

Los fantasmas de Vega o el retorno de lo real.

Por Roc Laseca

In paradisum deducant te Angeli; in tuo adventu suscipiant te martyres, et perducant te in civitatem sanctam Ierusalem. Chorus angelorum te suscipiat, et cum Lazaro quondam paupere æternam habeas requiem.

i.

(...*el sismógrafo*)

//

Los acordes fundamentales de las cosas supervivientes toman forma de onda [onda de choque, de crisis, de resistencia, de síntoma] y de fractura. El entorno fluido, tan sólo propio de un tiempo que ha dejado de estar condicionado por los regímenes dogmáticos de la solidez y que solía ampararse bajo los estamentos iluministas de la Modernidad, se escapa de toda codificación, y sus restos, sus sombras, sus huellas son los únicos testimonios que pueden quedar registrados. En 1878, Étienne-Jules Marey publica el primero de los tratados científicos sobre el sismógrafo –*El método gráfico*–, un reluciente texto que reconoce la eficacia de un aparato que se instala entre mundos, un dispositivo capaz de registrar movimientos subterráneos que constituyen, desde una óptica romántica, la evidencia de los cuerpos invisibles, insensibles, fantasmagóricos. El sismógrafo es entonces un transformador de implicaciones infra-fenómicas, un soporte técnico que atiende el campo de lo visible y lo invisible, lo sensible y lo insensible, lo físico y lo psíquico.

En los tiempos complejos –cuando la historia ya no acontece linealmente, cuando no hay vanguardia y las periferias liberan centros en potencia–, las cosas ya no se encuentran en estado, sino que se hallan en cuerpos, en síntomas que deconstruyen el valor figurativo que los sistematizaba, ordenaba y pautaba. Así es como el sismógrafo emerge como el aparato que elabora en otro tiempo –en un nuevo tiempo gráfico– la secuencia virtual de los puntos, los materiales, las cosas y sus fenómenos que registra bajo el particular método de la cronografía. Todo es cuerpo registrado, energía condensada por sus huellas en un soporte gráfico que disocia toda representación del síntoma.

“la figura no es ya concebida como una modificación o un estado, sino como la manifestación de una energía que se actualiza en un cuerpo” (P.A. Michaud, 1998)

Quizá la mayor particularidad del sismógrafo sea su conciencia meta-representacional. Su registro transpuesto, abstracto [gráfico] confía al papel y a la línea una evidencia explícita que reconoce como puramente simbólica. El sismógrafo

es el aparato que aún sabiendo de la fluidez del tiempo, de la fractura de la transmemoria, de la naturaleza discontinua de las cosas y de los perfiles estocásticos de los cuerpos, abraza el *continuum* como temporal del movimiento. Todo acaece de izquierda a derecha, suturando sus puntos registrados como un estatus simple que traduce a modo de sinuosa línea, trayectoria estereoscópica donde el campo gráfico inscribe el trazo de la temporalidad como movimientos orgánicos de una indicación continua inexistente, falaz. El sismógrafo es la fina maquinaria que posibilita la transferencia de lo real a lo simbólico, la que explora los límites gráficos de las fuerzas y las formas dinámicas de la vida histórica.

No está solo: “[...] pantógrafos, harmiógrafos, acelerógrafos, odógrafos, miógrafos, termógrafos, esfigmógrafos, neumógrafos, cardiógrafos, reógrafos, quimiógrafos, limnógrafos, hemodógrafos... y otros polígrafos” (G. Didi-Huberman, 2002)

El seísmo exterior, el conocimiento del síntoma [“la patología del tiempo”] hecho legible para otros (Didi-Huberman *dixit*). Obligado a convertir en estilo las vibraciones y las ondas de choque, el sismógrafo transmite gráficamente la supervivencia sonámbula de una huella pretérita. La espera del cuerpo histórico subterráneo es captado por el aparato que, a modo de sintomatólogo, reconoce la pulsión encarnada de cada seísmo, [de cada fantasma] y lo libera de su riesgo mortal y efímero para codificarlo en el conocimiento simbólico de la grafía. Es entonces, cuando la sucesión y orden de síntomas, cuerpos, imágenes, movimientos invisibles inscritos táctilmente, empiezan a configurar un estilo, un lenguaje, un aparato cultural que, con todo, no de deja de reconocer la naturaleza azarosa de su material, el carácter histórico de las fuerzas somáticas que convierten cada golpe, cada pulso en una imagen superviviente.

ii.

