

Se trata de *Descoberta da linha orgânica* una tela de 90 por 90 centímetros que está fechada en 1954. Es una pintura de carácter constructivista. Lygia Clark ha pintado dentro de un cuadrado el juego espacial que se produce entre otros dos cuadros, uno estable, abajo, en el lado izquierdo del cuadro, el otro arriba, en el lado derecho del cuadro, inestables, en movimiento, cayendo. Es cierto que puede entenderse una lectura a la inversa, un cuadrado parece verter sobre otro su esencia. Entre ambos cuadrados dos líneas sueltas trazan libres este espacio de caída. Podemos decir que en ellas está contenido el descubrimiento al que hace alusión el título. La caída del cuadrado y su significación en esas líneas que lo vierten, su significación orgánica: he aquí un hallazgo que marcará constantemente la producción de la forma en los trabajos de Lygia Clark.

Una lectura inmediata me llevó a asociar esta “caída” del constructivismo hacia la forma orgánica con algunas imágenes que en el Archivo F.X. representan la demolición de grandes monumentos religiosos, de fuerte carga pétreo, imágenes de destrucción con una fuerte carga simbólica pues se mantiene el carácter de hito, antes construido, ahora destruido. Si en un principio esta asociación nos llevó hasta la imagen destruida del monumento del Sagrado Corazón de Jesús de Antequera, en la provincia de Málaga, con sus grandes bloques de piedra destruidos distribuidos por el suelo en disposición diagonal mientras, quedaba a un lado el basamento pétreo troncal. El sentido era el mismo, el desmoronamiento de una torre, de un montoncito de piedras alineadas verticalmente. La caída de la torre, la caída del cuadrado dejaba en el aire un rastro, líneas orgánicas, trazas curvilíneas. Sin embargo, la fuerza constructivista de la pintura de Clark, en la que las líneas se mantenían con propiedad como líneas rectas, con fidelidad al principio generador del cuadro, daba lugar a otro entendimiento. El gesto destructor era también un gesto constructivista, no se trataba de una oposición fácil entre lo pétreo y lo orgánico, se trataba de una conclusión, de un hallazgo construido, hecho. Así, repasando la abundante iconografía de estos monumentos sacros destruidos en distintos momentos de la violencia iconoclasta, se nos apareció, en el ciclo de fotografías que ilustran detalladamente la destrucción de dicho Monumento en el Cerro de los Angeles, en Getafe, Madrid, en el exacto centro geográfico de España, la imagen de unos obreros que tiraban fuertemente de una cuerda tensada por la fuerza de un tractor mecánico con el que intentaban derribar el Monumento. Fue en la tensión de la cuerda donde encontramos la misma voluntad que en las dos líneas aéreas de *Descoberta da linha orgânica*. No nos figurábamos el conjunto de metonimias que entre este grupo de fotografías y la obra de Lygia Clark íbamos a realizar.

*Arquitetura fantástica* a partir de unas ruinas del Monumento sobre las que una gran viga de hierro trasmutada en ala de ángel permanece en equilibrio abundando en el dibujo de un espacio estrellado, con figuras semidestruidas entrecortadas frente al cielo mientras un soldado, fusil al hombro, se mantiene vigilante.

*Trepante* con las líneas de sombras organizándose entre las hendiduras de un conjunto amontonado de piedras, basura de rocas del Monumento destruido. *Arquiteturas biológicas-estructuras vivas* con un grupo de obreros enlazados entre sí por las cuerdas, capachos y camisolas (los mismos pliegues en las camisas y en las tallas de la piedra) que les ligan al Monumento que, inmediatamente, van a destruir con palancas y barrenos. *Pedra e ar* con la imagen orgánica de un corazón de Jesús, desgarrado de entre los emblemas de Monumento, con algunos agujeros fruto de los disparos, la corona aplastando la representación de la viscera que se dibuja en estrías a la vez aureolas, a la vez estrías de destrucción. *Máscaras sensoriais*, el rostro de un ángel, despeñado del Monumento, al que se han mutilado la nariz, los ojos y la boca, pero que muestra un rostro más extasiado precisamente a causa de estas mermas. *Máscaras abismo*, una forma fálica, correspondiente a la cabeza de Jesús que coronaba el Monumento, cuyos rasgos han sido borrado a base de tiros y golpes, “de las piedras despeñadas sobre el desde lo alto y de los balazos que atravesaban el aire desde lo bajo”, puesto que había servido para prácticas de tiro de los milicianos. Precisamente ésta última es la imagen que hemos impreso en las fundas de los preservativos que, en la entrada *Descoberta da linha orgânica*, pueden inflarse de aire, helio que les permiten volver, subir hasta lo alto.

Fue en la segunda mitad del siglo XVIII que el culto al sagrado corazón de Jesús, curiosamente un intento francés de limpiar el catolicismo de vísceras, empezó a propagarse por España, empeñándose el clero local, especialmente los jesuitas, en hacer del país su más seguro bastión. La idea era cubrir el territorio nacional de estas agujas, monumentos fálicos de muy pronunciado desarrollo vertical, colocados en altos y montañas para asombro de cristianos y gentes en general. El plan, puesto en marcha a partir de 1900, consistía en hacer de España un Monumento. De hecho en muchos sitios la metonimia alcanzado a la palabra y se entiende por adorar al Monumento esta presencia ante el sagrado corazón de Jesús. La piel de toro sería asaeteada así en una suerte de acupuntura topológica que ahuyentase los males de una nación de naciones en la que crecía el laicismo y la hostilidad abierta contra la iglesia católica. La milicia jesuítica hizo empeño de estos

