y rico, propone tantas reflexiones, tan variadas perspectivas dentro, efectivamente, de la teoría psicoanalítica. Y esta acotación tiene que ver, justamente, con la perspectiva que los estudios psicoanalíticos acostumbran a tomar, frente a la obra de arte y, especialmente, en relación con su creador. Por diferentes que sean en profundidad, sutileza o coherencia —y la fecunda reflexión de Federico L. Silvestre destaca por estos rasgos, precisamente—, todas ellas parten de interrogar al autor empírico. Todas plantean al creador cuestiones que, a menudo, atañen quizás más a las obras o a las creaciones que al creador mismo. Como si el autor empírico pudiese, en definitiva, rendir cuentas a propósito de su extrañeza, considerada a priori como algo que la vida del autor pudiese justificar. Y donde reposaría, en última instancia, toda la verdad y nada más que la verdad. Pero los artistas, como nos avisara Platón, *mienten mucho*. En este punto, hemos de seguir de nuevo a Nietzsche cuando consideraba que también nuestros pensamientos más elevados tienen en cuenta lo falso. Más aún,

no renuncian jamás a hacer de lo falso —o de la ficción— un poder elevado, un poder afirmativo y, por decir así: artista, que halla su realización, su verificación, su devenir verdadero, en la obra. El enemigo de la obra de arte no es, pues, la ficción o la forma o la representación, ni siquiera por supuesto lo falso, sino la estupidez, por ejemplo. O la inanidad, aun usando o manifestando verdades (todo esto ya nos lo adelantó el Deleuze más *nietzscheano*, precisamente). La potencia de lo falso, con su insurgente y mefistofélica aparición, desarbola buena parte de la confianza psicoanalítica con sus pesquisas en pos de la verdad sufrida o vivida: *vivencial*. Curiosamente, diríamos que, bajo la interrogación del psicoanalista, subyace un horizonte de moralista (¡Nietzsche de nuevo!), y entonces el autor tiene que responder ante el requerimiento debido —o supuesto— a la sinceridad, a un cierto orden —o desorden— moral, intelectual, ideológico, psíquico, etc. que lo determina de forma, a nuestro juicio, excesiva en la mente del psicoanalista. Pero tal vez la obra de arte vuelva en cierta forma inadecuados estos juicios y ella nos obligue en realidad a aceptarla en su extrañeza —real, problemática o, simplemente, figurada, ficcional—. Tanto más cuanto se trata de *ar-*

tíficos estéticos, objetos que tienen en sí mismos su plena y entera justificación. Objetos, por esencia, sin exterior ante el que puedan comparecer. Conviene no olvidar que la solución que puedan haber encontrado los creadores a sus dificultades personales, espirituales o psicológicas sólo nos interesa en la medida en que es, de principio a fin, *creación estética*. Esto resulta suficiente para liberarnos del deber imaginario de tener que juzgar y justificar o condenar la extrañeza o lo insólito de cada caso existencial. Sobre todo porque, en último término, sólo la creación estética misma *no es extraña*. Extraña a la vida misma. Cuando Nietzsche hablaba de la «justificación estética de la existencia», pensaba justamente en el arte como «estimulante de la vida»: el arte afirma la vida, la vida se afirma en el arte. Porque afirmar, no lo dudemos, sigue siendo valorar, pero valorar desde el punto de vista de una voluntad que goza de su propia diferencia en la vida, en lugar de sufrir los dolores de la oposición que ella misma inspira a la existencia. Ciertamente, una obra de arte afirmativa no es tomar como carga, ni tampoco es, desde luego, asumir lo que es, sino liberar, descargar lo que vive. Afirmar es aligerar. He aquí, en definitiva, la sabiduría de los pájaros.

Alberto Ruiz de Samaniego
Universidad de Vigo
<http://dx.doi.org/10.5565/rev/enrahonar.425>

