

## TRES NUEVAS CONFERENCIAS SOBRE CLÍNICA DE LO SOCIAL

Por: Joel Otero Alvarez  
Decano Facultad de Psicología  
Universidad de San Buenaventura

### RESUMEN

Se ofrecen aquí tres reflexiones. La primera como prolongación del análisis sobre *lo terrorista* y su enlace con *lo psíquico*. En el segundo documento se abordan los enlaces entre las involucancias de *lo humano, lo social y lo urbano*, en relación con la emergencia y apuntalamiento de *lo psíquico*. Finalmente, se aborda, desde la exploración de un cuadro de Picasso -el “Guernica”- el engorroso asunto del *terrorismo creador*; tema considerado decisivo, en el redondeamiento de una propuesta desde la Clínica de lo Social.

### MÁQUINAS Y SUEÑOS

UNO. De un niño que duerme en casa de sus abuelos y, por ello, está ausente de su hermanito menor; acaba de despertar y juega enfrentando dos muñecos “transformer”; se habla a sí mismo:

*Un muñeco sueña que pelea con otro. Luego pensó que, como era un sueño, no era verdad y cuando despertó, ahí estaba el otro muñeco. O sea que si era verdad. Entonces se pusieron a pelear.*

¿Qué hay allí, más allá de lo evidentemente psicoanalítico?.

No es la primera vez que en estos escritos se plantea la fórmula según la cual, *no llevamos las máquinas a nuestros sueños*. Cabría, sin contradecirse, plantear la versión contraria: *nos resulta tan imposible renunciar a las máquinas que las llevamos, incluso, a nuestros sueños*. Más aún, no sobraría añadir, como inducción posible a partir del juego en mención: *tanto que, al despertar, conviene establecer -lo más pronto posible- su reenganche*.

DOS. Cuando se piensa en una Clínica de lo Social y se revisan los planteamientos previos sobre niños, niñez e infancia, se imponen preguntas como: *¿por qué sucumben los niños, tan precozmente, ante la seducción televisiva; o, más amplio aún, máquina?*.

*¿Cómo ingresa el niño en lo violento o en el terror?*. *¿Está inmerso ahí de entrada?*. *¿Influyen decisivamente los adultos?*. *¿En qué sentido?*, etc.

Y sobre todo: *¿en qué momento esa urgencia de ficción, tan visible en todo los niños, se vuelve máquina?*. *¿Cuáles son las rutas que conducen desde lo infantil-máquico-lúdico hasta lo adulto-laboral--empírico?*.

Buscando responder esos asuntos se hará posible, a su vez, saber cuánto de *infantil* (*infantil* en el peor de los sentidos; o sea, cuánto de *infantilismo*) subtiende y soporta el consenso maquínico de los conglomerados humanos contemporáneos, que da a *lo tecnológico* condición de inevitable irreversibilidad y justifica paradojas inocultables, emergentes a partir de ahí. Por decir algo: lo discutible de las aplicaciones (superficialidad, vacuidad, belicismo, destructividad, incapacidad para resolver asuntos urgentes y básicos, etc.) que riñen con el despliegue abrumador de los procesos tecnológicos; lo discutible del beneficio real que, la incapacidad para gobernar los aparatos, genera en los usuarios, etc.

TRES. Cuando se dice que no hay contradicción entre las fórmulas según las cuales, o bien *no es posible llevar las máquinas a los sueños* o, en cambio, *su influencia es tan grande que resultan imprescindibles aún ahí*, cabe reconocer en ello asuntos tanto más densos. Digamos, esto que el juego infantil comentado aquí, también expresa: las máquinas (en este caso, los juguetes) *se hacen indispensables para salir decididamente de los sueños; o bien, para prolongarlos*. Y, puesto que no es tan fácil demostrar esto, digamos al menos: *para, de un modo u otro, resolver el paso del reposo a la vigilia*.

Si se pudiera igualar operaciones, cabría reconocer que, tal cual opera el niño -una vez despierta, atándose al orden de lo vigílico, desde un juego (máquico, en este caso; aunque no parece excesiva la posibilidad de su generalización) y, por ende, con el recurso de sus juguetes- también los adultos encuentran recursos que les permiten acceder a la vigilia por la vía de recursos relativamente comunes: siempre hay, al menos, unas pantuflas esperando o una máquina de afeitar, un jabón o un cepillo de dientes, etc. Pero ¿acaso se hace indispensable este enlace obvio con un instrumento, aparato o máquina que -como el juguete del niño- facilite el mencionado reingreso<sup>1</sup>?

Por supuesto que las cosas no podían ser tan fáciles. Más adelante volveremos decididamente sobre este tema planteado aquí, inicialmente, desde el más inocente empirismo.

CUATRO. En realidad, existe más bien la facilidad de confirmar un contraste ahí. Lo cierto es que para los niños resulta -como es bien sabido- menos complicado el paso de los sueños a la vigilia. En el caso de los adultos las cosas allí definitivamente se complican.

Es ello tan fuerte que, incluso Freud, se rindió a esas evidencias y respetó siempre la condición empírica, supuestamente indiscutible, que hacía separación entre ambas espacialidades. A pesar de ello -es más, al tiempo con ello- el propio Freud mostró como resultaba imposible sostener tal separación. Buena parte de sus aportes se juegan en el reconocimiento de esos intercambios inevitables (lapsus, actos fallidos, chistes, etc.).

Y, si se dice que lo respetó, es para resaltar cómo -no sólo en la consulta- se hace evidente que se va por el mundo como un *personaje*, como el *actor de un sueño*, para poder al tiempo, insertarse en el despliegue de *la persona* que, al tiempo, se impone ser.

*El otro* que se ha decidido -o mejor, que se ha impuesto- no ser para que el sueño lo reponga, sería -dicho de otra manera- el asunto a develar; la cuestión que no se podría perder de vista.

---

<sup>1</sup> Evidentemente un cepillo de dientes apenas significa para un adulto, como podría hacerlo para un niño un juguete. Pero ¿qué decir -por nombrar un extremo más contundente- del primer cigarrillo que se debe consumir antes de salir del lecho?.

Dicho de un modo quizá más contundente: se trata de no respetar la demarcación de espacios onírico-vigílicos. En cambio, traer el escenario onírico hasta acá donde se despliega la vigilia; así como hace el sueño con las máquinas.

Al menos, una Clínica de nuevo cuño debiera partir de ahí. Por lo demás, es como buscó siempre actuar el Arte y como, de un modo un tanto más tímido, lo hiciera el Psicoanálisis. Y como, -véase el juego infantil- lo hace, a cada paso, el niño cuando juega.

CINCO. En realidad, *lo social* parte de ahí, de la recuperación de su presencia desde su interrupción en lo onírico. Se recompone a partir de ahí: desde la reposición del modelo vigílico, ilusamente asumido como un continuo.

*Lo social*, por ello, podría definirse así: como *pausa de masa* que se ilusiona con la unidad que le confiere una *continuidad*, arbitrariamente supuesta.

Cabría reconocer –así fuera a título de hipótesis- partiendo de la existencia incontestable de un *colectivo soñante*, la presencia de una *instancia de masa* en ejercicio, no sólo *personal*. En cambio, aceptar que, sin reponer multitudes, debidamente lideradas, etc; y, sin la presencia aglutinadora de aparatos tecnológicos coincidentes en modelos y ofertas varias, la *masa humana* se sostiene y evidencian por sí misma en su latencia e inevitable *continuidad*; lo cual se puede reconocer a partir, precisamente, de la pausa en *lo social* que, el *compartido reposo onírico*, impone.

Siempre se desconoció la implicación de este derivado, pues se supuso –con toda razón, pero de modo parcialmente válido, también- que, cada quién, descasaba de *lo social* reclusándose en su propio mundo intransferible.

Hoy por hoy, es posible indagar acerca de esa latencia que subtiende lo colectivamente compartido, en el nivel de *lo onírico*. Mas ¿cómo abordarlo?.

SEIS. Sin duda, no hemos llegado aún a compartir los sueños de un modo tan literal que implicara coincidir en temáticas o en argumentos comunes. ¿Ni se sabe lo que sería eso!. Pero, en el nivel de la vigilia, si se puede reconocer cómo lo uniformante, lo común, lo compartido -cada vez más visible en los modelos contemporáneos- permite la presencia de eventos que, si a algo se asemejan, es a sueños colectivos<sup>2</sup>; sin ser reductibles a reposiciones míticas ni a escuetas fantasmáticas de tono reconocidamente psicoanalítico. Al revés, indiscutiblemente diversos y urgidos de recursos interpretativos nuevos que les develen. Justamente, a partir de una oferta que reponga la pregunta por *la masa* y sus modos (*instancia de masa*).

