

Notas y reseñas

Discurso de toma de posesión del nombramiento como Académico de Número en la Academia de la Lengua de Puerto Rico

El espejo del mundo

1. Introducción

Distinguidos académicos, señores y señoras de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española. Distinguidas invitadas e invitados todos.

Quiero agradecer profundamente el reconocimiento que se me ha hecho al nombrarme académico de número de esta prestigiosa institución. Es una distinción que no he buscado, y que incluso he dudado en aceptar. No por orgullo o falsa modestia sino porque durante años me he disciplinado para no esperar nada fuera de mi propio esfuerzo de perseverar en la simple alegría de vivir. Sin embargo también me he dicho, y no dejo de decirme, lo fundamental que es la valiosa oportunidad de poder dar las gracias. Y lo importante que es en nuestro pequeño, pero hermoso país – sí, hermoso a pesar de que de tantas maneras se conspira contra su belleza – sostener y fortalecer la vida del pensamiento.

Quiero también, pues, que estas palabras sean un homenaje a la gratitud, a la fuerza inagotable del pensamiento y a la poesía. He dedicado gran parte de mi vida, y casi me atrevería a decir que toda ella, a desentrañar los vínculos de la filosofía, la poesía y el lenguaje; o para decirlo con otras palabras de inspiración platónica: a explorar los avatares del persistente diálogo del alma consigo misma en medio del profundo silencio del universo entero.

Por esta razón fue particularmente conmovedor para mí que en su carta, don José Luis Vega, uno de nuestras más distinguidas voces poéticas, y director de la Academia, me diera a conocer que se me había asignado el sillón U, el mismo lugar antes ocupado por el filósofo Rafael Arrillaga Torrens y el poeta Luis Palés Matos. A lo largo de este recorrido que me propongo compartir con ustedes, la presencia de ambos se hará sentir y se hará escuchar.

Somos nosotros y nosotras un joven país que necesita escuchar y sentir lo que realmente significan las letras de la memoria, el intenso movimiento del corazón que da vida al

recuerdo; no como quien sólo rememora el pasado sino como quien advierte, y se percata, de que lo que ahora se forja es el lecho del porvenir; y que lo que antes fue se renueva en el instante, en el momento justo de lo que habrá de ser. Todo se juega en cada momento. Si algo hay que cultivar, por lo tanto, es la devoción del momento, para valerme de una expresión del gran sabio, poeta, pensador y maestro zen japonés Dogen Ehei (1200-1253). Asunto medular y delicado éste, el del momento justo, a quien mi entrañable amigo y maestro Manfred Kerkhoff dedicara los mejores momentos de su vida. Pero el momento justo no es otro que justamente este momento. Pues si vivir es morir, y si morir es vivir en el aquí y ahora de cada momento, entonces lo único que nos separa de los que han muerto es la ilusión del deseo de vivir. Después de todo, aún el deseo de morir es un deseo atravesado por la vida, por más desesperada que sea su desilusión. Invoco así a los muertos como si estuviesen vivos, precisamente porque vivos fueron y nosotros muertos seremos.

Se explica de esta manera, o al menos así lo creo, que haya decidido titular este discurso de ingreso, el Espejo del mundo. El título me sobrevino. Dudé de él; busqué en la Red cibernética el uso de esas palabras; encontré dos o tres referencias con el mismo título; seguí dudando hasta que, finalmente, me entregué a lo que Paul Valéry llama el imperativo poético de lo que así llega, involuntariamente, pero con el designio del pensamiento. Decidí entonces conservar el título para poder pensar libremente el destino de su ocurrencia. Me alegra poder compartir lo que sigue con tan distinguida audiencia. Confío en que sea lo más parecido a una suerte de aventura conceptual; o, mejor, a un viaje, tan aéreo como fogoso, tan marítimo como terrestre. Y puesto que me dedico a la filosofía, una sola cosa pido: paciencia, pues en esa extraordinaria virtud descansa el ejercicio de la filosofía.

Primera Parte

Las palabras son el límite del mundo. Pero las palabras no son sólo palabras. Las palabras son las evocaciones de la gran fuga de lo real. Ellas, como si fueran seres vivos, se esfuerzan también por prevalecer. Habría que examinar los modos de esta suerte de conatus que el lenguaje ciñe en su orden y estructura gramatical. Sin embargo, no hay que confundir la perdurabilidad con la permanencia. Nada permanece, pero todo persiste e insiste en su temporalidad. De ahí el efecto especular de quien habla, de quien piensa y de quien sueña. La imagen de la voz es el eco del pensamiento. Somos soñadores de palabras que insisten en dar con el tesoro de los sueños, con eso que jamás logra nombrarse. Por ser el límite del mundo, las palabras son también el espejo de la mente que da sentido a las palabras que conforman esos límites. El efecto especular consiste, precisamente, en multiplicar los espejos. Se podría decir que el lenguaje funda la ilusión de permanencia allí donde se forja el entramado de las permutaciones. Es en este contexto que la palabra “devenir” adquiere toda su paradójica pertinencia. Se trata, como se sabe, de un galicismo aceptado, que pasa a ser – y es crucial este tránsito de una lengua a otra que llamamos “traducción” – sinónimo de llegar a ser. Sin embargo, si se parte de la premisa de que nada realmente permanece, entonces ese “llegar a ser” es, precisamente, lo que nunca se realiza. Estrictamente hablando, de lo que sea – orgánico o inorgánico; humano o divino – no cabe afirmar que es o que no es, sino que está siendo. Por esta razón, “vivir” no implica permanecer, y “morir” no significa dejar de ser, ¿pues cómo puede dejar de ser lo que nunca realmente ha sido?

Entiendo que la palabra que mejor expresa esta gran paradoja de lo real es la de “impermanencia”. Se trata de una voz no reconocida por la Academia, pero que tiene, a la luz de lo expuesto, un relieve digno de considerarse para su eventual incorporación a nuestra lengua.

La evidencia de la impermanencia son nuestros cuerpos, pero también las imágenes que brotan y se disipan en la incesante actividad de nuestro cerebro y de sus procesos mentales. Se diría también que nuestros cuerpos son las irradiaciones multicelulares de la piel, donde cada célula contiene en sí misma el espejo de la vida, de la misma manera que la vida es el reflejo multiplicador del citoplasma, allí donde navega, por así decirlo, el alfabeto genético que sostiene los desfiladeros de la evolución. Por esto, el ADN no son sólo siglas; es la muestra de la perdurabilidad, pero no de la permanencia. Son una manera de entender con palabras una lógica de lo viviente que para nada reclama ser entendida: *natura non contristatur*. La naturaleza no se aflige; es decir, lo real no necesita ser nombrado. Pero si la mente humana significa algo, ese algo es, precisamente, la urgencia de nombrar, mentar y comentar la fuga del devenir. Por esta razón, la “devoción del momento” sólo tiene sentido porque existe la atención, el cuidado y el prodigio de la memoria. Nada tiene que ver, por lo tanto, esta devoción con el placer de lo momentáneo; ni siquiera con el epicúreo *carpe diem!* de Horacio.

Es así como los límites del mundo son también el abismo de un movimiento especulativo en torno a lo que significa ser-tiempo, y que se abre a las posibilidades infinitas de un entendimiento que no puede menos que disiparse en sus propias condiciones de posibilidad. Si ha habido un filósofo moderno que logró atisbar esta especie de vértigo de la razón, ése fue Emmanuel Kant, a quien Don Rafael Arrillaga Torrens no dejó de comentar en algunas de sus más de cuarenta publicaciones.

Sucede algo en la gran obra de Kant que siempre ha llamado mucho mi atención. No hay en Kant una preocupación filosófica por el lenguaje; como sí la hay en la filosofía clásica y en no pocos de sus contemporáneos en Alemania (Herder, Humboldt, J. Grimm). Me permito aventurar la idea de que ello se debe, al menos en parte, al legado auto-reflexivo del *cogito* cartesiano, en virtud del cual el lenguaje se subordina por completo a la razón y, por lo tanto, a la capacidad autóctona del pensamiento. El gran ingenio del ‘yo pienso’ estriba en haber podido desengañar el pensamiento. Y así hacerlo aún en medio del engaño de los sueños. Sin embargo, todo ese recorrido cartesiano se lleva a cabo en nombre de una luz natural de la razón cuya certeza no depende para nada de las palabras. A tono con esto, el lenguaje de la razón no es el lenguaje de los sueños. Porque si los sueños, sueños son, nada ni nadie me puede impedir pensar aún cuando sueñe. Descartes es el Segismundo de la filosofía. Al tomar el relevo de la magnífica frase de Agustín que dice “Si me engaño, soy” (*Si enim fallor, sum*), don Renato lleva a cabo la espectacular invención del pensamiento moderno. La cual se da la mano, aunque en direcciones distintas, con el despertar de la gran tradición del barroco español: “Y la experiencia me enseña / que el hombre que vive, sueña / lo que es hasta despertar.”

Lo interesante es que, en el caso de Descartes, y contrario al poeta Calderón de la Barca, toda esta experiencia transcurre como si no hubiese lenguaje más allá de su carácter instrumental o como mero reflejo del pensamiento. Como si sólo hubiese un pensamiento puro capaz de crear sus propias condiciones de posibilidad. El solipsismo de la filosofía moder-

na se nutre, pues, de la soberanía de un sujeto que se descubre en el propio acto de pensar como objeto privilegiado de sus propios pensamientos. A partir de ahí el espejo del mundo se cifra en el fantasma reflexivo de la auto-consciencia. Esto implica confinar el pensar a la esfera exclusiva de una razón que funda un criterio propio y absoluto de verdad. De esta manera, la exclusión del lenguaje supone borrar del horizonte reflexivo aquello que permitiría dar cuenta del artificio de toda construcción especulativa. Se explica así también que el principio de identidad del yo pase a ser lo que sostiene la posibilidad de un fundamento especular del mundo, y la recaída cartesiana en la idea tradicional de un universo creado por Dios. La fábula del lenguaje se encuentra de nuevo aquí con la Palabra – el *Lógos* – como fundamento engendrador de la fabulación. En el principio era el Verbo. El Verbo se hizo carne y habitó entre nosotros. Así, pues, el sujeto descarnado del cogito cartesiano termina por subordinarse al misterio cristiano de la Encarnación. El legado teológico de la filosofía queda así todavía inscrito en el nacimiento del pensamiento moderno, incluyendo también, por cierto, en el proceso de formación de la ciencia, y su consolidación definitiva con las obras de Galileo y Newton. Habrá que esperar a un entrañable filósofo llamado Benedictus Spinoza para ver a la filosofía salir, de una vez y por todas, del atolladero teológico.

He acuñado la expresión teo-antropo-ego centrismo para referirme a esta peculiar experiencia del pensamiento occidental que se debate en medio de la necesidad de fundar el ámbito autónomo de su discurso y la tendencia a quedar prendado de la idea personificada, fantasmal o especular de lo incólume, sea “Dios”, el “Hombre” o el “Alma” (es decir, el ‘ego’ o el ‘yo’, pero siempre la primera persona en singular de la trinidad gramatical). Es precisamente esta tensión la que entra radicalmente en crisis con la filosofía de Friedrich Nietzsche, y que la siguiente frase suya resume perfectamente: “Me temo que no nos vamos a deshacer de Dios, mientras sigamos creyendo en la gramática.” (*Ich fürchte, wir werden Gott nicht los, weil noch an die Grammatik glauben...*) Con Nietzsche el lenguaje se descubre y se toma de infraganti. Se despliega ahora toda la potencia paradójica de lo que es, al mismo tiempo, límite y posibilidad infinita del pensamiento. Somos, ante todo, constructores de palabras y fabricantes de imágenes.

Nietzsche le recuerda a los filósofos que el pensar nace con el lenguaje y, por lo tanto, con la poesía; que el filósofo es, ante todo, un artista, un creador; que una cosa es ser profesor de filosofía, y otra cosa es el amor, la práctica y el ejercicio de la sabiduría; y que la modernidad ha tenido como consecuencia, entre muchas otras, tan maravillosas como abominables, la pérdida del arte de vivir, un acelerado debilitamiento de la sensibilidad y del pensamiento, que ha resultado ser todo lo opuesto del sueño de una humanidad ilustrada y de una Razón libre y emancipada de la idea de Dios. Retomaré este asunto más adelante con más detalle.

Habría entonces que volver a pensar el punto de encuentro de la filosofía, la ciencia y el arte. Lo que está en juego hoy en día es la vida misma del pensamiento. Y con ella el cultivo de la energía intelectual, la emoción de la inteligencia y la fuerza de lo que significa ser-cuerpo. Las virtudes de la paciencia, la atención, el cuidado, la generosidad y la compasión no son el asunto de una nueva fe. Todo ello ha de ser el fruto de un persistente entrenamiento de las cualidades mentales. Sólo así se estaría en condiciones de experimentar con nuevas formas de vida capaces de asumir y actualizar el legado ancestral de la práctica y el ejercicio de la sabiduría. No tardaríamos entonces en percatarnos de que la poesía, entendida como el resorte de la creatividad y de la invención, es la matriz de nuestra vitalidad.

Más aún, hasta tal punto está inscrita la poesía en la vida del pensamiento que ella puede leerse como el espejo que permite contemplar la propia vida contemplativa. En medio de sus destellos, la poesía le recuerda al arte, a la ciencia, y a la filosofía, la procedencia afrodisíaca del amor. Y me hago eco aquí de un gran poeta de nuestra lengua castellana, Pedro Salinas, quien hizo del mar de esta tierra nuestra – el mismo mar que con el nombre del Egeo fue la cuna de Afrodita – ese gran océano de los ojos, la vida misma de la mirada: ¡Qué antigua es esta mirada / en mi presente mirando! Como reza un verso de ese poema inmenso que se llama El contemplado.

De esa manera, si con el poema de Parménides nace el mito filosófico de la Verdad; y si con Descartes la ficción se convierte en el método o camino para dar con el acto de un pensar verdadero, con la poesía, la verdad es la ficción que permite dar con el fulgor de lo real. Por eso cabe preguntar si entre la verdad y la ficción hay otra cosa que un juego especular. En efecto, la verdad poética se contempla en el espejo y dice:

*O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.*

El poeta es un fingidor.
Finge tan completamente
Que llega a fingir que es dolor
El dolor que de verdad siente

He ahí los primeros versos de un poema que, con toda precisión, se titula Autopsicografía. Pocos poetas como Fernando Pessoa han sabido penetrar tan hondamente en la inasible superficie del acto poético. Como él mismo dirá: “no soy un escritor sino toda una literatura”. No puedo evitar, aquí y ahora, compartir algo de mis relaciones personales con Pessoa. (Después de todo *pessoa* significa “persona”, y persona “máscara” en latín. Las “relaciones personales” son, en realidad, la máscara de nuestras múltiples personalidades.)

Conocí a Fernando Pessoa en Lisboa en el año 1972, es decir, treinta y siete años después de su muerte, en casa del poeta portugués Ruy Belo, quien fuera mi amigo, maestro y preceptor en mis primeros años en Europa, cuando compartíamos en el madrileño Colegio Mayor Nuestra Señora de Guadalupe, junto a no pocos latinoamericanos (entre ellos, el que fuera presidente de Bolivia, Carlos Mesa, al amigo poeta mexicano Francisco Azuela; a dos de los más destacados escritores de nuestro país, Emilio Díaz Valcárcel y Tomás López Ramírez; y a una muy singular poeta y escritora nuestra, Giannina Brachi.) No quiero dejar de mencionar, en este breve repaso intemporal de la memoria, el hecho de que mi amistad con Ruy fue contemporánea con la de un gran amigo, el poeta español Miguel Florián, a quien considero como uno de los más importantes poetas contemporáneos en lengua hispana.

Ruy murió en 1978, a los cuarenta y siete años, habiendo nacido en 1933, es decir, dos años antes que Pessoa muriera, quien tenía, precisamente, cuarenta y siete años al momento de morir. Ruy Belo es un poeta extraordinario. Desconozco si se ha traducido al español; pero yo me comprometí con él a traducirle a nuestra lengua. Lo haré en su momento. Por ahora empiezo con lo que sigue. Dos de sus más bellos poemas se titulan así: *Encontro de Gracilaso de la Vega como Dona Isabel Freire, em Granada, no ano de 1526*; y *Ao regressar episódicamente a Espanha, em agosto de 1534, Gracilaso de la Vega tem conhecimento da morte de dona Isabel Freire. He aquí los primeros versos de este último poema: O*

amor assumia o nome de mulher / nesse imposible ser que nunca nos meus braços / um instante sequer se consumiu / Incólume a conservo na memoria / no restrito recanto da ternura / aonde a sepultura não encerra / aquela que na terra se corrompe. (“El amor asumía el nombre de mujer / en este imposible ser que nunca en mis brazos / ni un instante se consumió / Incólume la conservo en mi memoria / en un único encanto de ternura / donde la sepultura no encierra / aquello que en la tierra se corrompe.”)

