

# EL ESCORZO MELANCÓLICO DE LO REAL

*Ensayo sobre el decrecimiento hermenéutico  
y los límites de la desnudez*



JOAQUÍN  
ESTEBAN ORTEGA

# El escorzo melancólico de lo real



Joaquín Esteban Ortega

El escorzo melancólico de lo real  
*Ensayo sobre el decrecimiento hermenéutico  
y los límites de la desnudez*

*Granada, 2020*

---

COLECCIÓN:  
AISTHESIS.  
ESTÉTICA Y TEORÍA  
DE LAS ARTES

10

*Director de la colección:*  
JOSÉ FRANCISCO ZÚÑIGA GARCÍA  
(UNIVERSIDAD DE GRANADA)

---

**Comité asesor:**

Leopoldo La Rubia de Prado (Universidad de Granada)  
Carmen Rodríguez Martín (Universidad de Granada)  
José García Leal (Universidad de Granada)  
Sixto J. Castro (Universidad de Valladolid)  
Alberto Ruiz de Samaniego (Universidad de Vigo)  
Rafael Argullol (Universitat Pompeu Fabra)  
José Luis Molinuevo (Universidad de Salamanca)  
Jorge Juanes López (Universidad de Puebla, México)

**ENVÍO DE PROPUESTAS DE PUBLICACIÓN**

Las propuestas de publicación han de ser remitidas (en archivo adjunto de Word) a la siguiente dirección electrónica: [libreriacomares@comares.com](mailto:libreriacomares@comares.com). Antes de aceptar una obra para su edición, ésta habrá de ser sometida a una revisión anónima por pares. Los autores conocerán el resultado de la evaluación previa en un plazo no superior a 90 días. Una vez aceptada la obra, Editorial Comares se pondrá en contacto con los autores para iniciar el proceso de edición.

© Joaquín Esteban Ortega

© Diseño de la cubierta: Natalia Arnedo

Ilustración de la cubierta: *Busto de un hombre viejo barbudo mirando hacia abajo*. Rembrandt

© Editorial Comares, S.L.

Polígono Juncaril  
C/ Baza, parcela 208  
18220 • Albolote (Granada)  
Tlf.: 958 465 382

<https://www.comares.com> • E-mail: [libreriacomares@comares.com](mailto:libreriacomares@comares.com)  
<https://www.facebook.com/Comares> • <https://twitter.com/comareseditor>  
<https://www.instagram.com/editorialcomares/>

ISBN: 978-84-9045-935-5 • Depósito legal: Gr. 106/2020

*Impreso en España*

*A Beatriz*



# Sumario

ADVERTENCIA PRELIMINAR . . . . .	XI
INTRODUCCIÓN. SOBRE LA MELANCOLÍA HERMENÉUTICA . . . . .	XIII

## I

### LA IMPOSIBILIDAD DEL ACCESO ILUMINADO

I. El sol del membrillo . . . . .	3
II. El fracaso del arte . . . . .	9
III. Lo que el arte, y su impotente expresividad, nos impide ver . . . . .	20
1. El hueco encontrado . . . . .	20
2. El hueco buscado . . . . .	27
II. La condena escéptica de la reducción hermenéutica . . . . .	30
III. Sobre la insignificancia de lo real como reto hermenéutico . . . . .	33
IV. El escorzo corporal como ironía trágica . . . . .	45

## II

### LO NEGRO

I. La fisiología hermenéutica como <i>epoché</i> genealógica . . . . .	57
II. La dejación hermenéutica de lo real . . . . .	62
1. La reducción de lo negro . . . . .	64
A. Goya y los huecos negros de la melancolía . . . . .	66
B. La abstracción vacía de luz . . . . .	81
C. La ambivalencia de la sombra . . . . .	89
2. Reducción y regreso de la oscuridad de lo real . . . . .	95
3. La reducción hermenéutica de todo en El Caballo de Turín . . . . .	97
A. La posición . . . . .	98
a. <i>Teriomórficos, o diairéticos</i> . . . . .	98
b. <i>Nictomorfos, o espectaculares</i> . . . . .	100
c. <i>Catamorfos, o ascensionales</i> . . . . .	101
B. La nutrición . . . . .	106
C. El ritmo . . . . .	107
4. Fundido en negro . . . . .	108



III  
LA DESNUDEZ HERIDA

I. La reducción de lo corporal. . . . .	114
1. El cuerpo tocado por la ausencia de la escritura . . . . .	116
2. La escritura biográfica del cuerpo desnudo. . . . .	119
II. La desnudez y lo real . . . . .	123
1. El desnudo y lo real: el absolutismo de la desnudez. . . . .	123
2. El desnudo y el doble: la cultura contra la desnudez . . . . .	127
A. El desnudo en el arte . . . . .	128
B. El vestido . . . . .	130
C. El pudor . . . . .	132
D. El asco . . . . .	134
III. Contra el desnudo: elogio trágico de la desnudez. . . . .	137
1. La pérdida del pudor . . . . .	137
2. La desidealización de la desnudez . . . . .	138
3. El desnudo como punctum . . . . .	143
4. La desnudez como parábasis. . . . .	146
5. La desnudez como pliegue. . . . .	149
IV. La herida . . . . .	151
1. Iconografía de la herida: discontinuidad y materia . . . . .	152
2. La última herida de la desnudez es innombrable y no pesa . . . . .	161
BIBLIOGRAFÍA. . . . .	177