SIETE. ¿Cómo se juegan las cosas entonces, una vez se asumen tales reconocimientos?.

Ensayemos una oferta: decíamos que *lo social* se recompone, obligatoria, diariamente, al menos en aquello que se hace imprescindible aceptar como forzado, a partir de la colectiva pausa onírica.

Una primera derivación posible está bastante clara ya: desde entonces, *lo social* no tiene la continuidad de *la masa* que le subtiende.

---

<sup>2</sup> Piénsese en los programas de plena cobertura que impone la T.V. (a veces de audiencia no sólo nacional sino mundial); o en el cine, o la publicidad. O, en cualquier modelo de masificación de lo imaginario que está a la vista de cada quién y se multiplica de modo inagotable.

Pero ¿cómo se da *continuidad de masa* a nivel de la *pausa de lo social*?; ¿cómo se sostiene *la masa* mientras el colectivo duerme?

La respuesta a esta pregunta no se podrá dar en este documento, ni menos, ofrecerla en las líneas inmediatamente siguientes. Pero el avance en este sentido decide mucho las expectativas de esta escritura.

OCHO. A pesar de que *lo tecnológico* apunte a reducir decisivamente esas diferencias constitutivas entre la discontinuidad de *lo social* y la continuidad de *la masa*, *la pausa* resulta imprescindible, inevitable; y la necesidad de reponer *lo vígilico* en ensamble con *lo social* resulta –dígame lo que se diga- insalvable.

Incluso: es *la masa* –o mejor decir, *lo masivo*- que, al despertar el colectivo, se acuerda de *lo social*. Y es, a partir de ahí, que *lo social* se recompone y se abre –pues no tiene otra opción- hacia el ejercicio de *lo urbano*.

*Lo urbano* se ejercita en tanto *la instancia de masa* permite un lugar para la espera y para la compensación de *lo masivo* contenido, condenado a inevitable latencia.

Se ofrece –mientras vuelve a primar el modelo onírico-masivo- la opción de participación en el escenario de la Urbe, de la Ciudad; y allí se sostiene, como una vacuola en un líquido ajeno y necesario.

Visto todo así, es efectivamente *lo social* lo que comporta pausa; lo que se decide desde pausas, entre pausas; lo que es, por lo mismo, ello mismo pausa.

No es de extrañar que *la masa* estalle –más allá de los sueños, en la propia vigilia, como resultante compartida por el colectivo urbano- y reviente la tiranía de *lo social*, ajeno por definición de su real procedencia y dependencia (más bien, operando en contravía del modelo de base, del modelo de *masa*).

Siendo en cambio, *lo social* un modo refinando de *la masa*, una formalización inagotable y múltiple –de lo uniforme, de lo puro energético, de lo amorfo y pre-formal o de formalización irracional, primordial, ancestral, etc.- se juega siempre en la aspiración de una autonomía que impone la señalada exclusión de su real trasfondo.

Lo cierto es que, cuando se dice *lo social* y *la masa* se nombran dos polos que difícilmente aparecen en la pureza de su concepto; casi siempre, en cambio, se combinan o mezclan en difusas contaminaciones

NUEVE. *Lo tecnológico*, como también fuera resaltado antes, refuerza esta ilusión de prelación vígilica, social, racional, desde que apunta a dar continuidad al mundo social, sin aceptar pasos a otras esferas (oníricas, etc.) o permitir la inclusión de pausas en su accionar. Toda detención excluye, pues se trata de mantener como inviolables, claves de positividad, de continuidad, de luminosidad, de progreso irrefrenables<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> *Lo tecnológico* altera el juego de intercambios y demarcaciones de *lo humano*, *lo social* y *lo urbano*. Lo cierto es que nunca están separados más que conceptualmente. Y, aún allí, las contaminaciones, cruces y alteraciones, siempre se dan. Lo cual no implica que no se imponga distinguirlos a cada paso.

Bien visto, no sobre recalcarlo, *lo tecnológico* es la consolidación de un modelo vigílico-masificado-ininterrumpido, en perpetua continuidad; modelo que por ende impone que se borre toda sombra, toda posible noche, todo rastro factible de oscuridad.

Ello sólo, comporta una escisión obligada, pues la contradicción resaltada a partir de ahí, no se resuelve desde ejecutorias escuetas de exclusión. Evidentemente, un margen de *lo humano* se juega, inevitablemente también, en las fronteras y en las afueras de este marcha indetenible que decide la lógica de los procesos tecnológicos<sup>4</sup>.

En efecto: *lo masivo* no se detiene ni se somete. Se le imponen, en cambio, nuevos modos, nuevos recursos. Pues lo cierto es que, asumida esta condición, con ello la escisión crecerá hasta lo indecible, en cambio de atenuarse, someterse o, menos aún, desaparecer.

DIEZ. Previamente se han planteado asuntos del siguiente orden: ¿Cómo se pasa de *lo masivo colectivo* a *la instancia de masa*?. ¿Cómo, se entrecruzan y complementan, desde la *latencia de lo onírico compartido*, la *masa* propiamente dicha y, en *el aparato psíquico*, la denominada *instancia de masa*?.

Intentemos algunas primeras concreciones:

La *instancia de masa* es previa al *aparato psíquico* que, en realidad, se consolida a partir de ella; un poco, a la manera como procede *lo social* con *la masa* que le subtiende. Sólo que, es a posteriori, que *la masa* se consolida como *instancia*<sup>5</sup>.

Sin esas operaciones, no había prelación de *lo individual* que, sabido es, resulta a partir de una emergencia histórica tardía. Ni tampoco, cuestionamiento de esa condición individual hasta hace poco dominante y, hoy por hoy, radicalmente cuestionada.

En realidad, fue *lo social* lo que decidió la creciente consolidación del *aparato psíquico*; e, incluso, aunque parezca contradictorio, lo que, al tiempo, le permite esa aprehensión de *la masa* a título de *instancia* suya; en efecto, en la medida en que *lo social* mismo se diversifica de modo progresivo, remontando su propia procedencia de *masa*, abre las puertas para que se dé esa silenciosa apropiación.

Ello significa que *lo social* no sólo decide los modos de lo psíquico sino que se soporta, en buena parte, a partir de la multiplicidad de intercambios que, la presencia sostenida de estos, permite.

---

<sup>4</sup> *Lo humano*, deja abiertas dos cuestiones cuando se le piensa prospectivamente: 1. En primera instancia, sus opciones futuras de realización para localizarlo en su condición más definitiva; o sea, en tanto *formalizaciones de lo irrealizado* 2. En segundo lugar, las restricciones y determinismos que se deben incluir cuando se le asume irremediamente contaminado por los despliegues de la tecnología y las propias alternativas de desarrollo de esta última.

<sup>5</sup> Acaso fuere más prudente decir “*lo masivo*” en cambio de *la instancia de masa*, puesto que podría parecer inadmisibles decir que *la instancia* precede al *aparato*; sólo que deberá reconocerse que *instancia* ofrece opciones de sentido, diversas de las que tradicionalmente le asignara el Psicoanálisis; no sólo posee enlaces muy próximos con el universo de *lo jurídico*; sobre todo, permite una connotación *temporal* decisiva (“en primera” o “en última instancia”, se dice entonces.); y, es en buena parte así, como se le quiere asumir aquí desde que se piensa *lo psíquico* como *un modo* que, en primer lugar, fue *modo de masa* y sólo, muy posteriormente, *modo de lo urbano*. Dicho psicoanalíticamente: primero se dieron *procesos primarios* antes de dar paso a los *procesos secundarios* y sus derivaciones.

Mas ¿qué?. ¿No se decía que las resultantes psíquicas eran *modos de lo urbano*?. ¿Dónde se distinguen *los modos psíquicos de lo social* de *los modos de lo urbano*?.

ONCE. *Las masas* arman decisiva presencia desde que se las puede asesinar. A partir de ahí, se definen y consolidan. *La muerte*, acostumbrada a dar zarpazos por separado, aislando a cada quién, de pronto puede darse el festín del desborde donde se trata más bien, del exterminio.