(... *breve post-spectrum*)

//

La escritura de Vega opera como un sismógrafo.

iii.

(...*en el tiempo fantasmal de las supervivencias*)

//

“La diferencia de calidad impide en gran medida, por sí sola, pensar que ha habido una línea evolutiva única [en el arte]. ¿Nos encontramos, entonces, ante un mundo sin homogeneidad alguna, en el que cohabitan sistemas de referencias fijados, según términos de Simmel, en un aislamiento que se basta a sí mismo y en una singularidad irracional?” (Panofsky, 1931)

El paradigma de complejidad ha desbancado la monolinealidad del tiempo ilustrado. Desde los seminales estudios de Aby Warburg, Nietzsche o Burckhardt se reconoce la necesidad de trascender, en la óptica de los sistemas humanistas, las llamadas colecciones históricas de Plinio, Pausanias o Filostrato bajo las que se sustentan

aparatos de argumentación lineal del arte y la cultura. Los más destacados sistemas históricos herederos de estas premisas orientadoras se expresan en las crónicas de historia del arte de Vasari que posteriormente usarán figuras tan destacadas como Winckelmann. En las coordenadas temporales auspiciadas por la filosofía idealista, la historia del arte no es más que la historia de su desarrollo y declive. El engranaje cultural, estimulado por la continuidad de sus estilos, queda articulada por la sucesión de la grandeza y la decadencia; un entramado teleológico basado en la ambivalencia de la imitación, en el esquema de vida y muerte de cada expresión artística. Ésta es una maquinaria que, si bien sencilla para la transmisión de datos simples y directos, no reconoce la ambigüedad existencial del aparato cultural complejo, del modo en el que se comportan las imágenes y los sonidos *a través de* la historia, de la memoria, del eterno retorno.

“¿no habrá un tiempo de las imágenes que no sea ni vida ni muerte, ni grandeza ni decadencia [...]?, ¿no habrá un tiempo para los fantasmas, un retorno de las imágenes, una supervivencia (*Nachleben*) que no esté sometida al modelo de transmisión que supone la imitación de las obras antiguas por obras más recientes?” (G. Didi-Huberman, 2002)

En 1906, por medio de un breve artículo publicado en Hamburgo (“Durero y la Antigüedad italiana”), el historiador Aby Warburg empieza a observar la disimetría de los momentos de pensamiento de la historia, del arte y la cultura. El modelo dialéctico de grandeza y decadencia –resultante de una elucubración simbólica y no natural– se convierte en objeto de críticas que expresan la validez de fórmulas orgánicas como los rizomas, los bloques híbridos, las complejidades específicas o los retornos plásticos, potenciando la sustitución del modelo ideal cronista por una suerte de modelo fantasmal de la historia del arte en el que los tiempos no se calcan linealmente –a favor de una rígida transmisión académica– sino que expresan la vitalidad obsesiva de las formas que manifiesta (imágenes, sonidos, gestos). Warburg entiende que la conducta de los restos del imaginario de Durero en (su) actualidad responde a un modelo sintomático, psíquico, fantasmal, en el que la existencia de su plasticidad en anacronía (extirpado de su contexto originario) da cuenta de su acuidad orgánica, de su –hasta entonces– impensable naturaleza como “imagen superviviente” (*Nachleben*).

