

Notas y reseñas

Entrevista a Daniel Canogar. 23 de febrero de 2007

Junto a la alta figura del artista visual Daniel Canogar, lo primero que recibe tras las puertas de su estudio es una estructura arácnida que pende del techo con sus tentáculos de fibra óptica y su cuerpo de proyector. En la oficina, una colección de cámaras de fotos antiguas se exhibe desde lo alto de una estantería y, en la librería, la escultura de una cabeza se camufla arropada por una densa colección de volúmenes. Una de las paredes está recubierta por un mural con la obra *Otras Geologías 8* (2005), creando una confusión entre el adentro y el afuera de la obra de arte. Frente al mural, un corcho sostiene distintos bocetos y variaciones sobre un mismo tema apostillados por diversos *post-it*. «Ésta es mi mesa de trabajo —dice Daniel refiriéndose a la corchera—. Es como un guión». Efectivamente, su “mesa” se estructura en escaletas que detallan las escenas de una película futura.

Escritura e Imagen: En una cultura mediática en la que prima el bombardeo constante de imágenes, donde el mal se banaliza revestido de consignas estéticas, ¿cómo conjugas el interés visual que suscitan determinadas realidades con la asunción de un posicionamiento crítico respecto de ellas? Es decir, ¿cómo mantienes en tu obra el equilibrio entre la calidad estética y el compromiso?

Daniel Canogar: No veo como ámbitos separados la calidad estética y el compromiso; quizás tenemos una definición muy banal de lo que es estético, como algo que es bonito o agradable. Sin embargo, algo terrible puede ser muy estético, algo totalmente perverso puede ser también muy estético. Para mí, lo estético es algo que de alguna forma está dando en la diana, está acertando en apuntar algo que se siente o que late o que tiene ciertas reverberaciones dentro de nosotros. Y eso, ya de entrada, es un compromiso con la realidad, un compromiso con observar la realidad de una forma directa, verdadera, auténtica. Para mí es muy difícil separar la estética del compromiso. En general, pienso que la mirada estética es una mirada comprometida, que está abierta, prestando atención. Yo creo que, ante todo, el creador tiene que prestar atención, tiene que estar atento, y en esa atención ve cosas que no ve todo el mundo.

E. I.: En varias ocasiones has descrito el estatuto contemporáneo de la imagen como una forma de neobarroquismo asociado a las nuevas tecnologías. Has calificado también a la sociedad actual como una sociedad «obscuramente visual». ¿Qué tipo de simbiosis o transacción propones entre el espectador y tus instalaciones para que procese ese exceso visual de una manera alternativa?

D. C.: El primer objetivo de mis instalaciones es sumergir al espectador en imágenes, que se sienta rodeado por imágenes. El ecosistema en el que vivimos es un entorno tremendamente visual, y es como yo experimento la realidad cotidianamente, como una imagen que se ha salido del marco, que ha reventado el marco de representación y que ya no está ahí encorsetada. Se trata de algo que tenemos que negociar en la medida en que nos rodea y que se confunde con «la realidad del carbono», por llamarlo de alguna forma. Yo intento imitar esa condición, que es una condición básica de la sociedad del espectáculo, como el aire que respiramos. En segundo lugar, me interesa mucho utilizar las estrategias del espectáculo, seducir la mirada del espectador, crear un impacto visual fuerte; a veces lo consigo y otras veces no. Dentro del mundo del exceso visual es muy difícil llamar la atención, retener la mirada. Si yo lo consigo, intento que haya una tercera fase: una especie de acto de reflexión por parte del público, llevar ese primer impacto visual a pensar sobre lo que está viendo de una forma más profunda, cognitivamente más compleja. En el sentido de esa simbiosis que me gusta que ocurra entre espectador y la instalación, es muy importante el movimiento físico del espectador alrededor de la instalación. Lo interesante de las instalaciones es que no hay un punto de vista único acerca de la obra, no se ven de una manera pasiva, desde un sofá, sino rodeando la obra. Y en ese rodear la obra, ésta cambia constantemente. Esa interacción dinámica con la obra es lo que de alguna forma suscita múltiples lecturas, lecturas que quieren reventar la pasividad del espectador. A mí me interesa mucho tener un espectador activo, y entender la imagen y la experiencia visual no como una experiencia pasiva, sino como una experiencia de lectura compleja. Creo que somos analfabetos visuales, que no se nos enseña a leer imágenes. Lo que yo persigo es que el público lea mis instalaciones, que ese primer impacto visual sea seguido por una lectura cognitiva que le permita realmente tener una experiencia especial.

E. I.: Si bien la base de tu trabajo es la fotografía, es una constante en toda tu obra la inquietud por trascender el espacio visual ordinario y dar volumen a la imagen hasta que se funde con lo escultórico y lo arquitectónico. ¿A qué responde esta inquietud? ¿Qué tipo de dialéctica estableces entre lo bidimensional y lo tridimensional, o entre lo estático y lo cinético?

D. C.: El marco de representación no es algo que se reviente en mis instalaciones, sino que ya ha sido reventado, es una característica de la sociedad de la imagen. Es así como se experimenta la realidad, andamos por la calle y tenemos anuncios del tamaño de la fachada de un edificio, nos bajamos de un avión en un aeropuerto y todo el suelo tiene un gran anuncio publicitario. Podemos experimentar cotidianamente las capas de imágenes a través de internet, la televisión, el cine, etc. Es una forma que ha contaminado nuestra mirada, es algo que hemos interiorizado. Vemos la realidad casi como si ya fuera una imagen, una fotografía. Como turistas, viajamos a los sitios y tomamos fotos de iconos que ya hemos visto repetidamente. El turista tradicional está a la caza de imágenes que ya conoce, que ya ha visto. Es una forma de ver la realidad que yo intento subrayar un poco más, intento encontrar fisu-

ras en esa especie de esfera o burbuja de la representación. La creación tiene que encontrar esas fisuras para abrir nuevos caminos sorprendentes, explorar rincones que todavía no se han representado, que no están aún en la cartografía.

E. I.: Esas imágenes se venden también con la idea de que ofrecen un tránsito directo a la realidad, a las cosas, como si fueran los representantes con contrato de exclusividad de la realidad.

D. C.: La idea de que la imagen es mentirosa es una idea tan antigua como Platón y el mito de la caverna, que de alguna forma condena la imagen como un artefacto mentiroso. Es cierto que el mito de la fotografía como testimonio o ventana a la realidad fue muy propio del siglo XX, pero el deconstructivismo francés se encargó de delatar la mentira de la fotografía. Hoy, con la fotografía digital, es imposible hablar de la fotografía como ventana a la realidad, con las tecnologías digitales se entiende que la imagen es engañosa. Cada vez que vemos un anuncio publicitario donde un coche se convierte en un centauro y ese centauro vuela por los cielos y aterriza como un avión sin ningún tipo de corte, nos damos cuenta de que la realidad no es así. Lo que yo quisiera apuntar como alternativa es que la mentira puede ser muy verdadera, y que la imagen puede ser tan mentirosa como una palabra o cualquier otro código, pero cualquier código puede ser también radicalmente certero. En este mundo de la imagen basura es muy importante empezar a encontrar una ética de la imagen y una inteligencia visual. Por eso digo que somos un poco analfabetos visuales, porque tendemos a ser espectadores pasivos y no espectadores que están activamente leyendo, trabajando y pensando sobre lo que están viendo. En este sentido, los que trabajamos con imágenes tenemos una cierta responsabilidad de presentar la imagen como una herramienta tremendamente compleja, una herramienta muy útil, inteligente, para reflexionar sobre la realidad, una herramienta que puede ser potencialmente muy verdadera.

E. I.: A menudo has hablado de las ilusiones ópticas y de los juguetes que en los dos últimos siglos revolucionaron el universo de la imagen. ¿Qué papel juegan esas fantasmagorías en tu obra y cómo se actualizan en el siglo XXI?

D. C.: Juegan un papel muy importante. Me gusta mucho mirar periódicos de la primera mitad del siglo XIX, que para mí es la arqueología o el inicio de los nuevos medios, de la imagen técnica o tecnológica. Encuentro inspiración en esta primera época del descubrimiento de la fotografía, de los praxinoscopios, de las linternas mágicas. En el fondo, todos estos artefactos han sido tecnológicamente superados pero, en esencia, hacían lo mismo que podemos estar haciendo ahora con los ordenadores, los vídeo-proyectores, con los sofisticados aparatos que tenemos. Duplicar, imitar la experiencia de lo real es algo intrínseco a estas tecnologías. Quizás es que soy nostálgico, pero en mis instalaciones intento dejar muy patente la parte de artefacto, de maquinaria. En casi todos mis trabajos trato de no esconder el proyector, pues es una parte que tiene una presencia escultórica en la obra. Me gusta de alguna forma no desenmascarar, pero sí presentar el diálogo que hay entre esas tecnologías, esos artefactos, esos proyectores y la imagen espectral que emiten. Ese diálogo es una de las experiencias más paradójicas de la modernidad: estamos constantemente viendo imágenes que parecen reales y que tienen la misma presencia que una pared, un edificio, un coche; y sin embargo no son reales. Para mí, esa relación entre lo real y lo irreal, entre lo que es físico, tangible, hecho de carbono, y lo que es puro espectro fantasmagórico, es algo que todavía el ser humano está intentando negociar. Ya los primeros espectáculos protocinematográficos

ficos –los dioramas, los panoramas– habían de hacer frente a esa contradicción de capas yuxtapuestas de distintos grados de realidad. Me interesa mucho esa negociación cognitiva y esa progresiva aceptación de la alucinación como una especie de realidad paralela. Lo fantasmagórico en sentido gótico, en el sentido de las casas encantadas, emerge precisamente en la época más materialista. Antes, en la época agraria, el fantasma existía como una experiencia cotidiana. Con la revolución industrial aparecen la maquinaria y el método científico, y la realidad empieza a explicarse desmitificando cualquier elemento supersticioso. No obstante, es en ese momento cuando surge el espectáculo fantasmagórico que sustituía al antiguo fantasma. El sujeto moderno se origina en esa especie de fantasma en la máquina, y yo intento explorar este sujeto que nosotros hemos heredado.

E. I.: Ante la proliferación de los sistemas virtuales y la desmaterialización de los objetos, tanto en la sociedad en general cuanto en las tendencias artísticas de los últimos treinta o cuarenta años, la reivindicación del cuerpo aparece como una forma de resistencia. El cuerpo humano está muy presente en tu obra, bien de forma directa o bien en el juego que tus instalaciones establecen con el tránsito del público. ¿Qué sentido tiene para ti esa corporalidad o carnalidad?

D. C.: No es algo que haga de una forma muy consciente, pero para mí esa presencia del cuerpo humano es un intento de indagar en la contradicción que supone tener un cuerpo humano, tener carne en este espacio desmaterializado y virtualizado. En este espacio, parece que tener un cuerpo humano se convierte en algo totalmente torpe y casi absurdo. Y esa experiencia torpe del cuerpo humano con respecto a las tremendamente seductoras imágenes desmaterializadas que nos rodean implica una resistencia. Al final, la experiencia orgánica y su funcionamiento nos vuelven a poner los pies en la tierra, nos vuelven al referente básico de que somos seres humanos que pisamos la tierra y que no estamos siempre volando entre fantasías. Yo trabajo mucho el tema de la mano y de lo táctil, o más que lo táctil, quizá la ausencia de lo táctil en la imagen. En el espacio virtual de la imagen no puedes tocar a otra persona, y esa ausencia de lo táctil es algo que echo de menos y que, de alguna forma, constituye una búsqueda absurda o imposible: descubrir lo táctil en un espacio que no existe, el espacio de la imagen. El hecho de tocar imágenes, de poder tocar otros cuerpos en la imagen es una especie de reto absurdo que me obsesiona, que no sé si tiene solución.

E. I.: El acceso visual a estratos tradicionalmente vedados al ojo humano comienza a ser una realidad gracias a los avances tecnológicos de la medicina y otras ciencias. Esta temática se hace explícita, por ejemplo, en tu instalación *Intimate Mappings* –creada para la exposición *Banquete* del Centro Conde Duque en 2002 y expuesta por segunda vez en la Sala Parpalló de Valencia en 2007, *Otras biología*–, donde se evocan las profundidades biológicas del ser humano. ¿Cómo abordas a través del arte la hipervisibilidad que promete la cultura occidental?