La memoria guarda toda la ternura de la poesía. Si digo que conocí a Pessoa en casa de mi amigo Ruy Belo, no digo una mentira. Trato de expresar la verdad de una experiencia de vida. Fernando Pessoa ha pasado a ser, desde entonces, toda una íntima compañía mía. Digo bien “toda una íntima compañía”, pues, como se sabe, estar con Pessoa “él mismo”, implica evocar toda su compañía: Alberto Caeiro, Alvaro do Campos, Ricardo Reis A lo cual se podría objetar que Pessoa no; que, en cualquier caso, su obra, sus poemas o su poesía. Y sin embargo, ¿acaso en un poeta verdadero o en una verdadera poeta hay algo más que toda una vida afirmada, asistida, habitada en cada uno de sus poemas, de sus textos, de esa palabra escrita que nos redime del olvido? Los poetas, escribe Octavio Paz hablando, precisamente, de Pessoa, no tienen biografía. Su obra es su biografía.

Así estás, alma mía, en tu grave hora nueva,
toda desnuda y blanca
erguida hacia el silencio milenario y profundo
de la estrella lejana.

Es Luis Palés Matos quien así escribe como haciéndose eco de la anterior pregunta. Y esa estrella que nombra Palés quizá no sea otra que la testigo impasible de este atribulado planeta nuestro, de esta madre Tierra donde han nacido todas las lenguas del mundo. El Sol puede ser que sea esa estrella (en alemán se dice die Sonne, der Mond remarcando así el femenino y la masculinidad.). El Sol, digo yo, es esa estrella a la que apunta Palés, con sus más de cinco billones de años, iluminando la vida y la muerte de los animales interiores que nos habitan, humanos y no humanos – pero todos y todas siendo en la lengua madre que nos nombra y que nombramos. Decía Pessoa: “Mi patria es la lengua portuguesa.” Con lo cual el masculino del “padre” (pater), se transforma en lo femenino de la patria; y lo femenino de la lengua se compromete con el destino lingüístico y poético de los pueblos, y de un pueblo siempre por venir. Sin la poesía, no hay patria, por más que se pretenda inculcar el nacionalismo o, en su caso, martirizándonos con el supuesto de una ausencia de nación.

Los poetas lo saben bien: la lengua materna es aquella en la que se ama. En la que se ama a la patria, a los cuerpos, pero también al cuerpo amoroso del poema por el que se respira el amor a las palabras y, por lo tanto, la hermosura de la inteligencia. A propósito de esta “filología”, me propongo ahora, como ya anunciara, detenerme con ustedes en un asunto tan medular como desagradable y perturbador.

Creo que resulta bastante evidente que vivimos en la época de la universal corrupción de la palabra, para valerme de una expresión del filósofo Hans Jonas. Diría yo que se ha pasado del poder hipnótico de las palabras, asentado en la grandilocuencia de los poderes del Estado, del Líder y del Partido, propios de los regímenes fascistas, nacional-socialistas, estalinistas y de las llamadas “democracias populares” (aunque a este respecto habría que

hacer muchas precisiones y no pocos matices), al poder mediático con el que se impone la tiranía del cliché y de la banalidad. Todo sucede como si la imagen de las palabras pudiese prescindir de la fuerza del pensamiento. En este sentido hay que reconocer que la cultura mediática ha logrado hacer algo formidable con las imágenes: sacar a relucir su inanidad. Se trata, pues, de algo completamente opuesto a lo que realiza o lleva a cabo la poesía. En efecto, la poesía es la puesta en juego de lo imposible, es decir, la posibilidad siempre inminente pero nunca alcanzada, a la manera de un movimiento asintótico, de nombrar lo real, de aludir a lo que sin cesar nos elude, y que a su vez resulta del todo ineludible. Las imágenes poéticas se vacían para replegarse a la plenitud del recogimiento. La poesía, escribe Lezama, se vuelve sobre sí misma para oír su propio silencio. Con la poesía se inaugura el silencio, la nobleza y el ancestral sabor de la sabiduría.

Ahora bien, a este respecto, cabe preguntar:

¿Qué sucede cuando la fanfarria mediática, es decir, el conglomerado de la publicidad, las relaciones públicas y las telecomunicaciones despliegan, con su imponente poder seductor y persuasivo un régimen de mentecatos (es decir: de “capturados por la mente”) en virtud del cual el ruido, la vulgaridad y el mal gusto prevalecen? ¿De qué sirven los grandes avances científicos y los no menos grandiosos recursos tecnológicos en manos de mentalidades débiles y poco cultivadas? ¿Qué pasa cuando no se hace lo que se dice, no se piensa lo que se hace, y no se compromete nadie ni con lo que se piensa ni con lo que se dice? ¿Qué pasa cuando las palabras se desligan del corazón y se vuelven huérfanas de pensamiento? ¿Y qué pasa cuando, además, eso no importa? Y no importa, porque la esclavitud multitudinaria de hoy consiste, a escala mundial, en que la mayoría de la gente se cree libre por el simple hecho de que imaginan serlo, sin comprender, ni plantearse siquiera, que la libertad sólo se logra con la decisión, dura y dolorosa, de salir por sí mismo de la propia ignorancia.

Es cierto que durante siglos la “libertad”, y en un estricto sentido jurídico-político, era para los pocos e inimaginable para la mayoría. También es cierto que luego de esfuerzos descomunales y de un gran sufrimiento se ha logrado, y se siguen logrando, avances políticos, adelantos médicos y conquistas sociales fundamentales. Y, sin embargo, aún cuando a la mayoría de las poblaciones del planeta, por fin se le lleguen a reconocer sus “derechos humanos” y se les garantice el acceso a las vías del “progreso”, resulta que al día de hoy se impone la norma de una supuesta “democracia” que, en su afán de diversión y entretenimiento, no permite rememorar las condiciones históricas de los esfuerzos de los pueblos, así como tampoco el legado de la sabiduría humana. Nunca la información y la comunicación habían estado tan al alcance de la mano, y nunca ha predominado tanto la falta de entendimiento y la ausencia de perspicacia. De hecho, como consecuencia de aquel aparato impositivo y en nombre de la democracia, se sobrevive bajo una especie de afasia cultural, estrechamente ligada a un alarmante desgaste de la función simbólica y ordenadora del lenguaje. Todo sucede como si el espejo del mundo ya no reflejara nada que no fuera la impotencia humana para lidiar con los excesos de sus propias invenciones y con los desatinos de su admirable inteligencia. Intentemos ver este asunto algo más de cerca, es decir, en sus condiciones económicas y políticas.

En la doble fórmula M-D-M (mercancía-dinero-mercancía): D-M-D' (dinero-mercancía-dinero, es decir: D – D' : “dinero que vale más dinero”, o un “valor que vale más que él mismo”), con la que Marx intenta dar cuenta de la estructura general del capital, hay un inte-

resante juego de espejos. (Digo aquí, de paso, que hay que rescatar el pensamiento de Marx del marxismo e, incluso, de ciertos conceptos doctrinarios del propio pensamiento de Marx. Hay que devolver al pensamiento de Marx el frescor de su juventud.)

Ambas fórmulas pueden muy bien leerse como el lugar donde se contempla, a la manera de una inversión especular, la metamorfosis del valor que engendra el capital. Sea cual sea la naturaleza de este movimiento (capital comercial, industrial, financiero); y sea cual sea la forma de la mercancía, fruto del trabajo manual, artístico o intelectual, lo que vale es el importe avasallador de la plusvalía. Es decir, se trata siempre de asegurar un excedente de valor que permita también anticipar una ganancia indefinida. De esta manera, todo, absolutamente todo, ha de subordinarse a este concepto del aumento del valor, del siempre más. (En su memorable traducción de los Cantos de Ezra Pound – una verdadera proeza en nuestra lengua – el mexicano José Vázquez Amaral define, siguiendo a Pound, a la plusvalía como “la creación del dinero por el dinero”. Este “auto-engendramiento” del dinero le confiere un poder casi milagroso, capaz de turbar – y más que turbar, masturbar – a las mentes más bien pensantes y educadas.)

He aquí, pues, uno de los grandes descubrimientos de Marx: el capitalismo no es la expresión “natural” e “irremediable” de los deseos humanos. Se trata, más bien, de la captura histórica de las demandas materiales e inmateriales de las relaciones sociales, en base a una estructura de clase y de poder, concebida a tono con los intereses omnívoros del capital. De lo que se trata es de hacer que aparezca como necesidad natural lo que es, en realidad, un espléndido artificio concebido para asegurar el aumento exponencial de la riqueza y el dominio sobre las poblaciones mediante la promesa del poder y del enriquecimiento. Por esta razón vale decir también que la plusvalía ha llegado a ser hoy la gran metáfora del deseo, pues ella pone en juego la labor de la ilusión, es decir, anhelar aquello que jamás podrá ser poseído, y hacerlo así precisamente en nombre de lo que jamás podrá ser satisfecho. De esa manera, al deseo sólo le resta regodearse en la impotencia de su propia insatisfacción. Esta “resta” es, precisamente, lo que queda, el resto del desgaste de sus fuerzas; el siempre menos que pide más.

El capital, el dinero y el trabajo son algo muy antiguo. Pero el modo de producción capitalista es una organización de poder que en los últimos doscientos cincuenta años ha penetrado, más allá de su estructura de clases, en todos los aspectos de la sociedad y de la cultura en general y, en particular, en la relación imaginaria que cada cual establece consigo mismo. El capitalismo pretende ser el gran espejo del mundo que permita reflejar “el movimiento incesante de una ganancia siempre renovada”, “la tendencia absoluta al enriquecimiento”, y “la vida eterna del valor”. Todas estas expresiones son de Marx, y dan cuenta de un aspecto del capital que él logró con gran tino vislumbrar, pero que hoy ha alcanzado unas dimensiones insospechadas, incluso para el propio Marx. Me refiero al aspecto “religioso” del capitalismo; no ya en el sentido de Max Weber en sus reflexiones sobre el capitalismo y la doctrina protestante, sino en un sentido más claro y evidente, tal como se constata, por ejemplo, en el signo de dólar de los EE.UU. con la elocuente inscripción de su vocación teológica y monoteísta:

IN GOD WE TRUST
ONE

Y de la que podría inferirse este nuevo mandamiento: Ama el dinero como a ti mismo. De esta manera, la “usura”, la “codicia” y la “avaricia” dejarían, *ipso facto*, de ser “pecados” para convertirse en las virtudes supremas y religiosas de una nueva “moral monetaria”. Sin embargo, como bien se sabe – o se supone que se sepa (recuérdese, se trata de un asunto de gusto, eso de saber; como también es una decisión no querer saber nada) – el dinero es realmente una abstracción. Lo que prevalece no es el dinero, en tanto que entidad material, sino su realidad especulativa, es decir, lo que se puede hacer con el hecho de disponer de una entidad que, real y efectivamente, nunca se posee (aunque nos haga creer que somos por el mero hecho de tenerlo, como reza una bella definición que da del dinero la psicoanalista María de los Ángeles Gómez). La “teología” del capitalismo es, efectivamente, una “teología negativa”, pues el dinero nunca es eso que dice representar ni aquello con lo que se identifica. Por esta razón cabe decir que el capitalismo es fundamentalmente nihilista, pues no ofrece otra alternativa que no sea la de reproducir sus propias condiciones de producción y, con ella, el arte magnánimo de la falsificación de la vida (para valerme de una expresión de Guy Debord) en nombre, precisamente, de los “valores democráticos.”

Lo diré en una fórmula: el triunfo histórico de la economía capitalista, es decir, su apoteosis o consagración, ha tenido como consecuencia el fracaso político de la democracia, es decir, la implantación a escala mundial de un estilo uniforme de vida que mina y socava la potencia del entendimiento así como la experiencia de lo común. Esto explica, entre otras cosas, que la política se vea reducida, cada vez más, a una rama del negocio del espectáculo o “*show business*”. Y que, por otra parte, la “sociedad del espectáculo” dependa, a su vez, de un universo mediático en el que todo el esfuerzo consiste en perpetuar el semblante del bienestar, del progreso y de la prosperidad, por más que el aumento, a escala mundial, de la miseria y de la impotencia sea lo que prevalezca. De esta manera, se puede afirmar que el embellecimiento del autoengaño, tan arraigado en las cualidades psíquicas del cerebro humano, ha llegado en nuestros días al punto del embelesamiento.

En efecto, la fascinación hipnótica con las imágenes de la actual cultura mediática genera también la incapacidad para cuestionarlas. Y, lo que es peor, conduce a un empobrecimiento alarmante del habla y, en general, de los recursos del lenguaje. Por todo lo anterior nada de extraño tiene que la “universal corrupción de las palabras” vaya de la mano de la “corrupción estructural” de las instituciones. Como tampoco que el insulto se haya convertido, sobre todo entre los jóvenes, en una muestra de sociabilidad. Las palabras llamadas “soeces” han perdido toda su efecacia. Han pasado ellas a ser tan rutinarias, tan parte ya de los automatismos verbales, que el habla cotidiana se ha convertido en una mala forma de hablar. Es importante precisar que una cosa es decir una “mala palabra” en el momento justo y de la manera adecuada (por ejemplo: ¡carajo! Ya está bien), como de manera tan elocuente nos enseña Camilo José Cela, y otra muy distinta no disponer de otro vocabulario para expresar lo que se siente, o en otras palabras, hacer del insulto una manifestación de cariño. Esto último implica un cierto desgaste de la función simbólica del lenguaje. Así, por ejemplo, si alguien de cada cinco o diez palabras que dice, tres o seis no pasan del vocablo “cabrón”, entonces el insulto pasa por un medio natural de expresión, por una forma de reco-

nocimiento; o, lo que es peor, “cabrón” ya no significa nada, ni siquiera el masculino de una “cabra grande”. (Curiosamente, no existe en nuestra lengua el masculino de cabra, es decir, “cabro”, pero sí “cabrito”. Tan chiquito habría que ser para no entender, de verdad, lo que es un “cabrón”; o “cabrona”, vocablo no aceptado por la Academia, aunque sí por los usos, o abusos, del habla.)

A grandes rasgos toda la situación anterior podría describirse como sigue. Imagínese un estilo uniforme de vida que haga creer que cada cual es aquello que se imagina, sin que haya necesidad alguna de pensar ni de cuestionarse lo que realmente se es. De esta manera, se ofrecerían innumerables opciones y ofertas de identificación, pero con una sola alternativa: reproducir el mecanismo de dicha uniformidad. Pues bien, me parece que, por primera vez en la historia, la mayoría de las distintas sociedades y habitantes del Planeta, han decidido adoptar dicho estilo de vida, como forma exclusiva de adaptación social, por más violenta y dolorosa que sean sus vidas cotidianas. Lo hacen gustosamente, no por obra de una determinada política de Estado o de una forma dictatorial o totalitaria de gobierno, pero sí por obra y gracia del dulce despotismo de la uniformidad.

Aclaro que esta “uniformidad” no se explica con el eufemismo en boga de la “globalización”, ni con la expresión ya trillada de un “pensamiento único”. Aclaro también que un tal estilo uniforme obliga a experimentar con formas alternativas de vida que escapan por completo a la representación mediática y a las estructuras de poder de los gobiernos y de los Estados. Por otra parte, me parece también que los conceptos de “hombre mediocre”, “rebelión de las masas”, “hombre unidimensional”, “ingeniería social”, “sociedad del espectáculo” o los más reciente de “sociedad de control” y de “biopoder”, con todo lo fecundos que hayan sido y puedan todavía ser, no son suficientes para pensar la vertiginosa complejidad de nuestros tiempos. Estamos ante un “estilo uniforme de vida” que tiene el colorido de unas sociedades cada vez más autocomplacientes, pero además delirantes. Por ello hay que reconocer que la base de la uniformidad es el semblante, el empeño por lavar la cara y sostener una mueca que se monta, de hecho, sobre unos cimientos muy frágiles. El colapso es siempre inminente. Cualquier cosa puede suceder en cualquier momento, y de la manera más inaudita e inesperada. De ahí que la tristeza sea la gran pasión de nuestros tiempos.

La axiomatización del cuerpo social por parte del capitalismo, y me valgo aquí de una expresión de Gilles Deleuze, induce a una tal disgregación y ruptura de lo común, que lo social exige ser confeccionado en términos de un feroz pero ingenuo “individualismo”, que he propuesto llamar gregario. Le llamo así porque se trata de hacer que cada cual reitere la ostentación de una manera de vivir que imagina como propia y única, pero que resulta ser tan chata, insípida y desalada como la de cualquiera otro. Esta ausencia de vuelo pesa mucho. Confinado al estanque del mundo privado de sus deseos, el individuo contemporáneo no hace más que seguir dócilmente la norma de ese mismo confinamiento como si se tratara del ejercicio de una libre voluntad, cuando en realidad hasta sus gestos, miradas y vestimentas no hacen más que responder al programa de aquella axiomatización. Y todo ello, no en virtud de una oscura fuerza maligna que busca imponer su designio, sino por razón de una lógica histórica implacable inscrita en el proceso avasallador de la técnica y de un supuesto saber que no hace más retocar el trasfondo de su ignorancia, tecnificación de la cultura y el desarrollo de la plusvalía.