En el valor espectral del modelo auspiciado por Warburg (y que encuentra sus ecos en Burckhardt, Benjamin o Nietzsche), la imagen –el material simbólico de la historia del arte– ya no empieza en sus comienzos, sino que libera posibilidades de continuos inicios y retornos propio de un torbellino, un momento perturbador de la historia que no volverá a *evocar* las imágenes para su decurso y exposición, sino que logrará *invocarlas* como potencias activas, como fantasmas con posibilidad perpetua de continua mutación y resurrección. A diferencia del historiador moderno –que se entristece por la pérdida definitiva de las expresiones artísticas del pasado y que no cree en fantasmas–, el lector complejo insiste en el constante desplazamiento (del pensamiento, de los campos del saber, de los períodos históricos, de las jerarquías culturales), concibiendo cada imagen como un ser atravesado por la preocupación filosófica de cada momento, como el resultado de precarios movimientos que provisionalmente han sedimentado o cristalizado en la forma de su expresión y uso.

“Estos movimientos la atraviesan [a la imagen] de parte a parte y cada uno de ellos tiene una trayectoria –histórica, antropológica, psicológica– que viene de lejos y que continúa más allá de ella. Tales movimientos nos obligan a pensar la imagen como

un *momento energético dinámico*, por más específica que sea su estructura” (G.D-H, 2002)

Las expresiones del arte son así “supervivencias” (*Nachleben*) en términos warburgianos, que capacitan a la historia a trascender su condición de archivo mnémico que atiende en exclusiva el rumor de los muertos, para validar la actividad de los fantasmas, de aquellas imágenes, sonidos, extractos, citas que adquieren su condición de *acto* (corporal, social) y *símbolo* (psíquico, cultural).

iv.

(... *la vía del síntoma: oír la voz de los fantasmas*)

//

El trabajo compositivo de Vega se inscribe en este contexto. Todo empieza, probablemente, por advertir -junto a Nietzsche- “la deuda para con los Antiguos” (1889). En los procesos de producción de discurso y relato musical, las articulaciones poéticas de Vega han estado, desde su madurez técnica, estrechamente ligados a las fórmulas de reapropiación simbólica de otros fragmentos musicales (epidérmicamente asignadas como *reciclajes*). Es preciso apuntar que en el juego de la redistribución motívica del lenguaje veganiano, aparece una extraña dialéctica de los tiempos que faculta a la obra resultante a practicar el enunciado musical alejado del hecho cronológico -propio de la historia idealista de Hegel-, para afincarse en una *tensión de fuerzas* que constituyen, de facto, el devenir [aparato de deseo] de su propuesta. Al instalarse en los tiempos de las supervivencias de los registros fantasmales que pueblan los campos del repertorio cultural (no sólo musical, recuérdese que se traban en su obra asimismo lecturas pictóricas y literarias), Vega opera desde la morfología de los extractos descontextualizados, desde sus formas y sus síntomas contribuyendo a edificar su entramado referencial desde el fenómeno capital (*Hauptphänomen*) de la *potencia*. Potencia, entendida en su doble vertiente: esto es, como fuerza manifiesta y como fuerza latente. Sus tipos y desarrollos sonoros (*Typus* y *Entwicklung*, en términos de Burckhardt) no pueden actuar sin un propedéutico estudio de las dinámicas o análisis de sus fuerzas; de modo que las imágenes-supervivientes (*Nachleben*) reapropiadas en su obra fuerzan una nueva patología del tiempo que libera cuerpos y hace actuar a los fantasmas, por medio de un proceso que deviene más tenso, obsidional y sedimentado, que resolutivo, lineal y orientado.