D. C.: La hipervisibilidad del cuerpo humano tiene mucho que ver con el descubrimiento de la anatomía en el Renacimiento. Vesalio corta la piel y abre el cuerpo a la mirada. Ese movimiento que abre la piel, como si se abriera el cortinaje de una obra de teatro, un nuevo espacio de representación, coincide con el descubrimiento de la perspectiva cónica renacentista. Y la perspectiva, con sus ejes y fugas, también corta la realidad, la enmarca, la separa de su contexto. Tanto Vesalio como Alberti, a quien se atribuye el origen de la perspectiva cónica renacentista, cambian la forma de ver la realidad y de ver el cuerpo humano. En el

Renacimiento aparecen los teatros anatómicos, verdaderos espectáculos abiertos al público para enseñar los secretos interiores del cuerpo humano. Evidentemente, con las guerras y el cuerpo mutilado había un conocimiento de lo que era el interior del cuerpo, pero nunca antes había sido expuesto de esta forma a la mirada. Esa espectacularización del interior del cuerpo no es algo contemporáneo, sino que tiene ya 500 años, pero de alguna forma está ahora llegando a su destino final, a lo más íntimo del cuerpo humano, con el proyecto genoma. Se trata de un proceso en el que cada vez se llega a espacios más recónditos, más privados. Y yo creo que con ese camino se pierde algo básico del ser humano: el ser humano necesita un punto ciego, un lugar totalmente inaccesible a la mirada, a la inspección, a la codificación. Es en ese punto ciego donde reside el misterio de lo que significa ser un ser humano, estar vivo y experimentar la realidad. Llegará un momento en que esa hipercodificación o lectura del cuerpo humano cambiará básicamente ¿de hecho, ya está cambiando? lo que significa ser un ser humano. Ahora mismo estamos en ese punto de transición. Quizás esa definición humanista del ser humano como un ente individual, original y único se está transformando radicalmente.

De una forma muy primaria, mis instalaciones ¿y *Write of Passage* en concreto? intentan explorar esta suerte de codificación del cuerpo humano que significa el descubrimiento del ADN y de las estructuras moleculares. Este descubrimiento constituye en cierto modo la gran revolución del siglo XX, el poder de modificar a nivel molecular la biología y transformar al ser humano en un código susceptible de manipularse, reescribirse o copiarse. Por esta vía nace un nuevo concepto de lo humano.

E. I.: En tu instalación *Write of Passage* –creada para la exposición *Otras biologías* de la Sala Parpalló de Valencia, 2007–, se conjugan la imagen y la escritura para trabar una narrativa visual. ¿Qué función cumple el texto escrito en el conjunto de la obra? ¿Qué plus de sentido añade?

D. C.: Los textos son, sobre todo, fragmentos de notas hechas por alguno de los descubridores del ADN, notas a veces muy primarias, hechas en una pizarra cuando estaban en pleno proceso. Es interesante relacionar el proceso científico con el proceso artístico. Hay muchas equivocaciones, hay notas, pequeños dibujos, etc. Fue así, quizás en una pizarra, o con un lapicero sobre un cuaderno, donde por ejemplo Watson y Crick realmente llegaron a la estructura de la doble hélice del ADN. En *Write of Passage* lo que he hecho es escanear muchos de estos documentos originales, documentos que son históricos, tan históricos como podían ser los *Principia Mathematica* de Newton. Básicamente, *Write of Passage* es un juego de palabras, porque la expresión inglesa es *Right of Passage*, que es una especie de iniciación o de proceso iniciático. Es el bautismo, la primera comunión, un ritual privado. He cambiado *Right* por *Write* porque esta pieza tiene mucho que ver con la escritura. Quería reflexionar sobre el pasaje a la escritura, sobre cómo nos convertimos en escritura. Las imágenes que yo proyecto en este pasillo de 10 metros, a través de unos agujeros y hacia la pared contraria, son como una escritura. Hay que leer las imágenes también. Yo quería hablar de la codificación, de cómo todas estas tecnologías, esta mirada científica, transforman al ser humano en código, y del cambio radical que ello implica en la forma de ver al ser humano.

E. I.: Gracias a tus publicaciones –y, en particular, al libro *Ciudades Efímeras; Exposiciones Universales: Espectáculo y tecnología* (1992)– hemos sabido de tu interés por

desvelar los mecanismos de la sociedad del espectáculo. ¿Cómo se vincula esa investigación con tu trabajo como artista?

D. C.: Ese trabajo es como una especie de círculo que he trazado de una forma bastante accidental. Yo realmente tengo mucho interés por el lenguaje del espectáculo y las exposiciones universales, y ahora me han encargado un proyecto para el pabellón de España de la Expo de Zaragoza, que será una proyección nocturna en la fachada. Por tanto, ahora tengo que trabajar de una forma muy directa con ese lenguaje que he estudiado. Es un reto, porque lo conozco bastante bien y sé las trampas que tiene, y sé que a veces se queda en algo totalmente seductor y que no lleva más allá. Para mí es muy interesante llevar la teoría a la práctica, me siento muy ilusionado. Estamos hablando de una fachada de 160 metros por 15 metros de alto. Todo es muy grande siempre en las Expos, y de un impacto visual muy fuerte.

E. I.: En el diálogo *Fedro* de Platón, Sócrates cuenta el mito de Theut y Thamus. El dios Theut visitó al rey de Egipto, Thamus, para mostrarle todas sus artes. Thamus le preguntó cuál era la utilidad que cada una tenía, y cuando llegaron a la escritura, Theut dijo lo siguiente: «este conocimiento, oh rey, hará más sabios a los egipcios y más memoriosos, pues se ha inventado como un fármaco de la memoria y de la sabiduría». Sin embargo, Thamus replicó que las letras, más que memoria, lo que producirán es olvido; apariencia de sabiduría, pero no verdad; fármaco venenoso, y no remedio. Platón temía por la memoria en la era de la incipiente escritura, que amenazaba acabar con los esfuerzos por recordar anejos a la modalidad congnotiva de la cultura oral. Un temor semejante se destila de tu discurso y de tus imágenes, que parecen desafiar el fármaco moderno de las nuevas tecnologías como almacenes ingentes de datos e información.

D. C.: Desde luego. La memoria es un tema que me preocupa muchísimo, quizás porque siento que la estoy perdiendo. En este constante bombardeo y exceso de información que recibimos todos diariamente, yo siento que cada vez tengo menos capacidad de retención. Habiendo sido una persona que de más joven tenía una memoria excelente, me cuesta ahora recordar, retener, procesar. En realidad es un problema de procesar, de procesar el exceso de información. Esta sustitución de la que hablaba Sócrates por parte de las tecnologías –podríamos pensar en la escritura como una tecnología que puede sustituir la memoria orgánica, biológica del cuerpo– es muy interesante, es un tema completamente actual. La informática, las bases de datos, los discos duros retienen toda la información que no somos capaces de mantener en nuestra mente. Esa memoria tecnológica altera nuestros recuerdos, nuestra forma de pensar en el pasado, así como la fotografía sustituye y eclipsa nuestras experiencias infantiles. En general, toda tecnología tiene como una especie de deseo secreto de retar a la muerte, o de prolongar la vida por lo menos. Lo más básico de la vida es quizás nuestra memoria, lo que nos hace humanos es tener un pasado. En este sentido, a mí me interesa muchísimo cómo distintas tecnologías se vuelven obsoletas, se tiran y se descartan. En la serie *Otras Geologías* hay imágenes de cintas de vídeo, de cintas de audio, de ordenadores, de cables eléctricos, materiales que de alguna forma han procesado y almacenado información y que ahora se tiran masivamente porque aparecen otras tecnologías que los sustituyen. En el fondo, se está tirando una memoria colectiva. Hay una especie de amnesia en este mundo del exceso y del consumo que está consumiendo nuestras memorias. Es muy acertado que saques esta idea de Sócrates, me parece totalmente actual esta especie de temor

alzheimer. La memoria es algo que está muy amenazado. Además, está el problema de que si no recuerdas las cosas, repites los mismos errores, como la pérdida de la memoria histórica. Hemos pasado ya por tantos cataclismos autoprovocados por el ser humano que no podemos olvidarnos.

E. I.: Existen diversas posturas sobre la idoneidad o no idoneidad de las manifestaciones discursivas del artista respecto de su obra. Sobre todo a partir del arte conceptual, se ha hecho mucho hincapié en la teoría personal que subyace a la creación artística. Desde tu punto de vista, en el trabajo del artista ¿qué tipo de relación se establece entre el discurso y lo visual, entre la palabra y la imagen?

D. C.: A mí me interesa mucho la relación entre la palabra y la imagen. Yo he tenido mis investigaciones teóricas y mis investigaciones artísticas, y las dos se retroalimentan. Sin embargo, soy muy consciente de que cuando estoy elaborando un texto, un ensayo o un artículo mi forma de pensar y ordenar las ideas es muy diferente a como procedo cuando estoy haciendo un trabajo, un texto o una creación artística. Se trata de un trabajo donde no tiene por qué estar presente el orden; es un trabajo mucho más intuitivo, más contradictorio, más extraño, sutil. Una de las cosas que me fascina de la imagen artística es que con una imagen se pueden articular discursos diversos e incluso contradictorios simultáneamente, cosa que es mucho más difícil de hacer con la palabra. La palabra es más precisa, y la imagen puede quizás contener discursos o mensajes tremendamente contradictorios.

Me preocupa el exceso discursivo del artista contemporáneo, porque siempre está el peligro de que la obra de arte se convierta en el ejercicio didáctico de manifestar una teoría o un discurso teórico muy concreto. A mí esto me encorseta demasiado y, si bien me interesa mucho el mundo de la teoría, necesito poner esas teorías en la parte de atrás de mi cabeza cuando estoy trabajando artísticamente. Es evidente que no desaparecen, que están ahí, pero es preciso no tenerlas excesivamente presentes para que no filtren en exceso el trabajo artístico que estoy haciendo. Me gusta ver cómo las materias y los contenidos con los que estoy trabajando me responden, y cómo la obra surge de una forma extraña, misteriosa, como si tuviera vida propia. Cualquier creador de cualquier campo es consciente de que la obra tiene vida propia y de que hay que dejar que esa vida propia surja. En el fondo, nosotros podemos o facilitar ese surgimiento u obstaculizarlo.

Por otra parte, se trata de un asunto muy cultural. El artista contemporáneo en España tiene enormes dificultades para articular un discurso o para expresar su discurso a nivel teórico. Encuentro, por ejemplo, que en Estados Unidos el artista tiende a articular excesivamente su discurso teórico y, a menudo, no está representado en su obra artística, sino que hace como de empaquetamiento. Creo que no es ni una cosa ni otra, es un punto intermedio, un equilibrio que hay que encontrar. Es un tema que a mí me interesa especialmente, y creo que a veces se peca excesivamente de teorizar la obra de arte. Yo creo que hay que dejar que la obra de arte respire y hable, y no machacarla excesivamente con estructuras de pensamiento.

E. I.: ¿En qué estás trabajando ahora? ¿Cuáles son tus proyectos futuros?

D. C.: Ahora mismo tengo varios proyectos en marcha. Quizás el proyecto del pabellón de España es el que más tiempo me va a acaparar en los próximos meses. Se trata casi de una súper-producción, de un proyecto de una enorme complejidad técnica que voy a realizar en colaboración con Francisco López, un artista que trabaja con sonido. Por otro lado,

estoy también trabajando en esculturas construidas con residuos. Por ejemplo, estoy haciendo ahora una montaña de cables eléctricos, y enredados entre esos cables eléctricos habrá aparatos de proyección con fibra óptica que proyectan imágenes desde esa montaña. Es una vuelta al tema de la memoria contenida en estos objetos obsoletos. Me interesa mucho la idea de la vida que tuvieron estos aparatos y la memoria que de alguna forma contienen. El proyecto inmediato es, pues, llevar *Otras Geologías* al plano escultórico. También tengo varios talleres bastante próximos. Yo considero esta actividad de la docencia muy cercana a mi práctica artística; es difícil separarlo porque al final son investigaciones sobre temas muy concretos. Estoy preparando un taller que voy a hacer en MediaLabMadrid sobre la imagen y la tecnología, el ilusionismo y la relación que tiene con las nuevas tecnologías. La verdad es que es un misterio: yo tengo una serie de proyectos y exposiciones pero al final nunca se sabe, sorprende a veces lo que puede salir. No me siento que esté en control de mi proceso creativo y yo creo que eso es bueno.

Empiezas con una idea en la cabeza y quieres manifestarla física o visualmente. Pero cuando empiezas a trabajar con la materia, ésta te lleva a menudo por lugares muy diferentes a los que tenías pensados originalmente. Es un poco lo que llamo el arte del accidente, y el accidente no es necesariamente un accidente. El accidente está de alguna forma resquebrajando la rigidez de la idea que tú tenías en tu cabeza, la está desarticulando y está respondiendo. Las materias van indicando, dan posibilidades. En cuanto sacas algo de ti mismo, ya deja de ser tú; entonces puedes dialogar, tener un diálogo con esa obra en proceso. Lo difícil para nosotros los creadores es hacer ese diálogo. A veces lo seguimos viendo como algo totalmente próximo y asociado a nosotros mismos, y lo es, pero necesitamos distanciarnos un poco, verlo para volver a meternos en ello. Y en ese flujo es de donde va surgiendo la obra en potencia. No permitir este proceso es un problema de ego, los egos se obcecaban en llevar la obra por un lado determinado y no dejar que la obra respire.

