

Fragmento proviene del latín *frangere*, “quebrar”. Falla y sima, cueva y llaga, fractura y fragor son algunos espacios del fragmento. Mística, de *mystikós*: cerrado, arcano, misterioso. En este ensayo ambas nociones se entretajan para acercarse al hecho artístico desde una dimensión poética y política.

En términos de relato, el fragmento no es el estallido de la totalidad, ni sus restos. A las arquitecturas fragmentarias los místicos las llamaban “moradas”. En *El Quijote* nos damos de bruces con la Cueva de Montesinos, señalando el lugar en el que el relato da un vuelco.

La apariencia de desorden o falta de estructura asociada al fragmento es mero espejismo, sólo defendible desde una perspectiva muy restrictiva y superficial de la unidad de la obra. A su vez, eso que habitualmente llamamos “totalidad”, “buena forma” (de la obra artística, por ejemplo), completud del relato, incluso “sentido”, no es sino un *efecto de sentido* que apela a un supuesto referente extradiscursivo (puramente imaginario, no por ello menos poderoso), de cuya organicidad participaría). En eso que se da en llamar “realidad” (versión descafeinada de lo real, que se sustancia esencialmente en una panoplia de

lugares comunes y apelaciones a una factualidad prefabricada, poco que ver con la *realidad* de la que Wallace Stevens –2018: 734– decía: “No hay nada en el mundo más grande que la realidad”) no existen totalidades, sólo un *continuum* indiferenciado. “Equilibrio”, “realización”, “estabilidad”, “identidad” son conceptos vinculados a la noción de lo Uno como Totalidad que presentan, ciertamente, una utilidad normativa, pero poco más; es decir, contribuyen a mantener cierta estabilidad sistémica en los órdenes personal, social y económico y van acompañados de una serie de órdenes y consignas, pero poco tienen que ver con nociones como las de verdad o realidad, entidades procesuales y sin posibilidad de cierre ni cicatrización (salvo que sea “en falso”). Fragmento y totalidad pertenecen, ambos, al ámbito del discurso y la representación (con sus ramificaciones éticas y políticas), y denominan no estados “objetivos” del mundo, sino propuestas y horizontes de acción, expectativas y afectos, despliegues de significación.

La dialéctica totalidad-fragmento está cargada de presupuestos ideológicos que desbordan el ámbito artístico y cultural. Lo que se denomina totalidad (y que nosotros preferimos llamar *efecto de totalidad*) no consiste, la mayor parte de las veces, sino en posicionarse a una determinada “distancia”, que suele considerarse la “distancia correcta”, respecto a un objeto. Si variamos esa distancia, si “reencuadramos”, lo que era todo se revela parte, o a la inversa, y así sucesivamente.

Veámoslo con un ejemplo concreto. Al final de la película *Andrei Rublev* (1966) del cineasta ruso Andrei Tarkovski, la cámara recorre el más célebre icono del pintor y monje ruso, *La Trinidad* (1425).

Saltándose lo que se considera la “distancia correcta” que permitiría al espectador ver la escena representada *en su totalidad* (en la supuesta totalidad creada por la escena bíblica aislada, por el marco o los contornos del trozo de lienzo o de madera), la cámara se abalanza sobre la superficie del icono, se pega al cuerpo de la obra y lo recorre, durante casi ocho minutos, como una serpiente, privando al espectador de esa visión “de conjunto” institucionalizada y ofreciéndole, al mismo tiempo, una *nueva* visión. No se trata de una nueva interpretación de la escena, sino de una *nueva escena*, que se materializa a fuerza de recorrer el detalle, la superficie presa y víctima de las horas, los pigmentos arrebatados por los años, el desgaste y la huella del tiempo, la fragilidad tenaz de la que nace una profunda emoción poética.

¿Qué vemos?, ¿qué nos hace ver la cámara de Tarkovski? En modo alguno una totalidad desmembrada, ruinas o fragmentos de una escena primigenia. Lo que se presenta ante nuestros ojos es una dimensión completamente distinta de la obra; se abren nuevas capas de sentido que estaban ocultas por la preceptiva recepción normalizada y sus distancias en apariencia *naturales*. No se trata tan sólo de dos interpretaciones *de la misma* obra; asistimos, establecidas metódicamente las *condiciones de posibilidad*, a la emergencia de *otro relato*, camuflado tras el primero, distinto de este, diferente de la escena bíblica concreta, de su composición, simbolismo, morfología, etcétera, es decir, de todo aquello que configura una dimensión tematizante que suele imponerse por completo. La opción de Tarkovski abre un territorio del sentido que pasa

