

LEYRA, A. M.^a: *La mirada creadora*, Ediciones Península, Madrid, 1993, 219 págs.

La experiencia nos enseña que no es posible crear *ex nihilo*. Sólo un dios puede convertir la nada en algo, y nosotros no somos ni tan siquiera titanes. En consecuencia, la creatividad humana se caracteriza por *ver de forma nueva algo que ya existía*.

Para Ana M.^a Leyra las obras de arte encierran mucho más contenido filosófico que los sesudos tratados de filosofía. «El arte del escultor, y por extensión todo arte, en su calidad de metarrealidad, de creación en lo irreal, nos remite a un fondo filosófico en el que al individuo humano se le hacen patentes, no mediante el conocimiento sino de un modo originario, casi místico, las más esenciales situaciones» (pág. 60). También Antonin Artaud apuntó que el arte es un recorrido configurado por elementos irracionales que desemboca en la más profunda sabiduría humana. Es un tipo de saber el que ofrece el arte, tan apasionante como los misterios de la alquimia.

Esta obra no pretende ser un ejercicio teórico, sino una mirada crítico/creadora de la capacidad creativa puesta en práctica. Nuestra época está comenzando a valorar la creatividad en su justa medida, y prueba de ello es la relevancia que se le está otorgando a la inteligencia creadora o divergente. Pero entrar en consideraciones teóricas sería traicionar el espíritu que anima la obra, que no es otro que enriquecer al lector, ofreciéndole una interpretación no excluyente de un conjunto de obras que la autora ha elegido para tal fin. «La profundidad inagotable de la obra artística nos permitirá tantas interpretaciones como visiones humanas se detengan en ella; no la búsqueda de la verdad, sino la búsqueda de nuestra verdad, la de cada uno, en cada momento, comunicable y creadora» (pág. 81).

Ana M.^a Leyra ha abordado en sus obras el proceso creativo. Y deja muy claro que parte de ese proceso radica en la relación entre creador y contemplador. De hecho, una vez que el artista finaliza su obra, ésta deja de pertenecerle. Por otra parte, el ojo que contempla el arte es un ojo que sospecha y nos conduce hacia la claridad. Tanta importancia como conocer las intenciones del creador tiene ver si esas intenciones quedan plasmadas en la obra, y, en caso contrario, si el resultado es valioso desde el punto de vista estético.

El viaje que propone este libro recorre un prólogo y tres partes. La primera parte de la reflexión gira en torno a los filmes *Medea* de Pier Paolo Pasolini, *El séptimo sello* de Ingmar Bergman e *Iván el Terrible* de S.M. Eisenstein.

Todo artista ostenta el privilegio de transformar el mundo mediante sus recreaciones, y así, el arte se erige en depositario del poder de la creatividad. Cuando el artista plasma sus propios conflictos y los de su época, vaticina muchas veces la orientación futura de la cultura. Leyra nos recuerda que el gozo de contemplar se ve multiplicado cuando se le añade el conocimiento, porque aquí se trata de traer a la superficie lo más elevado y lo más profundo.

La *Medea* de Eurípides encarna la irracionalidad. Medea es maga, doncella, parca y extranjera, lo que le añade un matiz de misterio. En el filme de Pasolini lo irracional aparece representado en la figura del centauro Quirón, médico, sabio y profeta. Pero el centauro simboliza algo todavía más importante: la trascendencia lograda mediante la asunción de la dualidad humana.

Casi todas las obras abordadas en este libro coinciden en mostrar la rica carga simbólica del espejo. En el caso de *Medea* el espejo mostrará el acceso al ser ético,

aunque el mito que con más efectividad ha introducido el simbolismo del espejo en nuestra cultura es el de Narciso. Leyra disiente de la interpretación habitual, alegando que Narciso no se ama a sí mismo porque ignora que la imagen reflejada en las aguas es la suya.

El séptimo sello de Bergman nos acerca a la Edad Media, momento, como tantos otros, de apocalipsis y utopía. El caballero Antonius Block, enfrentándose a la muerte, espera un descuido de su oponente para realizar un acto que dé sentido a su existencia. El resultado es que Jof, el juglar, y su familia sobreviven. Una vez más, la creatividad surge como única forma de sobrevivir a la muerte. Y, al hilo de la eternidad, la autora nos introduce en el eterno retorno nietzscheano. La hazaña de Block le hará sentir el valor del instante, ese instante que Nietzsche pone como fundamento de la eternidad.