monumentos públicos y así coronaban los edificios más altos de ciudades de provincias, competían con las chimeneas de las fábricas allí donde tímidamente se desarrollaba un tejido industrial, adornaban los montes más altos proyectando su presencia sobre la masa urbana de cualquier ciudad. Simbólicamente la consagración de España al sagrado corazón de Jesús significó no pocas luchas y polémicas con una ciudadanía en busca de autogobierno, cansada ya de las tutorías religiosas y militares que parecían empeñadas en excluir al país de ese nuevo mito que constituía la modernidad. Los sucesos en torno a este adefesio escultórico, su construcción, destrucción y posterior reconstrucción fueron los que animaron la necesidad de extender esta idea de Monumento por todo el estado español a lo largo del siglo XX. La cosa monumental se inauguró en 1919 y en ese mismo acto se hizo causa nacional con la defensa del tan preciado órgano vital de Cristo. Se alzó en el llamado cerro de los Ángeles, una ermita de Getafe consagrada a la Virgen del mismo nombre, en las proximidades de Madrid, y que era considerado el centro geográfico de España. Los viajeros que llegaban a Madrid por el sur podían ver su silueta desde muy lejos, esa era la intención, ocupar simbólicamente el centro magnético –no en el sentido polar sino en el oscurantista- del territorio nacional. Una famosa fotografía de 1936 y la secuencia cinematográfica correspondiente –un pelotón de fusilamiento dispara sobre el Monumento al modo de *Los fusilamientos del 2 de mayo* de Goya o más propiamente, por la perspectiva, del *Fusilamiento del emperador Maximiliano* de Manet- dan muestra de la fuerza del sucedido iconoclasta que provocó el golpe de estado nacional-católico del 18 de julio de ese mismo año. La sospecha de que se trató de un montaje teatral al servicio de la causa revolucionaria anarquista nunca se ha despejado. De hecho la variante nacionalista de la fotografía, de la que abuso la propaganda fascista europea, era efectivamente un fotomontaje en el que se desmoronaba la silueta de Jesús en la cima del Monumento, un fotomontaje burdo, todo hay que decirlo, pues el recorte fotográfico dejó sus huellas al confundir parte de la silueta de la cabeza con una nube y dar la impresión de que no solo le vaciaban la cabeza a Cristo sino que también le ponían cornamenta. En *Los lenguajes totalitarios* Jean Fierre Faye nos ofrece no pocas pruebas de la importancia de la retórica en las propagandas fascistas, de cómo traducen los efectos más inquietantes en la forma de decir las cosas, mucho más que en el concreto mensaje que se quiera denunciar o alabar. Por eso es pertinente ofrecer el relato que suman los escritos de Emiliano Aníbarro Espeso y Ricardo de la Cierva: “La secuencia conservada en Getafe se abre con la foto en la que figura el fusilamiento de la imagen de Cristo por una escuadra de milicianos venidos de Madrid el 28 de julio de 1936 a las órdenes de un virago que dio la voz de fuego. La misma escena se repitió en los días sucesivos, durante los cuales los asaltantes treparon al monumento entre blasfemias soeces y lo embadurnaron con pintarrajos agresivos. Pero no bastaba el insulto; era necesaria la demolición, para la que se realizaron cinco intentos sucesivos. El primero a las tres de la tarde del 31 de julio, fiesta de San Ignacio de Loyola, cuando unas docenas de milicianos (venidos siempre de Madrid) colocaron varias cargas de dinamita en el altar y entre los dos grupos escultóricos laterales. Las cargas estallaron, pero la imagen no cayó. Al día siguiente, 1 de agosto, y a la misma hora se produjo el segundo intento. La explosión resultó más violenta, pero la estatua del Corazón de Jesús se mantuvo en pie. Los asaltantes, sorprendidos, reaccionaron con horribles blasfemias y dejaron una guardia junto al monumento antes de retirarse. Nada sucedió durante los tres días siguientes 2, 3 y 4 de agosto. El día 5, cuando un convoy marítimo de Ceuta conseguía cruzar el Estrecho pese al intento de la Flota roja por impedirlo, un centenar de automóviles de Madrid subieron al Cerro de los Ángeles, saquearon el convento de las Carmelitas donde destruyeron las imágenes de la iglesia, pero no intentaron nada contra el Monumento. Sí lo hicieron al día siguiente, 6 de agosto, cuando ataron al pedestal un cable de acero del que tiraba un potente tractor; era el tercer intento, que fracasó como los anteriores cuando el cable se rompió. Desesperados por el nuevo fracaso acudieron en tropel al pueblo de Getafe donde se apoderaron de multitud de picos, palas, cinceles y martillos con los que regresaron al Cerro con el fin de demoler las estatuas a lo bestia, con técnicas de picapedrero. Lograron algunos destrozos pero la tarea parecía demasiado larga y decidieron realizar un esfuerzo supremo mediante la dinamita mejor aplicada. El quinto intento se preparó a conciencia -a conciencia negra- para la madrugada del 7 de agosto. Convenientemente asesorados por “especialistas” los milicianos y milicianas de Madrid subieron al Cerro provistos de los barrenos más potentes cuyos huecos prepararon con máquinas perforadoras. A las nueve de la mañana reventaron las tres cargas principales y todo el Monumento quedó reducido a escombros. Los demolidores celebraron su gloriosa victoria con una mascarada sacrílega en la que el grito más frecuente era “¡Ya cayó el barbudo!” Desde aquel día el Cerro de los Ángeles cambió de nombre y se llamó Cerro Rojo. Derribado el Monumento, aquellos salvajes se ensañaron con sus ruinas más significativas. No advirtieron que el relieve del Corazón de Jesús, en el pecho de la imagen, se había librado de las balas, pero destruyeron a martillazos la cabeza de Cristo, que abandonaron luego, convertida en una masa informe e irreconocible que todavía hoy causa asombro cuando se la contempla junto a las demás ruinas conservadas.” A este derribo siguieron muchos otros, en el Archivo F.X. tenemos imágenes de las demoliciones de Antequera, antes mencionada, Montjuich y Comillas además de algunas sin localización exacta en Andalucía, Aragón y Valencia. En su panfleto *Estampas trágicas de Madrid*, Juan Gómez Málaga rubrica el pie de foto de estas