Emma INGALA GÓMEZ

Entrevista a Robert Lepage, un buscador de la paz

El creador Robert Lepage, de origen canadiense, ha realizado numerosas obras teatrales desde que terminó sus estudios en el Conservatoire d'Art Dramatique de Québec y en la escuela de Alain Knapp de París. Antes de formar parte del Théâtre Repère de Jacques Lessard, en los años ochenta, Lepage trabaja en la escena independiente¹ concibiendo el inicio de una fructífera e intelectual trayectoria que hoy se ve testimoniada por títulos² como *Arlequin serviteur de deux maîtres*, *La ferme des animaux*, *Saturday Night Taxi*, *En Attendant*, *À demi-lune*, *Dieu et l'amour complexe* (collages de texts de Woody Allen), *Carmen*, *La Trilogie des Dragons*, *Vinci*, *Le Polygraphe*, *Les plaques tectoniques*, *Le songe*

¹ Para una mayor profundización sobre su biografía consultar: Irvin, P., *Directores. Artes escénicas*, Barcelona, Océano, 2003, pp. 60-70.

² Para conocer todos los títulos de Lepage y para conocer la cronología de sus obras, desde sus orígenes hasta el año 2005, consultar: Fouquet, L., *Robert Lepage, L'horizon en Images*, Montreal, L'Instant scène, 2005, pp. 341-349.

d'une nuit d'été, La vie de Galilée, Roméo et Juliette, Écho, Mère Courage et ses enfants, La visite de la Vieille dame, Les aiguilles et l'opium, Los cinco soles, Coriolan, A Midsummer Nigt's Dream, Macbeth, Elseneur, Les Sept Branches de la Rivière Ota, La géométrie des Miracles, La Tempête, La damnation de Faust, Zulu Time, Jean-sans-Non, La face cachée de la lune, Apasionada, La Celestina, The Busker's Opera, Kâ, 1984, El proyecto Andersen y Lipsynch.

Además de colaborar en la composición de la escenografía de *Secret World Tour* de Peter Gabriel, Lepage ha dirigido, a su vez, cine con películas como *El confesional, El polígrafo, La cara oculta de la Luna y Mundos posibles*. Por último, este creador a recibido numerosos galardones como el prestigioso 'Premio Europa de Teatro'.

E. I. El cine cuenta con la posibilidad de realizar un montaje (cortar y pegar). En el teatro, excepto las filmaciones o las imágenes fotográficas utilizadas en la puesta en escena, la historia se ofrece al público en directo y, a pesar de todo, usted consigue un efecto filmico (de deslizamiento: en la transición de escena a escena o en la transformación de un personaje en otro). Aún recuerdo un acto donde aparecen unos enamorados deslizándose apaciblemente por los laterales del escenario gracias a unos patines que, súbitamente, se convierten en tanques de guerra y los enamorados se transforman en soldados. ¿Es posible defender que la vértebra de su obra se apoya en 'una mirada filmica'?

R. L. Sí, pienso que mi teatro está muy influido por el cine. La cultura dramática en Canadá ha sido filmica y televisiva. Contrariamente a Europa o Asia, culturas más milenarias, nosotros no hemos pasado del cuento al teatro y luego al cine y, por último, a la televisión sino que el proceso ha sido a la inversa: se ha asistido directamente al cine, y, partiendo de este hecho, se ha descubierto el teatro. De manera que todo el teatro quebecois, y me atrevería a decir el teatro canadiense en general, es televisivo, cinematográfico. Hay una gran influencia del otro (cine-teatro). Pero intento elegir una forma moderna, actual, contemporánea para contar las historias. Y cuando las escenas se deslizan de una a otra, cuando pasamos de una realidad a otra, se logra un efecto cinematográfico. Aunque pienso que en el teatro hay más libertad para aplicar esta mirada de 'deslizamiento'. Tengo más libertad en el teatro. Para concluir, considero que es más fácil hacer cine en el teatro.

E. I. ¿La tecnología contemporánea es simplemente una herramienta?

R. L. El teatro comienza con la invención del fuego. Me parece muy curioso que hoy en día me digan que incorporo la tecnología cuando ésta ha creado el teatro. Al principio, las personas se sentaban alrededor del fuego, en las cuevas, para contar historias. Seguramente, una de las personas, que formaban aquel círculo, se levantó y creó un personaje con su sombra. El teatro existe gracias a la tecnología, a la presencia de aquel fuego. Con el transcurso de los siglos, ese fuego se ha ido convirtiendo en velas, bombillas, focos de proyección, cine, etc., incluso los métodos más sofisticados de proyección, ya sea en el teatro o en el cine, forman parte de una misma exploración porque, por supuesto, son una extensión de aquel fuego inicial. Para mí son lo mismo. Por lo tanto, no tengo la sensación de hacer algo excepcional cuando utilizo la tecnología de nuestra época. Me ubico en la tradición de contar alrededor del fuego y de usar esa sombra.

Llevé un espectáculo a las Vegas, con el Circo del Sol, titulado *Ka* (una de las palabras japonesas para decir fuego. El fuego es 'chi' pero con otra pronunciación se dice 'ka'). Es

un espectáculo tecnológico, con máquinas ‘state of the art’, es decir, la tecnología más actual. Este circo es espectacular porque tiene muchos medios para contar una historia. Sin embargo, aparecen dos personajes que crean pequeñas sombras con una herramienta rudimentaria, simplemente, sobre un muro gracias a unas linternas. Este ejemplo sirve para expresar que una escena puede ser fuerte, potente y significativa usando tecnología antigua o reciente. Considero que todos estos elementos tecnológicos forman parte de la misma tradición escénica.

Además, nos llamamos Ex Machina porque *deus ex machina* significa el *dios que sale de la máquina* al final de la obra para salvar situaciones complicadas, según los antiguos griegos. Ex Machina ha suprimido la idea de ‘teos’ porque no cree que dios surja de su máquina aunque de ella, y del teatro en general, florezca la esperanza.

E. I. En cuanto a sus cuadernos de trabajo ¿La escritura del texto teatral aparece ‘antes’ o ‘después’ de la representación? Se dice que, en ocasiones, deja páginas en blanco, sobre todo, en las creaciones colectivas.

R. L. Shakespeare no escribía sus obras de una vez, no es verdad. Escribía y decía: -“Aquí tienes tu papel. Tú haces esto, tú aquello.”. El término ‘role’ significa ‘rollo de papel’: -“este es tu rollo”. En aquella época, no había obras sino ‘papeles’ porque copiar llevaba mucho tiempo. El técnico organizaba materialmente el espectáculo y él poseía todos los papeles para seguir tomando notas. Veinticinco años después de la muerte de Shakespeare, se recopilaban todos los papeles y todos los textos de los organizadores y, por eso, podemos encontrar varias versiones diferentes de *Hamlet* sobre las que los estudiosos no se ponen de acuerdo, por otra parte. Es decir que Shakespeare escribía dirigiendo y en cada representación cambiaba lo que antes había escrito. A diferencia de lo que suele suceder ahora, la obra se iba escribiendo según se iba inventando la escena. Si pensamos en *Shakespeare in love*, el autor citado era un hombre inspirado pero, en verdad, era un creador de teatro con los actores. Podemos encontrar ideas escritas en el cuaderno de trabajo convertidas oficialmente en un texto, por ejemplo: -“El fantasma del padre llamó para hacer reír al actor”.

Cuando las representaciones se habían terminado la obra seguía existiendo porque se conservaba, definitivamente, escrita (acabada). En nuestra época, es habitual considerar que la escritura precede a la representación.

No sabemos cuando se terminará *Lipsynch* porque podría durar nueve años, por ejemplo, pero siempre podremos cambiarla, representarla. Volvería a reinventarse. En *La trilogía de los dragones* nunca hubo un texto previo, nunca hubo nada. Se representó durante cinco años. Cuando ya abandonamos su representación entonces recopilamos todos los textos. Doce años más tarde, volvimos a recuperar los textos para representarla y lo cambiamos todo. Para la compañía resulta muy difícil elaborar una publicación definitiva porque significaría que la aventura se ha terminado. Esa es la gran diferencia. En el fondo, trabajo como se hacía en la época de Shakespeare.

Se piensa que para escribir es necesario ser un autor y, lejos de esta idea, es posible escribir sin ser un autor. Un actor puede escribir, un director puede escribir, un iluminador puede escribir, un escenógrafo o un decorador pueden escribir. Un crítico puede escribir. Lo que quiero decir es que la noción de escritura hoy se circunscribe a la persona que desempeña esta labor pero la escritura es algo general por eso me interesa aprender de personas que, en principio, tienen algo que decir. La escritura debe pertenecer a los que tienen algo

que decir y, a menudo, encuentro actores profesionales, grandes actores que me dicen: -“me gustaría trabajar contigo porque nunca he improvisado, nunca he hecho creación colectiva pero siento que tengo cosas que decir, personales, que nadie ha escrito”. La creación colectiva representa la utopía de la sociedad. Cuando nos sentamos a una mesa y charlamos: - “bueno, yo creo que mi personaje debería hacer esto”. Cuando improvisas es porque evocas la imagen de una comunidad que se configura con el tiempo de la vida cotidiana. La escritura exige mucha humildad en todos los que participan, porque no hay personalidad, no hay ‘ego’. El director suele descartar aquello que no es adecuado a la par que selecciona lo que definitivamente será incorporado.

E. I. No suele publicar sus obras ni y sus reflexiones

R. L. Ex Maquina va a publicar algunos documentos. No publicamos casi nunca porque los espectáculos no finalizan jamás.

Siento que necesito escribir mis reflexiones. Tengo ideas sobre el teatro y sobre mi trabajo, pero no tengo claro que deba escribir, bueno, quizá algún día lo haga pero si empezara a escribir... aún no tengo la certeza de poder llevarlo a cabo o, tal vez, no tenga por qué hacerlo.

Por otro lado, considero que hago pensar no tanto desde la escritura como sí desde los escenarios. Lo más interesante de mi oficio consiste en que, cuando viajo con la compañía, solemos dedicar aproximadamente media hora para charlar con el público. Por lo tanto, teorizar implica practicar y viceversa.

E. I. Emplea muchas y diferentes lenguas en su teatro ¿Por qué?

R. L. Vivimos en una época en la que, de repente, las personas tienen que entenderse únicamente aprendiendo la lengua del otro. Hay que ir más allá de las palabras y esto me parece muy interesante. Nuestra entrevista, la de esta mañana, es un buen ejemplo de ello. Me interesa mucho un fenómeno: la lengua que más se habla en el mundo es, en realidad, un estilo derivado de la lengua inglesa, no es el inglés británico sino el inglés que, por ejemplo, el hombre de negocios japonés habla con su homólogo brasileño. No es un inglés correcto sino una lengua mal conjugada pero es la lengua más accesible. A pesar de todo, la gente se entiende. Una vez, escuché a un hombre de negocios de Hong Kong, que hablaba cantonés, comer y discutir con un funcionario de Pekín, que hablaba mandarino: dos chinos que hablaban en un inglés fuera de lo común. Es lo más extraño que he escuchado en mi vida, pero se entendían.

También me suscita curiosidad el esperanto y, aunque parezca contradictorio, el plurilingüismo. Porque sólo a través de la creatividad podemos ser libres. Y aquellas dos personas de China eran libres, no respetaban ninguna regla de conversación, ninguna regla lingüística y, no obstante, consiguieron comunicarse. Encuentro en este detalle un principio de carácter universal y, a su vez, una raíz orgánica en el uso general de las lenguas.

Sobre todo, tengo que hacerme entender y por eso exploro las lenguas desde muchas perspectivas, utilizo los subtítulos, la imagen, la puesta en escena, incluso, no siempre es necesario ‘oír’ las palabras.

Lipsynch es protagonizada por la voz. Durante unas sesiones de trabajo, nos dimos cuenta de que no es posible ‘decir’ o ‘pronunciar’ la voz únicamente, porque hay tres formas diferentes de comunicación: la voz, la lengua y la palabra. Estas tres cosas se suelen confundir pero se trata de tres formas diferentes que, en esta obra, debían encarnarse con

atención. La voz está siempre ligada al padre. Cuando ensayamos desde la improvisación, no sabemos por qué, pero habla siempre el padre, la voz de dios. Es un tema extremadamente vinculado al padre. Sin embargo, la lengua se relaciona con la madre: la lengua materna, langue maternelle, mother tongue. En todas las lenguas, la lengua se vincula directamente con la madre porque es lo que esta figura metafórica le regala al niño, la madre le enseña el lenguaje. La palabra es el individuo. El padre, la madre, el niño. Y la única forma de entrar en un tema filosófico sobre la voz, el lenguaje es llevando esto de nuevo a la familia, familia que simboliza, también, la unión o desunión de los pueblos. Porque entre la voz, el lenguaje y la palabra se halla una familia y, también, un conflicto, como cuando hay tres personas, siempre suele haber un conflicto cuando hay tres personas. Jugamos sobre esta noción... Los personajes representan la palabra, la voz y el lenguaje.