## Advertencia preliminar

No se ha de tener prisa. Habrá que redactar y que leer despacio. El ensayo tendrá que gestarse en oblicuo. Tendrá que filtrarse en lo poético porque no se hablará de nada nuevo. No hay nada nuevo. La repetición requiere tiempo, pero sobre todo un espacio en el que se ralentice otra vez la lectura y la vida. Lo escrito aquí tiene que ver con lo que nos pasa y con lo que no nos puede pasar nunca. Tiene que ver también con lo mucho que nos sobra: con la posibilidad de prescindir de algo alguna vez. Tiene que ver con denunciar públicamente el juego siniestro y manipulador del pudor ocultando la mortalidad con los múltiples y efímeros ropajes de la vanidad. Lo escrito, por eso, querría ser una suerte de pudoricidio hermenéutico y trágico gestado como eco ronco de voz carnal, material y fisiológica. El cuerpo se ha de desnudar para resonar impotente como cámara sonora de lo que no se puede oír. El fieltro del ropaje y de las máscaras absorbe todo el sonido de lo inaudible y, por eso, hay que suspenderlo, para ver qué dice de lo real la nuda corporalidad. Late con fuerza ese deseo siempre reprimido en el que parecen querer mostrarse aquellas heridas que siempre hemos pretendido tener escondidas. Sin vestiduras habla la parcialidad de un filtro; un escorzo de lo real que sabe que detrás de los pliegues están las sombras. La escritura es un acompañamiento, un destino, que quiere dar coherencia a lo imposible. No se ha de tener prisa dando a leer; ni tener aspiración alguna. La palabra poética de algo que se ensaya de verdad puede integrar todas las palabras que existen, y las que están por venir también, porque no se refieren a nada. Hay en todas ellas un hueco insondable. En la palabra poética del pensamiento caben todos los cuerpos y todas las cosas porque siempre está sobrando todo. La condena que pesa sobre la culpa del hermeneuta no tiene expiación. Ya sabe que no puede decir más, pero sigue diciendo. Se expresa sobre lo balbucido, que adopta indistintamente las mil caras del arte, la literatura, el cine o la

filosofía; las mil caras de la misma impotencia. Ya sabe que no se pueden coser más significados en el tejido del mundo, pero hilvana inútilmente aquellos que tenía pendientes, presa de una inercia insoslayable. Su castigo es tener que guardar silencio a través de su locuacidad. Saberse la ironía misma le remite a la incongruencia del retiro para expresar lo poco que se intuye de lo real indiferente. Habrá que no tener ninguna prisa. Yendo despacio se saborea mejor la resistencia de lo que está detrás del escenario. La auténtica vida es un tránsito constante hacia la obscenidad: el tránsito en un viaje de ida y vuelta, de entrada y salida de la escena. Nos vamos para construir mundos, pero siempre regresamos lentos, cansados, rezagados. Los demás nos esperan para cobijarnos en su parcialidad, en su propio escorzo. Cuando en nuestro camino de ida constatamos que la biliar densidad de lo negro absorbe toda la luz, regresamos a rescatar las tonalidades de los otros. Ese hermeneuta retirado y melancólico, que quiere hacerse presente en la desaparición de sí y de las cosas, somos todos resistiendo. No tendremos más remedio que anunciar una fisiología de lo indispensable donde los cuerpos puedan habitar sin esperanza el espacio común de la alegría extrema. Lo escrito es un inicio interminable sin argumentos sustentado en los testimonios de otros muchos. Si el argumento fluctúa y se adapta a la contingencia para vestir la coyuntura, el testimonio adolece de esa simplicidad que le hace terminar siendo siempre uno. En el testimonio se encuentra la compasión y la energía de una vida que ya no querría ocultarse a sí misma. De ahí que, en lo escrito, mientras se va y se viene, no podrá dejar de detectarse sino un bucle de retorno recurrente sobre esa mismidad desconocida. Que no nos nuble la soberbia de la novedad; que no nos obnuble la efímera contingencia cuantitativa de las cosas. Siempre tendremos que estar aquí con lo que hay; gestionando la repetición escorzada de su ausencia. Muy cerca los unos de los otros. Reiterándonos juntos en la felicidad de lo poco.

## INTRODUCCIÓN

### SOBRE LA MELANCOLÍA HERMENÉUTICA

#### I

Estamos muy fatigados. Descansamos poco porque hay mucho que atender. Hace ya tiempo que nuestras grandes ciudades no duermen por las noches. Desde los satélites podemos ver cómo al echarse la noche sobre los diversos territorios del mundo se va encendiendo una inmensa bombilla en las zonas más habitadas; predominantemente en el norte. De la oscuridad ha habido que protegerse siempre. El fuego se convirtió desde los orígenes en la luz de la técnica con la que podíamos engañar a la penumbra y a sus misterios. Desde siempre hemos creído que, por el día, cuando las cosas están iluminadas, podemos ser dueños de casi todos los secretos. Probablemente esto siga siendo así; y, por eso, cada vez dormimos menos habitando la vehemencia del insomnio. Queremos no perdernos nada. Ver siempre. Verlo todo. Que todo se nos haga trasparente para manejarlo bien y que no quede el más mínimo reducto de sombra. Se trata de la patológica ingenuidad del panoptismo con la que pretendemos obviar la contundencia con la que se expresa lo que no se puede ver, oír o decir. Con tanta luz, alargando el día, adolecemos de un inquietante defecto de melatonina; esa hormona que se encuentra en nuestro organismo de manera natural y que regula los biorritmos produciendo el sueño en la noche, y la vigilia, cuando disminuye, ante la luz del día. Este defecto hormonal hace que coyunturalmente, con el cambio de estaciones, en concreto con el alargamiento de los días en primavera, se produzca un desfase. Al haber más luz requerimos más energía, pero la inercia de las largas noches de invierno nos ha preparado para catalizarla gracias a ese «tono negro» de la *mela-tonina*. Desregulado nuestro ritmo circadiano, a nuestro cuerpo, a nuestro espíritu, del mismo modo que le ocurre a una civilización en la que ha sobreabundado la luz del ser, de Dios, de la razón o del simulacro, se le está produciendo una suerte de fatiga crónica degenerativa. Se trata

de una astenia (*a-* sin; *sthenos-* fuerza) que no es solo primaveral, sino que es cultural, pero sobre todo ontológica.