imágenes con una exclamación en la que se pregunta, con un castellano de urgencia, “¿Hasta dónde llegó las nuevas creaciones de la intelectualidad?”.

La asociación de esta entrada con Ciudad Badía parte de una cadena de acontecimientos. De los tres que vamos a señalar, el primero se vincula directamente con la reconstrucción del Monumento del cerro de los Ángeles. Una de las empresas que participó en la construcción del polígono de viviendas Badía a principios de los años 70 se había constituido para aquella ocasión y consta que utilizaba prisioneros del régimen que cambiaban su trabajo en régimen redención de condena. La concesión de suelo edificable se había hecho por Decreto del 25 de enero de 1963 y entonces, la cementera aún tenía su sede social en Getafe.

En segundo lugar, una coincidencia topográfica resuelta en forma de anécdota. El primer diseño urbanístico de Badía incluía la construcción de un edificio para el culto católico. El apartado D, de dicho informe dice así: “Uso religioso. Se situará una parroquia con edificio residencial anejo en la parcela denominada CP-1. Se ha elegido un lugar que corresponde casi al centro geométrico de la futura ciudad, de fácil visibilidad y acceso, y situado a lo largo del eje principal que se desarrolla por la Avenida de Burgos. Actualmente se está ultimando la redacción del oportuno proyecto de construcción, estando programada su inmediata ejecución a cargo del I.N.V.” Diversas circunstancias hicieron que la construcción de ese templo se abandonara por fallos de cálculo e indecisiones presupuestarias. En 1975 la Parroquia de la Merced estaba situada en los barracones que sirvieron para la construcción del polígono de viviendas, hasta 1979 en que se terminó la sede de este templo. De la construcción inicial tan solo quedaba un sobresaliente de hormigón, restos de la cimentación que habían sido precipitadamente abandonados y que se conocían en Badía como *la pedra*. Entresacamos alguna información referente a dicho monumento: “*La pedra* es un muro de cemento que estaba colocado frente al barracón de la Peña Flamenca. Un trozo de pared que se alarga a la altura de la calle Costa Brava y el largo de la Avenida Burgos. Un pegote de hormigón que se habían olvidado los que construyeron la ciudad... Allí van a tener lugar las primeras asambleas de vecinos para preparar las ocupaciones, las reuniones de los grupos anarquistas y los ensayos de algunos grupos de rock locales... Allí se van a enamorar la Clara y el Luís, el Carmelo y la Esther, el Joaquín y la Antonia, el Samaniego y la Carmen... Era un punto de encuentro. Allí vamos a crear el grupo Aljamía. Cantábamos *El cóndor de los aires*, *La verja de Barro*, cosas así. El Luís nos vio desde el balcón de su casa y bajo con su guitarra, así nos conocimos... *La pedra* va a marcar a toda una generación. Quedábamos a última hora y los sábados desde por la tarde: la mayoría trabajábamos, porque claro, teníamos que volver pronto a casa. Teníamos 18 años y éramos muy ácratas. Era muy diferente a lo que vino después. Nosotros ya podíamos hacer una crítica del marxismo... Un día pasamos y habían quitado *la pedra* a causa de unas obras, habíamos quedado allí y nadie sabía ahora donde quedar por causa del ayuntamiento... Seguramente era el monumento más importante de Badía, el único monumento por más que quieran encontrar ahora piedras románticas o románicas, que no se bien que dicen que es... Y como estaba en medio de la calle, nadie nos dijo nada y fueron y la quitaron, con maquinaria, porque la mole de cemento era grande y costaba... Donde estaba la piedra han puesto ahora un supermercado, un Mercadota, y es curioso por que allí sigue quedando la gente”. La pequeña edición que llamamos La Pedra intenta poner en pie este relato y recuerda el monumento.

La tercera sigue este método indicial, acaso desplazando los elementos pero repitiendo el argumento. La cinta que titulamos La Pel·lícula y que tiene como invitadas el discurso y la voz en off de siete invitadas –Beatriz Preciado, Eva Serrats, Marina Garcés, Valeria Bergalli, Marisa García, Pamela Sepúlveda y Deborah Fernández- partía de la siguiente circular: “[Verás, en 1975, el polígono de viviendas de Badia -un viejo proyecto de viviendas sociales que el tardo-franquismo planeó como albergue de los excedentes de inmigración- estaba terminado, pero un error de cálculo, nadie había previsto las necesidades de agua potable, retraso por dos años su asignación y posibilidades de habitación. En ese momento José Antonio de la Loma buscaba exteriores para su proyecto \*Perros callejeros\*, un filme sobre los jóvenes delincuentes del extrarradio de las grandes ciudades que el desarrollismo en España hacía aparecer como un fenómeno nuevo, un filme a medio camino entre el oportunismo y cierta sensibilidad pasoliniana, un proyecto –puesto que al final se trató de toda una serie de películas- hijo de cierto paternalismo cristiano, pues la idea era que la mayoría de los actores, el Torete, el Vaquilla, etc., fuesen delincuentes de verdad. De hecho, en posteriores filmes se incorporan a la trama el director de la película con su afán por regenerar a esta juventud perdida. En la cinta se suman toda una serie de moralismos redentores a la explotación de elementos sensacionalistas: violencia, morbo, drogas, porno blando, etc. El caso es que el polígono de viviendas vacío sirvió de escenario ideal –no](#)