A modo de resumir todo lo anterior, propongo ante su consideración lo que podríamos

llamar el tetragrama de la uniformidad, en base a la sigla OMEE, que se debe leer así: Organización Mundial de la EEstupidez, y a la que añado una E, para enfatizar el reflejo o efecto especular de la propia estupefacción. He aquí el tetragrama:

O. La degradación del concepto político de ciudadano a categoría económica de “consumidor”, y de “cliente”. Un cliente que requiere ser satisfecho en función de su demanda; y un consumidor que no hace otra cosa que “consumir hasta consumirse”, para valerme de una agraciada expresión que hace poco leyera. De esa manera, hasta el propio desarrollo urbano y el diseño de las ciudades giran en torno a las expectativas del consumo. Con lo cual se apuesta a que las luchas y reivindicaciones sociales, por más justas que sean, acaben por diluirse en la complacencia del poder adquisitivo y el conformismo de la autocomplacencia. Nada de extraño tiene, a este respecto, que tres de los más extendidos padecimientos contemporáneos – la obesidad, la anorexia y la bulimia – estén coligados por vía de la zona erógena de la boca y todo lo que se pone en juego con la experiencia oral de la cultura: la palabra, la comida, el beso, el grito y el llamado. Todo ello en medio de unas sociedades regidas por la ostentación de opulencia y el despilfarro, junto a unos niveles de pobreza y de miseria nunca antes vistos, y de un cada vez más acentuada desorganización de la gestión pública. El trastorno y el desorden habitan, pues, los anhelos de nuestras “sociedades de control”. Por esta razón, la letra O no sólo indica aquí “organización” sino también el punto muerto de la política.

M. El concepto de valor mercantil se ha extendido a todos los aspectos de la cultura, a la par que el discurso capitalista ha ido apoderándose de todas las pautas y criterios institucionales. De esta manera, la formalidad democrática no pasa de ser una mascarada que sirve de cortapisa a las más diversas organizaciones de poder, desde el mundo financiero hasta el narcotráfico; del gobierno a la familia; de las profesiones técnicas y liberales a la educación; y de los deportes a los más nimios modos de entretenimiento. Se sientan así las bases de una patología social propia de sociedades desmemoriadas, como si no hubiese una historia que explicar, y nada que pensar ni cuestionar. Los llamados que se hacen hoy en nombre de la democracia y de la libertad, parecen ignorar tanto el legado antiguo de la democracia directa que contaba con la fuerza de la palabra como las experiencias revolucionarias que emergieron con la Ilustración europea, y que contaban con la fuerza del pensamiento. Aquí la letra M no sólo indica “mundial” sino también la delirante producción, circulación y consumo planetarios de mercancías y la reproducción de un régimen insaciable de codicia y de mentecatos.

E. La aspiración patológica a la normalidad es el eje principal de dicho régimen. Como si no hubiera otra manera de establecer el orden social si no es por vía de los manuales de instrucción y auto-ayuda, la prescripción psicoterapéutica y farmacológica, el crédito bancario y la rentabilidad del nuevo y lucrativo negocio de la “salvación de las almas”. La E no sólo indica estupidez sino también la doble E de ese EjeE especular que podría también leerse como el regodeo en la propia estupefacción, y cuyo enclave podría resumirse como sigue.

E. La subordinación de las ciencias al poder de la técnica, y a una inclinación cada vez más determinante del saber a la *hybris* o soberbia tecnocrática. Todo sucede como si la agilidad, innovación y eficiencia indudables de las tecnologías impidiese, de hecho, poner en perspectiva las consecuencias de sus logros y realizaciones. De esa manera, asistimos al

diseño de unas sociedades abocadas a reproducir las propias condiciones que dicen padecer. En un régimen así, ya no hay ni puede haber lugar para la distinción ni la singularidad. El empuje es hacia la uniformidad en nombre, paradójicamente, de los derechos humanos y de la libertad de expresión. Lo fundamental es saber vender y venderse bien, ya sea a través de las técnicas publicitarias, de la cristalización de las relaciones públicas, del cretinismo de los llamados “medios de comunicación”, o en el siempre anhelante y nervioso espacio de la infatuación cibernética. Insisto en este punto: nunca antes se ha dispuesto de tanto medios masivos para acceder de inmediato y tan fácilmente a la información, a la comunicación y al conocimiento. Se impone la “ley del menor esfuerzo”. Y quizá por ello nunca antes ha sido más débil ni menos entusiasta el natural deseo de saber, en el sentido que Aristóteles le da a esta expresión en la primera frase de la *Metafísica*, y que Freud retoma con su concepto de *Wisstrieb* o pulsión de saber al referirse a la insaciable curiosidad intelectual del infante. En relación a esto he propuesto en otra ocasión el término anorexia intelectual para referirme de otra manera al mencionado debilitamiento. Ése es el enclave de la *Estupidez* contemporánea, es decir, el de una alarmante escalada de la ignorancia – del deseo de no querer saber – en pleno auge de la primera gran civilización mundial. Así las cosas, nada de extraño tendría que la apoteosis del capitalismo sea también el inicio de su propio desconcierto y descomposición.

Ahora bien, también hay que contar con el hecho fundamental de que la condición humana, por más “racional” que se considere, es efectivamente muy poco razonable. Lo que llamamos “razón” resulta con frecuencia indiscernible de las emociones, de los sentimientos, es decir, de la vida afectiva y pasional. Somos animales hablantes, dolientes y deseantes, más que “animales racionales”. La razón es una fuerza que hay que cultivar para de esa manera clarificar lo que se padece, ordenar los pensamientos y dar cuenta de lo que ocurre. Meditante el cultivo de la razón fortalecemos la potencia del entendimiento. Pero, precisamente por eso, lo que en Occidente llamamos “razón” no debe tomarse como el supuesto natural de una “esencia humana”. La razón, bien entendida, es el fruto de una dolorosa conquista que no está de ninguna manera asegurada ni es garantía de nada. Son muchos los extravíos de la razón. Así, por ejemplo, puede haber razones absolutamente insensatas, como la inmensa mayoría de las decisiones políticas contemporáneas; y delirios perfectamente racionales, como el del Quijote o el del caso Schreber que Freud analiza. La locura no es la pérdida de la razón sino su desvarío. Se puede tener la razón con las razones equivocadas. Como también se puede afirmar, con Lope de Vega, que son muchas la razones para tener la razón.

Por todas estas razones, y valga la redundancia, ningún criterio, sea artístico, filosófico, teológico, científico o tecnológico, tiene la potestad exclusiva del ejercicio de la razón. El reproche de “irracionalismo” para descartar un planteamiento teórico, propio de ciertas corrientes contemporáneas de la filosofía de la ciencia, como si la Ciencia poseyera el dominio exclusivo de la razón (siguiendo el modelo teológico de la *recta ratio* de los antiguos Padres de la Iglesia), puede ser, de hecho, muy poco racional, es decir, característica propia de un extraño y paradójico fanatismo de la razón. Son, pues, múltiples los caminos de la razón. Pero sean cuales sean, su grandeza estriba en el reconocimiento de los límites que le son propios. Otra vez Kant; pero también Spinoza y, con ellos, la historia entera de la filosofía.

Ahora bien, una cosa es razonar y otra es pensar. Pensar es un ingenio, una chispa, una experiencia poética que alberga el alumbramiento de lo que se vislumbra, y que no debe confundirse, sin más, con lo que llamamos atisbo o intuición. La razón es lo que permite darle forma a lo que se piensa en virtud, precisamente, del lenguaje y del silencio en tanto que esa dimensión insondable que recoge y confirma la fuerza de las palabras. Esto lo entendieron muy bien el maestro Dogen, el maestro Eckhart, Juan de la Cruz, Teresa de Ávila, Sor Juana Inés de la Cruz, Vermeer, Velázquez, Goethe, Cezanne, Oller, Van Gogh, Proust, V. Woolf, Darío, Vallejo, Machado, Palés, Julia de Burgos, Isadora Duncan, Einstein, Bergson, Freud, Gödel, H. Arendt, y un innumerable etcétera. Se trata, por lo tanto, de una actividad compartida por las artes y la literatura, la mística, la filosofía, la ciencia, las matemáticas e, incluso, la invención tecnológica cuando genuinamente se comprometen con el proceso transformador de la cultura y el desarrollo evolutivo del cerebro humano.

Es así como, en medio de toda la abultada confusión o promiscuidad contemporánea, resulta indispensable detenerse. Detenerse para pensar y considerar, ante todo, las palabras. Porque el arte de bien vivir es inseparable del bien decir y del bien pensar. Porque el lenguaje es inseparable del silencio que permite escuchar las palabras, y del recogimiento que da la oportunidad de volver a sí, al destino ineludible de nuestras soledades; pero también a la experiencia radical de lo común, a la posibilidad de compartir lo que es de todos y a nadie pertenece: la sabiduría. Porque, después de todo, en el lenguaje se juega lo propio de nuestra humana condición. He ahí un asunto fundamental. Antes de entrar en él y desembocar en el punto final de este discurso, escuchemos los silencios de un poema de Alejandra Pizarnik, para que nos guíe en lo que queda por decir, a la manera de una plegaria a la belleza justa de la palabra poética:

silencio
yo me uno al silencio
yo me he unido al silencio
y me dejo hacer
me dejo beber
me dejo decir

Segunda Parte

El lenguaje es lo que permite pensar, decir y escuchar. Pero es también lo que deja hablar las cosas aunque no tengan voz propia. Lo inanimado se anima con el lenguaje que nos habita. Es lo que María Zambrano ha llamado la metáfora del corazón, allí donde palpita y respira el templo de la vida, el ritmo del aire y de la contemplación. Hay también una escucha de las cosas en medio del silencio de las palabras. Se dice que quien calla otorga; pero también habría que decir que hay que aprender a callar: "Callar es nuestra virtud" (*Tacere é la nostra virtú*), para valerme de un verso de Cesare Pavese. He ahí la íntima pulcritud de la poesía. Por esta razón, detenerse para pensar y jugar seriamente con las palabras es el principio del acto poético.

Lo que se pone en juego con el lenguaje no es sólo una disposición neurofisiológica, formada a lo largo del proceso evolutivo del cerebro, más o menos localizada en las zonas

tradicionalmente reconocidas como de Brocca y de Wernicke. Una de las grandes aportaciones de Ferdinand de Saussure es haber formulado la hipótesis de que el lenguaje, o el signo lingüístico supone, ante todo, una inscripción o huella psíquica. Será ésta la hipótesis que el psicoanalista Jacques Lacan habrá de llevar hasta sus últimas consecuencias para explicar la fecundidad clínica y conceptual de la autonomía del aparato psíquico, formulada por Freud. No voy a entrar en esta otra jungla, aún más enmarañada que la selva neuronal, que es la del psicoanálisis. Pero debo reconocer que es éste un punto neurálgico, precisamente, del lenguaje – y, por ende, del psiquismo o de la mente – como espejo del mundo.

Agradezco a un estudiante mío en un curso de filosofía el haber llamado mi atención sobre un reciente descubrimiento en las neurociencias o ciencias del cerebro. Se trata de las llamadas “neuronas-espejo” (*mirror neurons*). El descubrimiento se le debe a un grupo de investigadores del Instituto de Fisiología Humana de la Universidad de Parma, en Italia, dirigido por Giacomo Rizzolatti. (Revista *Brain*, 1996). Se trata de un grupo de 532 neuronas, localizadas en una zona de la corteza premotora o prefrontal de dos monos macacos, identificada como el área F5. Los investigadores proponen una homología entre esta área y la zona o región de Brocca del cerebro humano, ligada al fenómeno del habla. Lo característico de estas neuronas es que se activan exclusivamente cuando los monos llevan a cabo algunas acciones específicas (agarrar, manipular, interactuar, colocar con las manos, o agarrar y retener con la boca); o cuando un sujeto humano realiza las mismas acciones bajo la observación del mono. Se las ha llamado neuronas-espejo porque tienden un puente entre las áreas superiores de la visión y la corteza motora; ella parece así responder a una actividad recíproca o reflexiva entre el ver y el hacer. Con lo cual habría una zona del cerebro que sirve de base a la actividad mimética, la cual resulta tan importante en los procesos básicos o elementales de aprendizaje entre los mamíferos superiores, incluyendo por cierto al infante. (*Monkey see, monkey do.*)

Este descubrimiento ha tenido, y tiene todavía, amplias repercusiones en la literatura científica, en particular en lo referente a las investigaciones sobre el autismo. La razón me parece interesante destacarla. Se propone la hipótesis de que la parte del cerebro del mono que contiene las neuronas-espejo y, más específicamente, las que están relacionadas con las acciones de la mano, hubo de evolucionar hasta servir al desarrollo del habla (*speech*) en los humanos. Se podría pensar así en términos de una “gramática pre-lingüística de las acciones”, ya existente en el cerebro del primate. También se sugiere que – por su función de puente entre la acción que se percibe, la que se realiza y el habla –, dichas neuronas han debido ser la base para la evolución del diálogo entre los humanos. Además, si se confirma la probabilidad de que ellas también participan en las representaciones auditivas como en las visuales, entonces su importancia para representar las relaciones de la palabra con el agente que habla, como es el caso de los pronombres personales, sería fundamental.

He dicho que el lenguaje es lo que pone en juego nuestra humana condición, lo que nos distingue como humanos. Lo anteriormente expuesto es una buena ocasión para demostrarlo. Lo que sobresale con las neuronas-espejo es la acción de agarrar, manipular ver y entender. Estas palabras que denotan las tres acciones básicas del cuerpo, de la mente y del lenguaje, tienen su correlato en la procedencia del significado de ‘concepto’. Palabra que proviene del latín *concipio – cepi – ceptum*, el cual se compone de *cum* (‘con’) y *capio*, que significa ‘agarrar’ y ‘recibir’; y que remite también a *captura*, y a ‘mentecato’, es decir, ‘capturado por la mente’.

Salta así a la vista, en el estricto plano etimológico, la dimensión especular de las representaciones neuronales. Algo parecido sucede con el acto de ver y reconocer, que en griego antiguo nos remite a *eido* y *eidos*, es decir, ‘visión’, ‘forma’, ‘figura’; de donde el sentido de idéa, o ‘idea’. Con todo lo cual podríamos afirmar que ver es entender y, por lo tanto, escuchar y atender a lo que se ve.

Todo este asunto es, en realidad, tan fundamental como antiguo e infantil es el deseo de amar, estudiar y aprender. Los monos macacos, con los que se llevan a cabo la mayoría de los experimentos neurocientíficos, además de los ratoncitos blancos (aquellos comparten, con estos, curiosamente, una misma característica: son hiperactivos en el plano sexual) han sido nombrados así por los humanos, y los experimentos que se realizan con estos animales necesitan ser descritos con el mismo lenguaje cuyo origen o procedencia se está investigando.

He ahí otro efecto especular que se añade al de la propia estructura retiniana del ojo humano, en la cual se proyecta la imagen invertida que el cerebro, a través de las fibras ópticas, se representa por vía del impacto de la luz y de la percepción de las formas: el ser humano proyecta sobre lo que estudia, sea animado o inanimado, su propia condición. Esto no implica sólo constatar, una vez más, la fatalidad de nuestra proyección antropomórfica. Se trata, más bien, de constatar el hecho de que formamos parte de aquello mismo que queremos explicar. No perdamos de vista que nuestro cerebro está formado con la misma materia que conforma el universo entero. He ahí el principio de un sano materialismo.

La frase “la mente es el espejo del mundo” puede tomarse como una metáfora (o, también, como un desplazamiento metonímico). Vale. Pero hay aquí que preguntarse: ¿dicha frase es un juego metafórico-metonímico; o, más bien, la metáfora y la metonimia son aquello que permiten pensar el hecho de que, en efecto, la mente es el espejo del mundo? La metáfora es, más que un recurso retórico, aquello que desencadena la capacidad del lenguaje de nombrar lo real, es decir, lo que para nada necesita ser nombrado. Ivan Illich resume magistralmente en una frase, que emula una sentencia bíblica, esto que intento explicar: En las bodas de Caná, las aguas corrientes del sentido literal se transformarán más tarde en vino embriagador.

He aquí nuestra hipótesis: la estructura metafórica-metonímica es la condición de posibilidad del lenguaje y, por lo tanto, del entramado de la lengua materna. No hay necesidad de hablar de un “metalenguaje”, por más que los lógicos insistan en ello. Lo que hay es la íntima compenetración de la mente y del cuerpo (nâm a – rûp a) se dice en sánscrito y en la antigua lengua pali). Sólo a partir de ahí tiene sentido hablar del “psiquismo”. Esto se podría resumir en esta fórmula: la mente es el estar-ahí de lo que significa ser-cuerpo.