E. I. Es posible encontrar una preocupación por el lugar que ocupa el ser humano en el mundo a lo largo de su obra

R. L. Le digo a los artistas, con los que trabajo, que: -“no sé”. Cristóbal Colón sabía que podría encontrar un nuevo continente, estaba seguro de ello. Yo no sé cómo es, no sé qué encontraré allí, qué es lo que se va a hacer...pero sé, y de esto estoy seguro, que hay un continente. Me interesa la geografía. Cuando era joven mi pasión era la geografía. Quise ser profesor de esta materia o cartógrafo. Al final, estudié geología, geopolítica. Cuando comencé mis estudios teatrales en el conservatorio, pensé que la geografía abandonaría mi vida. Pero aquel interés por la geografía resurgió impregnando mi trabajo. Mis espectáculos son siempre historias de viajes, de intercambios culturales, de placas tectónicas, en definitiva, la geología lo envuelve todo porque me preocupa la posición que ocupa el ser humano en el universo. *La cara oculta de la luna* no es un estudio de geografía sobre Europa sino que son la tierra y el cosmos los principales objetos de análisis. En esta obra, el personaje se interesa por la luna pero no viaja a la luna para encontrar un nuevo mundo sino que se traslada al satélite para encontrar la tierra. El ser humano es vanidoso y narcisista y, recordemos, cuando el hombre de las cavernas dibuja por primera vez y genera las primeras pinturas, lo hace porque quiere expresar su percepción de las estrellas: -“esto es una estrella, pero una estrella no está hecha así, esto se parece a una cabeza, dos brazos, dos piernas...soy yo”. Cuando observa los astros, lo hace como si fuesen espejos, se mira en ellas. El descubrimiento del espacio significa, entonces, mirarse. En los años sesenta, la humanidad quedó asombrada por la noticia de que el Apolo 8 rodeó la luna. Por primera vez, se percibió la cara oculta de la luna. Cuando los astronautas regresaron, vieron a la tierra saliendo, como si fuera el sol: -“ah, qué bonito, ah, la tierra, la tierra..”. El hombre va a la luna para mirar la tierra, para verse y decir “qué bonita es la tierra, qué bonita es”. Por eso el personaje considera que el sentido del viaje es mirarse. Al final de la historia, el filósofo dice: -“no, no es narcisismo; tal vez hay un poco de narcisismo, pero es para conocerse mejor”. El hombre se mira porque quiere re-conocerse. Se mira en los espejos, no sólo por narcisismo sino porque trata de comprenderse: “Miramos en los espejos para conocernos”.

E. I. ¿Está de acuerdo con la idea de que prevalece en el conjunto de su obra la búsqueda de la Paz?

R. L. En un país como Canadá, donde no solemos estar en guerra (contrariamente a lo que sucede en otros lugares), tenemos otros problemas de relación derivados de la *intolerancia*. Evidentemente, la Paz es un asunto universal. De manera específica y local, busco

que en mis espectáculos se puedan hallar elementos de tolerancia expresados, en parte, a través de lo intercultural. Para hablar sobre la guerra o sobre los conflictos, intento no entrar en discursos políticos y me empeño en la idea de transmitir - o de encarnar- esta idea desde una perspectiva global. En la *Trilogía de los Dragones* se aborda la guerra desde su sensación, es decir, que no trato de explicarla porque ya sabemos en qué consiste. Mis espectáculos no presentan nunca debates explícitos sobre porqué existen las guerras o sobre cómo podrían ser evitadas. Para aclarar aquello que quiero expresar utilizaré el ejemplo de la obra titulada *Seven streams of the river Ota*: la imagen fundadora del espectáculo nace cuando viajo a Hiroshima, por primera vez. El museo de la bomba atómica es impresionante. En aquel momento, no imagino que, un día, crearía un espectáculo inspirado en esta experiencia. Al volver de Hiroshima, de camino a Tokio, mi intérprete japonés, que vivía en Hiroshima, me contó la historia de una mujer desfigurada por la bomba atómica. Aquella mujer había escondido todos sus espejos en su casa. Su cara estaba destrozada. Un día alguien la sorprendió con un espejo que había escondido, junto a una barra de labios, debajo de su almohada. A escondidas, cuando pensaba que nadie la veía y mientras se pintaba los labios, se estaba mirando en él y, después, se desmaquillaba y, de nuevo, ocultaba sus secretos. Esta historia me impresionó más que el museo que, por supuesto, me impresionó a nivel filosófico, intelectual y político pero esta pequeña historia, la de una mujer que no puede dejar de ser mujer a pesar del estado de su rostro, esta pequeña historia, digo, significó el punto de partida para la elaboración de la obra. En definitiva, cuando trato la guerra, o los conflictos, son este tipo de detalles lo que me parece destacable porque de ahí nacen imágenes más potentes, es decir, más fuertes intelectual y sentimentalmente que el hecho mismo de presentar diálogos basados en esta temática.

E. I. ¿La ciencia y poesía constituyen dos versiones diferentes de la realidad?

R. L. Pensamos que los científicos son cerebrales y lógicos, sí lo son, pero son también grandes poetas. En *La cara oculta de la luna* la palabra ‘cosmos’ quiere decir ‘belleza’, ‘cosmética’. El caos es la desorganización, el desorden y el cosmos es el orden, la belleza. Los científicos que estudian el cosmos estudian, por tanto, la belleza.

Einstein presentó una de sus teorías y se pensó: -“bueno ahora tenemos que hacer pruebas, pero incluso si no funciona, es tan bonito...”. Esto quiere decir que los científicos descubren las cosas como lo hace un músico o un poeta. Si es bello entonces funciona. Por eso pienso que las dos disciplinas están muy cerca, a pesar de que nuestra sociedad, no sé por qué razón, crea una separación: está la cultura por una parte y la investigación por la otra. Sin embargo, son dos expresiones de lo mismo.

E. I. ¿Es posible que los sueños puedan existir sin cuerpo? ¿Son posibles los mundos imaginarios?

R. L. Esta pregunta se la plantean diferentes personajes en diferentes obras. En *Mundos posibles* y en *Lipsynch* encontramos precisamente esta pregunta.

¿Hay otros mundos? El personaje pregunta exactamente esto. No hay respuesta, pero hay ejemplos.

E. I. ¿Con qué tradición teatral se siente más cercano?

R. L. Se suele decir que mi teatro es un ‘Teatro Visual’ pero, para mí, esto no es verdad. Es un teatro muy influido por el cine, desde luego, las imágenes y la forma de entender su escritura, sin duda, conforman mi estilo. Pero el cine y el teatro se escriben de una manera

distinta. En el caso del cine, si la banda sonora acapara todo el espacio es porque, probablemente, se trata de una mala obra. Si el público comprende la historia sin extraviarse en la música es posible afirmar que se trata de un buen trabajo sonoro y, en definitiva, de una buena creación. Sin duda, la música no cumple sólo con la función de completar la escena. Se pretende la armonía. El sonido debe aplicarse en la medida justa para calar fuertemente en la psicología del espectador que, a su vez, no puede prescindir de la música dado que es uno de los elementos integrantes de la creación. El espectador no debe sentir indiferencia, por el contrario, debe dejarse influir por la música. Se suele pensar que, en mi teatro, no hay más que imágenes y esto es erróneo porque la presencia del sonido y de la música en mis trabajos es intensa. Cuando se integran las dos entidades, el público se olvida de lo ‘técnico’. Procuro hallar un equilibrio. Es frecuente que sólo se perciban, como sucede en el cine, las imágenes. Cuando se comenta - “qué mala es la voz de la persona que habla” significa que sólo se recuerda la voz en off, que ha habido una distracción de la historia centrándose en este hecho exclusivamente. De las buenas voces en off no se es ‘consciente’ y, precisamente, en esto consiste su grandeza. Las películas de Woody Allen, por ejemplo, son ‘narraciones’ de principio a fin, pero no nos ‘acordamos’ de que Woody Allen habla durante toda la película. Por eso digo que la cualidad del sonido es hacerse olvidar o, por expresarlo claramente, que no se note. Por todas estas razones, no considero que mi teatro sea visual sino multidisciplinario, tal vez. Me intereso cada vez más por la ópera porque este género comprende otros dentro, es el superteatro donde se combinan todas las disciplinas: teatro, poesía, danza...El teatro tiene mucho que aprender de la ópera, aunque se trabaje sin cantantes. *Lipsynch* se orienta hacia este estilo dado que también es *voz cantada*.

E. I. ¿Considera que el teatro es un arte moribundo?

R. L. Creo que se piensa que el teatro está muerto pero, veremos, hablemos primero de la pintura para introducir mi tesis. A lo largo de los siglos, la pintura ha significado el testimonio de una época. La pintura se vuelve más exacta, una foto, diríamos hoy, se vuelve fotográfica. Se inventa la fotografía y la pintura se alivia de esta función retratista. La foto hace: -“clic”, el papel es un poco más complicado pero...Entonces la fotografía se apodera del papel de la pintura y, durante medio siglo, se dice: -“la pintura está muerta, la fotografía ha matado a la pintura”. Y entonces la pintura hace así (*Lepage hace un gesto: baja la cabeza*) la fotografía cumple la misión de testimonio histórico como antes hizo la pintura. Al cabo de medio siglo, Picasso, Matisse o Van Gogh comprenden que la pintura no está muerta, al contrario, está liberada porque ya no tiene que cumplir con una misión específica y puede expresar cosas que no han sido expresadas nunca y toma formas que no le habían sido, hasta ahora, permitidas. Cuando el cine llega, se dice: -“la fotografía está muerta”. Con la televisión se piensa: -“el cine ha muerto”. Se inventa Internet y se opina: -“ la televisión ha muerto...”. Cada nuevo sistema de tecnología da la impresión que mata lo anterior y, por el contrario, lo libera. Considero que la televisión, el cine han liberado al teatro. Que el teatro ya no tiene que ceñirse a ninguna condición estándar. El teatro ahora tiene libertad por delante porque puede ser impresionista, cubista, surrealista... puede hacer lo que quiera. Creo que estamos en la mitad de un siglo donde todo el mundo piensa que el teatro ha muerto pero no es cierto: es libre.

E. I. El espectador se transforma cuando finaliza la actuación ¿qué considera al respecto?

R. L. En *El sueño de una noche de verano* aparece la expresión: -“you’ve been translated” (te han traducido). “Te has transformado”, “te has metamorfoseado”, “te has traducido”.

Transformación, metamorfosis...Estoy influido por Shakespeare y por el Kabuki. En ambos estilos y en dos sociedades completamente distintas, la transformación es el fundamento. ¿Qué es lo que hace que Macbeth, que en principio es un hombre bueno, se convierta en un monstruo?. Asistimos a su transformación. ¿Qué es lo que hace que Medea, entre bastidores, regrese a la escena transformada en un ser vengativo?.

Brecht piensa: - “No, no el teatro no es un espejo sino que es un martillo”. La obra te esculpe (*Lepage hace con la mano el gesto: coge un martillo y simula que golpea, con esta herramienta imaginaria, sobre el aire*).

Como espectador, si algo en ti se ha divertido, si algo de ti disfruta está bien pero si lo que has visto ha transformado tu visión de la vida... esa es la utilidad del teatro...transformar la vida.

En el espectador se encuentra una parte activa y otra pasiva. En general la escucha es pasiva no porque el espectador sea pasivo sino porque el espectáculo le hace así. Si desarrollas un espectáculo donde enuncias teorías, ilustras emociones e ideas y te presentas como alguien que quiere mostrar todo lo que cree saber entonces el espectador va a hacer así (*Lepage mueve las manos hacia su cuerpo, simula que lleva algo hacia él*) y te va responder: -“ah, sí, bueno dime, dame, dame”. Sin embargo, si despiertas su curiosidad hará esto (*Lepage abre mucho los ojos*) y brotará su parte más creativa.

Hace quince o veinte años se pusieron de moda los gimnasios, recordemos *La cara oculta de la luna*, y debe ser que no se utiliza todo el potencial energético del cuerpo. Uno está delante de un ordenador (*Lepage teclea como si tuviera un ordenador sobre la mesa*) y, por la noche, piensa: -“voy a ir al gimnasio” o “voy a ir a nadar”. Y exclamo:- “¡pero si el teatro es un gimnasio, un gimnasio del intelecto y de la creatividad!”. Brecht pensaba que es necesario sugestionar al espectador. Sí, pero la reflexión pertenece al espectador. Nadie está obligado, no hay obligación en el teatro. Si vas a tener un público, la mejor manera es invitarlo al juego, desde luego, y la manera de invitarlo es hacerlo participar en la creación del espectáculo.