Un desfase en la escala natural de los ritmos humanos está, por tanto, generando un cansancio fisiológico que se enreda entre las telas de nuestras pesadas vestimentas. Este cansancio del que hablamos no sería el cansancio fundamental, integrador, lento, despierto, inspirador y último del que nos hablaba Peter Hanke<sup>1</sup>: ese cansancio que no se puede planificar y que permite hacer grande al mundo porque lo libera de sus nombres; ese cansancio cósmico, del «todo junto», que requiere de nosotros estar sentados; ese cansancio que cuando estás dentro de su intervalo y de su luz te permite respirar mejor. Pues bien, no se trata de este cansancio. Más bien tiene que ver con aquel otro, del que también se hacía eco el escritor austriaco, que nos agota y nos aísla; que genera la violencia de la impotencia contra uno mismo, contra los otros y contra todo lo que hay. Pasamos de un cansancio que nos libera de los pesos de la identidad, de la egolatría, del afán de agarrar las cosas con ansia eternamente, inspirado en un no hacer que pueda unir a la comunidad sin parentesco, a este cansancio que, con el dramatismo de la astenia, Byung-Chul Han ha denominado de la positividad, de la promiscuidad, del rendimiento, de la multitarea, del dopaje y de la hiperactividad<sup>2</sup>. Ya no podemos hablar de un mero debilitamiento postmoderno, que estrictamente considerado no tenía nada que ver con una pérdida de fuerza. Quien se debilita ahora es el cuerpo en su totalidad, es decir, la síntesis espíritu corporal misma, a causa de los umbrales fisiológicos imposibles, de la hipertrofia de sentido y de las constantes respuestas a las que nos vemos sometidos sin preguntar nada. El cuerpo, sorprendentemente, y muy al contrario de lo que pudiera parecer, se hace protagonista por su debilidad, y por ser la más fiel vía testimonial de la expulsión de la noche, de lo que falta, de lo invisible y de lo inaudible de nuestras vidas. Ya son muchos los que han advertido que, a causa de su padecimiento pornográfico, de tanta remodelación y exposición, y de todos los añadidos protésicos e instrumentales, el cuerpo está desapareciendo y dejando de ser visto en su herida desnudez. Se ve cada vez menos capaz de cumplir la difícil misión que se le ha encomendado por inercia de albergar la identidad y la memoria después de que se haya desustantivado para siempre la subjetividad. La reacción de parálisis y fracaso ante tal encargo conlleva el doloroso e inconsciente ocultamiento en la sobreexposición. La fisiología, de esta manera, pierde su capacidad hermenéutica porque la espectacularización, el olvido y la sobresignificación impiden responsabilizarse de sí.

<sup>1</sup> P. Handke, *Ensayo sobre el cansancio*, Madrid, Alianza, 1990.

<sup>2</sup> B.-C. Han, *La sociedad del cansancio*, Barcelona, Herder, 2012.

Desde siempre hemos recargado la realidad con un exceso significativo para neutralizar el estruendoso e insoportable silencio de lo real. La sobrecarga de luz, imprescindible para la supervivencia, ha derivado en una profusión semántica insoportable. Parece que la fatiga de nuestros cuerpos, a causa de este plus necesario de energía derivado de esta indiscriminada hiperluminia, nos tiene postrados en el pozo de la huera sobreactividad. Sin embargo, esta postración, que bien puede derivar peligrosamente en el dominio y manipulación totalitario de las mayorías homogeneizadas, puede también convertirse en una inmensa oportunidad para rescatar el pliegue y la deponente pasividad de la noche; es decir, para rescatar el poder de renunciar, de restar, de descansar, de reducir, de desprendernos de lo mucho que nos sobra. La hermenéutica ya no puede producir más significación sobre las costras generadas por la pretendida transparencia. Por sus excesos, y por la *hybris* que siempre la ha acompañado, podemos verla sometida a una suerte de expiación involuntiva que le exige ir desapareciendo mientras lo va reduciendo todo. De no darse esta reducción estallaremos como meros datos reventados sin más en el espacio y en el tiempo de la virtualidad. La hermenéutica que no obvie la fatiga fisiológica en la que nos vemos instalados se enfrenta a la tarea de quitar y reducir los pesos de la multiplicación. La condena hermenéutica nos instala, sin poder decir que no, en la ambivalencia de tener siempre que decir algo y, como vemos, también en la urgencia de desdecirlo. Rescatar la inercia estática de lo simple requiere rehabilitar el poder nihilista de la creatividad que siempre ha incorporado la melancolía. Nunca más oportuno, en este momento en el que nuestras noches han sido tan acortadas, que el impulso que lleva adscrito la pasión de lo negro (*mélas*). Ahora bien, no hablaremos aquí de enfermar adrede, o de una eventual y forzada patología depresiva. La melancolía hermenéutica que, por defecto, se ve animada por esta astenia fisiológica provocada por la hipervisibilidad, se convierte en una disposición cuyo único destino es testimonial. No obstante, no puede dejar de verse implicada por una praxis, en la medida en que lo que se testimonia tiene que ver con la acción de una retirada de todos aquellos excesos de destello y sobrexposición a los que nos condena la insorteable vanidad de la supervivencia.

Nietzsche nos dejó dicho que «es para nosotros una cuestión de decencia no querer ver todo en su desnudez, no querer estar presente en todo, no querer comprender y «saber» todo»<sup>3</sup>. El que la tarea sea la de hacer desaparecer todo lo que se añade, cuya única finalidad es la de ser visto y la

<sup>3</sup> F. Nietzsche, *La gaya ciencia*, en *Obras Completas*, Madrid, Tecnos, 2014, Vol. III, p. 721.

de rellenar el hueco, no implica que la reducción quiera levantar el velo de la verdad. La mirada fisiológica y cansada de la melancolía hermenéutica sabe que no cabe dar cuenta de la totalidad de las cosas; ni de la totalidad de cada una de las cosas. Lo que la mueve es ese rumor que siempre queda en todo sin descubrir. Solo la ironía del escorzo trágico, que nos dispone ante el *como si* fuera aquello que nunca podrá ser, permite anunciar, por su ausencia, ese espacio imposible y en sombra de lo que hay al que nos somete la fatiga de nuestro cuerpo líquido. El escorzo trágico sabe de su mendacidad y no lo niega: es la gran mentira radical que dice la única verdad posible; es decir, que se arriesga a decir lo que no quiere ser dicho. Este riesgo fisiológico de la noche es el que nos hace sumirnos en esta distintiva melancolía hermenéutica cuya fortuna espontánea y ateleológica consiste en ir quitando todo aquello que nos sea posible para ver qué pasa cuando nos deja de pasar algo.