En este caso, [*In Paradisum...* están] Scriabin (*Preludios*), Rachmaninoff (*Sonata para violonchelo y piano* y *Momentos musicales*), Liszt (*Après une lecture du Dante*), Brahms (*Concierto para piano n° 1*), Beethoven (*Concierto para piano n° 4*), Fauré (*Réquiem*) y Ravel (*Oiseaux tristes*) [...], el poeta tinerfeño Andrés Sánchez Robayna (*Más allá de los árboles* y *El resplandor*) y el indio Rabindranath Tagore (*Los pájaros perdidos*) hasta Rainer Maria Rilke y su admirado Jens Peter Jacobsen. (L. Vega, 2009)

En la convulsión espectral, la introducción orgánica de estas formas exógenas favorece latencias y violencias identitarias entre las partes implicadas contribuyendo a generar un intrincado campo de batalla entre voces genealógicas y voces funerarias, donde la tragedia se establece como “centro-matriz del arte mismo” (Nietzsche, 1871). En ella, la vía del síntoma resulta la fórmula más eficaz de oír las voces de los fantasmas, de peregrinar por las pulsiones somáticas que alumbran la supervivencia a cada instante, en cada trágico giro veganiano donde se *sutura el*

acontecimiento. Así es como la metamorfosis de las imágenes-sonidos-supervivientes (*Nachleben*) en Vega devienen esencialmente plásticas (sus leit-motiv, sus articulaciones, sus títulos,...), una condición que posibilita el nudo de tensiones discursivas en su obra marcando la extraordinaria complejidad del “devenir activo de las fuerzas reactivas, y el devenir reactivo de las fuerzas activas” (G. Deleuze, 1962). En suma, se trata de potenciar la *polaridad* de las supervivencias con el fin de superar la *virtud hipertrofiada* de las citas musicales de la construcción moderna. En Vega, las formas y “transformaciones” (Vega *dixit*) edifican plasticidades que permiten el seísmo, la “crisis” (Burckhardt), el “dolor originario”(Nietzsche), el “trauma” (Freud).

“*In paradisum* es quizás la obra más intuitiva que he realizado hasta el momento. Surge más del lado emocional que del intelectual. Es un canto a la vida y a la muerte, al sufrimiento y a la esperanza, al dolor y al amor...” (Vega, 2009)

Abandonados los resortes del *cogito*, la música acéfala plantea una continua atracción hacia la tragedia, hacia ese amasijo pulsional –*la voluntad*– que intuye la autora.

“La voluntad no solamente sufre sino que alumbra: alumbra la apariencia a cada instante, por pequeña que sea [...] La prodigiosa capacidad artística del mundo tiene su análogo en el prodigioso dolor originario” (Nietzsche, 1871)

En el tiempo de las leyes imposibles, en la lluvia de puntos que trascienden la línea temporal (*Zeitlinie*), la voluntad artística metamorfosea los fantasmas y sus cuerpos, atendiendo los síntomas del trauma y accediendo a lo real, donde lo universal sabe deformarse bajo cada presión o impulso del objeto local. Ello es posible exclusivamente por la plasticidad de sus supervivencias, por la plasticidad de las fuerzas articuladoras de discurso.

“Si esta fuerza reconcilia el empirismo con los principios, si constituye un empirismo superior, es porque es un principio esencialmente plástico, porque no es más amplia que lo que ella misma condiciona, se metamorfosea con lo condicionado, se determina en cada caso con aquello que determina [...]; nunca superior a las determinaciones que opera en una relación de fuerzas, siempre plástica y en metamorfosis” (G. Deleuze, 1968)

La plasticidad del seísmo –que Vega recoge a modo de sismógrafo– en el nuevo paradigma temporal de la complejidad, distingue la cita del fantasma. Si la cita musical ha estado presente a modo de mecanismo discursivo en toda la tradición sonora de la modernidad (desde que aparece la propia noción de autor), el fantasma es el distribuidor del tiempo de los cuerpos, es el espectro que habita el rizoma y desautoriza el origen de cada material, el que estimula el entrelazamiento de los tiempos y sus “ondas mnémicas” (Warburg, 1927), es la necesidad gráfica y poética (del material testimonial que está vivo y muerto a la vez), que reconoce que “el tiempo no es un continuo [...], no hay más que puntos temporales totalmente diferentes, nada de línea” (Nietzsche, 1873). Así es como Vega compone por medio de terrazas, de estratos genealógicos donde los materiales, las imágenes de la no-representación son fantasmas de sí mismos.