MÓNICA ANTEQUERA BENITO

Caja de resonancia

NAVARRO BALDEWEG, J., *Una caja de resonancia*, Edición al cuidado de M. Navarro Galdeweg, Valencia, Pre-Textos, 2007.

Para Platón el alma y el Demiurgo recorren la misma calle, bien que en direcciones opuestas, bien que con medios diferentes. Entre lo sensible y lo inteligible, el Demiurgo platónico despliega todo el poder de la *mimesis*, y en dirección contraria galopa el carro alado del alma por el recuerdo, *mneme*. El Demiurgo actúa con un cuerpo divino, y en ese sentido su hacer, su mano poderosa, va construyendo el mundo sensible según las leyes inmuta-

bles que le dictan las ideas: trasvasa lo inmaterial y lo coloca en el tiempo de la existencia, lo hace venir de allá para acá. El alma, por el contrario, ese vehículo complejo, trasiega recuerdos tirada por dos caballos: el uno, pesado y tosco, apetitos del cuerpo, el otro impetuoso, brioso corcel de las pasiones entre las cuales empuja el amor, el ardiente amor al mundo y a sus cuerpos también, amor a la belleza que empuja hacia lo alto. Ambos se someten al poder conductor de la razón, aunque a veces, el amor se encabrite en raptó inmisericorde. El movimiento del alma es contrario al de aquel dios artesano, ella se encamina de acá para allá, de lo sensible y temporal entre los cuerpos a lo inteligible intemporal de las ideas. Los dos, Alma y Demiurgo, circulan gracias a un “tercer género”, *Khôra*, ni sensible ni inteligible y, en cierta manera, inteligible y sensible a la vez. Algunos lo han traducido por *espacio* o *lugar*, y también por *matriz*.

Y bien, en ese tráfico entre dos mundos, en la doble circulación que flota sobre el abismo cortado entre la materia grave y la sutil transparencia intelectual, Juan Navarro Baldeweg se embebe en el misterio del cruce, en la aventurera zona a mitad de camino, donde la mano poderosa del Demiurgo viene a cruzarse con la carrera ascendente del alma. Navarro se detiene a contemplar la maravilla de un espacio que aloja los cuerpos y asimismo da lugar a un ámbito imaginario en el que se sitúan los objetos del conocer. Y el libro que escribe explica todas esas resonancias entre la mano y el ojo, subraya los poderes constructivos que desbordan lo simplemente material, lo simplemente intelectual, maravillado por las ingerencias de lo uno en lo otro. Paso tras paso el libro, que lleva por título *Una caja de resonancia*, así, en singular, se interroga sobre ese movimiento operado por la obra de arte que se da en el espacio. Lo suyo, lo de su autor, son las artes del espacio: arquitectura, escultura, pintura. Por eso Navarro se abisma ante ese “tercer género”, el del cruce, el de la mezcla de distancia y comunicación, de movimiento y estabilidad, y se queda absorto, como el niño que pintó Chardin –no nos resistimos a la interpretación autobiográfica–, quedo ante la magia de la peonza, el pequeño prodigio que sólo cuando gira mantiene su verticalidad, que sólo cuando se mueve sobre sí mismo mantiene en equilibrio su centro gravitatorio. El giro, el vaivén de la peonza es también la trashumancia entre lo sensible y lo inteligible, entre la *mimesis* doméstica del movimiento planetario, cósmico, la mano del Demiurgo, y la *mneme* interna de la imaginación humana. «La visión de la peonza, comenta Navarro, atrae ese campo imaginario de memorias de un sinnúmero de momentos vividos. Tan humilde medio de transporte ha abierto una extensa región de emociones inducidas»(p. 126).

Los pensamientos de Navarro sobre imagen y espacio se van ensartando en la escritura como los hilos en un telar, trenzados, anudados, paralelos, juntos pero sin arrebujarse. Cada pensamiento forma su propia cadena, y el libro retoma su dimensión más literal: texto, tejido, textura. Los hilos, como salidos de una rueca, se retuercen para formar hebras mayores, nódulos de relación que trascienden la simple suma de las partes: así las frases en *Una caja de resonancia*. Cada una de las diez piezas de escritura que componen el libro ha sido escrita para una ocasión diferente y en un tono diferente. Cada trozo (capítulo) resulta un género distinto: el catálogo de una exposición, el discurso de recepción pública a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el prólogo al libro de otro autor, el artículo de revista especializada, la conferencia pública y la conversación o la entrevista con un interlocutor. En todos se desarrollan temas independientes, incluso como hemos dicho, con tonos y voces diferentes, pero al entrar en la *Caja* vienen a configurar una red polifónica que se define con claridad.

Una copa de cristal tallado sirve al observador atento para sentir cómo la luz natural, física, produce la inmersión de un horizonte imaginario, el grabado sobre la superficie cristalina, en otro real, el que ven los ojos más allá del vidrio. «La situación es paradigmática de lo que ocurre cuando emprendemos la interpretación del mundo alrededor, cuando intentamos su conquista como imagen»(p. 15). El tema envolvente, cálido y a la vez distante de una “copa de cristal” sirve de puerta de entrada a ese recorrido de ideas y sensaciones que es esta *Caja de resonancia*.

Por los sentidos el hombre se incorpora al mundo, se pone en el mundo y se constituye como *estar* en el mundo, pero su espacio de incorporación no es un recipiente neutro, aséptico, inocuo, sino más bien un espacio de gestación que constituye tanto el horizonte real exterior al hombre como su imaginario interno. Ese espacio de incorporación se abre al adentro y al afuera implicándolos mutuamente, de tal modo que mirar, por ejemplo, es ya *estar* (en ese sentido genésico y constitutivo) en el mundo, y es por tanto una forma de habitar, de ocupar el espacio matriz mediante el cuerpo. De aquí la rotunda afirmación de Navarro: «La pintura se habita y el espectador, con todos los sentidos, entra en una habitación multidimensional sugerida o dominada desde la superficie del cuadro»(p. 21). Y es que habitar no es el simple cobijarse de la intemperie o el ocupar un lugar a cubierto, por el contrario, adquiere el carácter activo de la estancia envolvente y habitamos una «habitación de la vista»(p. 24) que se conjuga con la «habitación física». Lo físico adviene un fenómeno de interpretación también, en el cual la mezcla, el cruce podría decirse, da lugar a las posiciones: espacio físico y espacio imaginario son los polos *a posteriori* de esa intersección. El arquitecto trabaja ahí, en la apertura de ese espacio de enlaces: «El espacio arquitectónico es una emulsión de esos dos ingredientes»(p. 24). De aquí una deducción lógica: en el espacio visible, físico, presente, hay algo más, una vacancia radical e infinita que hace posible su habitación interpretativa, complementaria, sensible, estética por parte de la obra de arte. La imagen trazada por la mano es el modo de palpar esa vacancia, como lo hace en el dibujo de Picasso un Minotauro ciego caminando por la playa sin más guía que una niña (figura 14 comentada por JNB). La mano toca y da forma, quiere apoderarse mediante la imagen de eso invisible que se mantiene, insostenible, como la peonza del niño, en el espacio.

A partir de esta teoría del espacio, que se expone brillantemente en la primera parte del libro —lo que corresponde a los dos primeros capítulos— la arquitectura no es, pues, sino la formalización del tránsito, un poder de disponer los fluidos de paso, los canales de circulación en ese cruce, una manera de escribir esos trayectos que van de dentro afuera y a la inversa, de las irrevocables leyes físicas a las visiones imaginarias, y de éstas a su materialización más eminente en graves sutiles que a penas lo son. Y el libro se compone como una instalación más de Navarro —en el recuerdo la paradigmática instalación de la Galería Vinçon de Barcelona de 1976—, y a través de los fragmentos de escritura, de la fascinación de las imágenes y de ese gesto de coger y soltar superficies de papel unidas y encoladas por uno de sus lados, uno se siente cogido en el “Garaje de los mil automóviles” que diseñara Melnikov, acogido en su realidad imaginaria, geométrica, circulatoria que JNB nos ha mostrado, y se le abren a uno ventanas en el alma, huecos de paso, trayectos para la metáfora (recordemos: «como el piloto en su nave»: Aristóteles. La metáfora es siempre, se quiera o no, un automóvil).

Y tras leer aquella frase: «La obra de arte es una metáfora, una transmutación de sustancias de la materia o de la energía del medio que nos rodea»(p. 88), nos embocamos en el centro geométrico del texto, en la página 91, y nos damos cuenta de que, ciertamente, estamos cogidos: «Como consecuencia de todo ello las obras innovaban un espacio de relaciones en el que el cuerpo del pintor y del espectador, en resonancia, entraban a formar parte del cuadro. Tal experiencia fue desencadenante en mi trabajo de una serie de collages que realicé al cabo de poco tiempo». Todo el itinerario montado por Margarita Navarro Baldeweg (la otra mano, la mano del otro que ha elaborado la edición del libro) no había sido más que un modo de hacernos experimentar la residencia *en* la obra de Juan, de hacernos resonar mediante la lectura de palabras e imágenes en un cuerpo a cuerpo con él, de llevar esa resonancia a través del tiempo y del espacio, a través de las condiciones de la experiencia, a través de la dilación temporal y de la distancia espacial.

Ahora nos damos cuenta de que todo este espacio de lectura es un espacio de resonancia, un espacio que ha sido “manipulado” (el tema de “la mano” está presente en todo el libro, mano del Demiurgo) para esta transferencia. Desde luego el arquitecto Sir John Soane, admirado por Navarro, había definido la arquitectura como una «caja de resonancia»(p. 155), de ahí tal vez el título del libro, así, en singular. Pero es preciso saber que una caja de resonancia es siempre y por definición un envolvente de entrada y salida. En este caso, el involucimiento es el más íntimo; no se conforma sólo a la habilitación de un receptáculo, sino a la confluencia de los diferentes flujos sensoriales que, en definitiva, es un cuerpo. Un cuerpo es eso, una caja de resonancia. Volcado al exterior, en interacción continua, un cuerpo es siempre la trabazón más o menos lograda de los fragmentos. Sinergia

Pero un cuerpo es asimismo una resonancia interior de aquello que ocurre en el exterior, de aquello que viene de otro, de otro lado también. De modo que él también resuena y al resonar, convoca nuevas resonancias. La obra de arte es para Navarro una caja de resonancia y la condición de su resonar es, justamente, su corporalidad, su estancia en el espacio. La obra interactúa siempre con un conjunto de fuerzas físicas, es un objeto, una cosa –como hubiera dicho Heidegger– que se encuentra imbricada en el entramado del mundo. Fuerzas de gravedad, flujos de aire, pasos de luz, presión atmosférica, humedad, temperatura, todas esas tensiones le dan su forma, guiadas tal vez por la mano de un ciego que palpa lo invisible. Porque la forma es el resultado de una interacción más allá, también, de lo presente o de lo evidente. La obra así encajada en el mundo, está tomada por él, atravesada, instalada en él y, asimismo, ella lo conmueve. Y el mundo conmovido por ella, nos hace entrar en resonancia.

Para terminar esta reseña, que no quiere ser más que “señal que anuncia o da a entender algo” trasponemos un párrafo de *Una caja de resonancia* que puede que resuma bien el trayecto de su lectura, el tráfico también de nuestra mirada en el espejo del otro: «Casi todas las obras de arte que he presentado, los cuadros de niños de Chardin, las esculturas de Serra, Degas, Calder y mi propio trabajo tienen un carácter transitivo. Son vehículos para llevarnos emocionalmente a unas ilimitadas órbitas definidas por coordenadas: el campo gravitacional, la luz, el tiempo o bien ese gran universo del ornamento en el que lo orgánico se diseña en objetos y arquitectura. Por todo lo que he relatado, por el argumento de mis comentarios, pienso que el mejor modo de apreciar mi trabajo, sus intenciones y sus logros, es precisamente en las exposiciones antológicas, acumulativas que permiten excursiones por lo

distinto y lo distante y por diferentes medios expresivos. Las obras sirven para convocar regiones físicas e imaginarias donde los pensamientos discurren fácilmente, para atraer horizontes entrecruzados del mundo que nos envuelve y atraviesa, en definitiva para que éste sea experimentable, reconocible y profundamente emotivo» (p. 151).

Julián SANTOS GUERRERO

De Cervantes a Dalí

LEYRA, Ana M., *De Cervantes a Dalí: escritura, imagen y paranoia*, Madrid, Fundamentos, 2006, 240 pgs.