fue el único claro, también la propia Barcelona, Hospitalet, Castelldefell, Gavà, San Adrià del Besòs o La Mina- para esta primera película: persecuciones policiales y desolación urbana tenían en esta ciudad sin gente un paisaje ideal. Ya estrenada la película, a partir de 1976 el polígono Badía se empieza a habitar. Desde finales de los setenta hasta mediados de los ochenta, esta ciudad vecina de Barberá del Vallès y próxima a Tarrasa y Sabadell, se identifica en el imaginario urbano barcelonés como el “sitio de la delincuencia” y una leyenda urbana identificaba a todos sus habitantes como “gitanos”, traficantes de drogas y delincuentes. En una encuesta del libro *Ciutat Badia-Badia ciudad*, un ciudadano de Badia lo refería: «por cierto, hay una película, *Perros callejeros*, que se filmó en Badia y hizo mucho daño a Badia, y fue antes que viniera la gente, cuando aun estaba vacía». La sinopsis oficial del filme dice así: «Una pandilla de muchachos, que no llegan a los dieciseis años, del suburbio de Barcelona se han especializado en el robo de coches. Con ellos se dedican al robo del "tirón", asaltar tiendas para malvender las mercancías, y atacan a parejas en lugares apartados para desvalijarles, abusando de las mujeres. Sorprendidos a veces en sus fechorías, entablan feroces persecuciones con la policía; sin importarles irrumpen en la calzada, en contra dirección o saltándose controles, de los que salen a veces malheridos. Atacan una armería, con lo que se sienten lo bastante fuertes para robar un Banco. El cabecilla de ellos es el llamado El Torete y elementos de su banda son El Pijo, El Chungo y El Fitipaldi todos ellos, asiduos del Tribunal Tutelar de Menores, cuya ley, anticuada, no puede frenar la carrera delictiva de esos muchachos. De mal en peor, El Torete suscita las iras de El Esquinao, un gitano poderoso que controla el barrio. Al escapar con su sobrina, y dejarla embarazada, El Esquinao le tiende una trampa propinándole un castigo cruel y ejemplar. Sin embargo, El Torete no se da por vencido, y tras reponerse, poniendo a prueba una poderosa fuerza de voluntad lleva a cabo una de las venganzas más terribles, que acabará por concienciar a todos de que el problema está ahí, y es preciso solucionarlo. Un problema que no se circunscribe a la ciudad catalana, sino que se hace extensivo a cualquier ciudad moderna, excesivamente desarrollada». Bien, la sinopsis esconde más cosas de las que explica, por ejemplo, merece la pena reseñar que el “castigo cruel y ejemplar” no es otro que la castración, castración que también es instrumento principal en la venganza en la que El Torete conduciendo un Citroën Tiburón castra y mata a El Esquinao atropellándolo una y otra vez contra un muro en el descampado de un solar del extrarradio de la ciudad, estallando su cuerpo y sus partes contra un muro abandonado, un lienzo de pared cubierto de pintadas y consignas que eran fiel reflejo de las inquietudes políticas de aquella comunidad”. Y efectivamente, parece que en todos los casos relatados estamos hablando de castración, de emasculación, de la mutilación de una figura forma fálica, vertical, del derribo de un Monumento o, dicho afirmativamente, de la *Descoberta da linha orgânica*.

Creo que no hay que abundar en la metáfora. Una torre alta que cae, un monumento que se derrumba, símiles evidentes de la castración. Se ha repetido abundantemente en torno a la destrucción de las Torres Gemelas en Nueva York. La clínica sin embargo puede ayudarnos con una aproximación algo más compleja a este funcionamiento arquitectónico de la emasculación. Veamos un ejemplo: “Clarck estuvo en una psicoterapia de dos veces por semana durante más o menos dos años, antes de comenzar un psicoanálisis de cinco sesiones por semana. A través del trabajo en su psicoterapia y de la primera parte de su análisis, logramos disminuir de forma importante su ansiedad social, momento en el cual sus talentos naturales y su personalidad generalmente agradable le condujeron a realizar logros significativos en su campo y a un rápido avance en su trabajo. Analizamos su dificultad para estar de pie con otras personas y para hacer presentaciones como basada en una fuerte ecuación cuerpo-falo, en la cual estar de pie era tener una erección y por tanto estar en peligro de que ésta desapareciera. El trabajo sobre las implicaciones edípicas de esta ecuación simbólica y este miedo nos llevó en muchas direcciones, revelando una rica fantasía vital consciente e inconsciente relativa a su cuerpo y al de sus padres, a lo que se encontraría en el interior de una vagina, y a un intenso interés en ciertos Paisajes y Arquitectura como equivalentes corporales.” El paciente, el arquitecto Sr. Clarck, no solo evidenciaba a nivel formal esta pulsión fálica, la eficacia simbólica de un ayuntamiento, una iglesia, el cuartel de la policía o la sede de los juzgados locales eran también determinadas por la ecuación falo-cuerpo al modo del clásico centro-ciudad. También su casa, en un arrabal burgués de las afueras sufría, a veces, esa identificación fálica, sobretudo cuando se encontraba fuera de ella. La incorporación del Sr. Clarck a la normalidad de su vida familiar y laboral después de siete años de terapia –ciertamente, aún continúa el análisis- es alentadora para nuestra metonimia pero no es una justificación lo que buscamos. Lo que nos interesa del relato psicoanalítico no es tanto la certeza del diagnóstico si no la eficacia de la narración.