Desde entonces, pululan los modelos colectivos de la destrucción, a la manera de las antiquísimas variantes de la peste (Sidas, etc.). Y se arman opciones múltiples de *lo reclusivo* que, en el fondo, es siempre decidido por *la muerte* (*la reclusión*, dicho en otros términos, es una *muerte posible*, una *forma posible de la muerte*).

Hay, desde entonces, tantas variantes de *lo reclusivo* como *formas posibles de muerte*. Y la *instancia de masa* surge y se consolida desde esa *forma colectiva del morir*; esa *muerte al tiempo*, simultáneamente con otros; o, incluso, con todos.

Como esas *muertes conjuntas* pueden ser, cabe a su vez la opción de *formas de vida* en consecuencia; rebañismos de todos los estilos posibles o pensables.

DOCE. Reconocido *lo masivo* como inseparable de *lo social*, la *instancia de masa* ¿cómo se instala?.

La *instancia de masa* es ese registro que se instaura para dar cuenta desde esa colectiva *muerte posible*; desde esa *muerte* que comporta una *doble muerte* (la personal y la de masa).

Cualquiera puede morir al darse un terremoto, al caerse un avión o al descarrilarse un tren. Cualquiera empieza a prever su muerte como dupla desde que ingresa en la *reclusión de lo urbano*.

Pues bien: esa *doble muerte posible* consolida, por sí sola, presencia de la *instancia de masa* en los aparatos psíquicos.

TRECE. Ya está dicho: ¿cómo negarse a reconocer que esas opciones de muerte y de vida colectivas se consolidan en tanto se da *ciudad* para que *lo psíquico* se decida, predominantemente, como *modo de lo urbano*?

*La ciudad*, en efecto, arma *masa* por sí sola. *Masa urbana* cuya dominancia ofrece opciones de ilustración por infinidad de vías.

Una de ellas es el amarre de los aparatos psíquicos que, en la ciudad, sólo pueden darse en colectivo. Son colectivos en permanente intercambio; decididos como resultantes urbanas, de modo creciente por esos entrecruzamientos y complementaciones.

Por supuesto que cabe aislarse un aparato psíquico y hasta estudiarlo en esas artificiales condiciones. Pero ¿acaso, al lado de este habitual procedimiento de las diversas psicologías, se asume esa condición definitoria, donde son *los* aparatos psíquicos, antes de *el* aparato psíquico, la realidad primera y decisiva; donde esa pluralidad, en cambio de concebirse como suplementaria o derivada, se reconoce como indiscutiblemente previa y necesaria?.

CATORCE. De otra parte: la *instancia de masa* se consolida desde que se desploma la figura del *líder* (así se trate de Dios, del Führer, del propio Padre o, como se acostumbra decir, de la función paterna).

Si *las masas* tienen en el nazismo el referente más acabado y “ejemplar”, la *instancia de masa* ilustra la pérdida del referente primordial hipnótico, donde el propio grupo se aglutina alrededor de sí y, desde entonces, la *reclusión* es la única alternativa posible.

Pero ello, más que superación de *lo hipnoide* comporta una suerte de *autohipnosis colectiva* de difícil remontamiento.

De otro lado: sólo desde que se es *modo de lo urbano*, desde que se es definido a partir de ahí, cabe reconocer la presencia de una *instancia de masa* constituyente y definitiva. La *clave hipnótica* ilustra este fenómeno que, por sólo ello, convendría retomarse en sus complejas connotaciones teóricas, para instalarse en el formato de una nueva Clínica (de *lo social*).

Pues bien: *lo social* precede a *lo urbano* pero no se reduce a él, una vez *lo urbano* se impone como necesario y dominante. Conviene, por esto, retomar la distinción entre *humano*, *social* y *urbano* cuyas especificidades no han sido resaltadas hasta ahora suficientemente.

## ***LO HUMANO, LO SOCIAL Y LO URBANO***

### ***El ombligo de lo humano***

UNO. *Lo humano, lo social y lo urbano* arman oferta estética desde que se les reúne. ¿Por qué?. ¿Qué sucede, además, cuando se les distingue?.

*Lo humano, lo social y lo urbano* son formalizaciones; son resultantes; son envoltencias.

Pero ¿qué es, en sí, *lo humano*?

*Lo humano* es, ante todo, *lo animal impedido*. *Lo animal impedido* que, además, se reproduce. Por eso, toda reflexión sobre *lo humano* empieza por la revisión de *lo sexual*. Esa es la gracia de la frase de Baudrillard en su libro “El crimen perfecto”: “*Los futuros humanos ya no tendrán ombligo*” (P. 39. Ed. Anagrama. Barcelona, 1996.).

*Lo humano*, quiere decir Baudrillard, se reproduce sin el recurso de *lo sexual*. Es allí donde halla su máxima distancia y su plena realización. Pero allí también se pierde. ¿Quién puede, en efecto, decir qué es *lo humano*, a partir de ahí?.

DOS. De otra parte, la presencia de *lo sexual*, sumada allí resulta indispensable, es cierto, pero congestiona decisivamente las cosas.

*Lo animal y lo sexual* no pueden equipararse, es claro. Tampoco –más claro aún- resulta equivalente *lo animal sexual* de *lo sexual humano*.

¿En qué se diferencian?. Digámoslo así: en la presencia de *lo promiscuo*.

*Lo animal* está impedido para *lo promiscuo*.

Si bien *lo animal* no coincide con *lo promiscuo*, sin *lo animal*, *lo promiscuo* no sería pensable.

Cuando *lo animal* se sabe impedido para *lo promiscuo* emerge *lo humano*.

*Lo promiscuo* sólo es pensable desde que *lo animal sexual* resulta humanamente impedido. Es entonces cuando realmente nace *lo promiscuo*. *Lo promiscuo* es la primera aspiración humana desde que *lo sexual animal* se obstruye. La idea de *lo promiscuo* repone *lo animal sexual perdido*, para *lo humano*.

Sin embargo, la pura *promiscuidad en ejercicio no restringido* daría un modelo humano tan diverso que resulta impensable. Es pues, *lo humano imposible*.

¿Cómo pues decide la diferencia entre *lo animal sexual* y *lo sexual humano*?

Acaso más allá de “lo humano sin ombligo” se dé la posibilidad de *lo puro promiscuo*. Pero ese modelo ya no será *humano*; por ende, tampoco recuperación de *lo animal impedido*.



TRES. Desde que lo humano rueda, se modifica. Lo divino, lo moral, lo tecnológico, emergen de lo humano; pero, igual lo alteran de modo decisivo.

Sea como fuere, *lo humano* sólo es *lo humano en sí*, en *lo irrealizado*.

Entre *lo social* y *lo animal* se escinde *lo humano*. O sea, se coloca un paso más allá. Un paso antes, era necesario para que *lo animal* diera paso a la dislocación de *lo social*.

*Lo social* está en *lo animal*; precede *lo humano*. Es, al dislocarse *lo social*, que *lo animal* accede a *lo humano*.

CUATRO. Son varias escisiones indispensables antes de acceder a *lo humano escindido*. Para que se de propiamente *lo humano escindido*, *lo humano* debe hacer espejo de *lo humano*.

*Lo humano de base* se completa y rechaza en *lo humano resultante*. Es cuando *lo social humano* se consolida y torna imprescindible. Pareciera ser una resultante primera, prioritaria, entonces. No sólo simula excluir su trasfondo animal (ahora de *masa*); además, se instala como *pura resultante* (presente) y expulsa *lo humano* en pos de su condición de *irrealizado* (futuro).

CINCO. Igual sucederá con *lo urbano*. Hará un recubrimiento tardío y parecerá invertir el armado de los primordiales ordenamientos. La resultante final, por ello, comportará un triple recubrimiento de aspiración jerárquico-invertida, dando a *lo urbano* responsabilidad primera en la justificación de las particulares resultantes (*modos de lo urbano*); *lo social* impondrá la condición integradora donde la aspiración de *lo particular* se reduce y bloquea demandando un desciframiento y una *nueva "terapéutica"* (*terapéutica de lo social*); *lo humano irrealizado*, finalmente, dará paso a la exploración de *lo singular*.