De esta manera aprovechamos la distinción maravillosa entre “ser” y “estar”, característica exclusiva de las lenguas ibéricas. Debo decir que tomé conciencia de esta distinción en las conversaciones interminables, porque todavía siguen, con José Echeverría; pero la verdad es que la dirijo en una dirección muy distinta de quien fuera mi maestro y amigo. También están muy presentes en este planteamiento mis lecturas de Merleau-Ponty, Roman Jakobson y Jacques Lacan. Pero, sobre todo, le he dado la vuelta, a la manera de quien contempla un espejismo, a esta enigmática frase de Gilles Deleuze, y que aparece en su último libro escrito junto a su amigo y colaborador Felix Guattari (*Qu’est-ce que la philosophie?*, 1996): “*Le cerveau est l’esprit même.*” El cerebro es la mente misma. Percatémonos que esto no implica aceptar la inversa: que la mente es el cerebro.

Téngase en cuenta además que, en francés, la palabra más próxima del castellano ‘mente’, (que, a su vez, viene del latín *mens, mentis*, de donde también los arcaísmos ‘miente’, ‘memento’, así como ‘mentar’ y ‘comentar’); esa palabra, digo, no es otra que *esprit*. A pesar de ser una lengua de origen latino, el vocablo *mens* no se incorpora al francés. *Esprit* tiene también la connotación de un “sobrevuelo” (*survol*) sobre las propias cualidades intelectuales y afectivas del ánimo. Connotación que se acerca a la noción alemana de *Gemüt* – y no ya, necesariamente, de *Geist* – que podría traducirse por ‘psiquismo’, o por la fuerza del ánimo o del corazón; ya que en alemán tampoco se incorpora el término *mens*, a pesar de la abundancia de los latinismos con que cuenta la lengua germánica. Sí lo hace, como se sabe, el inglés, con *mind* y con *spirit*, que es un derivado directo de *spiritus*, que significa ‘soplo de aire’, es decir, *pneuma*, en griego antiguo. En chino-japonés o kanji, un mismo ideograma significa, a la vez, corazón y mente: ? (*shin*); lo cual tiene su equivalente en el verbo *phrónein*, tan importante en Heráclito, y que significa pensar y sentir.

Pero quizá toda esta especulación filológica en torno a las lenguas del mundo se resuelva con un poema, para nada enigmático (¿o sí, enigmático del todo?) de Julia de Burgos:

Mi cerebro se ha hecho
estrella de infinito
para albergar la nada...
Porque tu corazón
descendió en una nube
hacia el latir de un pétalo
moribundo y vacío.
¿Por qué rodar en mustias
avenidas de espanto?
¿Por qué romper la alegre
vibración del rocío?
¿Por qué desintegrarnos
en vértebras cansadas
cuando el mar sigue azul
y la rosa aún es rosa?

La mente es poderosa, muy poderosa. Y el cuerpo es una incógnita, una gran incógnita. Con todo, me aventuro a hacer, para resumir, algunos planteamientos que creo que vale la pena considerar. Aquí van.

Los pensamientos son el fruto de las imágenes poéticas del cerebro, así como la mente es la recreación instantánea de la persistente actividad neuronal. Ésa es al menos mi manera de expresar lo que los neurocientíficos llaman la actividad espontánea del cerebro, y que resulta ser intrínseca a la arquitectura de las células del órgano de la atención a la vida, como Bergson llama al cerebro. Se trata de la actividad electroquímica que se considera reguladora de la plasticidad cerebral, y que estaría a la base del desarrollo del conocimiento y de los altos niveles de complejidad biofísica que desembocan en la formación del fenómeno de la consciencia. El estudio del cerebro, cuando está bien orientado, no descarta la poesía sino que, por el contrario, la confirma justamente allí donde entra en juego el discurso para dar cuenta de lo que se descubre ante la mirada del estudioso. El mundo autorregulado del cere-

bro puede muy bien considerarse como el espejo al que se asoma con asombro la mirada del científico. Nadie mejor que don Santiago Ramón y Cajal para dar cuenta de ello, cuando se refiere en su Memorias a “la sencilla belleza de la corteza cerebelosa” y “sus células piramidales, comparables a las plantas de jardín – algo así como series de jacintos –, alíneanse en setos vivos que dibujan curvas graciosas.” Todo lo cual permite apreciar el justo reclamo de la autonomía del aparato psíquico sin que ello implique, de ninguna manera, la separación de la mente y del cuerpo, pero sí el hecho de que lo uno no se explica por lo otro.

Todas las lenguas del mundo habitan la lengua materna. La lengua materna es, de hecho, la matriz del lenguaje. No hay, pues, un “lenguaje universal” del cual emanarían todas las lenguas sino, más bien, habría que pensar que la lengua materna es la que permite la actualización del lenguaje, en tanto que engranaje virtual y genético de la estructura bioquímica del cerebro; pero también como universo simbólico y creador de la cultura. Desde la más tierna infancia, la lengua materna empieza por ser lo más extraño y ajeno, hasta convertirse en lo más propio y entrañable.

No hay que confundir, sin embargo, la lengua con el idioma. Así, puede haber distintos idiomas que se experimenten como lengua materna. El caso ejemplar de la escritura poética así lo atestigua. Roland Barthes resumió este asunto de manera intachable: “Ningún objeto está en relación constante con el placer. (Lacan a propósito de Sade) Sin embargo para el escritor ese objeto existe: no es el lenguaje, es la lengua, la lengua materna. El escritor es aquél que juega con el cuerpo de la madre.”

Nada tiene que ver esto con ser bilingüe o políglota. Lo que se vive y experimenta como lengua materna no es el fruto de un aprendizaje escolar, o de un decreto político o administrativo. La lengua materna es la experiencia poética del lenguaje, para cuyo reconocimiento basta con una sonrisa, como bien entendió el poeta catalán Joan Maragall: *Per la gràcia del somris, has entrat en Paradís*.

Si la mente es el espejo del mundo, entonces el lenguaje es el desdoblamiento indefinido de sus imágenes y la articulación *ad infinitum* del pensamiento. Por ello pensar y hablar es comenzar a ser otro; un otro que se multiplica cada vez que se piensa y habla, a la manera en que un espejo no deja de reflejar de manera innumerable las imágenes de otros espejos. Por esto, cuando yo mato, me mato; cuando te mato, me mato; cuando me matas, te matas; cuando matamos, nos matamos todos. En un tal contexto, todo es un juego imaginario y especular.

Lo anterior implica el fenómeno del narcisismo, experiencia fundamental por la que pasamos todos y todas – aunque nunca de la misma manera –, y en la que no pocas ni pocos quedan atrapados, hasta consumirse en la fragancia de una flor que se marchita. Freud resumió este episodio en un pasaje memorable: “Podría atribuírsele al niño la frase siguiente: Lástima que no pueda besar mis propios labios.” En el mito de Narciso y Eco, Ovidio expone todo lo que se juega con la expresión *imago vocis*, es decir, la imagen de la voz. La imagen visual es al espejo lo que el eco al sonido y la idea al pensamiento. De ahí la enorme importancia de lo que podríamos llamar el gesto agónico de la escritura, es decir, el espejo de la página en blanco siempre por escribir. Al respecto el filósofo español recientemente fallecido, Eugenio Fernández García, – y rindo aquí un reconocimiento a su memoria – ha hecho un muy interesante planteamiento: “La escritura tiene cuerpo y es sensorial... Nombra sin imitar o reproducir. Por eso puede designar lo que no tiene figura y puede significar lo

que está por producir. De esa extraña condición derivan varios caminos posibles. Ya lo apuntaba el mito clásico de Eco y Narciso. La escritura puede cristalizarse, convertirse en espejo y ensimismar, como sucede con el encantamiento y muerte de Narciso, justamente en la fuente, principio de vida y de frescura. Ése es su peligro; mientras que su auténtico destino no es secar las fuentes del pensamiento, o fijarlo, sino darle curso en su propio fluir, abrir cauces.”

Antonio Machado expone, antes que Lacan en su *Estadio del espejo*, el asunto de la alienación estructural del lenguaje, como algo inherente al proceso de desdoblamiento psíquico que nos hace humanos: El ojo que ves no es / ojo porque tú lo veas; / es ojo porque te ve. Y remata don Antonio con lo siguiente: Ese tu Narciso / ya no se ve en el espejo / porque es el espejo mismo. Lo que se refleja en el espejo no es más que el reflejo de lo que en el espejo aparece. Estrictamente hablando no hay nada adentro ni afuera. Todo está ahí, en el umbral de su invisibilidad, en la potencia y el ocaso del deseo.

El capitalismo no es ya sólo un modo económico de producción; es, además, un dogma de fe; lo es sobre todo a partir del colapso del experimento socialista, y como bien puede apreciarse, cada día, en las euforias o depresiones bursátiles. Gracias a ello, o por desgracia, se ha consagrado un orden social planetario en el que importa más la administración eficiente del pensamiento y la confección de la sensibilidad que la alegría de pensar y de sentir. La reinención de la democracia, si es que ello es todavía posible, depende en gran medida de la capacidad de eludir, y no sólo de resistir, en su propio terreno de juego, a la dictadura del Capital. Para ello contamos con las fuerzas propias e inmemoriales de la condición humana: la entereza de la palabra, la integridad del pensamiento y la dignidad de los cuerpos. Pero para esto se necesita tiempo, compasión y paciencia. Vale la pena, en este sentido, hacer el esfuerzo por recuperar el sentido antiguo del *otium*, es decir, del tiempo libre para disponer libremente de sí mismo. Y mitigar así los estragos del *nec-otium*, del negocio con el que se programa nuestras vidas y nuestras muertes. La genuina libertad consiste en esto: en estar donde ya está o esta-lla la poesía; en regalar un beso a quien así lo comparta, por aquello de que sólo el placer recíproco es deleite (Lucrecio), con la tibia delicadeza de la mañana, o con la cálida entrega del ocaso. Y devolver sin reparos al universo lo que al universo entero pertenece. Pues, después de todo, ¿qué somos si no los huéspedes en tránsito del Cielo y de la Tierra?

En definitiva, cabe también preguntarse: ¿estamos o no en condiciones de traspasar las imágenes especulares de nuestra “subjetividad” (o, si se prefiere, de nuestra “individualidad”) y pasar, de la mano de la pequeña Alicia, al otro lado del espejo; y encontrarnos con la desmedida de lo real que funda la persistente construcción de las imágenes y de los pensamientos? ¿Estamos o no dispuestos a cultivar la atención completa, la devoción al momento, es decir, abandonarnos, por el tiempo de la vida que cada cual tenga a bien decidir, a la desnudez del simple estar—ahí, “sin esperar nada, sin buscar nada, sin querer nada”, como enseña el maestro zen Dogen? Sería la ruina del capitalismo y de toda forma de dictadura. Sería la subversión de la política, para valerme de una expresión del amigo y filósofo español Enrique Pajón Mecloy. De esa manera nos liberaríamos de la inútil y fatigosa disyuntiva de apostar por la esperanza o de hundirse en la desesperación. Al argumento de que todo eso es muy difícil, y que no es para “todo el mundo”, sólo cabe recordar que la nobleza de la inteligencia y lo más excelso de la sensibilidad es una experiencia común (como lo

es el lenguaje, el trabajo y el amor), por más raro o excepcional que sea su reconocimiento. El desafío consiste en salir de la cómoda dependencia, de la placidez y del miedo a las propias fuerzas, para reconocer con Platón que, en definitiva, sólo lo difícil es bello. La belleza, me permito añadir, que consiste justamente en el esfuerzo, la alegría y la perseverancia. *Omnia praeclara quam difficilia et rara sunt* (“Todas las cosas translúcidas son tan raras como difíciles.” - Spinoza)

A raíz de este último planteamiento, que es tanto un desafío ético como estético insoslayable, he dudado entre dos finales para concluir este discurso. Finalmente he decidido incluir los dos finales. El primer final tiene como punto de partida un pasaje del ya mencionado pensador y gran maestro zen japonés Dogen, tomado de su fascículo titulado *Kokyo* (“Espejo ancestral”), y que forma parte de su gran obra, *Shobogenzo*. Dice Dogen: Justamente este momento es el destello de instantáneas fulguraciones ilusorias que se abren paso con el esplendor innumerable del espejo. Y reproduzco, respetuosamente, un koan citado por Dogen en el mencionado texto y que da cuenta de lo anterior:

“Seppo le pregunta a Gensa: Si el gran espejo ancestral aparece, ¿qué pasaría? Gensa responde: Se haría pedazos. Seppo pregunta: ¿Y qué pasaría con esos pedazos? Gensa responde: No lo sé. A lo cual Seppo todavía pregunta: ¿Y qué harías con ese “no lo sé”? Y Gensa responde: Un espejo.

El segundo y definitivo final es un poema, escrito por mí para esta ocasión. Se titula *Speculum*, y cierra con unos versos de Palés. Lee así:

Toda la alegría del mundo
 parece que nace
 en tu mirada
 Me asomo así
 al esplendor de tu sonrisa
 Dibujo el mar
 imagino un beso
 travieso como la espuma
 A punto de entrar
 con la más suave caricia de un delfín
 en el umbral de tus aguas
 Me poso
 en tus senos
 jóvenes de dicha
 y siento
 como un niño
 el latido
 del animal más antiguo:
 la vida toda
 en el instante luminoso
 de un espejo:
 desnudez en luz tan desnuda
 que al mirarlo se mira la mirada.

Distinguidas señoras y señores, muchas gracias por su presencia y por su escucha.

Francisco José RAMOS
San Juan de Puerto Rico
18 de septiembre de 2008

Entrevista a Eugenio Barba **Diversidad: experiencia y compromiso**

*Gracias a José y Ángela Monleón, de la Fundación Instituto Internacional del Teatro del Mediterráneo (FIITM), quienes, en el marco del XII Festival Internacional de Madrid Sur 2007 y después de disfrutar de la performance *El eco del silencio*, impulsaron la presente entrevista.*

Eugenio Barba (29 de octubre de 1936, Brindisi, Italia)¹ además de generar una larga y fructífera creación artística², dirige *Teatrets Teori og Teknikk* donde edita, a su vez, *Hacia un teatro pobre*, de Jerzy Grotowski (1968, número 7), organiza los seminarios *interesandinavos* para profesionales del teatro³ y, en 1964, funda, junto a los actores Else Marie Laukvik y Torgeir Wetahl, el Odin Teatret, trasladándose de Oslo a Holstebro (Dinamarca) dos años más tarde.

Algunos de los primeros espectáculos del Odin Teatret son *Ornitofilene*, *Kaspariana*, *Ferai* o *Min far hus* que, por otro lado, lo conecta con grupos que, ajenos al teatro oficial, solicitan conferencias, demostraciones de teatro y seminarios. El Odín combina su acción habitual con la producción de espectáculos de calle y, a partir de 1974, con la práctica del *trueque* que consiste en el intercambio de manifestaciones culturales y sociales organizadas por diferentes asociaciones, pueblos, barrios, escuelas, hospitales y prisiones.

Los ‘espectáculos nuevos’ se enmarcan en la investigación escénica, se exponen en ambientes reducidos y suelen representarse durante tres o cuatro años. Se incluyen en esta categoría, por ejemplo, *¡Ven! Y el día será nuestro*, *Cenizas de Brecht*, *El evangelio de Oxyrhincus*, *Talabot*, *Kaosmos* o *Mythos*. Los ‘espectáculos de montaje’ son espectáculos abiertos y dentro de esta clasificación destacamos *El libro de las danzas*, *Johann Sebastian*

¹ Barba nace en Italia pero pronto viaja por los países del Norte. Pasa de Suecia a Noruega. A bordo de un petrolero noruego, donde trabajaba como mozo de máquinas, conoce África, Asia, América Latina y América del Norte. Se matricula en estudios humanísticos en Oslo. Vive en un Kibuzz de Israel. En Varsovia estudia dirección en la Escuela Teatral. Forma parte del teatro experimental de Jerzy Grotowski y viaja por Europa para dar a conocer su labor. En India, Barba investiga el teatro Kathakali. Después de su intento por regresar a Polonia, regresa a Noruega y, en el año 1964, en Oslo, funda el Odin Teatret que, dos años después, se asentará en Dinamarca.

² En el presente texto, no consta la totalidad de las creaciones de Eugenio Barba dada su extensa trayectoria pero podemos encontrar información sobre Eugenio Barba gracias, entre otros, a su colaborador Ferdinando Taviani. Consultar el texto de presentación a Barba *El placer del camino que huye*, en Barba, E., *Obras escogidas*, La Habana (Cuba), Alarcos, 2003, Vol. I.

³ Se celebran cada año hasta 1976 y participan, entre otros, Grotowski, Ryszard Cieslak, Dario Fo, Étienne Decroux, Jacques Lecoq, los hermanos Colombaioni, Charles Marowitz, Ottomar Krejca, los maestros del teatro balinés I Made Djimat, Sardono e I Made Tempo, los maestros de las formas clásicas indias de danza y teatro Shanta Rao, Krishnam Nambudiri, Sanjukta y Ragunath Panigrahi y Uma Sharma.