Si como afirma Slavoj Zizek, leyendo a Lacan, la castración es Simbólica y “por medio de ella el sujeto intercambia su ser (un objeto) por un lugar en el intercambio simbólico, por un significante que lo represente”,

y por tanto, la castración es estrictamente homóloga a la Alienación”, una alienación equiparable a la descrita por el marxismo, en el sentido de que los trabajadores son enajenados de su plus-valía, una lectura de la castración que coincidiría con el relato de Claude Lévi-Strauss que asocia el mito de la emasculación a procesos de intercambio simbólico, siendo el sujeto “castrado”, un sujeto despojado de toda posibilidad de don, sin nada más que intercambiar, y aquí Marx, que su propio trabajo, la fuerza que pueda ofrecer su cuerpo. De esta forma el sujeto, su cuerpo “castrado”, se convierte en si mismo en el único objeto posible de intercambio, la plus valía de goce que propone Lacan -la patología: la mujer cuyo clítoris ha sido sometida a ablación tiene que aprender a gozar de su síntoma, el “castrati” tiene que hacer eficaz el disfrute de su condición- proviene de la aceptación “sádica” de lo Real, de enfrentarse al mundo consciente de su dimensión, cruel y exacta. Las consecuencias de todo esto para la construcción de cualquier comunidad son varias. Por ejemplo, este vacío dejado por la castración necesita ser llenado con algún tipo de objeto que de sentido, que proporcione los mismos intereses al grupo humano, por ejemplo, la el objeto nación –y aquí para Zizek la razón de ser del auge de los nacionalismos en la construcción de cualquier estado-. El propio sistema democrático se vería aceptado, según sus palabras, “¿qué hacer, entonces, ante este atolladero fundamental de la democracia? El procedimiento modernista (ligado a Marx, y que consiste en desenmascarar la democracia formal, en sacar a luz el modo en que la forma democrática oculta siempre un desequilibrio de contenidos) implica llegar a la conclusión de que la democracia formal como tal debe ser abolida y reemplazada por una forma superior de democracia concreta. El enfoque posmoderno por el contrario, nos exigiría asumir esta paradoja constitutiva de la democracia. Debemos adoptar una especie de “olvido activo”, aceptando la ficción simbólica, aunque sepamos que, “en realidad, las cosas no son así”. La actitud democrática se basa siempre en una cierta escisión fetichista: Sé muy bien (que la forma democrática es sólo una forma maculada por manchas de desequilibrio “patológico”) pero de todos modos (actuaré como si la democracia fuera posible). Lejos de indicar su defecto fatal, esta escisión es la fuente misma de la fuerza de la democracia: la democracia puede tomar conciencia del hecho de que su límite está en ella misma, en su antagonismo interno. Por ello puede evitar el destino del totalitarismo, que es condenado sin cesar para inventar enemigos externos que expliquen los fracasos de ella.” Hasta cierto punto no puede haber “amor al prójimo” pues este se convierte necesariamente en odio destructivo, puesto que te amo, pero hay algo que es más que tú, -la condición del sujeto enajenado convertido en objeto- por lo cual te mutilo. Esta operación simbólica exige pues un proceso cíclico de tiempo histórico para la comunidad. El parentesco que se establece entre castración y Edipo es total en Lacan, así, ya sea con la ausencia –castración- o presencia del centro fálico –Edipo- la relación con un centro interior y vacío, algo que se llena y se vacía, es absolutamente necesaria en el proceso constructivo de la comunidad.

Quizás podamos entender mejor este relato a partir del construido por Susan Buck-Mors en torno al centro de la ciudad Moscú, para su *Mundo soñado y catástrofe*. El fracaso del proyecto constructivista, del cual el suprematismo de Malevich es sublimación, exige una refutación del tiempo –aplicando la cita de Debord, lo mejor que tuvieron las vanguardias históricas es que están ligadas a su momento, “un proyecto histórico no puede aspirar a tener una eterna juventud protegida de avatares”- a la cual no esta dispuesta el discurrir revolución-reacción –que no funciona dialécticamente sino como el *reel* dislocado de una mesa de montaje- de la comunidad. Dice así: “A comienzos de los años treinta se eligió en Moscú un emplazamiento para la construcción del Palacio de los Soviets. La Catedral de Cristo Salvador, construida para conmemorar la victoria rusa sobre Napoleón (y completada en 1883 bajo el reinado del zar Alejandro III) fue dinamitada con el objeto de despejar el terreno. La destrucción de la misma fue filmada. Una vez que la Unión Soviética se desmoronó, ese corto documental de actualidades fue puesto «cientos de veces» en los cines rusos y en la televisión. Se podría decir sin exageración que este fragmento es hoy en día el trozo de la Crónica Soviética más exhibido. En un significativo número de películas, el momento preciso se pone a cámara lenta o se repite una y otra vez.... como si fuera una destrucción inmortalizada... perpetua. La construcción del palacio comenzó en 1939 y se interrumpió cuando Alemania invadió Rusia. Tras el discurso de desestalinización de Krushchev, los planes para la construcción del Palacio de los Soviets se abandonaron definitivamente. En el solar de «dos edificios inexistentes», la catedral y el palacio, se construyó una inmensa piscina pública. La piscina al aire libre Moskva... casi en el centro de la ciudad, abierta todo el año, tanto en verano como en invierno, se considera, de modo general y a simple vista, un movimiento pionero de plan urbano no para sacar a la gente fuera del paisaje de piedra sino para darles más ejercicio a sus cuerpos, más naturaleza, sol y aire. La piscina es un círculo gigantesco... Bañarse en invierno, en mitad de una ciudad helada, cubierta por la nieve, con cortinas de vapor que llegan a la calle, es fantástico y atrevido: casi como querer derribar los bancos de Wall Street con el objeto de crear espacio para jardines de infancia, según se dice textualmente en un informe de 1992. En 1994 el gobierno ruso eliminó la piscina y comenzó en este mismo lugar la restauración de la Catedral de Cristo Salvador, reproduciendo exactamente la apariencia que tenía en 1883. Este proyecto, completado en 1998, de hecho reproducía hacia atrás el curso de la historia imitando, al revés,