Eisenstein, por su parte, favorece una interpretación freudiana porque para este cineasta el artista debe recurrir a formas arquetípicas, a imágenes que hablen directamente al inconsciente.

La mente humana forja recursos como el mitologema de la pareja y la categoría psicológica del doble. El primero tiene su origen en la dificultad que conlleva la tarea de autocreación humana, mientras que el doble reviste mayor complejidad y es más polivalente.

El filme de Eisenstein es una reflexión en torno al poder. Desde su coronación en adelante Iván va a padecer y ejercer las implicaciones del poder; estará cada vez más solo y contaminará todo lo que le rodea de violencia. El Prometeo de Esquilo muestra que al deseo de mandar se superpone el de permanecer en el poder. Esto se aprecia en *Iván el Terrible* en el mecanismo de sustitución que provoca su afán de perdurar. La muerte por error de su primo Vladimir, doble de Iván, le consolida como Zar, al tiempo que acentúa un poco más su soledad.

Iván IV es uno de esos individuos históricos de los que habla Hegel. Su labor histórica es de tal envergadura, se identifica de tal modo con el esfuerzo y la lucha, que el individuo queda convertido en una cáscara vacía que cae cuando ha cumplido su objetivo.

En la segunda parte aborda Leyra la tan olvidada creatividad femenina. Tres ejemplos paradigmáticos ilustrarán su labor: *Cumbres borrascosas*, la versión de *La bella y la bestia* de Madame de Villeneuve y *Frankenstein*.

Reanudando de nuevo las investigaciones freudianas, Leyra nos aproxima a la novela familiar, en sus variantes del expósito y del bastardo. El análisis del arte que Freud elabora nos lleva a concluir que existe en el ser humano una profunda necesidad de urdir historias. Aquello que se interpone entre nosotros y nuestros deseos puede ser transgredido en la ficción y, de este modo, inventamos una válvula de escape frente a la locura.

Cumbres borrascosas es un ejemplo de novela familiar en la etapa del expósito. El tema de esta obra es el mal, encarnado principalmente en Heathcliff, personaje que, por su oscura procedencia, permite representar, no sólo el mal, sino una negatividad que va a posibilitar a la obra una absoluta apertura; «Emily Brontë pone ante nosotros el despliegue de la actividad creadora misma, crea al creador, y *Cumbres borrascosas*, resulta así la novela de la novela, la puesta en escena de la génesis del novelista (pág. 103).

Los sueños y el arte poseen un gran contenido simbólico. Muy interesante resulta, en este sentido, el cuento, que, en su libre determinación de tiempo y lugar,

permite al que lo escucha identificarse con el relato y escapar a las restricciones de la realidad. Ana M^a Leyra muestra en qué medida la mirada femenina de Mme. de Villeneuve enriquece este relato de animal-novio.

Bella, que personifica el concepto griego de belleza *kalos-kai-agathía*, ocupa el lugar central en un relato que ofrece un recorrido por la historia de las ideas estéticas. Aquí, el espejo, junto con los sueños, empuja a Bella a ver con claridad y no dejarse arrastrar por las apariencias. Finalmente la creatividad, expresada aquí bajo la forma de la belleza, opera el milagro de la transfiguración del horrible animal en un hermoso joven.

Si la Ilustración prefería los cuentos con moraleja o, por lo menos, con un final feliz, el gusto romántico se inclina por los vampiros, las apariciones y los monstruos. Y esto último fue lo que surgió de la imaginación de Mary Shelley durante aquel famoso viaje a Suiza.

Este libro, como los dos anteriores, nos aproxima a la labor creativa. Frankenstein configura al monstruo a partir de un amasijo de cadáveres. Por su parte, el monstruo se crea a sí mismo una interioridad en su trato con los humanos, pasando así de un estado natural bondadoso a una socialización que siembra el mal en él.

Leyra sospecha que la referencia titánica del título, además de adecuarse al doctor, también puede corresponder a su creatura. Frankenstein es a la vez dios, titán y hombre, mientras al monstruo se le impone ser diferente de los dioses y de los hombres. Cuando se reconozca en esa horrible imagen que le devuelven las aguas, verá claramente en ese espejo que su destino es la pena prometeica y el dolor.

El deseo del doctor Frankenstein de ser algo más que un hombre, le acerca al superhombre anunciado por Zarathustra. Ahora bien, si del superhombre nada sabemos todavía, sí conocemos el resultado de las aspiraciones de Frankenstein: una breve existencia rodeada de una carencia absoluta.