Bach, Anabasis, El millón u Oda al progreso. Se añaden al repertorio otras ‘demostraciones de trabajo-espectáculo’ como *Luna y oscuridad, Huellas en la nieve, El eco del silencio, El hermano muerto, Los senderos del pensamiento, Los vientos que susurran en el teatro y en la danza* o la demostración-concierto *Blanca en el jardín*. Los Kammerspiele son muestras de trabajo de uno o dos actores, permaneciendo en el repertorio durante mucho tiempo. Bajo la dirección de Barba, se representa *Matrimonio con Dios, Romancero de Edipo, Judith, Memoria, El castillo de Holstebro, Itsi-Bitsi, Las mariposas de Doña Música o Sal*.

Barba participa en diferentes Festivales Internacionales de Teatro, publica el manifiesto sobre el Tercer Teatro⁴ y, en 1979, funda la International School of Theatre Anthropology (ISTA). La primera sesión se celebra en Alemania y, posteriormente, en Italia, Francia, Dinamarca, Gran Bretaña, Brasil, Suecia, Portugal. ISTA reúne a personas que *hacen teatro* de diversos estilos congregando, entonces, a chinos, balineses, profesionales de ballet y de la danza moderna, del mimo de Decroux y un largo etcétera en un mismo espacio de trabajo para, como sugiere su fundador, “aprender a aprender”⁵.

Barba ha dirigido numerosos espectáculos creando un conjunto denominado Theatrum Mundi, de carácter estable e intermitente, inspirándose en las figuras de Sakuntala, Don Juan o Fausto-Mefistófeles-Margarita, por ejemplo. Para terminar, citamos algunas acciones más como, por ejemplo, *Otelo*⁶, *La nieve que no se derrite*⁷ o la singular puesta en escena de *Dentro del esqueleto de la ballena*⁸.

Barba escribe numerosos textos como, por ejemplo, *En busca del Teatro perdido, Las islas flotantes, La carrera de los contrarios* (donde se explica el punto de partida de la Antropología teatral, concepto creado por él, Ferdinando Taviani y Nicole Savarese), *El Brecht del Odin, El cuerpo dilatado, Viajes con el Odin, la Anatomía del actor y El secreto del actor, La canoa de papel, Teatro. soledad, oficio, revuelta, La tierra de cenizas y diamantes. Mi aprendizaje en Polonia, seguido de 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba y El próximo espectáculo*.

En la actualidad, el Odin celebra el Holstebro Festuge que se desarrolla -además de en espacios dedicados expresamente a las artes escénicas y la música- en la calle, escuelas, iglesias o centros comerciales⁹. Durante la Odin Week la compañía recibe alrededor de cincuenta personas de diferentes lugares del mundo participando activamente en el trabajo práctico de los actores¹⁰. Eugenio Barba ha creado, con la cooperación de la Universidad de

⁴ Para una mayor profundización consultar: Watson, I., *Eugenio Barba y el Odin Teatret. Hacia un Tercer Teatro*, Ciudad Real, ÑAQUE, 2000. Además, en esta obra, se hace referencia a las películas y videos relacionados con su trabajo. Por último, para encontrar información sobre sus trabajos en Latinoamérica leer: *Arar el cielo. Diálogos latinoamericanos*, La Habana (Cuba), Casa del Fondo Editorial de Casa de las Américas, 2002, N40.

⁵ Barba 2003, *op. cit.* (nota 2), p.28

⁶ Crea esta representación con el bailarín brasileño Augusto Omulú y con la actriz Julia Varley

⁷ Se ocupan de la dramaturgia el maestro japonés de la ISTA Kanichi Hanayagi y Nando Taviani

⁸ «Respecto a la distinción en ‘espectáculos nuevos’ y ‘espectáculos de montaje’, resultará una excepción *Dentro del esqueleto de la ballena* (1997). Deriva de un espectáculo anterior (Kaosmos) pero en lugar de llevar los materiales previos hacia la difusión y lo grotesco, los lleva, por el contrario, hacia la concentración (no más de cincuenta espectadores, en lugar de los ciento noventa de *Kaosmos*) y la ritualidad (se presenta como ‘espectáculo secreto’ o ritual cerrado)» en Barba 2003, *op. cit.* (nota 2), p.30.

⁹ Es posible obtener más información sobre la actividad actual del Odin Teatret en www.odinteatret.dk

¹⁰ Por otra parte, aprovechamos para señalar que, a lo largo de la vida del Odin, los integrantes del grupo crean actividades independientes como, por ejemplo, la fundación paralela del grupo Farfa o ‘El puente de los vientos’, acciones de pedagogía de forma independiente y, por otra parte, diferentes actividades como, por ejemplo, el

Arhus, el Centre for Theatre Laboratory Studies (CTLS) pretendiendo, también, la colaboración con universidades europeas y el Nordisk Teaterlaboratorium, del Centre of Studies on Jerzy Grotowski's Work y el Living Theatre.

Por último, recibe numerosos galardones: Premio de la Academia Danesa en 1980, Premio de la Crítica Teatral Mexicana en 1984, Premio Diego Frabbri en 1986, Premio Internacional Pirandello en 1996 o Premio Sonning de la Universidad de Copenhague en 2000. Siempre reparte el dinero recibido entre diferentes personas y proyectos que desarrollan acciones por una vida más justa. Eugenio Barba es *doctor honoris causa* por las Universidades de Arhus, Ayacucho, Bolonia y, desde 2008, por el Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA) de Buenos Aires, cuyo discurso de agradecimiento lleva el título de *Elogio del incendio*¹¹.

I. Preguntarse

E.I. ¿Por qué, cómo y para quién hacer teatro?

E.B. Mi interés por el teatro surge en el camino de una búsqueda personal. En el comienzo de todo viaje, importa una cosa pero, pasados unos años, importa otra diferente y así sucesivamente¹². Imagino que la pregunta *¿por qué?* germina en la experiencia.

¿Cómo? es una cuestión que aparece en el proceso creativo. La atención suele centrarse en un núcleo, por ejemplo, en *cómo* los actores consiguen la eficacia en la comunicación, *cómo* se desarrolla una determinada técnica en el actor, etc. *¿Cómo?* es una pregunta clave en el transcurso de cualquier descubrimiento.

¿Para quién hacer teatro? El Odin se encuentra en una provincia alejada de los centros donde se deciden las corrientes artísticas y, a su vez, del poder político, económico y social. El Odin no está especializado sólo en un teatro de sala sino también de calle, trueque e intercambio admitiendo diferentes dramaturgias.

Me curé muy temprano de la vocación de misionero de llevar la cultura al pueblo. Tengo la necesidad de hacer entrar a todos a quienes, por supuesto, abro las puertas del Odin. Tengo una obligación hacia las personas que asisten al espectáculo dado que han salido de su casa, han cogido un bus, han soportado algunas horas de tráfico, han pasado frío en el invierno bajo la nieve o la lluvia para llegar a la sala. Además, el espectáculo no se desarrolla en edificios bellos ni cómodos sino en lugares que no son confortables, donde se siente el frío o las butacas son duras, etc. Por lo tanto, su asistencia es un regalo inmenso y, claro, tengo que corresponder a su generosidad con lo máximo que pueda ofrecer, con un sentimiento de bienvenida, de hospitalidad, sentido que procede de un estilo turco o, tal vez, beduino.

Magdalena Proyect, la revista *Página abierta* o la organización del Festival Transit. Para mayor profundización sobre este último caso, consultar el libro de la actriz Varley, J., *Piedras de agua*, La Habana (Cuba), Alarcos, 2007.

¹¹ Aquí destacamos solo algunas de sus distinciones. Véase Irvin, P., *Directores de Artes Escénicas*, Barcelona, Océano, 2003, pp., 10-21.

¹² Añadimos algún dato sobre su vida antes de encontrar su definitiva dedicación al teatro: «[...] trabaja como hojalatero en el taller de Eigil Winnje (lo recordará como su primer maestro). Hace de modelo para el pintor Willi Mildelfart, que ha vivido en París durante los años veinte. Mildelfart lo introduce en la cultura francesa. Mes a mes, se aleja del camino proyectado para su vida: no regresa a Italia, no estudia derecho. Abandona tanto la "ideología de familia" (el padre era jefe de la milicia fascista) como la conformidad o el escepticismo de los "hijos de la derrota". En Noruega, se une a los círculos intelectuales de los estudiantes de izquierda [...] se traslada a Varsovia con una beca para la Escuela Teatral para estudiar dirección [...]» Barba 2003, *op. cit* (nota 2), p.21.

II. De lo extranjero escuchado

E.I. Por favor, ¿Podría explicar qué significa la expresión *lo extranjero escuchado* en relación al teatro?

E.B. La definición de *extranjero escuchado* cubre los diferentes aspectos, tal vez contradictorios, de la motivación que me llevó a elegir el teatro y a continuar con esta actividad artística durante tantos años. Me siento un artista y, desde el comienzo, pensaba que el teatro me proporcionaría los medios con los que expresar aquello que, en principio, formaba parte de mi compromiso político, de mi situación social y existencial.

En los años 50, era un latino que vivía en una sociedad escandinava donde en muchos rincones de su sociedad, a pesar de todo, se escondía un profundo desprecio por lo latino. Intenté camuflar esa *diversidad* con el hecho de ser artista. En principio, decidí escribir y pintar, es decir, que probé diferentes disciplinas. Entonces descubrí un oficio que consiste en estar sentado y comandar a personas (*rie*) y donde lo que se hace, además, es considerado por otros como algo serio y de interés. Intuí que la afición que el artista crea es aún más importante de lo que él es en realidad. Tuve la sensación de que, en el teatro, *lo extranjero puede ser escuchado*. Al mismo tiempo, esta definición (extranjero escuchado) me gusta porque el teatro, como decía Stanislavski, es un trabajo sobre si mismo. A su vez, considero que se trata de un disciplina artística comparable a la práctica de un yoga laico, tal y como sugirió Jerzy Grotowski. Entonces uno se convierte en un *testimonio*. Cuando se trabaja sobre si mismo es posible descubrir un extranjero en diferentes estratos formando parte de uno mismo, con la forma de alguien que se siente un extranjero pero a quien le acompaña la sensación de *ser escuchado*. La motivación que me invita a investigar las artes escénicas se relaciona, aún hoy, con esta idea.

III. Un oficio, un arte

E.I. Además de su reflexión teórica, usted combina la acción teatral en diferentes escenarios del mundo con la práctica a través del trueque, del intercambio, de las muestras para expertos y para quienes no lo son en espacios que, en principio y hasta que usted los influye, son ajenos a esta manifestación. Tal extensión hace de este oficio-arte un estilo de vida que, además de modificar otros ámbitos de lo social, se adentra en las preguntas filosóficas que el ser humano sigue planteándose desde el principio de su historia.

E.B. El primer documento que habla sobre este oficio y del teatro como profesión, es decir, de una actividad de la que es posible vivir, lo encontramos en Europa, en el año 1.555. Se refiere a las personas que trabajaban en la calle como saltimbanquis, animadores, prestidigitadores que atraían a las personas para vender sus productos mágicos, elixires o medicinas. Es interesante darse cuenta de que esta manera de entender el teatro se dará también en el siglo XX, aunque con ciertos matices diferentes. En este caso, me refiero, por ejemplo, a la movilización política de algunos grupos que, cuando terminaban su jornada en la fábrica, representaban obras breves con la intención última de convencer y concienciar políticamente al observador, avalados, a su vez, por una simbología concreta. Exactamente, encontramos el mismo procedimiento que existía antes de que se creara el teatro profesional.

Entonces, ¿por qué el teatro rompe con una fuerza increíble en la sociedad de su tiem-

po? El caso extremo se puede comprobar con la participación de las mujeres en el teatro que, igual que los acróbatas, mostraron una cara de la libertad distinta a la acostumbrada en una sociedad donde la religión, las normas o los códigos sociales imponían ciertos comportamientos unívocos, es decir, *como campesino o como aristócrata no te puedes permitir ciertas actitudes*. Allá, en el teatro, el arlequín o el actor isabelino simbolizan un gran momento de libertad. En algunos países, como en Italia, por ejemplo, existían varias actrices. Ya sabes que el teatro isabelino no tenía mujeres. Resultaba inconcebible en aquella sociedad. A veces, aquellas actrices a las que he hecho referencia vendían su seducción logrando un efecto determinante en el imaginario ya que reivindicaban otro orden de conductas asociadas a la libertad.

El modelo del que acabo de hablar se enlazaba a otras circunstancias. Los actores viajaban continuamente porque solían ser nómadas y, también, se enfrentaban a las imposiciones eclesiásticas o a otros poderes públicos que anulaban todo acto de libertad creativa. La autoridad religiosa consideraba que la promiscuidad era intolerable. Perdón por el paréntesis, pero hay un film muy bello que se llama *Moliere* donde los artistas al terminar el espectáculo se desnudan de una manera muy natural para, después, vestirse con la piel social. En esta tesitura, las mujeres eran *medeas* condenadas. Las compañías integradas por mujeres tuvieron una gran influencia pero mientras que, por un lado, eran amadas, por el otro, eran despreciadas o rechazadas.

En aquel tiempo, no existía la escuela obligatoria así que los niños de esas compañías vivían con sus padres, sus madres o sus tutores, diríamos hoy. Esta vivencia caracteriza a los Cómicos de la Legua. La Familia de Arte conllevaba la obligación de los hijos de acompañar a la familia en los viajes. Por esta razón, se vivía el teatro, día tras día. Tal es el caso de los bailarines en Bali donde los jóvenes saben bailar porque, a pesar de que nunca han recibido lecciones ni de baile ni de danza, van al lugar donde se entrenan los bailarines cada noche.

Por otra parte, el teatro se convirtió en una lucha contra el hambre y las epidemias, grandes terrores de los actores en aquellos tiempos. La peste era considerada la enfermedad peor porque, dado su peligro de contagio, se cerraban los teatros. Recordemos que Shakespeare no pudo trabajar durante un año cuando la epidemia protagonizó aquel momento terrible de la historia. A pesar de hallarse en esta circunstancia, escribió sonetos para poder sobrevivir, comenzó a dedicárselos a un aristócrata inglés ya que si no se las ingeniaba entonces no comía. Su actividad era incesante. Así se fue creando el arquetipo mental del actor. Se inventó la división del trabajo, incluso, se fueron imaginando la manera de convertirse en seres célebres o en personas veloces para mostrar un nuevo espectáculo por lo que, poco a poco, se fueron diseñando nuevos estereotipos o arquetipos. En la Comedia del Arte todo esto se repite y, también, en todos los textos que tenemos de ese tiempo. Veremos que el modelo antropológico empieza a cambiar, pudiéndose comprobar en obras como, por ejemplo, *Hamlet*.

E.I. ¿La aparición del recurso de la luz señala un antes y un después también en el modelo antropológico teatral?

E.B. El modelo antropológico de hacer teatro cambia como una inmensa luz, precisamente. Tanto en los pueblos como en las grandes ciudades, la luz existía sólo en la iglesia,

en los palacios de los ricos o en el teatro, así que la gente atravesaba calles encharcadas, llenas de barro y excrementos, enfrentándose al terror ante la posible agresión de los ladrones, es decir, que recorrían estos caminos para ver la luz y observar el escenario envuelto en aquel albor. Hablamos de una *iluminación*, realmente. A partir de 1800, intervienen muchos factores, es decir, se inventan máquinas de transporte, tecnologías de comunicación y un largo etcétera que influye en la técnica de las artes.

E.I. El Arte ha luchado por su expresión ante las diferentes tempestades históricas ¿Cómo influyen determinados maestros en él y, por supuesto, en su forma de concebir el teatro?

E.B. Contamos con una generación de escritores conscientes de que lo que hacen cuenta con un impacto social, sobre todo en Francia, como Maupassant y otros que, sin duda, de manera consciente se vuelven artistas comprometidos, toman posición de manera abierta aprovechando, a su vez, el prestigio artístico que les caracteriza.

Ibsen incorpora una temática social que, para su momento, era una novedad, algo extraño. Entonces, se hace referencia a asuntos hasta entonces inexplorados como, por ejemplo, el tratamiento o el estudio de la complejidad psicológica de los comportamientos: la emancipación de la mujer o los crímenes de los padres hacia los hijos... y se va perdiendo la obediencia a los papeles fijos o arquetipos anteriores.

Ibsen, Strindberg y Chéjov acaban con el viejo modelo al mismo tiempo que surgen extraños personajes que, en la anterior realidad, no pertenecían al teatro. Es una cosa muy interesante, son extranjeros del teatro pero completamente fascinados por el teatro y que afirman que el teatro es Arte.

Stanislavski no fue, en principio, un actor profesional pero su padre, que era un industrial, construyó un escenario en una gran villa para montar y preparar sus espectáculos, lo que resultaba impensable para los demás profesionales que contaban, acaso, con tres días o una semana, como mucho, para preparar una obra. Así que él se encontraba en una coyuntura que le permitía pensar en el teatro de una manera más meditada, con más tiempo, entendiéndolo como un proceso de aprendizaje que debe culminar en la excelencia, que tiende a caminar hacia un enfrentamiento consigo mismo, abriendo la investigación sobre la sensibilidad de la biografía de cada espectador y sobre otros aspectos que renovaron profundamente el teatro.