## II

Si lo que queremos es quitar, y nuestra inclinación espontánea nos dispone ante la imposibilidad de lo que falta, la melancolía no puede ser solo una estrategia sino un modo de ser del que no podremos sustraernos. Evidentemente no hablamos de esa melancolía patológica, depresiva, que se nos pega en la piel y en el alma a causa de la fatiga de las coyunturas. Se trata más bien de una sensibilidad especial para poder enmarcar el espacio y el tiempo con objeto de que acontezca la intuición imposible del hueco y la limpieza sonora de la sucesión íntima de las cosas. La primera de las exigencias para ir adentrándonos en esta peculiar disposición es zafarnos cuanto antes del depresivo y del indiferente. Para ello podría sernos útil olvidarnos cuanto antes de los personajes de Michel Houellebecq, incluso del propio Houellebecq, que se convierte en personaje de sí mismo tanto en la vida real como cuando se incluye expresamente en alguna de sus novelas o películas; como por ejemplo en *El mapa y el territorio* o *El secuestro de Michel Houellebecq*, respectivamente. La tarea pasa por reducir esta especie de cinismo integrado y depresivo que nos confunde porque en el fondo acepta una vida repleta de nada. Se trata de un patológico «Síndrome de Diógenes» en negativo que no nos interesa en absoluto porque no echa nunca nada de menos.

En *Ampliación del campo de batalla*, su primera novela de 1994, y en prácticamente toda su literatura, se da esta peculiaridad de la fatiga. Individuos huérfanos y distópicos, o hijos de padres y madres ausentes, que, tras los fogonazos de la absoluta visibilidad de todo, recibidos a través de la omnipantalla transparente, habitan más en los mapas que en los territorios. Se ven sometidos a un aislamiento monádico que escenifica la fractura

del mundo y la pérdida de un espacio social indolente donde vivir *más allá de una gris habitación, casi siempre nocturna, en la que se lucha denodadamente por dormir sin conseguirlo la mayor parte de las veces.*

«Nuestro héroe», nos referiremos ahora de manera concreta a esta primera novela, no tiene ningún nombre. De esta manera es como se refiere Houellebecq a su personaje. Es importante comenzar por aquí al poner de manifiesto algunas de las patologías depresivas que oculta el simulacro espectacularizante del que hablamos. Tener nombre da lo mismo.

En la obertura, una fiesta hueca de miradas vacías de ejecutivos de nivel medio se convierte en el marco de un voluntario y patético *striptease*. Una de las mujeres, una «imbécil»<sup>4</sup>, se comienza a quitar la ropa sin ningún sentido y sin guion hasta que ya no se le ocurre ningún movimiento más y lo deja del mismo modo que lo inició. ¿Para qué desnudarse? ¿Para qué bailar desnuda sometándose a la indiferencia absoluta de todo aquel grupo de indiferentes? ¿Puede seguir existiendo algo de erotismo cuando se ha renunciado a la incomodidad de la muerte? ¿Existe alguna diferencia entre estar con ropa o sin ella cuando la fatiga nos invade y se ha perdido el mundo? ¿Cabría hablar de seducción cuando el nihilismo de la sociedad del espectáculo ciega la soledad y el aislamiento de individuos aparentemente satisfechos por su extimidad? Una peculiar liberación de la muy metafísica represión sexual ha ido poco a poco descargando de poder crítico y creativo a la desnudez y al sexo. Esta decepción, inesperada en su origen, es la que recoge de manera tan sórdida la secuencia inicial, y nos anuncia la decepción permanente en la que van a habitar los personajes. En la posterior secuencia con su amigo sacerdote nuestro protagonista se convierte en filtro de esta decepción anunciada. La sociedad finge, ha ahuecado el erotismo y lo ha convertido en algo ficticio por medio de la publicidad y la sobreexposición. Eso es lo que hace que la gente esté hastiada, pero al contrario lo niega de manera hipócrita porque para tener éxito, el gran valor de los extenuados emprendedores, es preciso proyectar una imagen de éxito. La civilización sufre de agotamiento, se nos dice con la ironía del exceso. Lo único que se necesita es repetirnos constantemente que podemos ser felices. Necesitamos aventura y erotismo hueco para reiterarnos que nuestra vida es estupenda y excitante. Tenemos que ser positivos y contarnos adecuada y razonablemente lo que nos pasa para sustraernos de ese sufrimiento de base con el que nos manejamos. Cuando perdemos el mundo es el momento privilegiado para que los psicólogos cognitivos nos recuerden el peso de la condena hermenéutica ayudándonos a sobreinterpretar lo que nos pasa.

<sup>4</sup> M. Houellebecq, *Ampliación del campo de batalla*, Barcelona, Anagrama, 1999, p. 9.



El marco no miente. La novela es gris. En los fines de semana nuestro hombre no ve nunca a nadie. Se queda en casa sin hacer nada, «deprimiéndose tranquilamente». La puesta en escena de su apartamento muestra la asepsia de su soledad y de su aislamiento. En pijama, con la cocina sin recoger, en medio de la eventualidad vital de alguien que no tiene una cama estable donde dormir y lo hace sometido a la provisionalidad de un sofá-cama, constatamos la gran falta de interés y la indiferencia que le animan cuando nos cuenta que había perdido su Peugeot 104. No recordaba dónde lo había dejado aparcado entre tanta calle cuyo nombre comenzaba por Marcel. «Deambulando entre tanto Marcel, me invadió progresivamente cierto hastío con relación a los coches y a las cosas de este mundo»<sup>5</sup>. El problema era cómo confesar que lo había perdido. De alguna manera la total indiferencia con respecto a todo aún mantenía una pequeña intención en lo referido a la imagen social. Al fin y al cabo, el estatus social de nuestro héroe era bueno ya que ejercía como analista programador de una empresa de servicios informáticos; dato este que podríamos extraer de la propia biografía de Michel Houellebecq.

La voz en *off* de esta primera novela anuncia los temas que Houellebecq irá desarrollando en relatos posteriores; uno de ellos muy recurrente es el de vivir en una época (sin mundo) que notifica una clara transición hacia la desaparición de lo humano tal y como lo conocemos actualmente. Esta constatación sociológica, cultural, existencial y afectiva de la total decepción de hombres anónimos y fragmentados tiene como consecuencia en la ficción de los diferentes relatos de Houellebecq la proyección distópica y neohumana de otros mundos posibles (*Partículas elementales*, 1999; *La posibilidad de una isla*, 2013; *Sumisión*, 2015).