En la obra de Platón y Aristóteles encontramos ya planteada, desde un punto de vista filosófico, la cuestión de las relaciones entre creatividad y enfermedad mental...Desde entonces, la imagen de la locura en la cultura occidental no ha dejado de transformarse expresando, según Foucault, el modo en que nuestras sociedades delimitan y construyen su "realidad" al relacionarse con todo lo que dejan fuera de ellas. Arte y locura coinciden precisamente en su marcada tendencia a frecuentar los márgenes, a "salirse de la raya", en su abierta familiaridad con lo innombrable. La actividad creativa, entendida como experimentación en esos límites, se parece mucho al delirio, aunque no queda claro si el arte cura o, por el contrario, provoca la enfermedad.

Pero antes que médicos de sí mismos, los artistas son, como señala Gilles Deleuze en su *Estética clínica, "terapeutas de la civilización"*: a la manera de Sade, o de Sacher Masoch, realizan un diagnóstico de los males que aquejan a una sociedad y ofrecen un remedio, una salida.

Desde esta perspectiva, Ana María Leyra encuentra en la paranoia "*la estructura antropológica que se manifiesta con pertinaz insistencia en la cultura española*" y, siguiendo su rastro, realiza un recorrido por los autores que más han estudiado y recreado esa sintomatología en nuestro país.

Decía Chesterton que la locura no consiste en un déficit de racionalidad sino más bien en un exceso de la misma, definición que se ajusta perfectamente a la paranoia, caracterizada por una interpretación delirante, aunque coherente, de la realidad, basada en la sospecha. Pero esta visión humanista, que se acerca a la demencia desde los criterios de la "normalidad" para hacer brillar más la razón, no sólo olvida sus aspectos emocionales, sino también su enorme potencial creativo. La paranoia, con su atención a lo insignificante, se convierte en un método, al que Salvador Dalí puso nombre, para generar ideas, construir imaginarios y, por lo tanto, crear. Creación literaria, artística, cinematográfica...pero también creación social y política. Si la manía de persecución es para Gilles Deleuze, el polo reaccionario fascista de una locura social que trata de subordinar las máquinas deseantes a los grandes aparatos represivos del Estado y la familia, el delirio puede entenderse también siguiendo, por ejemplo, a Cooper, como una protesta poética contra la invasión de los otros. Con el objetivo de legitimar al sujeto fuera de los canales tradicionales de sumisión a la autoridad del padre, la paranoia supone una declaración de emancipación que proclama la absoluta sobe-

ranía y libertad del individuo sobre sí mismo. En ese sentido puede considerarse una enfermedad de la modernidad.

Junto a la figura delirante de D. Quijote, arquetipo universal del chiflado idealista, la escritura cervantina nos ha legado el relato ejemplar del licenciado Vidriera, antecedente de Quijano que soñó con alcanzar fama y gloria gracias a sus estudios y solo las consiguió cuando su mente, frustrada y decepcionada, ensombreció en la demencia. Bajo la influencia del humanismo italiano, Cervantes enfrenta aquí razón y locura desde una perspectiva moral. Pero al poner en cuestión el ideal renacentista de estudio y placer, en una sociedad que considera la cultura un simple adorno, abre también la posibilidad para el individuo de asumir su propio destino, de percibirse como sujeto en devenir, en construcción. La suerte de Tomás Rodaja plantea la cuestión del estatuto de lo real en la cultura occidental que, de Erasmo a Descartes, ha excluido la posibilidad de lo que Nietzsche llamó sentimiento trágico: una experiencia cósmica, mística, poética e irreal, más allá de los límites.

Esta tensión entre realidad e irrealidad que Laing considera el eje del sufrimiento psicótico porque supone encogimiento y destrucción de la existencia humana, se convierte en el arte, en la escritura, en poder de creación, de expansión.

El discurso de D. Quijote, como el de su homólogo Vidriera, pertenecen al ámbito de ese imposible que Julia Kristeva ha denominado “vreal” en un intento de trascender la concepción clásica de la verdad como adecuación lógica y racional.

Pues bien, si el arte convierte la locura en creación, ¿qué estilo artístico correspondería a la paranoia? Para Ana María Leyra es, sin lugar a dudas, el Manierismo. Sus formas parten de un lenguaje clásico pero se vuelven luego más violentas en su expresividad, hasta extremos deformantes, surreales e incluso abstractos. Expresan la extravagancia y excentricidad del paranoico, su gesto rebuscado y amanerado, su fuerza productora cuyos rasgos se han convertido en una constante del imaginario hispano en Cervantes, en el Greco, y en buena parte del arte contemporáneo.

Gestos paranoicos como los del escultor Franz Xaver Messerschmidt, repetidos hasta la saciedad, estereotipados, incluso rígidos, que funcionan como señales cuyo propósito no es comunicar sino alejar mágicamente a los demonios, paliando la angustia de persecución.

Si la razón se caracteriza por su estabilidad y permanencia, la locura se despliega en la inestabilidad y el desplazamiento. Don Quijote, la figura del caballero errante, se dibuja en una escritura también nómada basada, según el antropólogo francés André Leroi-Gourhan, en una percepción dinámica del mundo, en un espacio de círculos, espirales y laberintos donde son las etapas, los intermedios, las que hacen emerger un recorrido sin meta ni destino. Un mundo que, como sucede en la cueva de Montesinos, invierte la metafísica platónica de la caverna, afirmando la validez de los simulacros, de las fantasías, de las sombras..., en el espacio mágico de la verosimilitud, de lo imposible creíble.

Nomadismo del personaje, de la escritura y del propio autor que cuestionando su legitimidad como entidad aislada, demanda en “*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*” una “limosna de escritura” que le permita componer esa “Flor de aforismos peregrinos” de naturaleza fragmentaria, discontinua y, sobre todo, anónima. Obra colectiva en la que se diluye toda autoría, de la que resulta imposible comprobar la autenticidad. Escritura nómada, paranoica, cuyo propósito es, según Maurice Blanchot, poner en cuestión las categorías que configuran el todo coherente que es nuestra cultura: las ideas de Dios, sujeto, yo, verdad, obra, autor...

En la estela de Cervantes, otros escritores españoles como Unamuno, Ortega, Buero Vallejo, Galdós o Mercedes Pinto, han contribuido a enriquecer y completar la imagen de la paranoia y su salvación por el arte en la cultura española.

En *“Vida de Don Quijote y Sancho”*, Unamuno analiza el sentido de estos arquetipos en nuestro inconsciente colectivo como una búsqueda de la identidad soñada, de una identidad cultural agarrotada y vieja que necesita renovarse, enraizarse en la vida, curarse mediante la creatividad, la reflexión y las posibilidades de transformación que ofrece el arte.

Ortega por su parte, situándose en una tradición que va de Loyola a Descartes, reflexiona en las *“Meditaciones del Quijote”* “como filósofo sobre Quijote y como Quijote sobre la filosofía” para defender un pensamiento que no se deje engañar por falsas creencias ni deslumbrar por los brillos de una razón delirante y totalitaria.

La verdad nada tiene que ver con lo que parece evidente: es más bien el resultado de un trabajo sinuoso y profundo que se manifiesta con la suavidad de una alusión, la sorpresa de un descubrimiento o la repentina eclosión de un acontecimiento.

En *“Mito”* y *“Misión al pueblo desierto”*, Buero Vallejo presenta el teatro, y en concreto la tragedia, como el producto de una utopía, de un deseo de transformación y una esperanza de solución que expresa la capacidad alquímica del arte. El mito es la producción de un imaginario en el que se proyectan y exteriorizan los conflictos internos o las fuerzas ocultas de un grupo humano. Convertido en imagen, el artista se apropia de él para recrearlo, transfigurarlos. Según este autor, el Quijote es un símbolo de la derrota y el triunfo de la razón, lo que le permite denunciar el uso del miedo, en las sociedades contemporáneas, como medio de conseguir obediencia, transformando al ser humano en *“un animal acorralado y aterrorizado”*. La pedagogía del miedo convierte a los ciudadanos en individuos delirantes, *“paranoicos que, o persiguen, o son perseguidos porque no han sido educados en otro tipo de relación interhumana”*.

La tarea del escritor, del poeta, en su relación privilegiada con el pueblo, no puede ser otra que la de situarse fuera de la ley, es decir, fuera de los límites, mirando al futuro, al porvenir, con la voluntad de construir una sociedad mejor.

En *“La sombra”*, de Benito Pérez Galdós, D. Anselmo, su protagonista, se encuentra, como D. Quijote, dividido entre el arte y la vida, entre fantasía y racionalidad. Su delirio, convertido en narración, le coloca en el espacio intermedio que se genera entre la realidad y la ficción. En esa tierra de nadie cuya existencia, sin embargo, no puede negarse, emerge la sombra, doble literario, ideal, artístico y novelado del yo real con quien este ha de convivir.

Las imágenes oníricas de Buñuel son precisamente la expresión de esos aspectos *“oscuros, irracionales e inefables de la vida”*. Tal vez por ello la figura del loco está presente en la mayor parte de sus trabajos; pero es quizás en *“El”* donde la paranoia, símbolo de los conflictos de la cultura española, aparece más claramente reflejada. La película está basada en la novela homónima de Mercedes Pinto, intelectual y activista canaria expulsada durante la dictadura de Primo de Rivera por atreverse a defender el derecho al divorcio, en la España del nacional-catolicismo. Olvidada incluso por el propio cineasta, que no la menciona en sus memorias, Ana María Leyra rinde un breve, pero cariñoso homenaje a una autora cuyo testimonio vital e intelectual resulta decisivo para comprender la evolución histórica, social y política de nuestro país. Una mujer cuya presencia en nuestra cultura ha quedado reducida,

como desgraciadamente la de muchas otras, a un cristal transparente “*que deja ver pero no se ve*”.

Con su método paranoico-crítico, Salvador Dalí sistematiza y eleva definitivamente la paranoia a la categoría de capacidad humana de interpretar la realidad dando un sentido a lo que parecía no tenerlo, a lo insignificante.

En tanto que construcción, toda realidad es, según Dalí, delirante, implica la traducción de fenómenos que están siempre más allá de las palabras. Incluso la visión puede considerarse una interpretación del fosfeno de la retina, lo que explicaría la existencia de imágenes dobles. La paranoia no es, por tanto, un error de interpretación de la realidad, sino una interpretación alternativa, entre las muchas que son posibles.

El arte de la paranoia, su filosofía, plantea la necesidad de volver a reflexionar sobre categorías y formas de pensamiento que parecían solidamente asentadas, cuestionando la relación entre realidad y ficción, interior y exterior, consciente e inconsciente... Pero sobre todo, nos impulsa a construir una sociedad cuyo concepto de humanidad no excluya la experiencia de la locura..., ni ninguna otra experiencia humana.

Desplegándose con naturalidad y sencillez, la escritura de Ana María Leyra hace un recorrido por la cultura española descubriendo los rasgos comunes de un imaginario hispano caracterizado por las imágenes delirantes paranoicas, cuya espontaneidad tiene el poder de transformar una realidad social encorsetada y falsamente “racional”.

Las distintas etapas de este libro-viaje van dibujando el mapa de un territorio que no ha sido fijado de ante mano, sino construido en el deambular mismo de un pensamiento que sabe pasear.

Heike FREIRE

De Oratore, Il Cortegiano, The gentleman: una cuestión de imagen

MONTES SERRANO, C: *Cicerón y la cultura artística del Renacimiento*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2006, 176 Págs.

Carlos Montes establece desde la introducción tanto el tema principal sobre el que versa el libro, como el de los materiales que lo componen: las ideas. *El libro trata, por tanto, de la historia de las ideas, su difusión y migración a contextos culturalmente distintos* (p. 12). Y más concretamente, *Cicerón y la cultura artística del Renacimiento* trata de la influencia de la retórica antigua en el arte y la sociedad del clasicismo. A lo largo de sus páginas y, entre todos los matices que el autor desarrolla, aborda dos aspectos diferenciados: por una parte, la influencia de la retórica en las artes plásticas, en especial en la pintura y la arquitectura del Renacimiento; y por otro lado, la influencia de la retórica en diversos ámbitos de la cultura anglosajona como el teatro, el protocolo o la ética.

A través de esta lectura el espectador es capaz de apreciar de forma nítida el recorrido multidireccional de las ideas de Cicerón al mundo de la imagen. Con imagen no nos referimos exclusivamente a la imagen pictórica, sino a la manifestación externa visualizada en el espacio, el tiempo, el modo, la forma (la conducta, el comportamiento) de lo interno (senti-

mientos, ideas); el recorrido, en definitiva, de la idea hasta lo *superficial*. Se trata de un concepto general de imagen que va desde la pintura del Renacimiento y el Manierismo italiano hasta los modales de la cultura isabelina. Carlos Montes admite honestamente que está lejos de pretender ver influencias de Cicerón por doquier y más bien defiende la consolidación a través de los años de un bagaje cultural de profunda huella en numerosos ámbitos de Occidente. Así es posible trazar una línea continua desde el humanista o el perfecto Cortesano, hasta el *gentleman*, pasando por la correctísima señorita, o el caballero discreto. La base de este protocolo y las normas del *savoir être* son heredadas de Cicerón y su *De Oratore*.