El Naturalismo es una manera completamente diferente de acercarse a la realidad y al papel del escritor y conocemos a alguien que también podría ser un *extranjero al teatro*. Es el caso de un empleado de una compañía de luz eléctrica que se llama Antoine y que, aficionado pero fascinado por el Naturalismo, solicita textos naturalistas a una diversidad de escritores, los presenta en el curso de una semana e intenta cambiar no el cuerpo sino la *mente* del teatro. En la historia, no había existido nada así hasta ese momento. Anteriormente el teatro era *estilizado* pero nada más, una suerte de pre-formalización. Por ejemplo, para explicarlo brevemente, es posible observar que, cuando se asiste a una misa, el sacerdote *estiliza*, es decir, interpreta y que, por supuesto, no toma la sangre del señor como si estuviera en un restaurante. El Naturalismo supuso una novedad y, a su vez, resultaba escandaloso dando lugar a cuestiones como, por ejemplo, *¿cómo es que se da la espalda al público?* Esto era escandaloso. *¿Pero por qué resultaba extraño?* Antiguamente, los

actores que daban la espalda al público encontraban, en este gesto, una técnica para producir determinados efectos visuales y sonoros, dada la precaria iluminación. De espaldas, conseguían elevar la voz tal como lo haría un cantante de rock o de ópera aunque, en la actualidad, un cantante no suele cantar de espaldas porque supondría un *suicidio artesanal*. Sin embargo, Antoine lo podía hacer porque era autónomo, circunstancia que le permitía arriesgarse (desde el punto de vista creativo) pudiendo emprender una investigación empírica.

Así comienza una extraña convención que yo denomino *verosimilitud*. Nunca había existido en ninguna parte del mundo, incluyendo el teatro asiático que es, por otro lado, el único comparable al europeo y que, desde el año 1400, pasa por el mismo desarrollo. Lo vemos en el Nô, el Kabuki o la ópera china donde el aspecto de la prostitución era importantísimo ya que se podía habitar en una isla de libertad, de la diversidad sexual. Todos los homosexuales, a través del teatro, podían representar un papel femenino mientras que si pretendían expresarse fuera de este territorio corrían el riesgo de ser quemados vivos.

Meyerhold provenía de una familia alemana. Se hablaba alemán en su casa. Tenía una vocación y un talento excelente para la música así que quiso ser músico pero, de pronto, Danchenko lo induce a trabajar como actor y comienza su duda ante su vocación, no sabía si ser violinista o actor y, finalmente, decide ser actor. Se encuentra en un núcleo de actores que crean el Teatro de Arte de Stanislavski y después emprende su camino. Lo que es interesante es que, de veras, es un *extranjero* que decide ser más católico que el Papa, más ruso que los rusos, incluso, cambia su nombre, difunde la cultura rusa pero lo que le caracteriza, verdaderamente, es su participación en el formalismo ruso que tanto influirá posteriormente. Meyerhold había sido alimentado por los poetas románticos alemanes a la par que influido por la ruptura de la ilusión y por la ironía romántica. En los espectáculos de Meyerhold se crea una ilusión que, después, se corta, algo que también elaborará Vajtangov y que pasará a desarrollar Brecht considerando *lo grotesco* y que, después, obtendrá un gran éxito, al igual que el descubrimiento del agua caliente. Crear ilusión y una cierta atmósfera para, cuando más concentrado se está en la escena, *romperla*.

Los textos de Appia nutren a las nuevas generaciones a comienzos de siglo. Es alguien que termina loco, como Artaud, pero antes escribe *La obra de arte viviente*, donde subraya literalmente que el teatro es vida, es la organicidad de Grotowski, bebe de Stanislavski, de la biomecánica de la vida y, a su vez, subraya que el actor tiene sobre el sistema de recepción unos sentimientos que hay que explorar.

Estos *extranjeros* o estos *outsiders* del teatro llegan sin una estructura mental condicionada por la tradición y sueñan con un Templo de educación para el pueblo. Hay en este tiempo, en Europa, un descubrimiento de las diferentes culturas y de las filosofías asiáticas. Se da el intento de construir equivalentes que puedan satisfacer las necesidades espirituales. El simbolismo de Maeterlinck, por ejemplo, daba la impresión de que el teatro podría acercarse al misterio de la vida y este tipo de búsquedas seguía produciéndose.

Por tanto, existe una generación llena de extranjeros en el sentido señalado más arriba que inventan modelos de aprendizajes y de técnicas. En sus orígenes, Stanislavski se apoya en la convención de la verosimilitud. Meyerhold se dirige en la búsqueda de lo contrario, hacia una formalización.

En la época del estalinismo en Rusia de los años 30, no se permite el progreso de la línea que Meyerhold había abierto. Algunas de las personalidades más relevantes mueren, como

por ejemplo Vajtangov. Stanislawski está obligado a *embalsamarse* y sólo en su casa puede continuar su búsqueda. En Alemania, el nazismo destruye las experiencias artísticas que lo incomodaban, como las de Piscator o Brecht, etc. y cae la noche sobre el teatro y, de nuevo, en los años 40 ó 50, después de la Guerra, regresa la supremacía del texto teatral.

Grotowski es reconocido fuera de Polonia, en su primera gira por el extranjero, con el *Príncipe Constante* en París, en el año 1966. El Living ya había creado una gran sensación. Con el movimiento norteamericano de performance, el teatro campesino, etc. se rompe, de nuevo, el modelo. Después de los años 60, se experimenta una fragmentación y lo que era un continente se había convertido en una gran isla Galápagos con técnicas, objetivos y públicos diferentes.

IV. De fuerzas apolíneas y dionisiacas en la preparación de la escena y en el impacto de quien asiste a su representación

E.I. El diseño espacial de la escena responde a necesidades técnicas pero ¿es cierto que nuestra colocación en las butacas puede indeterminarse por el poder que el nuevo espacio de la escena ejerce en el espectador?

E.B. Hemos utilizado diferentes tipos de espacio. Me gusta utilizar los resultados de los espectáculos de grupo. Cuando se trata de un espectáculo de un solo actor, suele tratarse de manera frontal, a la italiana, donde se crea una relación particular. En el teatro a la italiana, el espectador domina la escena, es decir, que puede concentrarse en la historia a la par que se percata, inmediatamente, de los movimientos de los personajes (si entra otro personaje por otra parte, etc.) lo que impide la sorpresa dinámica. Encontramos que lo que sucede en este espacio se convierte en algo predecible.

El espacio que utilizo se parece a un río. Los espectadores se colocan frente a un corredor dejando un espacio de cinco o seis metros sin dominar. No es posible mirar las dos extremidades y el espacio exige un cambio de posición logrando establecer un compromiso físico del actor que, a su vez, selecciona lo que quiere dejar ver. En principio, esto resulta desagradable porque mientras miro aquí me estoy perdiendo lo de allá. Pero lo interesante es que, después, el espectador se da cuenta de que tiene que hacer la selección él mismo. Se crea en este corredor una simultaneidad. Se da una escena fuerte a tu izquierda y, a la derecha, pasa algo que va acompañado de sonido, canciones o textos.

La compatibilidad no implica una relación narrativa lógica de dependencia. Por ejemplo, sucede algo parecido cuando se observa un icono, una pintura o, si quieres, se lee o se escucha un cuento o un mito cuya historia es conocida, es decir, que si aparece Edipo feliz y joven porque encuentra una mujer más madura que él y tú ya sabes que...

E.I. Es su madre

E.B. Exacto. Es feliz pero es su madre y no lo sabe aún. Entonces, ahí tengo una clave para crear el espacio. Para hacer vivir a mis espectadores la misma experiencia sensorial sin dominar o reconocer, al cien por cien, la disposición de los personajes y de los espacios, entonces, me siento obligado a inventar y variar las cosas. Por ejemplo, en *Mitos* los espectadores se colocan como en una gran cena. *Andersen* se desarrolla en un óvalo con espejos que están colocados junto a los espectadores y los actores que se sienten debajo de ellos mismos, reflejados.

E.I. ¿Considera o no acertada la recurrente expresión del teatro como lugar de transformación?

E.B. Yo no utilizo esta terminología. Yo sé que hay alguna persona a quien le ha cambiado la vida con el Odin pero no puedo ser consciente, es decir, no puedo esperar en la puerta, a la salida, para preguntar si ha cambiado o no su vida. Pero he escuchado que hay un teatro que explica y un teatro de *presencia*, que transforma. ¿Qué quiere transformar, qué transforma? Como espectador, he visto mucho teatro y aunque esté de acuerdo o no con lo contado, en principio, no tengo la sensación consciente de que me cambia. A veces voy a un espectáculo y no tengo la sensación de haber cambiado nada pero comprendo que me he llenado de *algo* que se macera, poco a poco, en mi metabolismo. El teatro no es parte de la vida sino la vida misma. No se puede hablar de público como una categoría sociológica o abstracta, no, se compone de individuos muy distintos. Cada persona es un ser particular. Si presento una escena de amor donde aparece una madre, por ejemplo, algunos espectadores pueden pensar que la representación no tiene que ver con su realidad, incluso, que es mentira. En cada escena digo algo y al mismo tiempo tengo que negarlo, como el efecto que produce la figura literaria del oxímoron. El asunto del espectador está muy presente en la última fase del trabajo del espectador. Encuentro en esta toma de postura, una identificación y, al mismo tiempo, un efecto de extrañamiento. A veces, cuando me convierto en espectador, me ayuda a alejarme de lo que estoy preparando durante días y noches porque he de confesar que cuando se prepara un espectáculo sientes que una gran ballena te come, que estás siendo devorado por un leviatán.

V. Diversidades sonoras. Lenguas y músicas

E.I. El plurilingüismo es una característica del Odin, es decir, comprende el aspecto multiforme, diverso de la vida. Incluso en sus principios, los actores procedentes de diferentes lugares no hablaban la misma lengua y esta condición hizo posible una compañía única. Después hablarían danés. ¿Cómo hace para ser entendidos en cualquier parte del mundo?

E.B. Todos tienen que aprender danés para estar en el Odin. Al principio no todos lo hablaban pero lo aprendieron porque es uno de los requisitos. Pero es con el espectador con quien no teníamos un idioma en común. Estábamos mutilados porque el idioma no es solo la posibilidad de hacerte comprender sino que proporciona elementos de sonoridad que te informan, por ejemplo, *yo soy el gallego, yo soy el catalán, soy de esta o aquella parte de Madrid, yo aristócrata...* a través de estos pequeños matices se añade una información extra, que suple la falta de un idioma común. Lo importante era encontrar otra manera de comunicar, de dar otras informaciones, dirigidas a otras partes del cerebro y no sólo a las conceptuales.

Realmente, cuando se crea un espectáculo se tienen tres diferentes niveles de organización, es un organismo en vida que tiene una autonomía frente a sus autores. Es una organización que habla e influye como un concepto propio sobre el sistema nervioso del espectador. El teatro del pasado utilizó la música porque es extremadamente eficaz para proporcionar informaciones. Si escuchas una canción pronto te remite a algo lírico, político, histórico o sientes nostalgia o imaginas una ciudad: -“¡es París!, ¡es Roma!” o te transportas a otra época: - “es el tiempo de las luchas políticas”, etc. La música es un sistema de orientación

y de significación, es una fuente de riqueza de los sentidos e intento integrarla junto a una dramaturgia narrativa. Hay otro tipo de dramaturgia vocativa que cambia el estado del espectador. Hoy en el contexto del Festival, observé la reacción de los espectadores y en cada uno de ellos pasaba algo distinto... evoca algo que es tan fuerte...imprevisible. Intento hacer un espectáculo que procure aspectos sensibles. En la danza el aspecto musical o la melodía interactúan y también pretendo este objetivo. Siempre utilizamos instrumentos musicales en el Odin.

E.I. ¿La música y otras informaciones discordantes son mecanismos que encierran un desconcierto creativo en la imaginación del espectador, proporcionándole indicios para que él pueda imaginar libremente?

E.B. La música es un complemento, pero sustancial. En la elaboración de un perfume, se mezclan muchos elementos, incluso, algún ingrediente que no huele a nada. Añades aceites que crees que no aportan ningún valor pero finalmente se absorben y consiguen una fragancia como resultado de la maceración. Los aceites son la partitura (lo que el actor es capaz de repetir). La partitura se impregna de miles de matices que el espectador vive como estímulos cognitivos, afectivos, intelectuales. Cuantos más sistemas de informaciones se aporten y se trabajen por separado más fácil se consigue un aroma. El arte no es forma y contenido sino que se compone de formas y de informaciones. Si muestro una mujer muy bella pero vestida de manera extremadamente vulgar, agresiva, sexualmente hablando, con mucho maquillaje y, al mismo tiempo, se comporta como una madonna que amamanta a su niño con un comportamiento púdico estoy proporcionando informaciones tan discordantes que el espectador piensa *pero qué es exactamente ¿una prostituta?, parece que se comporta como la madonna de Botticelli, ¿qué es?*

VI. Definiciones. Memoria y futuro

E.I. ¿Naturalista, simbolista, formalista, del teatro pobre, de la crueldad... cómo se definiría?

E.B. Si un creador encuentra la fórmula para explicar cuál es su estilo, entonces, ha conseguido obtener todo aquello que, precisamente, no se puede expresar, sólo podría hacerse si se tratase de un teatro épico. *Teatro pobre* o de la *crueldad*... bien... *¿qué es esa crueldad?* Son definiciones que, con una sola adjetivación, hacen referencia a muchos de los matices que conforman un estilo. Hago cosas muy variadas, complementarias, por ejemplo, el teatro de calle es diferente de la obra *Mitos ¿es un teatro pobre?* No. Me interesa la diversidad, lo variado.

Ha sido un placer durante años ahorrar dinero pero, me digo, *en este espectáculo no voy a ahorrar más dinero y cubriré todas las necesidades técnicas inventándome soluciones costosas*. Inventas las reglas para luchar contra tus propios enemigos. Cuando Grotowski habla de *teatro pobre* lo hace cuando lucha contra el realismo socialista, lucha contra las formas dominantes. Dos seres humanos y una pasión, eso es el teatro. Él protege la *periferia* y le da una justificación. Ahora bien, cómo vamos a escribir todos los aspectos divergentes de vivir, las diferencias de personas extranjeras que tienen sentidos estéticos diferentes. No te puedo decir cuál podría ser el adjetivo que cubre completamente mi teatro. Sin embargo, puedo decir que nazco de mis antepasados.

E.I. ¿De dónde parte y hacia dónde se dirige el Odin Teatret?

E.B. Ahora es posible encontrar muchas tradiciones. De nuevo, puedo decir que mis antepasados son Grotowski, Brecht, Eisenstein, Vajtangov, Stanislavski, Meyerhold, etc. Reconstruyo una tradición con el Odin pero advirtiéndole de que se trata de una tradición de hombres y mujeres y no de autores o de estéticas. Se trata de aventureros que encontraron, a través de su teatro, una manera de saciar, de satisfacer un hambre artístico, que luchan por encontrar el contenido y llenar, probablemente, una antigua ausencia. Sin duda, Brecht es uno de los más extraordinarios anarquistas y, gracias a sus poemas y sus textos, construye una ideología para luchar contra sus propias fuerzas oscuras, por decirlo así, se cubre el rostro con una máscara de sabio chino.

A pesar de no ser un teatro a la moda o de no ser muy apreciado por la crítica, el Odin viaja y cuenta con una mezcla muy extraña de espectadores a quienes, en definitiva, les interesa esa pequeña tradición cuando encuentran, en ella, algún sentido.

El Odin es un teatro viejo y la mayoría de mis actores tienen la edad de cincuenta o sesenta años. Efectivamente, el grupo se compone de personas que, durante décadas, han dedicado su tiempo al teatro con pasión logrando una sabiduría propia. No se puede escribir en ningún libro. Quizá, podría ser transmitido bajo la forma de la tradición como sucede en el teatro Nô.

El largo camino de investigación, de recopilación de principios tiende a desaparecer. Me doy cuenta de que cuando desaparezcamos quedarán sombras. Pero las sombras habitarán una casa o un castillo inmenso sin molestar a nadie, tal vez. Alguien tendrá la curiosidad de entrar y de encontrar las sombras. No sé quién será mi heredero. Será alguien que, tal vez, va a ser tocado en su sensibilidad, de la misma manera que la biografía de Stanislavski se ha convertido en una leyenda o, acaso, en una historia de santos.

Estoy más emocionado e impresionado por la vida que por sus ideas. La vida es la obra de arte más radiante porque demuestra una lucha, una coherencia. Dudas. Caer y levantarse de nuevo. Aislarse y continuar... después serán monumentos históricos o teorías, pero lo que importa es la vida y su compromiso.