Las mujeres tampoco le aportan ya un referente de acogida a nuestro protagonista. No necesariamente a causa de lo que los sociólogos y antropólogos han tematizado como crisis de la masculinidad. Ha estallado por los aires cualquier carga simbólica que siga vinculando aquella fuerza generatriz de la fecundidad con todo lo que tiene que ver con el dentro, el recogimiento, la estabilidad, la casa, el hogar y el mundo; y no solo porque esa estructura del imaginario haya sido puesta en entredicho por la propia revolución cultural de la mujer, sino porque la mujer para Houellebecq implica únicamente un determinado y peculiar impacto con los otros fragmentos de individualidad. Algunos hablan abiertamente de la misoginia del escritor francés. A nuestro modo de ver, obedece más bien a una extensión especial del distanciamiento, la indiferencia y de la

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 12.

misantrópía en la que sitúa el discurrir vital de casi todos sus personajes; quizás también al propio sometimiento a los designios del «amor líquido» (Bauman) y de las «relaciones puras» (Giddens).

Su compañero de trabajo, por otra parte, el bueno de Tisserand, es un personaje central en el relato con el que ilustramos este cansancio patológico de nuestros días. Se trata de un tipo feo y sin atractivo vital o sexual alguno con quien comparte nuestro protagonista la docencia en los cursos de formación de la empresa. Se nos presenta como un deprimente contrapunto narrativo. A diferencia de nuestro héroe y de su escepticismo cínico, Tisserand aún no ha sido capaz de percibir que, de tanto exceso de mundo, el mundo ha desaparecido; probablemente porque la inercia de unos determinados valores le incapacita para ello. De esto se deduce que su sufrimiento es aún metafísico. Tisserand vive en una suerte de esquizofrenia experimentando el desfase de querer mantener todavía la esperanza de que un mundo para él aún es posible sin la necesidad de tener que ir de putas y atendiendo a la posibilidad de enamorarse. No renuncia a que alguna vez una mujer pueda fijarse en él, incluso a pesar de que cada noche deba enfrentarse en el pub al abatimiento absoluto de su fracaso vital y sexual. Con aguda ironía, y también con resignación, nuestro héroe no le confería a Tisserand ninguna posibilidad. Su destino y su fracaso vital estaban ya más que escritos. A Tisserand, como a otros muchos, les había alcanzado la «ampliación del campo de batalla».

La consecuencia es el ahuecamiento generalizado de lo que nos pasa. Nuestro protagonista lo tiene claro: «No me gusta este mundo. Definitivamente, no me gusta. La sociedad en la que vivo me disgusta; la publicidad me asquea; la información me hace vomitar. Todo mi trabajo informático consiste en multiplicar las referencias, los recortes, los criterios de decisión racional. No tiene ningún sentido. Hablando claro: es más bien negativo; un estorbo inútil para las neuronas. A este mundo le falta de todo, salvo información suplementaria»<sup>6</sup>. Efectivamente como sobra tanto falta de todo. La decepción se hace irrefutable, se convierte en un destino ineludible. La tecnología, además, en este caso la informática, parece que tuviera como sutil e interesada consecuencia la «reducción de los criterios de decisión racional» para dejar clara la imposibilidad de salvación. Se trata de una incapacitación operada por el sistema de mercado y sus extensiones para generar mundos posibles verdaderamente habitables por seres humanos al margen de los de ficción proporcionados por el propio sistema.

Tenemos, por tanto, que la «ampliación del campo de batalla» es identificable con la inflación forzada de significados, lo cual quiere decir

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 94.

que esta última se especifica en todos los ámbitos de la cultura. La pérdida de mundo también tiene que ver con el proceso de descarga y homogenización al que este se ha visto sometido en los últimos tiempos, con la consecuente imposibilidad de ser narrado. «El mundo se uniformiza ante nuestros ojos; los medios de comunicación progresan; el interior de los apartamentos se enriquece con nuevos equipamientos. Las relaciones humanas se vuelven progresivamente imposibles, lo cual reduce otro tanto la cantidad de anécdotas de las que se compone una vida. Y poco a poco aparece el rostro de la muerte, en todo su esplendor»<sup>7</sup>. Sin anécdotas con las que narrar y contar nuestro tiempo los mundos posibles carecen de anclajes auténticos. El escritor sufre porque el magma del relato se apaga y las palabras dejan de vibrar entre los espacios vacíos de las letras. ¿Para qué contar? ¿Para qué leer? Por mucho que lo tengamos todo lleno no nos valemos por el agotamiento. De nada nos sirve la psiquiatría, porque de nada nos sirve el peso de todo aquello que se nos responde sin haber sido inquirido. Se nos atiborra de indiferencia ante la carencia de interés absoluto por ninguna otra cosa que no sea verlo todo. Pero ya lo sabemos: verlo todo, o tenerlo todo, no se soporta y enfermamos de mezquina depresión.

La constante de esta degeneración cínica y depresiva de esta primera novela de Houellebecq se ha mantenido, de un modo u otro, hasta sus últimos relatos. Pensemos, por ejemplo, en el Jed Martin de *El mapa y el territorio*<sup>8</sup> o en el Florent-Claude Labrouste de *Serotonina*<sup>9</sup>.

El caso de la indolencia del artista Jed Martin tiene que ver con la expresión extrema de falta de ubicuidad. La sensación que tenemos es la de que este personaje, por las circunstancias, pertenece a otra época, pero tiene que vivir constantemente atendiendo a las exigencias de la postmodernidad. No lo hace mal, y por eso tiene algún éxito; pero le da lo mismo. Como fotógrafo, como retratista, como artista, se pone al servicio de un tiempo que no es el suyo. Uno de sus grandes éxitos artísticos tiene que ver con sus reproducciones de mapas de carreteras. Sin pretenderlo su trabajo reproduce la inercia del ahucamiento de los territorios mediante la iconografía del simulacro. Parecería que los dos únicos momentos de verdad en todo lo que hizo, de resta de lo innecesario, de alivio de su extremo cansancio, fue, por una parte, la relación con el escondido, misántropo y huraño escritor Houellebecq y, por otra, las fotografías y videogramas que realizó sobre objetos industriales tratados y descompuestos con ácido y sobre herrumbrosas y

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>8</sup> *Id.*, *El mapa y el territorio*, Barcelona, Anagrama, 2011.