Pero en el nuevo devenir pulsional del tiempo veganiano, lo más sobresaliente es que sus fuerzas tensodinámicas traban la *forma* con el *pathos*. Es aquel *aparato de deseo* –en continuo equilibrio entre las lágrimas de Eros y de Tánatos– que convierte esta exploración sintomática en la búsqueda seminal del trauma. Es, paradójicamente, el “retorno de lo real” (Hal Foster, 1996).

“*In Paradisum* es una obra espiritual, cargada de símbolos que quedan en la intimidad del destinatario, mi marido y yo.” (Vega, 2009)

Asignada la introducción del material *obsceno* (es decir: de aquel cuyo origen se halla *fuera de escena*, fuera del marco poético propio de Vega), el centro-remolino del acontecimiento sonoro recoge lo sublime en el acto de violencia y relación de las terrazas constructivas de la autora. Es allí donde, en excelsa tensión somática, los materiales se vinculan traumáticamente haciendo emerger un hálito de sublimación cuando la escucha se entrega al decurso del tiempo veganiano. Existe aquí un interesantísimo fenómeno perceptivo que acaece en la producción de Vega, una experiencia acústica para el oyente que, extirpado de toda asignación referencial romántica (moderna), se entrega, *dejándose pertenecer* en el eterno retorno de los fantasmas y advirtiendo una autoconciencia auditiva que conduce a un doble propósito. En primer lugar, desvanece los códigos alienantes entre el discurso, el enunciado sonoro y el oyente. En segundo lugar, y como consecuencia directa de aquello, el devenir activa el objeto de deseo, la matriz deseante y deseada al integrar al sujeto en la misma obra. Es así como, extrapolando a Lacan, se reconoce que el hombre no escucha, sino que sencillamente habita en la escucha, es decir, que ésta preexiste al propio acto auditivo, al mismo ejercicio cultural-simbólico del hombre.

“Yo me veo a mí mismo viéndome [escuchándome] a mí mismo. Este aspecto de la representación de pertenecerme, tan reminiscente de la propiedad, de donde deriva su poder el sujeto cartesiano” (Lacan, 1973)

En la saturación pulsional de los fantasmas de Vega –que propician el objeto de deseo conducente a la sublimación–, el ejercicio perceptivo no consiste en escuchar, sino en *domar la escucha*, en reconocerse significante del devenir de la audición y evitar entregarse en demasía a ese flujo relacional que sutura los cuerpos bajo la herida subterránea que ha producido el continuo sismo. Es precisamente en ese lugar, en ese momento –durante el acontecimiento– cuando los atávicos tropos del apresar y el domar, del batallar y el negociar en la audición, exhorta una deposición de la escucha (similar a la “deposición de la mirada” –H. Foster, 1996– que acontece en la pantalla simbólica de las artes plásticas). Los procesos de significación para con la pieza no emergen en bruto del propio contenido sónico de la obra, sino que sus cuerpos reapropiados señalan la necesidad de mediar entre el sujeto y el objeto. Lo sublime es sólo posible tras el *pertenecerme*, cuando no escuchamos sino habitamos la escucha, y sustituimos el engranaje del aparato cultural del orden de lo simbólico (el llamado “studium” de R. Barthes, 1982), por aquello real que lastima al sujeto, lo que accede inmediatamente en nuestro trauma (el “punctum”).