El espectáculo que más recuerdo es *Cenizas de Brecht* porque creo que es la primera vez que he logrado integrar una madurez de experiencias. Se habla de la historia grande y pequeña del individuo, de alguien que se ve obligado a exiliarse y que pierde el idioma. Utilizaba poemas y, aunque me cuesta usar poesía en el teatro por la complejidad de su expresión, intentaba enfrentarme a lo que no se puede mostrar en el teatro, por ejemplo, el exterminio de los judíos *¿cómo es posible presentarlo sin caer en el sentimentalismo...?*, *¿cómo mostrar la cobardía que se esconde en el coraje?* Los actores que me acompañaban, desde hacía más de quince años, habían alcanzado una madurez en sus trabajos. Su recuerdo se me presenta con la imagen de un gran campo de flores.

¿Cómo se debe morir? de pie. La cosa terrible es morir de rodillas. *¿Cómo se puede morir de pie?* Esa es la verdadera cuestión, es la pregunta que nosotros, el Odin, nos hacemos. Hemos luchado por la vida porque nos pertenece y somos nosotros quienes decidimos cómo la queremos vivir, cómo queremos que sea. La responsabilidad está muy presente en cada uno de nosotros. *¿Dónde vamos?* El Odin se ve influido por una estrella polar, que camina de un extremo a otro.

MÓNICA ANTEQUERA BENITO

La indumentaria de las palabras

TRAPIELLO, Andrés, *Imprenta moderna. Tipografía y literatura en España, 1874-2005*, Valencia, Campgràfic, 2006

Decía Juan Ramón Jiménez que “en edición diferente los libros dicen cosas distintas”. Andrés Trapiello (León, 1953) toma esta idea del poeta de Noguera, con quien comparte un oficio, el de escribir, y una vocación, la edición de libros, para convertirla en el estribillo de esta *Imprenta moderna*. En sus más de 350 páginas, Trapiello propone un recorrido por la edición de textos en España en los últimos cien años, viaje que a priori no parece prometer pingües beneficios, habida cuenta de que “la minuciosidad tipográfica y el gusto por las ediciones bonitas se ha considerado en España (hablamos siempre del siglo XX y siempre en relación con la literatura) un asunto primordial de poetas diletantes y de artistas, en mucho menor grado de novelistas y prácticamente ajeno a los ensayistas” (p. 2). A este respecto recuerda el autor cómo se ha convertido en opinión extendida la indiferencia de Ortega y Gasset hacia cuál ha de ser la indumentaria más adecuada para cada obra. El filósofo español llegó incluso a afirmar que con los libros le sucedía lo mismo que con los vasos: que no les prestaba atención porque lo único que de ellos le interesaba era lo que contenían.

Y, sin embargo, el estudio de la relación entre la escritura y la imagen no puede pasar por alto lo que subraya Trapiello, a saber, que “una imagen impresa es antes que nada una imagen para ser vista antes que leída” (p. 135). Pocas cosas habría entonces que fueran más pertinentes que una reflexión acerca de cómo se ha de construir “la casa de las obras”, meditación que entraña, a juicio del autor, un componente moral, pues al editar una obra está en juego el equilibrio entre el contenido —el ‘qué’— y la forma —el ‘cómo’—, entre “lo que hemos de ver y lo que hemos de leer”. Aquí el peligro de recibir gato por liebre siempre ha sido grande: frecuentemente, obras malas se han intentado disfrazar con finos ropajes. Por contra, ya sea por descuido o por desinterés, libros valiosos han recibido vestimentas que los desmerecen. *Imprenta moderna* delega en otros el profundizar en estos aspectos, uno de los que filosóficamente darían más juego, pues en el sempiterno debate entre forma y contenido, la estética siempre tiene algo que decir. El que Trapiello opte por mencionar el problema sin profundizar en él quizás se debe a que en su opinión ni la tipografía ni la edición entran en los dominios del arte. Tipógrafos, impresores y diseñadores no pueden aspirar a ser más que artesanos, aseveración cuestionable porque cualquier buen lector guarda en su recuerdo alguna portada de incuestionable valor artístico y porque, como él reconoce, no han sido pocos los escritores y pintores que se han aventurado a editar libros.

El recorrido más o menos cronológico de Trapiello por la edición de libros en España arranca a finales del siglo XIX. El primer hito destacable lo representan los trabajos del modernismo catalán, constatando que, al menos por lo que a la edición se refiere, Cataluña ha aventajado en varias décadas al resto del país, hecho al que acompaña este otro igualmente vigente: en España se edita mucho peor que en países como Alemania, Italia o Inglaterra, hacia donde se dirige la mirada del autor de *Imprenta moderna* con confesada admiración y mal disimulada envidia. Así pues, “en Cataluña el acabado del libro no se improvisa, no se deja en manos del regente de imprenta, del editor advenedizo, del librero mercantilista” (p. 49). Por ello no resulta extraño que las novedades en la edición propias del modernismo

européico decimonónico –xilografías y litografías, impresión en varias tintas, abundancia de ilustraciones...– irrumpen en España en primer lugar en tierras catalanas, si bien no hubo de transcurrir mucho tiempo para que el modernismo cuajase en todo el país, lo que se produjo casi en vísperas de la Primera Guerra Mundial. Con el movimiento modernista, explica Trapiello, comenzó esa costumbre tan española que es dejar en manos de poetas la preocupación por la tipografía y el cuidado en la edición, no por haber demostrado mayor talento y habilidad, sino porque únicamente ellos, entonces como ahora, han manifestado un infatigable interés por hacer de los libros objetos que emanen la armonía que se consigue cuando se halla el equilibrio entre forma y contenido.

El primero de estos poetas-editores, tal vez el más importante de todos por su prolongada y sobresaliente labor editorial, fue Juan Ramón Jiménez, de quien Trapiello rescata alguna de las muchas portadas que preparó para sus libros y revistas, reproduciéndolas en esta *Imprenta moderna*. En este sentido, hay que destacar que uno de los atractivos de esta obra es que recoge y comenta un buen número de portadas, cubiertas y páginas interiores que han alcanzado la categoría de hitos en la edición española desde 1874 hasta el presente, si bien reconoce el autor que no están todas las que son. Como decíamos, entre ellas se encuentran algunas de Juan Ramón Jiménez, quien, aunque no llegó a crear escuela, se ha convertido en una referencia ineludible para quienes se dedican a la edición, como es el caso del mismo Trapiello. Y en este mundo, el editorial, ser referencia para otros implica convertirse en objeto de copia, pues un libro bien editado ni puede ni quiere evitar fijarse en los que le precedieron, a los que intenta imitar con mayor o menor éxito. Los “plagios” y los “saqueos” están a la orden del día y son admitidos y hasta celebrados siempre que cumplan con una condición: “al tipógrafo no puede exigírsele que no copie, pero sí que se aparte para hacerlo o que se vaya un poco atrás, es decir: o al pasado o a otro país, o, mejor aún, a un país del pasado” (p. 73). El célebre poeta de Noguer fue él mismo víctima de estos “robos” y con frecuencia cargaba las tintas contra Jorge Guillén y Pedro Salinas porque le robaban los tipos que creaba para sus obras. Como se puede apreciar, las disputas literarias también han llegado al terreno de la edición de libros, lo que demuestra una vez más que tipografía y literatura van de la mano, como en el título de la obra de Trapiello.

Con Juan Ramón Jiménez comienza el período dorado de la imprenta en España, que llega hasta 1950, momento en que se inicia la tercera gran revolución en el aspecto formal de los libros: las cubiertas plastificadas. Explica Trapiello que las revoluciones anteriores, originadas por la encuadernación en piel y la de los libros en rústica, no aportaron grandes novedades a la edición, como sí hizo en cambio la de la plastificación, que por ahora ha sido “la última plaga de los libros” (p. 13), que, unida a los daños que según él ha causado “el diseño”, han dado como resultado el hacer de ellos un objeto de consumo más de los de “usar y tirar”. Pero dado que la hecatombe de confecciones industriales y de fotoimpresiones se produjo en la segunda mitad de siglo, Trapiello se recrea en y con las décadas inmediatamente anteriores, en las que ni una guerra civil pudo poner fin a las ganas que tenían unos pocos por editar bien, ya fuese en España o, cuando la deriva de la situación político-social les obligó a ello, en el exilio. Poetas como Altolaguirre, novelistas como Max Aub, impresores como Amster, Rawicz, Losada, José Janés o Vergés, son algunos de los nombres que cita cuando recuerda estos años en los que vieron la luz “algunos de los más interesantes, vigorosos y mejor concebidas editoriales españolas de todo el siglo” (p. 228).

A partir de ese momento editar en España se ha convertido en una empresa aún más titánica que en los casi cien años anteriores. Entre las causas de este fenómeno, Trapiello menciona y condena el que el negocio haya caído en manos de empresas que parecen rechazan crear ediciones cuidadas y hermosas por considerarlas un dispendio prescindible. Fruto de esta mentalidad es la moda de editar mucho en el menor tiempo posible, véanse los libros de bolsillo, lo que iría en perjuicio de la buena edición. Las publicaciones más cuidadas, se lamenta este escritor, parecen quedar reservadas al gusto y a los bolsillos de unas élites, los bibliófilos, que conservan el interés por los buenos libros, los que están bien escritos y mejor impresos. Sin embargo, en el panorama aparentemente dicotómico de la edición en España, algunas editoriales conscientes de que “cuesta el mismo trabajo y por lo general no más dinero hacerlos [los libros] bien y bonitos” (p. 185), han dejado en un segundo plano los criterios de publicación que dominan el mercado, y además de editar con cuidado y gusto a precios asequibles, publican a autores desconocidos o ignorados por los otros editores, una labor impagable. Pre-textos, Valdemar, Acanalado son algunos de estos nombres, a los que Trapiello, no sin algo de inmodestia, pues todo hay que decirlo, incluye a La Ventura, Trieste o La Veleta, en las que él ha participado, bien como editor, como director de colección o incluso como fundador. El desempeño de estos papeles le ha permitido vivir experiencias muy curiosas, muchas veces apasionantes, aunque en ocasiones también ingratas, como la que recoge el libro.

La labor de todas esas editoriales se desarrolla, pues, junto a la de aquellas que publican libros peor editados, no sólo por desinterés o por afán de lucro, como se apunta en *Imprenta moderna*, sino también por falta de conocimientos no sólo técnicos, de tiempo o, simplemente, por ignorar los cuáles son los mejores ejemplos de edición legados por el pasado, éstos que Trapiello recuerda continuamente y que, sin embargo, parecen haber quedado en el olvido en la época en la que “la informática ha acabado con la tipografía” (p. 338). En este panorama un tanto desolador quizás no todo esté perdido, al menos mientras haya quienes defiendan la buena edición de libros y se empeñen, como Trapiello, en poner en práctica la máxima de Juan Ramón Jiménez a la que el pensamiento siempre acaba por volver: “en edición diferente los libros dicen cosas distintas”.

Jordi MASÓ

El tanteo gestual del *agrafismo*

ULLÁN, J.-M., (Catálogo de Exposición) *Agrafismos (Ondulaciones)*, prólogo de Olvido García Valdés, Escuela de Arte de Mérida, Instituto Cervantes, Mayo, 2008, 189 págs.

[ULLÁN, J.-M., *Ondulaciones. Poesía reunida (1968-2007)*, presentación de Julio Cortázar y prólogo de Miguel Casado, Madrid, Círculo de Lectores, 2008, 1364 págs.]

Del 11 de abril al 4 de mayo de 2008, Madrid tuvo la oportunidad de asistir en la Sede del Círculo de Lectores a la primera exposición individual de José-Miguel Ullán, inaugurado así un recorrido de la exposición por diferentes centros del Instituto Cervantes. La expo-

sición consta de 310 obras que Ullán ha titulado *Agrafismos* y subtulado *Ondulaciones*, por la antología poética a la que acompaña, y que ha sido publicada de forma independiente.¹ Se trata pues de una presentación del catálogo de la exposición *Agrafismos (Ondulaciones)* en la que incluiremos también una breve referencia a la antología poética como marco general de su trayectoria (personal y profesional) sobre la que contextualizar *Agrafismos*.

La peculiaridad que rodea el mundo creativo de José-Miguel Ullán comienza desde el momento en que uno se propone identificar su profesión de “autor” ¿Autor de qué? La mayor parte de la bibliografía se refiere a él como poeta y a su producción como poesía. De modo que la obra plástica y las frecuentes colaboraciones con poetas son referidas como una suerte de “incursiones” propias de un poeta, aunque multifacético y gran conocedor de las artes visuales. Para esta breve reseña, sin embargo, centraremos nuestra atención en su exposición *Agrafismos* por lo que nos referiremos a Ullán sencillamente como hombre-artista, pues su creación, aquí coincidimos todos, no se presta a limitaciones, ni admite etiquetado alguno.

Ondulaciones. Poesía reunida (1968-2007) incluye algunas de las inconstancias constantes de José-Miguel Ullán: páginas que alternan poesía, prosa, “cajas de prosa”², collage, caracteres chinos, imágenes, caligramas, páginas en blanco, dibujos, letras, tachados, subrayados, marcados, enumeraciones, listas, manchas: encontrar, *recortar y pegar*³, reunir la dispersión para agitarla otra vez en el interior hueco del libro, para luego dejarla reposar. En un vistazo rápido, esa es la maravillosa apariencia de *Ondulaciones* que, al menos en su aspecto visual, puede sintetizar la poética de Ullán: la de una gran caja llena de palabras, algunas letras descolgadas de las anteriores y series de trazos e imágenes que, tras los vaivenes de un viaje, se han ido recolocando, colándose entre los blancos del libro hasta posarse sobre otras páginas y acumulándose en algunos casos en los extremos del papel.

Su producción, insistimos, resulta inclasificable, resbaladiza, movediza, heterogénea, “ondulante”, no se presta a la lectura lineal, carece del sentido de la continuidad y se jacta de la dispersión, lo confuso y el extravío. Sin embargo, hay algo común que alienta toda la obra y esto, paradójicamente a juzgar por el título de la exposición, es la existencia del grafismo como base. El grafismo que el gesto desarrolla sobre la superficie y que surge de la mano; Ullán ni escribe ni pinta, es un hacedor de trazos “wen”⁴. Es la mancha que surge espontáneamente y que, después de leída e interpretada, es nombrada mediante el silencio:

¹ El catálogo se divide en dos partes: la primera compuesta por los “agrafismos” I-C que fueron realizados para la edición de *Ondulaciones. Poesía reunida (1968-2007)*. La segunda parte la forman los “agrafismos” 1-210 que fueron realizados independientemente de su último libro. Todos fueron realizados entre principios de mayo de 2007 y mediados de enero de 2008.

² Así llama Miguel Casado a algunas creaciones de José-Miguel Ullán que consisten en recuadros en los que inserta textos centrados y justificados de modo que ocupan todo el espacio de la figura geométrica sin dejar lugar a los márgenes. En su interior, las palabras se cortan y siguen unas a otras sin respetar ninguna norma ortográfica, de gramática ni de sintaxis. Prólogo de Miguel Casado a *Ondulaciones. Poesía reunida (1968-2007)*.

³ *Tintas, texturas, dibujar, arrugar, recortar y pegar, lápices, plumas, envolver, arañar, abombar, chamuscar, ceras, acuarelas, cartoncillos, pinceles, adherencias, hilos* en *Agrafismos*, p. 11.

⁴ “Wen” en chino significa “trazo”, “carácter simple de escritura”. Este término no sólo se refiere a la escritura producida por el hombre sino que se aplica a las piedras, a la madera, a las constelaciones, a las huellas de pájaros y de cuadrúpedos, lo que denota el origen de su escritura directamente de la observación de los “trazos” y “grafismos” surgidos de la naturaleza. Además, como se ha indicado con anterioridad, en Ullán es frecuente la introducción de caracteres chinos en sus obras.

“agrafismo” o lo que es lo mismo, borrada⁵. Digamos entonces que el Ullán de los “agrafismos” es simplemente un escritor, pero no un escritor de prosa o poesía, sino más bien un productor de superficies legibles; su escritura agrietada, superpuesta, colmada de fisuras, de vacíos o de “ondulaciones”, tiene algo de la escritura primigenia del viento sobre la arena y el agua, o del tiempo y sus craqueados en rocas y huesos.

*Son esos garabatos que voy haciendo cuando las palabras no llegan*⁶. Es decir, que los *Agrafismos* “¿tanteo gestual”, los llama Ullán, también añadiríamos, “¿tanteo manual?” surgen de la misma escritura, de la imposibilidad de la escritura, de su ausencia a la que niegan mediante otra marca de la escritura: (a)-*grafismos*. Nacen de lo escrito, del impulso de colmar la página en blanco, o lo que es lo mismo, de violarla⁸. Los *Agrafismos*, por lo tanto, remiten a la magia del manuscrito donde el texto se acompaña de tachaduras y conquista los márgenes configurando, a veces involuntaria o inconscientemente, una unidad visual única. El manuscrito personifica la creación por excelencia, exhibe el proceso creativo y, alejado de la constricción de la norma, permite los saltos, los blancos, el garabateo, el tachón, las imperfecciones, o la escritura de múltiples direcciones, porque el manuscrito asienta la esencia de su ser en las raíces de la provisionalidad.