la película de la demolición de la catedral. En 1919, Kazimir Malevich había escrito, «debería uno lamentarse más por un tornillo con una rosca destrozada que por la iglesia de Basilio el Santísimo.»

Tomemos otra lectura. Para Félix Guattari la castración es, efectivamente, fantasma y es modo de regulación capitalista. Deseo que muerde en el fruto prohibido e interiorización de la represión burguesa. La identificación con el Edipo es también total, “resignación ante Edipo, resignación ante la castración, renuncia de las chicas al deseo del pene, renuncia de los chicos a la protesta masculina, en una palabra, ‘asunción del sexo’”. Ese algo común, ese gran Fallo, la Carencia o la Falta de dedos caros no superponibles, es puramente mítico: es como lo Uno de la teología negativa, introduce la carencia en el deseo y hace emanar las series exclusivas a las que fija un fin, un origen y un curso resignado.” Y continúa diciendo con Gilles Deleuze en *El Anti Edipo*: “Será preciso afirmar lo contrario: no existe nada común entre ambos sexos y a la vez no cesan de comunicarse, de un modo transversal en el que cada sujeto posee ambos, pero tabicados, y comunica con uno u otro sexo de otro sujeto. Esta es la ley de los objetos parciales. Nada falta, nada puede ser definido como una falta, como una carencia; y las disyunciones en el inconsciente nunca son exclusivas, pero son objeto de un uso propiamente inclusivo que tendremos que analizar”. Básicamente, se trata de no aceptar la dictadura de lo real en ninguna de sus apariencias, frente a la construcción individual que pivota en la presencia –Edipo, superyo, etc- o ausencia –castración, carencia, etc- de centro la comunidad se multiplica, es decir, la castración–erección de monumentos es un movimiento amplio, espacial y no solo temporal, la demolición del Monumento es un gesto, una acción que persigue convertirse en norma, una y mil veces continuamente porque persigue la abolición de todo centro, la expansión rizomática de la comunidad. “Cuando la noción de fantasma de grupo fue elaborada en la perspectiva del análisis institucional la primera tarea radicó en señalar su diferencia de naturaleza con respecto al fantasma Individual. Entonces apareció que el fantasma de grupo era inseparable de las articulaciones «simbólicas» que definen un campo social en tanto que real, mientras que el fantasma individual volcaba el conjunto de este campo sobre datos «imaginarios». Si prolongamos esta primera distinción vemos que el propio fantasma individual está enchufado en el campo social existente, pero lo capta bajo cualidades imaginarias que le confieren una especie de trascendencia o inmortalidad al abrigo de las cuales el individuo, el yo, desempeña su pseudo destino: qué importa que yo muera, dice el general, si el ejército es inmortal. La dimensión imaginaria del fantasma individual posee una importancia decisiva sobre la pulsión de muerte, por lo que la inmortalidad conferida al orden social existente implica en el yo todas las catexis de represión, emasculación, los fenómenos de identificación, de «superyoización» y de castración, todas las resignaciones-deseos (convenirse en general, convertirse en un bajo, medio o alto cuadro), comprendida en ellas la resignación de morir al servicio de este orden, mientras que la misma pulsión es proyectada hacia el exterior y volcada hacia los otros (¡muerte al extranjero, a los que no pertenecen a nuestro grupo!). El polo revolucionario del fantasma de grupo aparece, al contrario, en el poder vivir las propias instituciones como mortales, en el poder destruirlas o cambiarlas según las articulaciones del deseo y del campo social, al convertir la pulsión de muerte en una verdadera creatividad institucional. Pues ahí radica el criterio, al menos formal, entre la institución revolucionaria y la enorme inercia que la ley comunica a las instituciones en un orden establecido. Como dice Nietzsche, ¿iglesias, ejércitos, Estados, cuál de estos perros quiere morir? De lo que se deduce una tercera diferencia entre el fantasma de grupo y el fantasma llamado individual: éste último tiene por sujeto el yo en tanto que determinado por las instituciones legales y legalizadas en las que «se imagina», hasta el punto que, incluso en sus perversiones, el yo se adecúa al uso exclusivo de las disyunciones impuestas por la ley (por ejemplo, homosexualidad edípica). Pero el fantasma de grupo ya no tiene por sujeto más que las propias pulsiones y las máquinas desantes que forman con la institución revolucionaria. El fantasma de grupo incluye las disyunciones, en el sentido en que cada uno, destituido de su identidad personal, pero no de sus singularidades, entra en relación con el otro siguiendo la comunicación propia a los objetos parciales: cada uno pasa al cuerpo del otro sobre el cuerpo sin órganos.” La comunidad se hace así misma, en ese continuo de emasculaciones y eyaculaciones, esa diversidad de las acciones que hacen al cuerpo social librarse del fantasma individual, de la pulsión de muerte que irremediamente extingue al sujeto. La institución social prosigue a ese pesar, no tiene que sujetarse a un centro y su “vagar nómada por los espacios vacíos de las ciudades tiene la lógica de su propio sentido, ahora abro un agujero, ahora cubro un agujero, el espacio agujereado de la comunidad”. La crítica a *La enunciación arquitectónica* que hace Guattari en *Cartografías esquizoanalíticas* parte de esa premisa para hacer espacios de comunidad vecinal “mesetarios y horadados”, a la vez con mil agujeros y mil mesetas, olvidándonos de lo hondo y de lo alto si queremos hacer comunidad.