<sup>9</sup> *Id.*, *Serotonina*, Barcelona, Anagrama, 2019.

deshabitadas plantas de fábricas siderúrgicas alemanas. De nuevo, sin querer, convertía su indiferente trabajo en una nostálgica meditación sobre el fin de la industria europea en beneficio de la cirugía estética. «Jed Martin se despidió *de este modo* de una existencia por la que nunca había sentido un gran apego»<sup>10</sup>. Lo peor de la pérdida de mundo de Jed es, precisamente, el hecho de añorar un mundo al que quiso pertenecer pero que empezó a desaparecer en la época de su propio nacimiento. Ni el mismo protagonista llegó a saber cuál era verdaderamente la causa y el objeto de su nostalgia.

En el caso de Florent-Claude Labrouste, nos encontramos con un individuo que está absolutamente cansado de todo. No soporta ni su propio nombre. El plan es el de desaparecer. Del mismo modo que esas más de doce mil personas al año en Francia optan por no dejar rastro de sí para reinventarse en otro contexto porque la inercia y las cosas de su vida les pesan demasiado, Florent toma la decisión de dejar el trabajo, de cambiar de hábitat convirtiéndose en más nómada de lo que era y de reubicar los ahorros que tiene para ver qué pasa hasta que estos duren. Depresivo, fracasado en sus relaciones y en el sexo, necesita antidepresivos que le ayuden a secretar serotonina, la hormona vinculada a la autoestima, porque el cansancio que le invade es de los escindentes, de los que aíslan para siempre.

La monótona fatiga cínica y dañina de nuestro hombre en *Ampliación del campo de batalla*, o la indolencia de Jed, o la patológica depresión de Florent, se nos presentan como reflejo de un tiempo que exige de nosotros más de lo que se le puede dar. Se nos reclama una velocidad inasumible para gestionar los ritmos y los espacios duplicados de una crónica y peligrosa esquizofrenia social.

### III

No es esta melancolía enfermiza que nos relata el enfermizo Houellebecq la que nos interesa, como decíamos. No pretende ser este un ensayo ni de psicología, ni de psicología social, ni mucho menos un relato de índole terapéutica. El conjunto del trabajo pasa por ser todo el tiempo una hipótesis sin contenido, por tanto poética, que obedece al siguiente interrogante: ¿Qué pasa si poco a poco dejamos de iluminarlo todo, si nos vamos retirando, si quitamos cosas, si decidimos dejar de hacer, si no renunciamos a ver lo que hay parcialmente, si nos desnudamos, si decidimos no copiar nada más? ¿Qué nos quedaría? ¿Tenemos algún recuerdo de lo que pudo ser algo así alguna vez? No se trata de sacarlo todo de la

<sup>10</sup> *Id.*, *El mapa y el territorio*,..., p. 375.

mochila para poder correr más deprisa y ser más productivo con el ridículo objetivo de rellenarla otra vez con cosas nuevas. El asunto tiene que ver con caer en la cuenta del hueco mismo que convierte a la mochila en lo que es. El conocido paradigma del *Bartleby* de Herman Melville nos puede ayudar inicialmente a asimilar una actitud deponente; nos puede ayudar mejor a intuir el nihilista acontecimiento de la parada y la extensión de la renuncia, en tanto que sus síntomas no corresponden aun a esta depresión indolente contra el fracaso, propia de las sociedades tardomodernas<sup>11</sup> que caracterizan los personajes de Houellebecq.

Probablemente Melville, tras la poca resonancia de público que supuso *Moby Dick*, estaba proyectando sus frustraciones como escritor en este breve relato de 1853. En él se nos cuenta la peripecia de una oficina de un abogado bien instalado en uno de los pisos altos de Wall Street, con una atmósfera de fondo propia de la burocracia disciplinaria capitalista. Por necesidad del trabajo se generó la exigencia de contratar a otro copista y colaborador en el despacho: puesto que recayó sobre el protagonista del relato. Cuando *Bartleby* llegó a la oficina, sin referencias y sin pasado, copiaba constantemente de manera incansable. Copiaba en silencio. No obstante, su resistencia a hacer, su resistencia incomprensible a dotar de consistencia a las copias, se produjo ya el tercer día de estar trabajando cuando dejó claro que prefería no cotejar una de las copias propuestas con el original tal y como se le estaba proponiendo. De manera incomprensible, pero también de forma indolente y neutra, la extrema asertividad de su falta de disposición impedía una reacción adecuada y correspondiente al sentido común. De hecho, tal reacción de resistencia pasiva generaba inicialmente compasión sobre *Bartleby* y sus rarezas, que, en apariencia, no querían ser insolentes. Se trataba de una actitud de dejación que implicaba una peculiar fórmula de desobediencia pasiva. *Bartleby* no ejercía oposición. Se trataba de una actitud pálida y silenciosa, seria e inalterable, que terminaba generando cierta seducción y cobardía, pero también miedo y repulsión. *Bartleby* no hablaba casi; no leía. Progresivamente sus preferencias a no hacer eran más significativas hasta que un día alcanzaron el mayor grado. «Había tomado la decisión de no escribir más».<sup>12</sup> Ya no copiaría nada nunca más. Este escribiente que ya no quería escribir más definitivamente renunció a todo. Prefirió no salir del inmueble de oficinas incluso cuando allí había cesado ya la actividad; no puso impedimentos

<sup>11</sup> Cf. B.-C. Han, *op. cit.*, pp. 63-64.

<sup>12</sup> H. Melville, y otros, *Preferiría no hacerlo. Bartleby el escribiente*, Valencia, Pre-Textos, 2011, 2.<sup>a</sup> ed., p. 37.

a las autoridades para encerrarle; no cenaba; no comía; se quedó quieto, tumbado, hasta paralizarse del todo.