El descubrimiento de textos inéditos de Cicerón unidos a la fiebre por depurar el latín clásico de influencias medievales, marcaría el rumbo de la cultura en el Renacimiento. Los tratadistas de arte que necesitaban establecer unas pautas para la crítica, la didáctica o la descripción, recurrirían al Orador de Cicerón a falta de un modelo más cercano. A través de sus diálogos, *De Oratore* había establecido las pautas a seguir por un buen orador para realizar con éxito su tarea. En el Renacimiento, por su parte, se demostró que el arte de la oratoria por sus contenidos básicos ¿cuidado de la exposición y de la naturaleza del discurso? guardaba muchos puntos en común con el arte y otras habilidades sociales y por tanto, *De Oratore* se convirtió en el precedente básico de los tratados de la época. Tanto las cuestiones que Cicerón había desarrollado como las que había dejado abiertas, calaron fuertemente en la conciencia de los humanistas y se fueron filtrando de unos libros a otros junto con un sin fin de ejemplos y anécdotas sobre la Antigüedad (*locus classici*).

Entre las normas que se pueden deducir del texto de Cicerón, las que más trascendencia y aplicación futura tendrían serían las citadas a continuación ¿la mayoría vigentes en la actualidad?: la importancia de la elección del estilo apropiado, la defensa del eclecticismo aunque respetando ciertas normas (*varietas*), la importancia del resultado y los objetivos frente a los medios, el consejo de evitar florituras innecesarias, adecuarse a las circunstancias (sentido del decoro, *decorum*), el saber transmitir sentimientos al espectador como un actor, evitar caer en la broma fácil pero sin aburrir al público, introducir el factor sorpresa, dejar partes (frases) a propósito sin terminar para dar la sensación de frescura y espontaneidad, disimular las dificultades y lo trabajado del texto (*negligentia diligens, facilitas*), mostrar soltura y naturalidad, la importancia de dar al público lo que quiere, o no agobiarse en busca de la perfección entre otras. Ésta última, según Cicerón, ni existe ni, en caso de darse, resultaría tan interesante.

Una de las viejas anécdotas que Cicerón había recogido en su libro es la de Zeuxis en Crotona. Repetida una y otra vez en los tratados artísticos, se convirtió en la base con la que defender la invención en la pintura a partir de la selección de lo mejor entre diferentes modelos. Esta anécdota servía, a su vez, como explicación de la superioridad del arte con respecto a la naturaleza (puesto que en la naturaleza no existe el modelo ideal al que imitar), y de la superioridad del hombre creador que con sus criterios, puede aproximarse al ideal.

Cicerón, como ya hemos apuntado, proveyó a los tratadistas del Renacimiento de un modelo a seguir. En su modo de estructurar, en sus recomendaciones, en su estilo y, más importante aún, gracias a las descripciones de pinturas que ofrecía, Cicerón ayudó indirectamente a los futuros humanistas a poner palabras a lo visual de modo que ya sus textos retóricos albergaban la base de la gestación de los primeros manuales de comportamiento: *Il*

Cortegiano, 1528, Baldassar Castiglione, los primeros métodos de pintura: *De Pictura*, 1436, Leon Battista Alberti, y arquitectura: *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva*, 1537, Sebastiano Serlio, o las primeras críticas artísticas e historia del arte: *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, 1550, Giorgio Vasari. Cada obra sería fuente para la siguiente como lo son todas ahora para nosotros.

Baldassar Castiglione en *Il Libro del Cortegiano* adapta y traduce al italiano las ideas del Orador de Cicerón que irán pasando de unos libros a otros hasta estar de plena vigencia en el periodo del Renacimiento. Castiglione aplicará los valores del buen Orador al buen Cortesano (*sprezzatura, grazzia, facilitá, inventione*) estableciéndose de este modo, una nueva fuente del clasicismo y del buen gusto. Según defiende Carlos Montes, la aportación más interesante de Cicerón a Occidente fue la de la idea del “descuido cuidadoso” (*negligentia diligens*) que abre el camino de la libertad frente a la norma. Castiglione traslada ese término en italiano a “*sprezzatura*” que, junto a la idea de “*grazzia*”, vendría a definir el canon del buen gusto del momento.

Giorgio Vasari por su parte en *Le Vite* continua la línea de Cicerón y Castiglione readaptando sus ideas y basándose más concretamente en el *Brutus*, en el que Cicerón había narrado una historia crítica de los grandes oradores desde la Antigüedad hasta sus días en tres partes: el origen y desarrollo de la oratoria (representada por Catón), la madurez (representada por Antonio y Craso) y el de la consecución del ideal (llevada a cabo por Julio Cesar y por él mismo). Vasari dividirá a su vez el texto en tres: Giotto o el nacimiento de la pintura, el desarrollo con Leonardo y Rafael y la perfección lograda por Miguel Ángel. Lo más innovador que Vasari toma de Cicerón es la idea de progreso y de que cada artista con sus logros, forma parte de un eslabón hacia la perfección.

El papel que para Cicerón tenía la filosofía como el principio que regía todas las artes, para Vasari lo constituirá el *disegno*, padre de las tres artes plásticas. La interpretación que Vasari hizo por su parte de la *negligentia diligens* de Cicerón toma forma en la importancia que se otorgará al boceto, al dibujo inacabado que nos pone en contacto directo con el proceso de creación.

Se cierra el capítulo seis dedicado a Vasari: *llegamos pues a un punto en que no nos cabe averiguar si la idea de lo inacabado del dibujo abocetado, del “non finito”, del dibujar sin esfuerzo, o del pintar rápido aparentando cierta facilidad, procede de la lectura directa de las fuentes de Plinio, de las obras de Cicerón, de la síntesis lograda por Castiglione, o de los preceptos de Vasari. En cualquier caso, las páginas anteriores nos sirven para comprobar cómo las ideas de Cicerón, avaladas por la autoridad de los artistas de la Antigüedad, fueron asimiladas rápidamente por los medios culturales y artísticos del Quinientos, llegando a condicionar todo el posterior desarrollo de las artes visuales* (p. 125).

Otro de los aspectos más interesantes del libro de Carlos Montes es la renovación de lo clásico que lleva a cabo en las secciones dedicadas a Sebastiano Serlio. Serlio probablemente supo de Cicerón a través de Castiglione y escribió el libro de arquitectura más influyente del Quinientos en el que expone, entre otras, las dos ideas más importantes que retoma de Cicerón y que aplicará a la arquitectura: la licencia y el decoro. Estas dos ideas aparentemente contradictorias: saltarse las normas y seguir criterios para saltárselas son la clave a través de la cual, Montes interpreta al tratadista ya que este último legitima el uso del juego

y la licencia en la autoridad de la Antigüedad: en Cicerón. Para Serlio los elementos que componen su lenguaje son clásicos o inspirados (columnas, frontones, órdenes, capiteles, etc.), la sintaxis se basa en los clásicos pero ¿tal y como ellos ya hicieron en su día? ciertas licencias con límites están permitidas. Se valora la invención y la originalidad en la composición y el resultado es la superación de los antiguos con respeto y admiración.

Así Carlos Montes afirma que los trabajos y el arte de la década de 1530, los llamados “manieristas”, son fruto de un hombre seguro de sí mismo que confía en sus posibilidades, domina sus conocimientos y se cree incluso, capaz de superar a los antiguos desarrollando de este modo el verdadero espíritu del clasicismo. Carlos Montes defiende esta visión lúcida de la Antigüedad en cuyo seno también se haya la idea de ruptura frente a la idea de la Antigüedad rígida y pura que hemos heredado de Winckelmann y de los neoclásicos en general. Como ya hemos mencionado, Cicerón mismo había negado la existencia de un único modelo, un único estilo, un orador ideal o de la perfección en sí. Carlos Montes recuerda que los humanistas hallaron la transgresión, la originalidad y la valoración de lo extravagante en la Antigüedad y concretamente, en las ruinas que eran medidas una y otra vez sin encontrar en ellas la utópica perfección anhelada, y a las que el tiempo mismo había concebido otro aspecto: *las preferencias por lo rústico, lo roto, lo imperfecto, y lo inacabado serían el resultado de una cierta contaminación figurativa entre las supuestas formas canónicas inspiradas en Vitruvio y lo que los arquitectos realmente percibían, dibujaban y estudiaban en aquel momento* (p. 99). Serlio diría: se alaba la obra bien hecha pero sólo se admira la que tiene “algo más”. El pleno manejo de lo clásico a estas alturas ya no era suficiente: añadir a lo clásico elementos extraños no era vituperarlo sino mimarlo, actualizarlo y aplicar el derecho legítimo a huir de la monotonía.

En los últimos capítulos, el autor aborda la trascendencia del legado ciceroniano en el mundo anglosajón a través de la tendencia a la naturalidad fingida, la importancia de las apariencias, el evitar la afectación y el artificio, la sofisticación natural, el sentido de la oportunidad, la represión de lo espontáneo, etc. Este manual tácito de buena conducta guarda profundas similitudes con *De Oratore* e *Il Cortesano* y tienen su explicación probablemente en la importancia concedida a los estudios de Cicerón y Castiglione en las Universidades inglesas. Un ejemplo clásico de las tensiones derivadas de esta educación estricta es *Sense and Sensibility* de Jane Austen, cuyo contenido y coincidencias con el legado de Cicerón es analizado con detalle por Carlos Montes.

Es a Sir Henry Wotton (*The Elements of the Architecture*, 1624) y Franciscus Junius (*The Painting of the Ancients*, 1638) a quien se les debe el mérito de haber introducido en Gran Bretaña la nueva concepción humanista de la arquitectura y en la pintura respectivamente. Ambos recogen de nuevo el testigo de Cicerón y Castiglione pero es Junius especialmente el que más hincapié hace en la relación entre las artes y la retórica, y en cuyo tratado los paralelismos con Cicerón resultan más claros. Además, Carlos Montes aprovecha para reivindicar la trascendencia del texto de Junius que, en su opinión, ha pasado desapercibido y que no obstante reinterpretó el pensamiento clásico de la retórica y sus ideas, y las trasladó al vocabulario inglés.

En *Cicerón y la cultura artística del Renacimiento*, el lector encontrará un compendio de palabras e imágenes que se influyeron mutuamente a lo largo de los años en un contexto cultural determinado. Y su autor, siguiendo de nuevo los consejos de Cicerón, aboga por la

claridad expositiva, la estructura concienzudamente pensada, aunque no forzada, la amabilidad ¿porque el público no soporta el tedio? y revisa la importancia de la retórica en la idiosincrasia de nuestra cultura y, en especial, de nuestra cultura visual.

M^a Isabel CARRASCO

El color del silencio

BASSAN, Fiorella, *Il colore del silenzio*. Diccionario biográfico internacional de artistas sordos, editado por Anna Folchi y Roberto Rossetti, Milán, Electa Mondadori, 2007.

Este volumen se incluye dentro de una serie de publicaciones que abren nuevas perspectivas de reflexión sobre la sordera. Ya no se considera como una deficiencia sensorial, un defecto físico que hay que sanar y “normalizar”, sino más bien como una forma diferente de ver y conocer la realidad, de relacionarse, de comunicar. La producción artística es quizá la manifestación más evidente y fascinante, de la capacidad de las personas sordas para representar el mundo a través de una modalidad “silenciosa”, pero no por ello menos expresiva.

Il colore del silenzio supone una prueba importante en el crecimiento de *Deaf Studies* (estudios sobre la ‘cultura sorda’), una disciplina que privilegia una visión positiva de la sordera, y de las manifestaciones socioculturales, como las artes figurativas y las producciones artísticas (teatro, poesía y narrativa), en el lenguaje de signos.

¿Por qué hay tantos sordos en el mundo de las artes figurativas? Quien ha nacido sordo o quien pierde el oído en sus primeros años de vida, aprende a percibir la realidad principalmente mediante el sentido de la vista. Hoy sabemos que justamente esta capacidad extraordinaria, ha permitido a las personas sordas crear y transmitir de generación en generación, lenguajes que se desarrollan en la modalidad visual y gestual; las lenguas de signos poseen un léxico, una gramática y una sintaxis tan ricos y complejos como los de las gramáticas de las lenguas vocales. Hace unos cuarenta años se iniciaron las investigaciones semióticas y lingüísticas sobre las lenguas de signos, que se siguen ampliando y de alguna manera están revolucionando la propia definición de lengua (vease: T. Russo Cardona, V. Volterra, *Le lingue dei segni. Storia e semiotica*. Carocci, Roma, 2007).