“Ya no hay más lo imaginario y lo derivado; hay un pensamiento que se mueve en un círculo donde la condición y lo condicionado, la reflexión y lo reflejado, se encuentran en relación de reciprocidad, y donde el fin está en el comienzo como el comienzo en el fin” (Merleau-Ponty, 1945)

En la bélica –y poética– relación fantasmal, la escucha es desparramada en la deposición y doma del ejercicio perceptivo. La batalla perpetua de las voces funerarias de Vega conduce a un nuevo régimen estocástico de la complejidad, donde la escucha se torna el lugar de la negociación, donde “la pantalla-tamiz es aquí en *locus* de la mediación” (Lacan, 1973)

Pero si la violencia simbólica implícita en los horizontes conectivos de la reapropiación de Vega llega a articular y posibilitar nuevas lecturas críticas de la propia morfología de cada pieza, ésta alcanza su grado máximo cuando la autora no sólo se plantea invocar a los fantasmas del pasado, sino igualmente referirse a ella misma en un onanista ejercicio de neovanguardia consistente en reutilizar cuerpos sonoros de su repertorio en otros contextos. Aquí es donde la analogía con el sometimiento freudiano del trauma alcanza su hipérbole al cuestionar la propia naturaleza original del material, un cuerpo sónico derramado que lejos del sentido historicista deambula por entre los aparatos poéticos de Vega alzándose como fantasma de sí mismo. Este procedimiento de locución descentrada, que desautoriza la propia legitimidad romántica de la identidad expresiva de cada sección, leit-motiv o giro regresivo y recontextualizado, entra en sintonía con el quehacer de la nueva vanguardia plástica y el principio de *acción diferida* (*Nachträglichkeit*) que lo sustenta. El psicoanálisis nos advierte que la conmoción no se traduce en trauma si no reitera su presencia en otro momento futuro, es decir, si no es capaz de volver a mostrarse en acción diferida. Tras su repetición, el accidente —señala Freud— se torna traumático y la temporalidad psíquica del sujeto redistribuye los procesos de significación a partir de una vivencia pática ya inalterable. En cualquier caso, este actuar auto-fantasmal de Vega viene a discutir la retórica moderna de la causalidad, la temporalidad y las formas de narrar en un *discurrir sonoro* alejado de los términos de evolución y progreso que suelen viciar el aparato enunciativo de la Ilustración.

“Inspirada en imágenes y textos literarios, la música [mía] se articula en varias secciones contrastantes que *fluyen* según el material extramusical previamente elegido” (L. Vega, 2009)

El eterno retorno se materializa en la expresión somática de un nuevo valor no lineal de producción y auto-re-apropiación en Vega, donde “lo que se vuelve enigmático es la idea misma de *primera vez*” (Derrida, 1966). El retorno de lo real —en la patología temporal de la complejidad— advierte la histeria de la forma conductual de los espectros, en aquello del “pliegue” de Deleuze, que favorece la voluptuosidad pulsional y sintomática del comportamiento de los cuerpos que han abandonado el anclaje de sus orígenes, que acontecen traumáticos, y a la par, fracturan lo imposible para alcanzar la sublimación poética de un acto relacional inclasificable, en medio del enjambre sólido de las fuerzas del entorno y, a un tiempo, la presencia efímera de los fantasmas. Fantasmas todos. Síntomas del superviviente que aniquilan la referencia original del poema sonoro y libera su cuerpo en un formalismo orgiástico posible sólo por la acción diferida.

“La vanguardia histórica y la neovanguardia están constituidas de una manera similar, como un proceso continuo de protensión y retensión, una compleja alternancia de futuros anticipados y pasados reconstruidos; en una palabra, en una acción diferida que acaba con cualquier sencillo esquema de antes y después, causa y efecto, origen y repetición” (Hal Foster, 1996)

Tiempo, [pulsión], soma. Todo espectro vuelve en Vega bajo la patología cronográfica que posibilita libertades fluctuantes, nuevos episodios que nos obligan a sucumbir a la escucha. Entre mundos, el trauma sublima la experiencia del eterno retorno y los cuerpos en supervivencia se tornan monstruos prometedores de una poética siniestra a la que pertenecemos y de la que intentamos huir tras captar los primeros síntomas del seísmo.