Tomando noticia de esta historia de Melville deberíamos preguntarnos: ¿Hasta dónde hemos de llegar en nuestra renuncia? ¿Cuál es la peculiaridad de esta reducción de todo aquello que sobra? ¿Cómo hemos de decidir aquello que preferimos no hacer más? ¿En qué situación nos deja esta resta o parálisis de actividad de Bartleby? ¿Qué tipo de silencio es ese que surge tras cada una de las negativas? ¿De qué manera afecta todo esto a los demás? ¿Cómo trastoca en el sentido común de los compañeros, pero especialmente del abogado, esta actitud de deponencia absoluta? Sí que es cierto que el relato parece presentar el fenómeno de la dejación progresivamente; sin embargo, si lo contemplamos rigurosamente Bartleby aparece ya vaciado, sin nada, sin una historia detrás, sin biografía. De este nihilismo vital es del que José Luis Pardo deduce la imposibilidad de la escritura y, por extensión, la posibilidad de la literatura misma<sup>13</sup>. Esto querría decir que la elección de preferir no hacerlo no es negativa, sino positiva. La parálisis y la dejación que encontramos en Bartleby, actúa como una suerte de *epoché*, activa en sí misma, para revertir las recurrentes e inflacionarias intenciones semánticas de la hermenéutica. La resistencia a seguir acumulando copias, aunque se nos presente de manera neutra mediante un ser abiográfico, no deja de tener que ver con romper con la inercia de la acumulación ciega de entes sobre los que llorar más tarde algún tipo de diferencia ontológica. Sin pasado, ni futuro, la repetición de la copia es hueca; y es justamente este hueco el que queda puesto en evidencia en la declinación absoluta y constante sobre todo. La peculiaridad de la reducción hermenéutica de Bartleby es que se trata de una declinación creativa sobre la oquedad, ya que preferir siempre es preferir algo, aunque ese algo sea nada. Por eso la forzada melancolía que nos gustaría ver en Bartleby no tiene que ver con la enfermiza depresión del tiempo líquido, sino con una parálisis, un corte o una apnea, que nos pueda hacer vislumbrar, o recordar, algo sobre aquello que había antes de los tiempos de la continuidad. Probablemente algún schopenhaueriano querría haber visto en Bartleby alguna expresión de ese ascetismo metodológico a partir del cual dejar de hacerle el juego al impulso incondicionado de la voluntad. No creemos que lo de Bartleby sea propiamente ascesis, pero sí que podría verse, detrás del ahucamiento de esta dejación de la preferencia, una forma de reconsiderar todo aquello que se escapa de nuestras manos. Agamben, refiriéndose a este extremo de la contingencia implícita en

<sup>13</sup> J.L. Pardo, «Bartleby o de la humanidad», en H. Melville y otros, *op. cit.*, p. 147.

Bartleby, nos habla de descreación para nombrar la vuelta de lo que no ha sido y no es nunca pudiendo ser; es decir, para nombrar, mediante una suerte de ontología negativa, y por defecto, la restitución de aquello que no se da en el ser<sup>14</sup>. Nuestro abogado, acostumbrado por su éxito social a que todo sea y, además, que sea presente, es fiel reflejo de la resistencia a aceptar esta cruel indiferencia de lo real. La condena hermenéutica se impone en su personaje al zozobrar por no poder articular la interpretación correcta de lo que pasa con su peculiar empleado; aún más, por no poder articular interpretación alguna de lo que pasa. El ruido acumulativo de cosas, de entidades, y de sentidos que no da respuestas nos arroja en las garras de la depresión líquida. De la hermenéutica no nos podemos zafar, de igual modo que no podemos dejar de respirar; pero con Bartleby, aunque a él todo esto le diera absolutamente lo mismo, nosotros no tenemos más remedio que preguntarnos sobre la nueva condición de la hermenéutica que tenemos que contemplar tras la renuncia.

#### IV

Rota la inercia de la copia, la parálisis misma a la que nos vemos sometidos con este Bartleby que, a la vez, podría ser un místico, un sabio, un neurasténico o un imbécil, reclama de nosotros penetrar en esa hendidura en el tiempo y en el espacio que se nos ha abierto sin esperarlo. Se trata de una hendidura que, al requerirnos para pensar el tener que habitar en el límite más extremo durante algunos instantes, o quizás durante toda la eternidad, reclama de nosotros nuestro cuerpo para someter y reducir su instinto de supervivencia. Necesitamos nuestro cuerpo porque, como se sabe, es preciso apoyar nuestra mano en el rostro con intención de reposar y meditar mientras gestionamos esa urgencia de traer ante nosotros aquello de lo cual nunca tendremos noticia alguna: aquello que nunca fue y que nunca podrá ser. No se trata únicamente de un reflejo psicossomático. Estamos hablando, por supuesto, de la mano melancólica. ¿De qué estamos hablando cuando hablamos de este cuerpo melancólico y de su consideración como método aparente? ¿De qué índole es esta reducción melancólica?

La labor hermenéutica y reductiva es transitiva: se actúa sobre algo y se trata de quitar o de restar entes; es decir, cosas, tareas, prótesis inútiles, ideas, e incluso un yo hinchado. Esto no quiere decir que nos tengamos que hacer desvanecer. Y es que verdaderamente, enfermos de

<sup>14</sup> Cf. G. Agamben, «Bartleby o de la contingencia», en H. Melville y otros, *op. cit.*, pp. 119 y ss.

cosas, deprimidos, indolentes, creemos protegernos desapareciendo de nosotros mismos. La huida puede ser patológica, dogmática, caprichosa, para siempre, mortal. Tal sería el caso de Chris McCandless, aquel joven estadounidense que, tras graduarse, decidió desprenderse de todo para vivir en el camino; algo aparentemente poco original en el imaginario cultural de los norteamericanos, que parecen necesitar todos hacer el gran viaje originario atravesando su país de este a oeste para reencontrarse con su propia identidad. Ahora bien, lo que verdaderamente nos interesa aquí es que su huida es respuesta al exceso y a la sobreabundancia de cultura; y es una huida hasta el final, sin retorno, adentrándose en el interior de las montañas de Alaska y muriendo, probablemente por desnutrición y debilidad. Su conocida historia, relatada por Jon Krakauer en 1996<sup>15</sup> y llevada a la pantalla por Sean Pean en 2007 con el título *Hacia rutas salvajes*, ha generado una peculiar leyenda que remite, de manera velada, a una cierta nostalgia de todos aquellos que tienen que seguir estando sepultados por las cosas para poder sobrevivir.