Por último, la tercera parte de la obra aborda el lado perverso de la creatividad. El mito bíblico de Herodías nos enseña que el poder puede presentarse bajo la apariencia política, ética y estética. Herodías consigue permanecer junto al poderoso y matar a quien osa poner en peligro su posición. Pero ella no posee más que un poder diferido, manda y seduce siempre a través de otros; «Poder de la diferencia, poder que no se tiene, pero se ejerce y cuanto más se ejerce, más claramente se advierte su ausencia» (pág. 171).

Este personaje ha permitido múltiples interpretaciones, entre ellas la de Mallarmé, que destaca lo misterioso de la belleza y la muerte. También se pone de relieve aquí la versión de Liliana Cavani, historia de humillación y poder que plantea la posibilidad hegeliana de la inversión de papeles. En tercer lugar, la autora elige la mirada esperpéntica de Valle-Inclán para ofrecernos su lectura creadora del mito.

La obra termina aproximándose a *Saló o los ciento veinte días de Sodoma*, en su versión escrita y fílmica. Esta creación se caracteriza por la desaparición de lo metafórico. Apropiándose el desafío Ilustrado *S. pere aude!* Sade lo dirá todo y Pasolini lo mirará todo. El espejo, por tanto, es aquí una forma de reproducir lo mismo muchas veces.

El libertino ejerce la violencia a modo de inventario, pero esta violencia pretende mostrar, entre otras cosas, lo paradójico del sistema contractual. El li-

bertino/burgués se unirá a unos pocos para ejercer el poder/violencia sobre la mayoría.

Desde la perspectiva de la escritura Sade es un punto cero. Se trata de decirlo todo para poner de manifiesto que nada más puede ser dicho, de anular el ámbito de lo posible por saturación.

Pasolini nos insta a reconocernos en la figura del libertino, del exceso, del mal. Toda utopía exige el ejercicio de la violencia, por eso no es posible la catarsis ante lo hiriente de este reconocimiento. La violencia de lo que Leyra llama «pornopsis» conduce a la frialdad del absoluto cumplimiento. En sentido literal, sólo podemos hablar de obscenidad cuando todo se sitúa ante el espectador y se hace imposible que algo quede fuera de lugar.

El ser humano de nuestros días, enfrentado a los interrogantes originarios, se encuentra solo y desconcertado. Para la autora, en esta época postmetafísica, el arte se convierte en el último reducto capaz de ofrecer una respuesta. Esta respuesta estriba en la posibilidad de que nuestro vivir creativamente, aunque ahora esté lejos de la realidad, podrá algún día encontrar confirmación en ella.

Ana Pilar ESTEVE

LEYRA, A. M.^a: *Poética y Transfilosofía*. Fundamentos, Madrid, 1995.

Puede que este libro no se encuentre cómodo en ese género un poco descarnado que es la reseña bibliográfica. Puede, entonces, que la narración sucinta de su argumento, la noticia y el examen de sus contenidos esenciales, operaciones de obligado cumplimiento para toda reseña, se encuentren rechazados por la escritura misma de la obra que aquí comentamos. A no ser que reseñar se entienda como la repetición de una seña, de una marca escritural, como una cuestión de correspondencia con otro escrito, un guiño de complicidad con otra escritura que seduce y requiere el aporte de una repetición, de un rescribir¹ y, por tanto, demanda arriesgada a lo parcial de una perspectiva, de una lectura —riesgo y condición, por otro lado, de todo escribir—.

Vistas así las cosas, reseñar, como mantener una correspondencia, supone destacar unos reenvíos de la obra, ilustrar ciertas claves que faciliten el acceso y dirijan, *transporten*, al lector de este texto-reseña hacia la lectura del otro reseñado; y no, lo que suele ocurrir con frecuencia, la eviten o sustituyan, como si lo más interesante del mismo fuera lo que se contiene en la escueta reseña.

En este caso no existe ese peligro, porque la obra no se deja reseñar. Por ejemplo, no entrega un argumento lineal abordable desde unas premisas hasta una conclusión. Además no tiene tesis, en tanto que un lugar privilegiado y conclusivo donde se hace presente el enunciado central.

En el espacio abierto por su escritura se pone en operación un cierto TRANS que se expande en superficie, no en línea. Toda la obra resulta atravesada de múl-