### El Picasso de "Guernica"

UNO. Si se dijera que todo lo anterior parece el rearmado de un mito primordial más que una demostrativa y rigurosa argumentación, habría de decirse, para comenzar, que la aspiración no consiste en justificarse a partir del apuntalamiento de dudosos presupuestos, encubiertos por intuiciones procedentes de la interpretación amañada de lo más primordial y originario. Se juega, en cambio, en el análisis de las resultantes actuales.

Pero si se acepta, además, que lo más primordial y originario reaparece de continuo en lo más actual ofreciendo incluso opciones de recorridos generalmente ignorados o despreciados, resulta indudable la pertinencia de ir en pos de esas opciones.

DOS: Ya está dicho: retomemos "Guernica".

Si se pensara este cuadro en relación con la tríada *humano-social-urbano* ¿qué pasaría?.

"Guernica" es sólo *humano*. Tensión *inhumana* en *lo humano*, si se quiere. Pero *lo social* no existe ahí (o ya no está). Emergerá, sin duda, de nuevo. La guerra de la luz empieza a develar el nuevo orden a partir del caos. ¿Ilusa pretensión de Picasso?. O, en cambio, ¿fulgurante develamiento del futuro, sólo dable a la más lúcida mirada del artista?.

Lo cierto es que el toro inamovible, pareciera no haber interrumpido su accionar demoledor. ¿Acaso, cada vez más, el mundo se parece a “Guernica”? Al menos, nuestro país, sí.

TRES. Un texto *clínico* no es *clínico* sólo porque perciba o ubique *lo patológico* ni porque busque responder por una resultante dada a partir de soportarse en ese recurso. Al menos hoy en día, es *clínico* porque asume las resultantes como la razón de ser del *tono de lo urbano*.

*Lo clínico*, si no se puede decir impunemente que ha suplantado –o al menos debiera hacerlo- *lo estético*, al menos se le impone sumarse para poder recomponerse y dar cuenta de sus asuntos. Cuando nombra *lo patológico* –que no es algo a lo cual deba tampoco renunciar- o cuando *diagnostica* con toda precisión si no incluye lo estético, vuelve a ser sí, *clínico-tradicional*. Pero cuando obliga al artista a *lo clínico*, cuando se hace *transdisciplinar*, es Clínica de lo Social.

La Clínica de lo Social hace de su lado *la travesía* de la Clínica tradicional, sin duda. Pero *travesía* no significa *suplencia*.

¿Qué pasa, visto todo así, con *lo patológico*?

*Lo patológico*, tradicionalmente, tiene que ver con *lo patógeno* de un lado y con *lo enfermo* de otro.

Lo patógeno es la fuente; la enfermedad el cuadro resultante. Lo patológico es la clasificatoria de esas resultantes; pero lo patológico nombra también el armado de las enfermedades posibles y las causales donde se soportan.

De otra parte, se contrapone a lo normal y a lo sano.

¿Qué pasa cuando el modelo de lo enfermo se generaliza y recubre la resultante social toda?

Habrà de reconocerse, sin duda, que *lo patológico* se ha desdibujado desde que *lo enfermo* se ha diluido en *la totalidad*. *Lo enfermo* –al menos *lo enfermo nuevo*- ya no se reconoce en *lo patológico*. *Lo patológico* ha ganado una nueva cobertura, sí. Pero *lo enfermo* persiste en una condición que impide verlo de ese modo.

Veamos: lo cierto es que se dice “estoy enfermo”; “la sociedad está enferma”. Ni con *lo patológico*, ni con *lo patógeno*, cabe tales maneras de decir.

*Lo patológico* es *la enfermedad ejecutada*. Pero asumida también. Estudiada y, a partir de ahí, modificada (no desaparecida). Genera, incluso, *lo terapéutico*. Pues, *lo patológico*, como fuera resaltado antes, permite el rastreo de *la condición mórbida*.

Cuando la cobertura es plena ¿qué acontece?. Se puede encontrar *lo patógeno autónomo*; presente por todo lado. Paradójicamente, *lo enfermo* puede jugarse en sus habituales modelos sin, aparentemente implicar por ello, mayores modificaciones. Sólo que se suma un modelo nuevo de *lo enfermo* que altera decisivamente la idea de *lo normal* de base y de *lo sano*, al menos en la medida en que se les toma como primera referencia de contraste.

CUATRO. ¿Qué implica todo esto para el análisis del “Guernica”?

Se decía que se tomaba este cuadro como referencia aquí porque lo más primordial resonaba para iluminar lo más actual, de otro modo, inexpugnable.

La fuerza de “Guernica” es sin duda extraída de la recuperación de lo más primordial. Es claro, “Guernica” es la reposición contemporánea del Minotauro. Pero, además es la recuperación del *elemento*. Ni siquiera de los cuatro elementos, pues si algo falta ahí es agua y aire. Sólo fuego y tierra. Y el desordenado desborde del caos y el dolor. Ahí se cocina *lo inhumano* para que emerjan las inagotables formas nuevas de *lo humano*. Metáfora, por ello, del *acontecimiento terrorista* y sobre todo de sus *consecuencias*. Sobre todo de las *consecuencias*. Pues, *el atentado*, ya pasó.

Allí, más allá de niños muertos, de desplomes y gemidos de la debilidad fortalecida, casi petrificada, *lo creador* se exagera y se expresa.

Más aún: la resultante no da más que *interior*. Irremediable *reclusión* de un *adentro* que la pintura, no se sabe cómo, retrata.

Pero no es sólo *el interior* digamos que sencillamente se expresa porque, en el fondo, la obra es, en última instancia, *autorretrato*. Que, sin duda el “Guernica” lo es. Pero es un autorretrato de Picasso y del observador que, por ello, se sumerge irremediablemente ahí.

No es apenas encuentro armónico entre dos (pintor y espectador) que sin conocerse se reconocen y recuperan más allá de todo obstáculo y blindaje. Es autorretrato de una totalidad que se auto-reconoce así. *Lo humano* y *lo inhumano* en condensado, permite a cada quién –incluido Picasso- dar cuenta de sí propio, al tiempo que el conjunto apabullante, les incluye de modo irremediable.

Es allí donde, precisamente, clínica y arte se reencuentran y recuperan un lugar que era habitual en Grecia (tragedia griega).

“Guernica” por ello vuelve a ser catártico y da paso a la opción de tenerle como referencia para el abordaje de una posible oferta terapéutica para *lo social*.

O sea, lo imposible. O, al menos, lo que *lo social* como conjunto, impide.

CINCO. Y *lo urbano*?. *Lo urbano* está despedazado en “Guernica”. Se juega en las ruinas, si es que hay espacio que le cobije. Hay sí artefactos y, sobre todo, la certeza de la tierra convertida en cementerio de seres y gijarros; de fragmentos de todo que llaman, por ello, a la re-integración. ¿No nace pues de ahí, no nació siempre de ahí, toda posible *polis*?.

Si quieres saber de *lo urbano* compra un tiquete o deja que la ciudad, simplemente, falte.

Sin embargo, también es válido señalar, más convencionalmente, que *la ciudad* cobija *lo urbano*. Es su traje. Pero cuando *la ciudad* se deja, *lo urbano* queda al desnudo. Los trenes y los aviones lo confirman: verdaderos lugares de *lo urbano* al desnudo. *Lo social*, en cambio, allí, se desarticula. Todo ello, compensado por un impersonal y convencional sello. Pero, sin duda, lo social allí está detenido. No que falte. No. Congelado en “formas demasiado formales”, convencionales, uniformes y reiterativas. Lo humano entonces si que no salta; agazapado hasta que la muerte –o su amenaza- irrumpe.

SEIS. ¿Habrán ciudades sin nombre?. ¿Qué nombre fue primero, el de los habitantes o el de la ciudad?. Antes de haber ciudad, hubo nombre propio?.

Lo cierto es que a partir de sus nombres comienzan a humanizarse las ciudades. Y también: el más allá de lo escuetamente físico, da el primer espacio para que *lo urbano* se aloje ahí. Y, además, pueda volar siempre más allá. *Lo humanizante* de la *marca urbana* sobre *la ciudad* emerge

justamente de esa *clave migrante*. *Lo humano* migra como puede también hacerlo *lo urbano*. Solo que para *lo humano* resulta ser un destino eso que para *lo urbano* es apenas una posibilidad o un ejercicio fortuito.