Ahora bien, en este imaginario contemporáneo de la huida, podemos encontrar otras referencias que puedan sernos algo más útiles. Nos referiremos ahora a *Gerry*, película de Gus van Sant del año 2002, en la que la huida además incluye el interesante experimento cinematográfico de la reducción casi total de cualquier discursividad narrativa. *Gerry* nos posibilita poner imágenes a la desaparición con retorno reductor propia de esta melancolía hermenéutica que nos interesa. Su minimalismo no sólo se encuentra en la sugerente música del compositor estonio Arvo Pärt, sino en la aspiración expresa a quitarlo todo. No sabemos bien, si como los fenomenólogos, Gus Van Sant pretendía con esta película algún acceso a la matriz más esencial de la expresividad cinematográfica, pero lo cierto es que desde el punto de vista material y de contenido se parte de lo absolutamente simple, casi sin ningún complemento. Se podría incluso decir que la catástrofe de lo real, es decir, de lo absolutamente poco, es lo que pone a los protagonistas en camino y les urge a perderse en la huida de todo. El que sea una película permanentemente vacía nos impele por inercia a aventurar algún desdoblamiento semántico para orientar nuestro relato, aún a sabiendas de que se trata siempre de una modalidad hueca de fabulación. Este desdoblamiento ontológico toma cuerpo expresamente en el peculiar desdoblamiento antropológico al que se asiste por medio de los dos personajes protagonistas: ambos se llaman Gerry. Juntos, en silencio, inmersos en una larga y cadenciosa secuencia inicial sin más contenido que

<sup>15</sup> J. Krakauer, *Hacia rutas salvajes*, Barcelona, Ediciones B, 2016.



el desplazamiento mismo, comienzan su andadura en un coche que circula por una carretera solitaria que se adentra poco a poco en el corazón de una zona inhóspita y desierta. Paran el coche y deciden continuar su andadura a pie. La cámara les sigue constantemente en *travellings* interminables en los que andan o corren. En este momento el terreno aún presenta alguna vegetación. Ambos se encuentran desorientados sobre la situación de «eso». No sabemos a qué se refieren con «eso», pero lo cierto es que a causa de su desorientación deciden olvidarse de ello: «¡Que le den a eso!». Es el momento en el que los Gerrys deciden regresar, pero se sienten perdidos. Como ellos mismos, probablemente el espectador no tiene ninguna referencia sobre quiénes son, ni de dónde proceden. Sólo asistimos a su errático caminar constante. Progresivamente la presencia de la figura humana pierde protagonismo en favor de un paisaje cada vez más árido que la devora. Se separan. Intentan reencontrarse, pero es difícil encontrar un punto de encuentro y también ponerse de acuerdo sobre él. Probablemente ya no hay puntos de encuentro: «Nos vemos en la colina. Si no vemos nada, que le den al punto de encuentro». Buscan una salida a su situación de pérdida. No encuentran nada: «¿Has visto algo?». «No». Parece que, efectivamente, todo ha sido ya reducido. Además, tienen problemas con su identidad. ¿Quién es Gerry y quién es Gerry? ¿Qué puede significar que conviertan en forma verbal el sustantivo de su nombre?: «Has gerriado el encuentro». ¿Qué puede significar esta desustantivación de la propia identidad? Los Gerrys parecen buscarse a sí mismos y siguen enfrentándose al absurdo de su situación y de su alienante desdoblamiento. En la secuencia de la roca, en plano fijo, sin saber cómo uno de ellos ha podido llegar allí arriba, el otro se esfuerza por acolchar con arena el terreno para que se pueda tirar y bajar de allí. Se advierte una tensión de los dos dobles mediante la cual advertimos la premonitoria debilidad e inoperatividad de uno de ellos. Tras ese episodio una de las secuencias más potentes de toda la película resulta ser un travelling sin cortes de unos cinco minutos en los que en un primer plano lateral los dos Gerrys caminan mirando el terreno en silencio haciendo rugir el sonido de sus pasos de la manera más dramática posible. Más tarde se encuentran de nuevo en una encrucijada. ¿Qué hacer? ¿Dónde ir? Incertidumbre absoluta. Deciden sobre criterios absurdos y contradictorios. Sería fácil ver en ello la metáfora de la pérdida de orientación de las sociedades actuales. Solo queda la opción de andar, de andar, de seguir andando. Pero sin mundo no hay salida y se sienten desalentados y agotados. El Gerry más débil llora ante la aporía. Los espacios ya no pueden ser más inhóspitos: desiertos áridos, una salina interminable, caminos vacíos. Redundan los planos solitarios del desierto vacío inhabitable, del no lugar; quizás como metáfora de lo primigenio: la sensación experiencial primera.

Aunque no se suela reconocer nunca, lo que hacemos tiene que ver con dar cuenta de la absoluta indiferencia de lo real. La construcción de significados y su interpretación ante este silencio termina erigiéndose en la paradoja de la creatividad que nos condena a tener que ser creativos. Desde una disposición reductiva lo que se pretende en este ensayo es poner en evidencia el entramado de excesos significativos a los que nos está llevando un tiempo tan atravesado por la propia inflación hermenéutica, que tanto carga y lastra la peculiaridad cultural de nuestra época con cosas y con hipercosas. La disposición del libro es la de un ejercicio de resta semántica y ontológica con objeto de ver hasta dónde se puede llegar quitando, ver si nos estábamos olvidando de algo con tanta prisa, y ver qué pasa. Sabemos que la tarea de decrecimiento nunca podrá ser completa. Siempre quedará ese poco, casi nada, de nuestra presencia que nos determina como el escorzo de lo real y a lo real como escorzo.

Entendido como un ejercicio de escritura, el presente ensayo se deja dirigir por la fuerza poética de una melancolía hermenéutica en la que los excesos de la iluminación se van neutralizando con el negro más absorbente. La literatura, la filosofía, el relato cinematográfico, el arte, la antropología de la corporalidad, etc., son todos ellos discursos inflacionarios, pero que también saben muy bien lo que es el fracaso. Es por ello por lo que, sin atender a indiscriminaciones genéricas postmodernas de ningún tipo, nos pueden acompañar adecuadamente como síntesis polifónica de una sola voz en esa labor heterodoxa de resta hermenéutica. Decrecidos, reducidos, desnudados, será difícil ya renunciar a nuestras heridas porque quedan a la vista. De ellas, quizás, quepa nutrir los veneros siempre abiertos de la alegría y de la compasión.



COMARES  
editorial

ISBN 978-84-9045-935-5



9 788490 459355