por y trasciende la propia materialidad de la obra artística (su cuerpo) y pone en escena el vínculo de esa materialidad con las dimensiones de lo poético y lo político. Saltándose la distancia normalizada (“normal”) de recepción, obligando al espectador a saltársela, puesto que su mirada está secuestrada por la de la cámara, provoca, en primer lugar, impaciencia en este. Impaciencia que es fruto de la convención espectral por ver la escena “completa”. Impaciencia que no encuentra solaz, porque tal visión no llega. Causa, en segundo lugar, extrañeza, turbación, remitiendo directamente la potencia de la obra artística no a la impecable ejecución o a la naturaleza subversiva de lo representado, sino a su ser uno con la dimensión temporal que la consume, una imagen que sólo puede emerger de un material sensible (reactivo) al paso del tiempo. El tiempo no es sólo un factor de desgaste, un factor deletéreo, externo, amenazante, sino constitutivo, constructivo, productor de materia significativa. La obra de arte, para ser tal, debe contemplar y *permitir* su desgaste, ponerlo en escena, dando acceso a esa dimensión temporal; debe ser capaz de acoger, en su superficie, los signos de su propia ruina, de abrirse a esa dimensión; es decir, debe poner en escena su *devenir fragmento*, su ser quiebra o ruptura (fragmento, como se ha dicho, viene de *frangere*, quebrar, romper); debe permitir la entrada, de manera estratégica, al que se considera tradicionalmente su mayor enemigo, el tiempo, y convertirlo en aliado. Quizás esa, y no otra, sea la verdadera naturaleza de la obra de arte, que acoge, incluso escenifica, su propia desaparición.

En esa integración juega un papel clave lo que hemos denominado materialidad, y el fragmento es ese lugar en el que las dimensiones de lo material y lo espiritual colapsan y se amalgaman. Conviene detenerse un momento en las facetas de dicha materialidad, puesto que son múltiples. Pongamos un ejemplo: ¿de dónde procede el goce de leer un libro en una vieja edición (no en una edición de coleccionista necesariamente, un libro de bolsillo serviría a la perfección para estos fines)? ¿Cómo afecta a la recepción de esa obra (a la *relación* con ese texto) ese *surplus*, ese exceso sobrevenido de materialidad, que viene dado por el paso del tiempo sobre las hojas impresas? ¿De dónde procede la fascinación que producen los viejos filmes con su más que deficitaria calidad de imagen, con su bajísima definición, con su opacidad, en una época que ha hecho de la transparencia y la alta definición sus ídolos (ídolos, como siempre, arteros)? Estos son factores (los factores materiales) exógenos a la propia obra, suele decirse, coyunturales. Pero no, antes de entrar en los que se consideran habitualmente factores endógenos, hay que refutar esta noción. El relato, la representación, buscan por todas las vías posibles aumentar su dimensión material, su *carga* material. No hay dimensión exógena en este sentido. La recepción viene determinada por múltiples factores, no sólo por el “contenido” en sentido tradicional. El *contenido* de una obra, entendido como aquello que la constituye, es mucho más abarcador de lo que la noción usual permite siquiera imaginar y, por supuesto, aglutina tanto lo que habitualmente se entiende por tal como la dimensión de la forma que suele oponerse al mismo en la

clásica dualidad forma/contenido. El “contenido” de una obra es, en realidad, su contenedor.

En el Evangelio según san Juan se da una idea muy precisa de qué significa esto. La noción de “palabra” que aparece en el arranque de dicho evangelio determina un cierto terreno de juego. Esa “palabra” no es simplemente “contenido” formulado por alguien, contenido al que se da curso y que se transmite. No lo es porque, como bien dice san Juan, el Enunciador sumo (Dios en este caso) es “voz del que clama en el desierto”. Es decir, voz que nadie oye, ni, por consiguiente, es transmisible como contenido-glosa. La palabra, por tanto, es puro *contenedor*, espacio, cavidad hueca en la que resuena el vacío del desierto. La palabra es caja de resonancias de la nada (voz desconocida, voz irremediamente perdida, voz que, más que interpretada, sólo puede ser re-creada una y otra vez): “En el principio existía la Palabra y la Palabra estaba con Dios. Ella estaba en el principio con Dios. Todo se hizo por ella y sin ella no se hizo nada de cuanto existe” (Jn. 1, 1-3). Hay que prestar atención a la dialéctica Dios-Palabra. No se trata de la palabra *formulada por* Dios, entidad (la palabra), por tanto, supeditada a quién la pronuncia, palabra-contenido a través de la que se formula un pensamiento. Se trata de la palabra que está *al lado de*: “estaba con Dios”. Palabra-conteniente, a la que en el Evangelio según san Juan se pone en pie de igualdad con la Divinidad: “Ella estaba en el principio con Dios”. La Palabra no es, por tanto, mero reflejo, imagen del pensamiento divino: “Dios es un Verbo no dicho”, escribía el Maestro Eckhart (1998: 83).