SIETE. En cambio, *la ciudad* se arma en el ejercicio de su condición más definitoria: como *lo expulsante*. En cierta forma –por más torcido y extremo que parezca– la ciudad podría definirse como la producción masiva, ininterrumpida de desechos. Al final y -al principio- todo termina ahí, quiérase o no.

Pocas cosas hacen, a partir de ahí, excepción. En realidad, se trata de *lo creador*.

Mas ¿qué?. ¿Acaso lo creador no es otra forma de lo excedente?. ¿No está preparando nuevas formas de detritus?. Incluso lo social se comporta literalmente así con *la masa*: la descompone para armar partículas que dan paso a la emergencia de sus resultantes.

OCHO. Aunque los basureros existen desde que se da organización social –la Arqueología, es bien sabido, encuentra ahí un lugar privilegiado de indagación– lo cierto es que *lo urbano* entendido como resultante, debe resolverse en relación con esta clave. ¿Se opone *lo urbano* a *lo escatológico* o es, en cambio, su forma más refinada?. O, de pronto, ¿son válidas ambas opciones?.

Aquí debe reconocerse debe haber un punto decisivo para el develamiento no sólo de *lo urbano*. *Lo social* mismo y *lo humano* pasan por esta operación definitoria que les decide como emergencias, como resultantes de plena cobertura. Así, lo hagan en sus propios formatos y con sus específicos ritmos y determinaciones.

Todo lo valorativo, por ejemplo, se juega a partir de esta referencia de base<sup>6</sup> y lo más extremo que hace presencia en el modelo social contemporáneo (terrorismos de todo tipo; patologías y enfermedades de nueva pelambre, etc.), por supuesto, también.

NUEVE. De otra parte, *lo humano*, *lo social* y *lo urbano* no son sólo opciones *estéticas* (formas, resultantes envolventes); se juegan también en la cobertura de *lo sintomático*, y demandan por ello, *mirada clínica* además de *estética*.

Dicho en términos más contundentes: son modelos de *reclusión* y comportan, por ende, la definitoria condición de su *sin salida*.

Antes se estuvo sondeando con cierta ingenuidad el paso que conduce del sueño a la vigilia. Y es que, en realidad, es –en niños y adultos, más allá de pantuflas, cigarrillos y juguetes– *la reclusión* cuánto aparece al despertar.

Todo se juega allí como *conciencia reclusiva*. O, más grave y frecuente: como *inconsciencia reclusiva*, pues lo cierto es que, “normalmente”, cada quién, se encuentra es con una *anestesia reclusiva*.

Lo de las dosis de cafeína o de nicotina, o las convenciones no decisivas pero siempre, tarde o temprano presentes, no son pues decisivas. Expresan simplemente todo cuanto, a pesar del silencio, se juega ahí. Cualquiera, incluso, podría mal interpretar las cosas y señalar, por ejemplo, que

---

<sup>6</sup> Valorativo no sólo en sentido moral convencional. Sobre todo entendido en referencia con *la valía* y *la plus-valía*. Más allá: con *la minus-valía*, reflexión sin duda tan urgente como pendiente.

bastaría con dormir una siesta a destiempo, para refutar la tesis del reposo colectivo y de los soportes masivos de lo psíquico. Es claro que quien replicase así, carecería de disposición para “oír” de un modo mínimamente pertinente. Siempre lo empírico es un punto de partida obligado y sólo al final la distancia que se tome desde la labor de desciframiento justifica su inicial reconocimiento.

DIEZ. *Lo social*, finalmente, no debe olvidarse, se juega entre la *fe* y el *terrorismo*.

Ahora: ¿acaso no es posible la *fe* en el *terrorismo*?

La única *fe* posible allí es la que el *terrorismo* no permite ver. O sea, la *fe* en *lo humano pendiente*.

La *fe* sólo puede mirar al frente desde que el *terrorismo* pasa a comandar.

Más allá, ¿se puede tener *fe* en el *terrorismo*?

Sólo como fuente para *lo creador*. Por la vía de la *Sensibilización Estética*.

¿Quién no sabe, sin embargo, de la *fe* que genera el *atentado*? Basta decir que hubo *atentado* y, por sólo ello, se da *acto masivo de fe*. Ante ese imperio de la fuerza no hay “hermenéuticas” que valgan. Cabe incluso la pregunta sobre la presión que el salvajismo del *atentado* generó en el despliegue de la oferta hermenéutica. ¿Cuál “hermenéutica”, en cambio, resulta mínimamente justificable ante la directa contundencia del atentado terrorista?

*Lo social*, ciegamente, sigue drenando *fe* sobre las resultantes que, en últimas, lo deciden. Como si se basara –como de hecho se basa– en la lógica según la cual, desde que haya resultantes, lo social resulta inevitable.

ONCE. *Lo terapéutico social* ha de mirar hacia *lo humano irrealizado*. Sólo podrá ser *creador* por ende. No puede, mucho menos, copiar *lo terapéutico* de las clínicas tradicionales. Apuntará a garantizar la emergencia de *lo humano*, donde fuere. La emergencia, no contaminada por *lo social*, que ha olvidado *lo humano* desde que se apuntaló en la única alternativa de las resultantes por las resultantes.

Incluso, la historia de cada quién anuncia la historia humana pendiente. Desde ahí partió Freud, si bien se lo ve. Pero Freud dejó pendiente lo pendiente. Mejor dicho: lo pendiente era cuestión de cada quién. Ahora se trata de asumir lo pendiente como el asunto en sí.

No la forma final (la manera de morir o cosa semejante). No. La vida que resta, en cambio. No la vida personal como *resta*. La vida del conglomerado, dentro de la inagotable multiplicidad de irrealizaciones, y ante la posibilidad de una sola ejecución posible. Eso es del orden del Arte. *Lo humano irrealizado* es cuestión de estética, entiéndase.

DOCE. *La escritura es des-reclusión*. *La escritura*, si se prefiere, es *lo recluso* un instante antes de encontrar salida. Y *la escritura* es la emergencia de *lo humano pendiente*, de *lo humano irrealizado*.

Una *terapéutica de lo social* tendría que ser por la vía de *la escritura*; intercambio de escrituras, donde *lo recluso* encuentra salida.

El artista arma siempre des-reclusión, pero no existe confluencia con el efecto des-recluyente equivalente que genera. Un arte que no genera réplica no es suficiente. La Sensibilización Estética comporta este juego de réplicas y contra réplicas, para darse.

TRECE. Siendo *el alma* por definición reclusiva y enigmática irreductible, se alimentó siempre de lo acumulado de esta doble condición. Tomada como evidente punto de partida, antes de ser pensada como expresión indescifrable, dio paso –ha sido resaltado así desde un comienzo por la Clínica de lo Social- a una Psicología cuando debió consolidarse como Estética.

¿Dónde va pues lo nuevo, ahora?. En la trilogía reclusiva que reacomoda *el alma* a las condiciones de lo más contemporáneo: *lo humano* que suma *lo social* y *lo urbano* como formalizaciones, como resultantes, como envolencias donde se consolida *la sin salida*. El *alma* allí es el *alma* que interesa a la Clínica de lo Social.

## **“GUERNICA” Y EL TERRORISMO CREADOR**

UNO. ¿Hasta dónde el conjunto que el “Guernica” retrata puede seguirse interpretando, sin más, como “la acción demoledora” de un *toro*, indefinible, pero cierto?.

La verdad es que, si se rastrea con cierto detalle los antecedentes que propician la emergencia del cuadro, lo primero que se observa es que, para dar coherencia ahí, debe reconocerse que *la simbólica picassiana* no es nunca fija, definida, predeterminada.

Juan Antonio Ramírez tiene un pequeño texto (Ramírez, J.A. “Guernica”. Sociedad Editorial Electa España. Madrid, 1999) donde ofrece algunos aportes adicionales a la ya larga exploración de esta obra decisiva, del pintor malagueño.

Ramírez muestra, luego de una interesante selección de obras del autor, cómo “Guernica” es la viñeta que sigue a la secuencia del aguafuerte “Sueño y mentira de Franco”. Pues bien, ahí, el *toro* es, a veces, el *pueblo español*; a veces, cuando el *caballo* es herido o yace moribundo, el propio *Franco*. Y, el *caballo*, es *yegua*, *víctima*, *aliado del victimario*; en fin: todo, menos algo portador de un sentido unívoco e inamovible.