Este volumen es un libro único en su género. Actualmente solo existe una publicación sobre los artistas americanos sordos (D.M. Sonnenstrahl, *Deaf artists in America-Colonial to Contemporary*, Dawn Sign Press, San Diego 2002; cfr. también el capítulo *Silent Artists* de Y. Bernard, en R. Fische, H. Lane (editado por), *Looking Back: a reader on the history of deaf communities and their sign languages*, Signum Press, Hamburgo, 1993) y la investigación sigue abierta.

No es fácil reconocer a los artistas sordos; solo el seudónimo, nos permite, a veces, entender su condición, como en el caso del holandés Hendrick Avercamp llamado el mudo de Kampen, o Giuseppe Badaracco, conocido como “el sordo”, o Jacopo Alessandro Calvi, llamado el “sordillo” así como los españoles Alonso Del Arco, “el sordillo de Pereda” y Juan Fernández Navarrete “El Mudo”. A menudo, los artistas modernos forman parte de asociaciones específicas, pero aún hay muchos artistas de los que no se tiene noticia. Por ello,

oyentes y sordos ignoran que muchos de los grandes pintores fueron sordos.

El volumen se enriquece además con una serie de *Apartados* dedicados a artistas con escasos datos biográficos e iconográficos y a artistas citados en las Actas del primer Congreso Internacional de Sordomudos de Roma en agosto de 1911, además de otros artistas de diferentes nacionalidades mencionados en *Gallaudet University Deaf Biographies Index*, índice actualizado en noviembre del 2006.

En los *Apartados* encontramos también una lista de artistas a quienes se ha dedicado una calle, un museo, una sala de exposiciones, una escuela de arte, el Catálogo de la Exposición Internacional de Arte de los sordomudos de Roma en el año 1957 y noticias sobre el SIAS (Salón Internacional de los Artistas Silenciosos), fundado en 1926 por Valentín de Zubiaurre y por François Crolard, que hasta su disolución en 1972, organizó veinticuatro exposiciones internacionales.

Se incluye una ficha de cada autor por orden alfabético, que contiene información biográfica y bibliográfica con reproducciones en color de algunas obras.

El diccionario biográfico internacional de los artistas sordos sirve para encontrar conexiones inesperadas entre pintores lejanos en el tiempo y en el espacio, tocando una gran variedad de géneros: arquitectura, pintura, escultura, litografía, diseño, incisiones, miniatura, mosaico, fotografía, etc.

¿Existe en estos artistas una percepción particular de la realidad? ¿Es posible encontrar en estos artistas una mayor atención a la gestualidad y a la expresión de las emociones?

El tema de los artistas sordos y sus obras sirve para el desarrollo de una historia de las imágenes. La modalidad visual y gestual encuentra cada vez más espacio en la conciencia del investigador que se ocupa de la “historia de las imágenes”.

En la Edad Media los monjes utilizaban a los sordos por sus habilidades como miniaturistas de manuscritos.

En el siglo XV era muy común encontrar jóvenes sordos en los talleres de los grandes maestros, ya que eran bien conocidas sus habilidades visuales y manuales y su capacidad de concentración.

El gran artista y científico Leonardo da Vinci escribió en su *Trattato della Pittura* acerca de los pintores sordos. En el tratado afirmó que la vista es más importante que el oído porque «mediante la vista, se encuentran los alimentos incluso sin conocer sus nombres, se puede vivir feliz, como vemos en los sordos de nacimiento, con el dibujo con el que gozan la mayor parte de los mudos». Las numerosas citas acerca de los sordos en el *Trattato della Pittura* de Leonardo, han sido probablemente deducidas mediante observación directa. Leonardo fue huésped durante algún tiempo de la familia del artista sordomudo Cristoforo De Predis (1440/1445-1486), en Milán.

Cristoforo De Predis (o Preda) y su técnica como pintor miniaturista, inspiró seguramente a Leonardo la *Virgen de las Rocas* y *La última cena*, donde son muy evidentes la gestualidad y la mímica de los personajes.

En el *Trattato della Pittura* Leonardo aconseja a los artistas que observen y aprendan de los sordomudos «No me echéis en cara que os presente un maestro que no habla, porque este os enseñará mejor con los hechos que el resto de maestros con la palabra... El buen pintor tiene que pintar dos cosas sobre todas las demás: el hombre y el concepto de su mente. El primero es fácil, el segundo, en cambio, es difícil porque debe hacerse con los gestos y

con los movimientos de los miembros, y esto lo enseñan mejor los mudos porque lo hacen mejor que cualquier otro hombre».

La frase con la que inicia este volumen es también de Leonardo «La pintura es una poesía que se ve y no se oye».

El gran artista italiano del siglo XV, Pinturicchio (1454-1513), era sordo. Se le conocía también por “el sordillo”. Pinturicchio es famoso por los frescos de la Capilla Sixtina y el apartamento Borgia en el Vaticano y por la Librería Piccolimini en la catedral de Siena.

Fue despreciado por Vasari que le reprochaba su excesiva inclinación a la decoración. La crítica del siglo XIX lo recuperó de nuevo. En unos estudios recientes sobre Pinturicchio, Nunciarelli (F.I. Nunciarelli, *Studi sul Pinturicchio, dalle prime prove alla Capella Sistina*, Edizione Era Nuova, Perugia 1998), no descarta que la exasperante representación microscópica de cada mínimo detalle tan característico del lenguaje figurativo de Pinturicchio, posiblemente era causa de una carencia auditiva: «Un observador atento puede tener la impresión, ante las pinturas de Pinturicchio, de un mundo pictórico inmerso en un silencio absoluto y observado por una mente increíblemente aguda capaz de señalar, incluso a gran distancia, los detalles más insignificantes».

Muchos artistas sordos españoles fueron famosos, desde Goya que se volvió sordo a los 46 años hasta los hermanos Zubiaurre. Goya aprendió la lengua de signos española en el Instituto Valencia de Don Juan de Madrid. La sordera le despertó nuevas energías creativas y dio más relevancia a sus observaciones agudas y críticas.

Hubo también muchas mujeres. La pintora americana Charlotte Buell Coman (1833-1924), la italiana Bruna Calci (1911-1993), la irlandesa Beatrice Gubbins (1874-1944), la ilustradora científica americana Regina Olson Hughes (1895-1993), la escultora inglesa Dorothy Wise Stanton (1880-1918).

Y muchos los estilos, desde el áulico del pintor alemán Wolfgang Heimbach (1613-1678) que fue el primer pintor sordo de corte, seguramente un hecho excepcional en aquella época, hasta él más sencillo y naïf, como es el caso del americano James Castel (1900-1977) un autodidacta que para dibujar utilizaba el hollín de la estufa mezclado con su propia saliva que colocaba después en la punta de palitos afilados. Ahora sus obras se encuentran en el *Museum of American Folk Art* y en el *Museum of Modern Art* de *New York*.

El suizo Alfred Leuzinger (1899-1977), artista “brut”, con discapacidad múltiple, fue internado en una institución para pobres. Comenzó a dibujar muy tarde a los 50 años, sin ningún tipo de preparación artística y con una pasión obsesiva. El polaco Nikifor (1895-1968) hijo de una mendiga sordomuda, encontró en la pintura y, sobre todo, en la acuarela, el único modo de establecer contacto con el mundo. Se pasaba todo el tiempo dibujando y como era pobre utilizaba para ello cualquier cosa, trozos de cartón, papel para envolver paquetes incluso cajetillas de cigarrillo. Completamente inculto y analfabeto solo sabía firmar con el seudónimo que el mismo había elegido: Nikifor, a veces San Nikifor, o incluso Matejko. Su talento no fue descubierto y reconocido hasta los años 30. Sus obras comenzaron a exportarse a Cracovia, Varsovia y otras ciudades polacas. En su ciudad natal, Krynica, se ha instituido el museo Nikifor.

Las obras del diseñador italiano Gualtiero Boffini (1915-2004) son de carácter irónico, es conocido por sus diseños humorísticos y sus caricaturas. Fue creador de numerosos anuncios publicitarios y cortometrajes de dibujos animados, entre los más famosos se encuentra el pollito Calimero de la publicidad de detergente Ava della Mira Lanza.

Los retratos pintados por artistas sordos se centran normalmente en grandes ojos como ocurre en la *Familia toscana* del pintor italiano Marcello Boccacci (1914-1996). En muchos autorretratos, como el de Bjarne Sejersted Falk (1866-1911), la mirada se enmarca con unas gafas. El autorretrato melancólico de Jacopo Alessandro Calvi, llamado “el sordito” (1740-1815) o el autorretrato con la mano en la oreja para resaltar su problema de sordera de Sir Joshua Reynolds (1723-1792).

Algunas obras resaltaban aspectos de la vida de los sordos, como *Deaf picnic*, acrílico del pintor americano R. Ralph Miller (1905-1984), famoso ilustrador de libros en inglés para jóvenes. También *Joven vasco con jarra roja* del americano Kelly H. Stevens (1896-1991), que trabajó en España con Valentín de Zubiaurre y en cuyo fondo podemos apreciar algunas figuras que gesticulan claramente con las manos.

En Alemania con la llegada del nazismo muchos de los pintores sordos de vanguardia vieron como se denigraban sus obras porque eran consideradas un arte degenerado. Podemos recordar a Reinhard Hilker (1899-1961) formado en el *Bauhaus* de Weimar, miembro de los grupos artísticos *Der Fels* (La roca) y *Hagenring* (el anillo de Hagen); Richard Liebermann (1900-1966) de raíces judías. Sobrevivió escondido en un monasterio de monjas en St Ramert en el Loira, Francia, donde continuó viviendo después de la guerra. Rudolf Franz Hartogh (1889-1960), también de origen judío y se formó con Gropius en la *Bauhaus*, en 1944 fue deportado al campo de Theresienstadt, donde logró sobrevivir. Algunas de sus obras se exponen ahora en *Harvard University Art Museum*.

Entre los supervivientes de los campos de concentración, la personalidad artística más original es sin duda la de David Ludwig Bloch (1910-2002). Era judío y fue deportado a Dachau. Sobrevivió y emigró a China, donde se casó con una joven china sorda, para más tarde trasladarse a los Estados Unidos. En 1976 volvió a visitar Dachau y comienza una serie de obras sobre los campos de exterminio narrando, en particular, historias de víctimas sordas. En mayo de 1942, por ejemplo, en el Instituto judío para sordos de Berlín, ciento cuarenta y seis ciudadanos sordos fueron sacados fuera del edificio y asesinados. Centenares de personas sordas fueron masacradas y decenas de miles esterilizadas con la intención de erradicar el defecto de la “sordera”. En los campos de concentración, amigos sin problemas de audición, arriesgaron sus vidas para responder en lugar de los prisioneros sordos cuando pasaban revista. El programa de televisión *Manos llorando* de Bloch ha sido un testimonio sobrecogedor de las víctimas sordas de la *Shoah* y de los esfuerzos para recuperar su memoria, que ha sido apreciado por los críticos de todo el mundo. Además de los trabajos de Bloch, el programa que duró tres horas incluía canciones yiddish y poesías del gueto de Varsovia, interpretadas en el lenguaje de signos.

Maurice Minkowki (1881-1930) pintor judío polaco y sordo de nacimiento, asistía a la Academia de Bellas Artes de Cracovia y se dio a conocer por sus pinturas de escenas de la vida cotidiana entre los judíos. Cuando estalla la primera guerra mundial, plasma la situación de las víctimas del *pogrom* de Bialystock, del que fue testigo. En 1924 se trasladó a París donde pronto adquirió fama. Murió en Buenos Aires atropellado por un coche, durante el viaje que hizo para inaugurar una exposición. Algunas de sus pinturas se encuentran en Tel Aviv, Nueva York, San Francisco y Buenos Aires. En Buenos Aires el atentado terrorista de 1994 que asesinó a 86 personas en una asociación judía, destruyó 5 cuadros suyos y dañó muchos otros.

El pintor americano Henry Newman (1923-1996) se dedicó fundamentalmente a la técnica del *collage*, usando además símbolos judíos. En algunas entrevistas ha afirmado que para él la pérdida de audición se ha transformado en ventaja al adquirir una mayor sensibilidad en la percepción visual.

Y para concluir quisiera recordar al pintor sueco Eugene Janason (1862-1915) cuyo estilo presentaba claras influencias de Munch, se proclamó homosexual y socialista, recibiendo así los dardos de la crítica. Fue considerado un pintor “maldito” y no tuvo mucho éxito en vida, pero *post mortem* ha sido altamente revalorizado en Suecia, especialmente gracias a sus nocturnos que lo acercan a los cuadros de Van Gogh.

Fiorella BASSAN

(Traducción de Teresa LOSADA)