Volvemos a nuestro relato, a la entrada *Descoberta da linha orgânica* en el Archivo F.X. y a como, a partir del gesto observado en la pintura de Lygia Clark era importante desarrollar otras entradas del tesoro, hacer más compleja la mera acción iconoclasta. En la cadena de fotografías y en sus correspondientes entradas, todas títulos de piezas de la artista brasileña, se deja claro que el enunciado que profieren no hace tanto relación al primer relato sobre la castración sino que se va identificando plenamente con el segundo. Es importante, no

obstante, no perder la primera vinculación, muy cerrada en torno al momento falocrático que también está narrando Susan Buck-Morss con respecto al constructivismo. En la pintura constructivista *Descoberta da linha orgânica* se desencadenan una serie de operaciones que solo pueden leerse en clave comunitaria, en pos del fantasma colectivo y múltiple que preconizan Deleuze y Guattari, a partir de las obras que le siguen en la que la emasculación se va generalizando hasta actuar en la órbita del canibalismo y el cuerpo sin órganos, siguiendo una lógica de mutilaciones, que ya Georges Bataille señalara como el instrumental mitológico necesario para construir la sociedad. Es interesante, porque en este sentido, Bataille se refirió a estas acciones en una órbita iluminista, más allá de que se realizaran en sacrificios al dios sol o de que algunos pacientes psiquiátricos se automutilasen después de haber contemplado obsesivamente el astro solar –en este sentido abundan sus reflexiones en torno a la pintura de Van Gogh-, me refiero a que en estos sacrificios observa un espíritu positivo, si se quiere cientifista. La observación viene al caso de las precisas observaciones que establece Guy Brett entre la obra de Goya y la de Lygia Clark. En el estadio en que se sitúa *Descoberta da linha orgânica* podemos abundar aún más en ese clima en el que la obra de Goya, llena de magias en grupo, caprichos orgánicos y castración de los sentidos se hace en el ambiente de la ilustración, respondiendo positivamente a preguntas del siglo de las luces, queriendo siempre iluminar las cuestiones y los terrores que le atormentaban. La relación de Lygia Clark con el constructivismo se mantiene en ese mismo sentido y por eso sus acciones toman forma de terapias de grupo, curas comunitarias y ablaciones científicas. La obsesión de ambos artistas por clausurar los sentidos responde simplemente a la necesidad de hipertrofiarlos, ampliar su banda de acción, desarrollarlos a su máxima potencia. Esos principios, -desarrollados en paralelo a estos artistas por las distintas ciencias de sus respectivos tiempos históricos- lejos de querer ocultar el mundo, de escapar de lo real, pretenden presentarlo y no solamente representarlo. El famoso adagio goyesco “el sueño de la razón produce monstruos” es un principio en la cura psicoanalítica. Y precisamente operando sobre los mismos monstruos.

Lo que sigue a partir de la cita de Guy Brett oscila entre lo onírico y lo verborreico, entre la retórica y el delirio comunitario. “Sin embargo, la artista proponía sostener en la mano una piedra, como ‘prueba de realidad’ durante la liberación de demonios internos”. En un cierto sentido la propuesta de Lygia Clark parecería que estuviese respondiendo a ciertas recusaciones que Lacan-Zizek hacen de la interpretación antiedípica de la castración elaborada por Deleuze-Guattari. Según los primeros la propuesta de los segundos se escondería en el lenguaje, sobrevolaría el mundo en superficie sin bajar al mundo Real e inexpresable “de la sangre y el suelo”. Esta segunda acepción es claramente una referencia al nihilismo heideggeriano. Zizek apunta la misma definición cuando trata de seguir a Vattimo en su definición del trabajo de Gadamer, a quien acusa de hacer posible la urbanización de la provincia del nihilismo sólo por que decide operar en el terreno fantástico del lenguaje. “Fantástico” donde suponemos que hay “fantasma”. La recomendación original de Habermas iba más allá, cuando propone un “trabajo urbanizador” para la hermenéutica, se refiere precisamente al límite que ésta establece en la consideración de lenguajes, mitos, signos, relatos y ese mundo real “de sangre y suelo” donde gobierna la Nada. Esta tensión entre lo concreto de lo real y las abstracciones del lenguaje son fundamentales a la hora de definir el fantasma que construye la comunidad. Porque ambos están de acuerdo –con Edipo- contra Edipo, con castración-en erección, etc.- que se trata de hacer a la vez Comunidad de un Fantasma y de lo Real. La discusión tiene trascendencia en cuanto que el trabajo de Lygia Clark – “Mi boca se abre, la mandíbula llega al suelo; con las manos procuro retirar la baba que se escurre, cortarla, estancarla, continúa escurriendo sin parar, soy un monte de vísceras. Desde dentro, veo ahora desde fuera, surge la figura de un hombre con el brazo cortado”, por ejemplo- no puede articularse en torno a la oscuridad –donde se esconde lo Real- sin operar desde dentro del lenguaje –el Fantasma-, desde los marcos de una precisión concreta para el lenguaje, entendiéndose así la articulación ilustración-constructivismo de la que hemos hablado. Guattari propone abrir el marco del mundo, devastar lo Real, canibalizarlo y resucitarlo hecho múltiple. Cuando Zizek se niega a que “ecologistas, feministas, pacifistas y otros movimientos sociales puedan aspirar a construir una comunidad” sin la mácula patológica “del resto que ha construido nuestros Estados: democracia burguesa, nacionalismo totalitario, etc.”, no está sino manifestando un paternalismo vacío, descendiente directo del falo -Edipo o castrado- sobre el que quiere hacer girar un fantasma uno, único e universal. Precisamente la oportunidad del trabajo de Lygia Clark aspira a lo Real a fuerza de entender que el Fantasma es siempre comunitario.