De otro lado: en términos generales, se puede decir que toda interpretación resuelve y fija los sentidos, tanto como abre, por sí misma, problemáticas nuevas. Lo cual no es, necesariamente, un defecto de *lo hermenéutico*; podría, perfectamente “interpretarse” como una fortaleza.

Lo cierto es que, leyendo este abordaje del crítico de arte en mención, cabe hacer señalamientos adicionales a los planteados aquí, unas páginas antes.

DOS. No se trata, por lo demás, de entrar en refriega con esta o cualquier otra versión. Si “Guernica” interesa aquí es, como ha sido planteado desde un principio, en tanto permite ilustrar asuntos fundamentales:

1. La condición decisiva de enlazar lo más primordial con lo más contemporáneo, para poder dar cuenta de asuntos específicos que los implica a ambos.
2. Los registros de *lo humano*, *lo social* y *lo urbano*.
3. La dimensión del *terrorismo creador*.

TRES. Tampoco es tan sencillo decidir, de una vez por todas, que en “Guernica” se asuma la opción de graficar *lo interior*.

Si bien es cierto que, en el cuadro, se impone la condición de recinto, antes del retrato del campo abierto o las ruinas ciudadanas<sup>7</sup>, la condición de esa *interioridad* es enigmática, nada evidente.

El comentarista al cual se viene haciendo referencia aquí, señala la condición de decorado teatral que el fondo del “Guernica” comporta. Pero reconoce algunas cuestiones extrañas que no logra descifrar. Por decir algo, los tejados, más propios de algún pueblo de Andalucía que de la provincia vasca, donde se localiza la población bombardeada.

---

<sup>7</sup> Ramírez, J.A. señala, de entrada, la ruptura que significa “Guernica” en la Historia del Arte. Más concretamente, en referencia con la escenificación de lo bélico.

A esa “incongruencia” cabe sumar algunas otras que sería inútil resaltar si no se reconoce que “Guernica” no sólo es todo, menos una *escena de guerra*, en el sentido tradicional de la palabra; además, es todo, menos *representación*. O, para reconocer desde ya, la constancia de *lo paradójal* en la ubicación del cuadro de Picasso: no es más que *re-presentación*.

O sea: *re-presentación* entendida como *recuperación de la escena original desde una otredad definitoria*. Picasso, para poder interpretar la escena de Guernica –si se prefieren otros términos– aspira a crear unos recursos que introduzcan una *traducción* allí. No una copia o cosa semejante

CUATRO. Para ello, Picasso emplea un conjunto de procedimientos que es lo que interesa resaltar más en esta reflexión.

Un primer recurso se explicita siguiendo el rastro de antecedentes. Esta obra de Picasso ofrece el beneficio de un seguimiento estrecho, y de la conservación de todos los estudios que preceden la resultante final (tanto los bocetos del pintor, como las fotografías que obtuviera Dora Maar).

Allí se observa, la presencia de una selección ininterrumpida de las imágenes, guiada siempre por la urgencia de simplificar recursos, ganando sí en claridad y expresividad. Esta selección impone la variación continua de los elementos, o la suplencia definitiva de figuras.

El *ave*, que termina apresada en el fondo, entre el *toro* y el *caballo*, procede -luego de un viaje que le hace emigrar por todo el cuadro- de la herida del *caballo* (o *yegua*, como pretende Ramírez). Oferta de liberación, en principio, termina reducida a una quietud desesperada, agónica, que deja campo para todo, menos para el optimismo de un inicio de salida.

La *mujer-torero* desaparece, al final, luego de una insistente presencia, visible ya en la “Minotauromaquia” de 1935: como es bien sabido, “Guernica” es de 1937 y fue realizado por Picasso atendiendo al encargo del gobierno de la Segunda República para la Exposición Universal de París.

El *toro* evoluciona por todo el cuadro también, antes de fijarse ahí, mirando a todas partes con su desmesura de asimétricos ojos, pero con un claro esfuerzo por rotar en exceso, la inmensa cabeza hacia la dirección contraria de la tendencia natural, que anuncia la posición del cuerpo.

O la *cabeza del guerrero* que, al final, se le coloca mirando hacia arriba. En fin, que todo gira ahí, hasta última hora.

CINCO. Se podría seguir resaltando asuntos múltiples de garantizado interés, pero se debe demostrar con lo dicho que se trata de una ubicación indispensable para poder expresar lo que realmente incumbe a este trabajo.

Picasso, en realidad, labora todo el tiempo para conseguir tomar el máximo de distancia con relación al empirismo salvaje del acontecimiento explosivo y demoledor que arrasó a la población española de Guernica.

Contrapone a ello su condición creadora. Sin hacer concesiones, ni siquiera a aquellas primeras emergencias que le dan la opción de una fácil salida panfletaria (“la hoz y el martillo” que aparecen en los primeros bocetos, por ejemplo).

Y no que renuncie a esas primeras emergencias, se insiste; pero habrán de transformarse en el crisol de su productividad. Como una labor de creación de sueños y, más allá de la inmediatez de la



elaboración onírica que decide la irrupción de las producciones oníricas más tenebrosas, pinta una pesadilla, una picto-pesadilla, cada vez más decisivamente tal; que debe ser de todos; y, para todos los tiempos y lugares.

Por eso, las presencias finales comportan esas condiciones donde lo armónico y lo definido no deben darse; y, si acaso, en algún momento lo aparentan, no se debe creer en ello.

SEIS. Lo primero es saber que el cuadro podría modificarse sin detenerse nunca, si no fuera obligatorio ponerle pausa. El núcleo de interés temático en Picasso es, sin duda, restringido; podría decirse que pintó siempre o casi, los mismos asuntos, con variaciones inagotables y con el resultado –una vez más, paradójico- de una continuidad radical que sólo permite la condición constante de lo irremontablemente discontinuo.

“Guernica” viene cuajando desde algunos años antes, desde varias décadas atrás; y seguirá relampagueando posteriormente, también.

Es por eso que impone y permite ser develado. Pues obedece a un ordenamiento, tan radical como coherente. El caos que retrata no puede ser tal desde que le observa a partir de esta óptica.

Cada emergencia, de una parte, *resulta* y, de otra, *rehace*. Cada cuadro rearma y rehace la cadena ininterrumpida de su inmensa, extensísima producción. Sólo que “Guernica” no es un cuadro más. Pues, además, es eslabón en el universo de la Pintura toda.

SIETE. Ahora sí, indaguémoslo:

¿Por qué dos fuentes de luz?. Aceptemos que no importa ello, desde el punto de vista de la obediencia a condiciones meramente empíricas. Dicho, más tajantemente: ¿sí es incongruente una luz menor donde ya preexiste un reflector más potente, qué le justifica, de todos modos, allí?.

En efecto, una *mujer* ingresa con una lámpara antigua, haciendo caso omiso de la iluminación de artificio que la bombilla eléctrica genera.

Empecemos por ordenar los asuntos. Desde un comienzo, Picasso decide que el triángulo de luz central define la composición. Esa es una clave que -en cambio de lo señalado previamente como generalmente válido para el trabajo de elaboración del cuadro- no se modifica. La composición avanza ahí sin detención, a partir de algunas claves decisivas e inamovibles: esta es una de ellas.

De otra parte, es cierto: Dora Maar está presente allí, en varios sentidos. No sólo porque hace fotos del proceso pictórico ni porque esté ingresando con fuerza en la vida afectiva de Picasso, iluminando una situación ya sombría, en la gastada relación del pintor con la bailarina rusa, Olga Koklova.

Sin duda, Dora Maar está en el cuadro mismo. Es ella, la *mujer* que ingresa por la estrecha ventana que Picasso, el pintor, le abre avaramente. Es ella, con su luminosidad indiscutible, con su luz *otra*, irrumpiendo en el cuadro.

Con ella, debe decirse, *la fotografía*, como género, entra en el diálogo con *la pintura*.

Los “flashes” sorprendidos, intermitentes que genera Dora mientras Picasso da a luz su obra resultan inevitablemente evocadores -¿cómo sí no?- de las explosiones de Guernica.

Veamos: además de ser personaje en el cuadro; además de la Dora Maar-amante; se trata, también, de una Dora Maar-fotógrafa, que se debe adecuar a la lógica creadora de la producción pictórica y que, quiérase o no, termina afectando el proceso creador. Incomodándolo tanto como enriqueciéndolo.

Dora Maar, dicho de otro modo, está recientemente acaeciendo; como acaba de acaecer el atentado terrorista-estatal-internacional que demolió Guernica y conmovió al mundo occidental todo. Y, todo ello, deberá ser asimilado por la producción pictórica.

Y, la fotografía, con ella<sup>8</sup>.

Pero la Dora Maar del cuadro no dispara “flashes”. Es en el lugar donde inicialmente Picasso ubicara un sol, donde una bombilla que ahora lo suple, lo hace. La lámpara de Dora Maar le da a ésta una condición más bien prototípica, antes de particular.

En realidad, el espacio de *lo pictórico*, es posible que se pueda comparar con *lo onírico* o adeudar a *lo empírico*, pero es en sí un espacio, primero *pictórico*; y radicalmente *intransferible*. Es el lugar de una *singularidad* sólo capturable y captable por esa vía.

Sin embargo, *la espacialidad pictórica* es una espacialidad que admite, que impone, dialogar, no sólo con un arte vecina como es *la fotografía*; también se alimenta del diálogo *trans* con *lo teatral* y *lo cinematográfico*, etc.

De hecho, antes de avanzar en la dirección de la realidad empírica –documentación periodística, compromiso político creciente, asunción de responsabilidades solidarias, etc.- Picasso se interna tercamente, en cambio, siguiendo esa dirección en contravía, que le propicia el refuerzo desde el intercambio con las artes, donde la pintura se altera de modo decisivo; precisamente para seguirlo siendo.

Más radicalmente visto, aún: sólo siendo *inhumano*, Picasso sostiene esta curiosa Ética que la Estética comporta cuando prima; única opción posible, sin embargo, para poder reapuntalar *lo humano*. En otros términos: apenas, asumiendo la travesía del *terrorismo* se hace posible e inevitable, acceder a *lo creador*.

OCHO. El *toro* de Picasso está perplejo, tan sorprendido por la hecatombe como cualquiera allí. Incluso, un momento antes, se le ha visto huyendo –ver gráfica al respecto- antes de terminar definitivamente posado con todo su vigor y perplejidad en esa esquina superior izquierda.

Lo único que sucede es que *no está herido*. Acaso por eso parece responsable del resto de demoliciones.

El toro ha dejado de ser un *victimario*; está inserto en el recinto de las *víctimas*. Forma parte de ello. Sin embargo: corrientemente, el *toro* se juega de continuo entre un destino y otro. Aquí, en cambio, no es ni *victimario* seguro, ni indiscutida *víctima*, tampoco. Es *linderal*.

---

<sup>8</sup> Picasso no pinta “Guernica” más que en tanto reconoce un “*Guernica*” interno, decisivo, que le atraviesa y conmociona. Por decir algo: si los tejados son andaluces ante que vascos es porque Picasso es andaluz y *su* propio “Guernica” va –si no primero- en simultaneidad con el acontecimiento exterior que, a su vez, se apela “Guernica”.

En la realidad, los aviones bombardearon la población indefensa de madres, niños, ancianos, mientras los hombres combatían alejados de ahí. El *toro* podría representar esa parte masculina, española, soldado concreto que, informado del desastre, regresa precipitadamente y se enfrenta al horrendo espectáculo de esa demolición de lo más amado; de la destrucción de lo más cercano e íntimo; de lo más próximo a esa ternura humana, inevitable, pendiente, congelada, aplazada, pero indiscutiblemente multiplicada, a partir de esa pérdida, personal y masiva tanto como radical e irreparable.

Pero podría también volver a ser Franco desconcertado por el efecto final que la cola-antorcha de su violencia, terminara por generar.

De seguro, las opciones contrapuestas admiten, en la lógica de esta puesta en acto pictórico, jugarse en simultaneidad.

El diálogo que la *madre* con su *hijo* desmadejado le plantea al *toro* admite reconocimientos en ambos sentidos. Y la incapacidad del animal para dar respuesta, vale igualmente: culpable de todo; tanto más, si algo sobrevive. Ello cobija, no sólo al español rebelde o a Franco mismo; recubre a todo mundo, una vez el más salvaje terrorismo irrumpe.

¿Cómo consigue Picasso esa increíble capacidad narrativa que, sin el apoyo de la reposición fiel, realista, de lo acontecido, lo incluye todo, en base a continuas renunciaciones y distanciamientos, de otrificaciones radicales?; en cambio de pasar del lado de una hiperrealidad desgarrante, sangrante, visceral, se juega en formalizaciones contundentes y primordiales; casi inocentes; y, por ello, vistas en detalle, parecen de artificio; figuras fútiles, sin ser abstractas; casi vacuas, sin dejar de ser figurativas. Piénsese, por ejemplo, en las pezuñas del *toro* que parecen invenciones de niños, o en su inigualable cabeza de cartón. O, en esos ojos como tachuelas, o canoas, o lágrimas congeladas, que recogen la perplejidad o el extremo dolor, mejor que cualquier fotografía<sup>9</sup>. NUEVE. Es cierto: no hay una sólo gota de sangre ahí. El rojo mismo ha desaparecido, como –es cierto también- acontece a las fotografías de los periódicos de esa época.

La *noche* ha dado paso a esa *interioridad* cotaminada que ilustra la presencia en el cuadro de la muchacha de la lámpara. Pero también, la *interioridad* ha dado paso a la *noche*, desde que el bombillo de la luz de la Tecnología ha suplido al sol, indudablemente presente en el “Estado II de “Guernica””, recogido por la cámara de Dora Maar.

En esos ensayos previos, *el sol* aparecía interferido por un brazo empuñado que crecía vigoroso; había cambiado la hoz y el martillo por una rama de espigas. Ese brazo –en el cuadro propiamente dicho- terminará despedazado en el centro del piso; adherido a un trozo de espada inservible y a una pálida flor que irrumpe tímidamente; de modo casi imperceptible. (No es claro si la flor está asida por el puño, junto con la espada o si empieza a aflorar del suelo mismo, detrás de ella. Es tan pálida que, también desde el trazo, parece estar empezando a emerger, como si se tratara de una forma pictórica incipiente, casi avergonzada; pero no menos indispensable).

*El guerrero* está contaminando las opciones todas, de *lo violento*. Es un *guerrero* que se asemeja más bien a una escultura rota o –como preferiría decir, Ramírez, J.A.- “un canto rodado”.

---

<sup>9</sup> Hija de un panfleto pictórico-político (Aguafuerte “Sueños y mentiras de Franco”) Picasso lleva al colmo el uso de lo caricaturesco para narrar lo más trágico y desgarrante. La caricatura, siempre usada con fines menores, aquí muestra una dimensión inesperada, sorprendente, que es la clave decisiva donde se reconoce el *recurso traductor* de la realidad re-presentada; es ella la que conduce a Picasso a una solución formal insuperable.

Representa un *guerrero ancestral* –por lo menos romano (¿acaso griego?)-. Su espada es antigua e inadecuada para enfrentar las nuevas opciones de *lo bélico*. Parece más bien, despedazado por un caballo enloquecido, a partir de su desesperada agonía. Una mano campesina (¿o simiesca?) al otro lado -aunque se podría pensar busca aludir, y rendir homenaje al tiempo, al labriego a quién, precipitadamente, se armó con los recursos de la soldadesca- aunque completa al guerrero, no logra hacerlo menos incoherente ahí. Deben ser otras las razones que indujeron a Picasso a sostenerlo todo el tiempo como imprescindible (sólo que cambiando y mutando todo el tiempo, como el que más).

Veamos: el *acontecimiento guerrero* que Picasso retrata pertenece a *la guerra* de siempre y, al tiempo, descifra *la guerra nueva*. *La guerra futura*. *La guerra definitiva*, que incluso -sin armarse ni generar estallidos visibles- afila sus recursos y decide toda prospectiva, posible o pensable.

DIEZ. ¿No es esto, contradictorio?. De una parte, se dice que Picasso se aleja decisivamente de todo compromiso empírico; y -de un momento a otro, sin fórmula de transición ni explicación alguna- aparece incisivo, resolviéndolo todo y resultando, por ende, indispensable, necesario, imprescindible: inmerso, como el que más, en el asunto bélico.

En realidad, Picasso no ha estado nunca descomprometido. Ha realizado la dura travesía de lo bélico –a su manera sí- y ha pasado del otro lado, que es cuando se adquiere la lucidez.