En un texto sobre arte y arquitectura escrito en 1957 y de apariencia inocente, Lygia Clark enuncia ya lo que para ella significaran las líneas orgánicas y avanza, con un ideario claramente constructivista, las que serán constantes de su trabajo. Pero es en la anécdota final, en la escena familiar descrita, donde encontramos la pulsión más significativa para lo que hemos intentado relatar. “El artista podrá incluso investigar en función de las líneas que yo llamaría ‘orgánicas’, líneas funcionales de puertas, variaciones de materiales, tejidos, etc,



para modular toda la superficie. Voy a explicar cómo utilizo estas líneas en mis trabajos expuestos. El problema plástico es simplemente la ‘valorización o desvalorización de esa línea’. Fue basándome en esta observación como encontré la relación entre esta línea, que indagué en cuadros, y las líneas funcionales arquitectónicas. Me dispuse a trabajar las ‘superficies moduladas’ hechas en madera aglomerada, previamente cortada en diversas dimensiones y previamente estudiadas, procurando integrar pedazos de esa línea real con colores que contrastan. Las maquetas son insuficientes para mostrar la totalidad del problema pues solamente exhiben una parcela trabajada, cuando la solución debería abarcar todo el ambiente. Es menester que el artista tenga cuidado, pues la sensibilidad humana tiene sus limitaciones ante un exceso cromático. Mi experiencia es mínima, ya que para desarrollar una aplicación práctica de la idea, debería tener como colaboradores a un arquitecto y a un escultor (que trabajaría a mi modo de ver, en un sentido funcional, proyectando muebles, esculturas en forma de apliques para luz, etc.). La cuestión capital de los colores sería resuelta por un psicólogo, el cual tendría en cuenta las reacciones del individuo ante determinadas armonías cromáticas. Las líneas de variación de los propios materiales, van a ofrecer al artista la posibilidad de modular toda una superficie del suelo, empleando esa misma línea como un módulo gráfico de una composición. En tejidos, los artistas podrían basarse primero en la anchura del paño, utilizar esa propia línea de variación no sólo para modular, sino también para realizar una serie de cambios de ritmo, estudiando la posibilidad de invertir diversas tiras de tejido. En escenarios de teatro se podrían obtener con los cambios de orientación de placas, diferentes ambientes, resultando beneficioso económicamente. En grandes escalinatas, la línea tiene su función, ya que se crea por la existencia de dos o más planos del mismo color. Si hubiese una policromía, esa falsa línea de los planos, se integrará parcial o totalmente. En casas prefabricadas, el hombre podría disponer de diversos ambientes, ritmos variados, una vez que se lograsen unos paneles dinámicos y cromáticos. Según mi opinión, es lo más revolucionario que se presentará el día de mañana, cuando nuevas técnicas y materiales maleables estén disponibles para que el artista y el arquitecto planeen el futuro hábitat del hombre. El será el artista, totalmente integrado en esa colectividad. Participará también de esa búsqueda, en la que el hombre del mañana quizás pueda suplir su insatisfacción interior teniendo la posibilidad de disponer de un hábitat propio, completamente dinámico y mutable en función de los gustos y caprichos, incluso de la funcionalidad. Pensar que esa integración limita al artista es absurdo ya que éste busca una armonía de ritmos dentro de una ecuación propuesta por el arquitecto, que corresponde al sistema utilizado por pintores concretos que se proponen casi siempre fórmulas matemáticas para desarrollar un determinado ritmo. Para concluir, creo que es muy importante que los arquitectos jóvenes busquen un contacto más estrecho con los artistas plásticos para así estudiar y profundizar esa y otras experiencias ya realizadas en este mismo sentido. No llamen al artista al final de un proyecto, teniendo con él esa actitud “patriarcal” del minero del interior que, ofreciendo un buen yantar a un amigo, deja a su mujer detrás de la puerta de la cocina, escuchando elogios de la comida que ella misma preparó.”

Texto redactado en 2005 para el libro “Política”  
que editó la Fundació Antoni Tàpies con motivo de la exposición Archivo F.X.:La Ciudad Vacía: Comunidad.