Precisamente, es esta universalización de lo más bélico que lo bélico –como diría Baudrillard-cuanto, sólo la Sensibilización Estética, permite. Lo evidentemente ético-moral, casi que indispensable en lo más inmediato, no lleva muy lejos; deriva rápidamente del lado del impedimento y la inacción, ante la avalancha de los acontecimientos que genera el *terror*.

Picasso universaliza el acontecimiento más local, es cierto. Pero el acontecimiento por sí mismo -sin la ayuda del pintor- se universaliza. El mundo todo, entonces, así lo evidenció. Sólo que esa solidaridad mundial estaba, a su vez, del lado de un efecto de parálisis envolvente.

Ni el compromiso político, ni la réplica moralizante, ni el convencional recurso religioso ofrecen, mínimamente, una salida, como, en cambio, sí acontece con el gesto creador que es “Guernica”. Creador, remontador del acontecimiento terrorista; y, al tiempo, ajeno de todo ablandamiento, de toda ilusoria oferta de salida, de todo plañidero recurso.

Más allá de la dialéctica del *victimario* y de la *víctima*, Picasso logra, sin romper con su ruta, la *renovación de las formas*; el enriquecimiento de los recursos donde *lo nuevo*, quiérase o no, retoña. Más allá de toda radical demolición.

ONCE. Valga. Lo consigue indiscutiblemente. Pero ¿cómo?.

Ya se han señalado algunos procedimientos suyos que iluminan, al menos parcialmente, sus maneras singulares de proceder.

Picasso va en pos de aquello que aquí se acostumbra denominar, *lo humano pendiente*. El Arte de verdad siempre se impuso ese reto. Desde que falte a él, es el Arte el que resta pendiente y con ello, *lo humano* mismo, condenado a partir de ahí, a rotar ciegamente en la sin salida de modos -uniformados, regresivos- de *lo urbano* y *lo social*.

Conviene una aclaración: no se trata de ofertar una idealización de *lo humano* a partir de la devaluación de *lo urbano* y de *lo social*. Tampoco, mucho menos, idealizar el lugar del *artista*.

*Lo humano* se debate en el juego de *lo inhumano* desde que *lo tecnológico* lo recubre. No es menos *sintomático* que el resto de esferas. Y Picasso debe su solución singular a una coherencia de vieja data, es cierto; pero, ilustra a su vez, la presencia de un impedimento ya que hará, a partir de ahí, carrera.

Su sitio no es menos linderal y sintomático. Sólo que, permite reinstalarse en un lugar donde la formalización se hace posible.

¿Qué formalización?. La formalización de esto por la cual se había perdido el enlace entre lo más antiguo y lo más reciente. Y, a partir de ahí, la labor -casi heroica de lo tanto solitaria- que conduce a la recuperación de esos hilos.

DOCE. Picasso ha pintado como el *primer* pintor de las cavernas<sup>10</sup>. Pintó siempre pensándose en ese lugar. Sólo que sumando el saber y la experiencia acumulada desde ahí. Esa oscuridad recuperada apunta a dilucidar los primeros encuentros con las tinieblas indescifrables. Por supuesto, sin lograrlo, para poder lograrlo: las dos luces que lo impiden, portan ese doble sintomático sentido: *obstruir* para *permitir*.

Picasso ha pintado también como el *último* de los pintores. Ha pintado, precozmente, la obra póstuma. Tan sólo, para poder seguir pintando.

Y Picasso ha pintado como lo haría, en su lugar, *el mejor* pintor en cada época. O sea, de modo siempre diferente.

Pero con ello ha recogido formas y develado registros que, si no se resalta esta perspectiva, podrían no verse.

TRECE. Vamos a referirnos apenas a uno de ellos. Acaso el más decisivo.

Picasso ha recuperado, por causa del atentado de Guernica, la dimensión de *lo religioso más primordial*. Su cuadro es un cuadro religioso en el sentido griego; y, al verlo, se asiste a una forma de misa imprevista y originaria.

En realidad, Picasso ha recuperado *la piedad*. *El terror* le ha permitido esa captura, hasta entonces, tanto más improbable.

Quien lo creyera: la Sensibilización Estética encuentra primero enlace con *lo religioso* que con *lo ético* (o con *lo moral*).

¿Cómo se demuestra eso?. Ramírez lo dice sin saberlo, cuando muestra cómo uno de los posibles antecedentes del “Guernica” del año 37 es “La Crucifixión” del 30. ¿Acaso no son los clavos de Cristo ahora, los ojos de mujeres deslumbradas?. O, la mujer que aparece en el extremo opuesto del toro, la cual, inicialmente, cae en llamas -como el Espíritu Santo- y, al final, parece detenida, en su agonía inenarrable; como si estuviera congelada ahí, en un dolor eterno, superpuesta sobre una cruz invisible. Incluso, la mujer “con las nalgas al aire”, con la que bromeara Picasso, sugiriendo la idea de colgarle un papel higiénico para dejar constancia de lo sorprendente del bombardeo (Cf. “Guernica”, el texto de Ramírez), podría ser una forma en extremo ácida, de justificar esa presencia

---

<sup>10</sup> “Guernica” es como un *sueño inaugural*. Un sueño como pudieran tenerlo los primeros hombres al enfrentarse a la primera noche. Sólo que sumando allí aportes tecnológicos que, en la época de Picasso, resultaban incipientes; al menos, si se les compara con el despliegue tecnológico actual.

ahí: versión camuflada, a la inversa –con un suplemento de menos, a cambio de un emblema de más, desde que ya no hay Cristo que redima sobre la tierra- de la Magdalena.

CATORCE. El *guerrero* despedazado es, a su modo onírico-pictórico –no soy yo quien lo resalta así- *un crucificado*. Una flecha le señala el corazón, como para no dejar dudas. Pues bien: así se dijere –con mayor razón aún- que lo que se representa ahí es, sin lugar a dudas, la constatación de valores irrecuperables para dar paso a la irrestricta decisión de crear formas nuevas, lo cierto es que la opción de *la piedad* es del registro de *lo religioso* más raizal; y no sólo de *lo estético* a secas. Emerge del diálogo *trans* entre uno y otro registros.

Sin duda, Picasso no salió, después de pintar “Guernica”, a aislarse en un monasterio ni cosa semejante. Salió a pintar, tanto o más decidido que antes. ¿Qué duda queda?. Pero si no se confunden *la piedad* y *el terror* con cualquier otra cuestión, la derivación que conviene es: “Guernica” resulta ser la constatación de que *lo trágico* puede ser recuperado -a nivel de lo más contemporáneo- por la misma vía estético-religiosa que acompañó, en la antigua Grecia, la emergencia de *la Tragedia Griega*. Y no es menos *clínica* la resultante.

Por lo menos, no han de faltar alternativas nuevas para reconocer la experiencia de la *catharsis* en el único punto donde es posible una recuperación tal; o sea, allí donde *lo religioso*, *lo estético* y *lo clínico* confluyen excepcionalmente en una síntesis -paradójicamente- feliz: caso “Guernica”. Entonces sí: el desplome de *los valores* da paso a la emergencia de inagotables, renovadas *formas*.

## BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

- Arheim, R. "El "Guernica" de Picasso". Ed. Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1976.
- Bataille, G. "Teoría de la religión". Taurus, Ed. Madrid, 1975.
- "El erotismo". Tusquets, Ed. Barcelona, 1997.
- Baudrillard, J. "El crimen perfecto". Ed. Anagrama. Barcelona, 1996.
- "El paroxista indiferente". Anagrama, Ed. Barcelona, 1998.
- Cassou, J. "Picasso". Daimon, Ed. Barcelona, 1975.
- Doux, P. "Picasso". Daimon, Ed. Barcelona. 1964.
- Freud, S. OBRAS COMPLETAS. Amorrortu, Buenos Aires.1978.
- Ramírez, J.A. "Guernica". Sociedad Editorial Electa España. Madrid, 1999.
- Sekel, H. "Musée Picasso". Reunión de Musées Nationaux, 1997.
- Otero, J. "Escritos varios sobre Clínica de lo Social". Facultad de Psicología. Universidad de San Buenaventura. Cali, 1996-2000.
- Valentin, A. "Vida de Picasso". 1957 by Editions Albin Michel. Buenos Aires, 1958.