Al ser nombrados, los “agrafismos” reconocen las limitaciones de la escritura lineal, se lanzan a ocupar(se) (d)el papel de la escritura: *Mano que va de la letra a la forma. ¿Va el camino de la escritura a la pintura, al dibujo al origen como dibujado de la palabra, de la idea visible?* (*Agrafismos*, p. 12). Y así el trazo hace visible la idea del camino abierto hacia lo deshilachado⁹.

Los *Agrafismos* no otorgan concesiones a la simetría y se mecen, “ondulan”, como atraídos por un imán hacia los márgenes ¿como todo Ullán? presumiendo de su ser excéntrico y desorbitado. Reptan hacia los límites de la página para escapar de la realidad física, curvas tímidas que huyen al verse en escena. Los *Agrafismos* son lo contrario a la línea recta y a la escritura lineal, pues, poblados de dobleces, *grafían* gusanos, meandros, arabescos, espirales, muelles, dunas y ondas: “Cordes-du-ciel / Callejuelas sombrías, opalinas culebras

⁵ Referencia a su libro *Manchas nombradas*, con prólogo de Antonio Saura, Madrid, Editorial Nacional, 1984 que realizó en colaboración con otros pintores (Enrique Brinkmann, Fernando Zobel, José Hernández, Alfonso Fraile, Eusebio Sempere, Pablo Palazuelo, Matías Quetglas y Antonio Saura) y que en *Ondulaciones* ocupa las páginas: 525-594.

⁶ Frase recogida en la entrevista que José Andrés Rojo realizó a José-Miguel Ullán con motivo de la presentación de su libro y exposición. En esta entrevista, Ullán también es interrogado por el origen de sus “agrafismos”, a lo cual responde: “La idea se me ocurrió en el desierto de Atacama, en Chile. No hay allí nada que hacer, ninguna distracción, sólo ese paisaje obsesivo. Y me pareció que esas ondulaciones que provoca el viento sobre la arena tienen mucho que ver con la escritura poética. Esas figuras azarosas que el viento produce invitan al tacto. Quieres recorrerlas, pero sabes que al tocarlas van a desvanecerse. Ese titubeo, esa fluctuación, esa fragilidad, esa llamada a lo táctil: pensé que esas ondulaciones servían para abarcar, no la totalidad, pero sí los rastros inestables de mis libros dispersos.” http://www.elpais.com/articulo/cultura/conozco/poesia/tenga/querencia/oscurito/elpepucul/20080410elpepucul_2/Tes. José Andrés Rojo: “No conozco poesía que no tenga una querencia oscura”, Madrid, El País, 10-4-2008.

⁷ Véase por ejemplo el homenaje de Ullán a la mano en *Maniluvios*, 1969-1970, recogido en *Ondulaciones*, pp. 81-144.

⁸ En el “agrafismo” 206, por ejemplo, se ha ejercido una violencia directa sobre el soporte que ha quedado agujereado tras haberlo quemado con un objeto como un cigarrillo o similar. O en el 200, en el que un trozo de papel con forma de cuadrado perfecto ha sido rasgado manualmente y desprendido de la forma geométrica original.

⁹ En los *Agrafismos* 58 y 188, el papel tradicional ha sido sustituido por un pedazo de tela cuyos extremos se están deshilachando.

/ en un quiebro de la muralla, casi a pie de la tierra, del delgado chorro, la boca de la fuente es un cubo de piedra (...) / Se cuele el hilo de agua en la tierra por la grieta tapizada de musgo, conducto hacia las cavidades subterráneas” (*Agrafismos*, pp. 9-10).

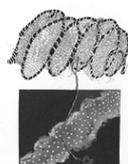
Algunos se desarrollan sobre manchas que se asemejan a las orillas que dejan las huellas de un vaso mojado¹⁰ a partir del cual surge el paisaje del “agrafismo”. Otros parecen venir de las vetas de las superficies marmóreas¹¹. A veces el trazo gráfico se desarrolla en blanco mediante el raspado de la mancha previa en negro¹². En ocasiones, el propio papel estriado imposibilita el trazo de líneas rectas truncando el camino del lápiz¹³. Otros parecen surgidos como de una red que se deshilacha y de la que sobresalen hilos que incitan al espectador a seguirlos en su trazo ondulante, como si del ovillo de Ariadna se tratara¹⁴. En varios de ellos, los trazos nacen en el seno de la escritura, bien a partir de unas tipografías de periódico, bien a partir de una suerte de escritura realizada a mano que se debate entre la ilegibilidad y su ser cuasi-legible¹⁵, y que por su naturaleza, se vuelve “agrafismo”. A veces el “agrafismo” revela claramente su nombre a través de la tachadura o la huella digital¹⁶ ¿de vaso?, de la superposición, que deja impresa su escritura ondulante.

Muchos críticos y el propio Ullán han hablado de su quehacer oscuro: “No conozco poesía que no tenga una querencia oscura”¹⁷. Y siendo así, podemos afirmar que sus *Agrafismos* corresponden a la escritura de nocturnidad restaurada¹⁸ que, tras desprenderse al fin de la incómoda voz (representación, comunicación), pues ya no es más que garabato, despoja a la escritura del vestido de la palabra para exhibir su ser físico y táctil¹⁹.

M^a Isabel CARRASCO CASTRO



Agrafismo 79 (11 x 7,5 cms.) p. 116



Agrafismo 189 (11 x 7,5 cms.) p. 173



Agrafismo 173 (11 x 7,5 cms.) p. 165

¹⁰ Por ejemplo, *Agrafismos* XLV, XLVI, XLVII, XLVIII, 145, o 182, entre otros.

¹¹ Por ejemplo, “agrafismo” 79.

¹² Por ejemplo, *Agrafismos* I-XIII.

¹³ Por ejemplo, “agrafismo” 102.

¹⁴ En el 189, desde la otra cara del papel, y a través de una perforación, surge un hilo verde que se confunde con el resto del garabato al que acompaña del mismo color.

¹⁵ Entre los “agrafismos” que contienen las rayas cuasi-legibles a las que nos referimos, están los *Agrafismos* XIV, XXIV, 6, 37, 38, 79, 101, 102, y 173.

¹⁶ Los que contienen huellas digitales son los números: 157, 158, 163 y 164.

¹⁷ Frase de Ullán que da título a la entrevista de José Andrés Rojo a José-Miguel Ullán. Véase referencia en nota 6.

¹⁸ Referencia a la asociación escritura-noche en Derridá, J, *De la Gramatología*, 1971.

¹⁹ Durante su estancia en París, José-Miguel Ullán, asistió a las clases de Roland Barthes por lo que nos parece acertado interpretar estos *Agrafismos* en el marco del concepto de la escritura de Barthes, más aún cuando Miguel Casado, experto en la obra de Ullán, advierte de que la pregunta por la escritura está siempre presente en su obra.

Dios se hace visible a través de *Líneas en Oro*

Catálogo de la Exposición *Líneas en Oro: Caligrafía otomana del Museo Sakip Sabanci de Estambul*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 11 de diciembre 2007- 2 de marzo 2008, 256 págs.

Gracias a la colección del empresario turco Sakip Sabanci, el museo de Estambul que lleva su nombre se ha convertido en el más importante de caligrafía otomana. Tras su paso por diferentes ciudades norteamericanas y europeas, parte de la colección se mostró en Madrid entre diciembre de 2007 y marzo de 2008. La exposición en sí continúa su viaje hacia otros lugares mientras que, y parafraseando la cultura islámica del libro: “[...] el catálogo servirá de documento imperecedero de esta muestra” (p. 17).¹

El catálogo contiene una sucinta pero excelente introducción al arte de la caligrafía árabe, que cuenta con un análisis estético y de los materiales empleados por los calígrafos, además de incluir un breve recorrido histórico por los estilos y sus protagonistas con especial énfasis en el periodo otomano.

*In Islam, writing is an absolute, the Absolute, the Sanctus Sanctorum.*²

La escritura en el Islam es lo que la pintura para la historia del Cristianismo. La nobleza de este arte de la escritura y la necesidad de embellecerla y dignificarla a través de la caligrafía (“la bella/buena escritura”) se debe a su carácter sagrado ya que se trata del vehículo de expresión del mensaje revelado y su origen, por tanto es divino. Allâh se reveló a Mahoma por la palabra y la hizo tangible para el hombre a través de la escritura en el Corán, que además lleva implícito en su nombre los verbos “leer” y/o “rezar”.

Es este un arte que surge del terreno lingüístico pero que conquista lo visual en su materialización bidimensional a través de la escritura. Con estas premisas, la caligrafía se relaciona con otras artes con las que compartió desde temprano el interés por la creación de formas, la importancia del soporte y el marco, la preocupación por la distribución en el espacio, la búsqueda de ritmos visuales, o el carácter del trazo y el gesto. La escritura árabe de construcción fácilmente reconocible por su fuerte poder visual, más que representar, es; no es sólo signo que transcribe la palabra divina e indica sonidos sino que también apela a la vista y por lo tanto se *expone*, se *exhibe*, se *muestra* y se *aparece* a los ojos, encarnando de este modo a Dios mismo.

Respecto a la tradición occidental, la caligrafía árabe guarda una peculiaridad y es que la obra no obedece a la expresión personal del calígrafo sino que consiste en copiar un texto preexistente, inmodificable e inimitable³. Se trata de hecho, de reescribir un texto conocido

¹ Cfr. Catálogo de la Exposición, *Líneas de oro*, p. 17. En el prólogo a este catálogo, Nazam Ölçer –directora del Museo Savip Sabanci, escribe: “Los libros se consideraban como obras de arte, más allá y por encima de sus contenidos. Desde siempre, las colecciones más preciosas han sido las de los libros [...] y los artistas implicados en su elaboración, sobretodo los calígrafos e iluminadores, se encontraban en lo más alto de la jerarquía artística, recibiendo la mejor remuneración”, p.16. Catálogo de la Exposición, *Líneas en Oro. Caligrafía otomana del Museo Sakip Sabanci de Estambul*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 11 de diciembre 2007- 2 de marzo 2008, p. 16. Texto del prólogo de la directora del Museo Sakip Sabanci, la Dra. Nazan Ölçer. Además, entre los objetos expuestos, no podían faltar diversos modelos de encuadernación a cuál más exquisito y un estuche para guardar el Corán: pp. 130-137 y pp. 76-77 respectivamente.

² Khatibi, A. y Sijelmassi, M., *The Splendour of Islamic Calligraphy*. Londres, Thames & Hudson, 1995, p. 22.

³ El la tradición islámica la cuestión de la *inimitabilidad* del Corán ha dado lugar a muchos textos y teorías y supone que sólo Dios puede crear realmente (insuflar vida) y por lo tanto el trabajo de los hombres a su lado no tiene comparación.

previamente por el lector y que *revela* lo oculto; el procedimiento de re-escribir caligráficamente pasa por la distorsión de la forma a la que, paradójicamente, el resultado se ocupa tanto de enfatizar en su presencia física como de devolver el texto al terreno de lo oculto. Y es que la caligrafía no trasmite un nuevo mensaje sino que ado(rma) y ado(ra) El Mensaje y en ocasiones, lo mima tanto que envuelto entre flores, entrelazados y líneas,⁴ dificulta su desciframiento subrayando así su invisibilidad;⁵ lo sacraliza. Terminado el proceso, las superficies caligrafiadas (páginas, enseres o edificios) “ahora cubiertas bellamente con la palabra de Dios” se tornan líneas geométricas u orgánicas pero abstractas y pasan a ser sujeto de la especulación estética. [...] “Con frecuencia, la escritura se realizaba también en materiales diferentes con fines meramente decorativos, totalmente abstraídas de cualquier contexto semántico” (pp. 21-22).

Excelentes ejemplos de estas ideas expuestas son dos formatos nuevos introducidos en el imperio otomano durante el periodo de occidentalización (ss. XVIII y XIX) y de los que *Líneas en Oro* da cuenta. Por una parte, está el *levha*⁶ o panel caligrafiado para uso decorativo. Estos paneles hacían las veces de cuadros y nacieron como respuesta al creciente interés por la pintura de caballete (retratos, bodegones o paisajes). Al motivo figurado le sustituía en este caso una aleya del Corán o un poema especialmente decorados y se solían hacer sobre tela o papel y enmarcar al modo occidental.

Por otra parte está la *tugra*⁷, cuyo máximo artífice fue el diseñador, calígrafo y pintor Mustafá Rakin. La *tugra* o monograma imperial es un modo especial de escribir el nombre del sultán a modo de firma o emblema que se podía aplicar a documentos oficiales, banderas, escudos, joyería, monedas, o bien usarse por sí misma como panel decorativo. La *tugra* tenía una distribución de elementos muy concreta y casi siempre se realizaba con letras doradas. Esta técnica de pintura en oro, *zer-endûd*, a la que el título *Líneas en oro* hace referencia, era muy típica en el imperio otomano y no sólo para las *tugras*. El color dorado hace referencia a la riqueza y dignidad de las palabras escritas y evoca directamente la presencia divina. No es lugar aquí para extendernos sobre la estética de la luz en el Islam, pero sí podemos indicar que los nombres de Mahoma y Allâh, así como las *basmalas*⁸ en letras doradas eran una especie de *leitmotif* de los repertorios caligráficos. Estas fórmulas repetitivas y abundantes en decoración y color tienen como finalidad el efecto opuesto: mostrar el vacío induciendo al trance y la meditación.

Hemos nombrado algunas de las novedades caligráficas que tuvieron lugar durante los siglos XVIII y XIX pero en realidad el periodo otomano, con Estambul a la cabeza, revivió el esplendor de la caligrafía árabe desde el principio. De Estambul salieron nuevos artistas que desarrollaron y perfeccionaron los seis estilos clásicos mientras que crearon otros de

⁴ La comparación del texto con un jardín, un tejido o un trabajo de orfebrería es frecuente en las fuentes sobre la escritura árabe. Uno de los estilos propiamente turco es el *gulzâr* que consiste en rellenar los huecos entre las letras y sus ojos con ornamentos florales hasta esconder casi por completo las letras.

⁵ Hay varios pasajes en el Corán que remiten a la invisibilidad de Allâh para los hombres. En 6. 103 se lee: *La vista humana no Le alcanza, pero Él sí que alcanza la vista*. Y en 7. 143: *¡No me verás!*

⁶ Ejemplos de *levha* en el capítulo “Paneles caligráficos”, pp. 188-223.

⁷ Ejemplos de *tugra* en el catálogo: pp. 216-217.

⁸ La *basmala* es una invocación a Allâh que abre todos los suras del Corán excepto el noveno: “¡En el nombre de Dios, el Compasivo, el Misericordioso!”

características propias como el *celi* o el *diwani*. Uno de los primeros escribas oficiales y profesor del palacio en el siglo XV fue Şeyh Hamdullah, quien fue requerido por el Sultán para crear un nuevo estilo. Tras un largo encierro y numerosos ejercicios, que se pueden ver en la exposición (pp. 24-25), Şeyh Hamdullah renovó y terminó de desarrollar los “Seis Estilos o Cálamos” tradicionales.⁹ Con este logro, Hamdullah se ganó el apelativo de padre de la caligrafía otomana por el que se le conoce.

Otra gran modalidad visual de este periodo es la caligrafía *müsenna*¹⁰ o en espejo cuyo artífice más importante fue el gran calígrafo de Estambul Ahmet Karahisari (s. XVI). Estas composiciones se caracterizan por su simetría ya que se escribe una única frase junto a su reflejo especular derecha-izquierda o arriba-abajo: [...] “de esta forma se crea un efecto de espejo. El objetivo consiste en una composición de efecto visual más que una escritura legible” (p. 196). Además del virtuosismo de dominar la escritura al revés, la caligrafía *müsenna* pone de manifiesto la tradición islámica dualista y, en especial, la relación entre lo manifiesto y lo oculto, lo real y lo imaginario, o la naturaleza doble de la realidad de clara influencia neoplatónica.

Por su parte, el gran calígrafo Hafiz Osman del siglo XVII, discípulo de Hamdullah, organizó y proporcionó un formato estable a los *hilya*, o textos descriptivos de los rasgos físicos y de personalidad del profeta Mahoma que solían ser desarrolladas sobre un panel monumental. Estos paneles han sido muy frecuentes en Estambul hasta la actualidad por tenerse además para uso doméstico dadas sus atribuciones protectoras¹¹.

A pesar de la proliferación de artistas, estilos y la creación de nuevos formatos, la caligrafía árabe clásica no parecía dejar lugar al trazado libre de las letras sino que, al contrario, el ritual de la escritura estaba sujeto a numerosas reglas geométricas especialmente en lo relativo a los módulos y las proporciones que el calígrafo debía dominar y respetar. Así se daba una suerte de tensión entre la espontaneidad artística y la rigidez y contención de la técnica centenaria.

En el imperio otomano, el arte de la caligrafía se desarrolló con el patrocinio del Palacio y en la Corte por lo tanto había un cuerpo de escribas oficiales permanentes que se ocupaban de la copia de textos religiosos y profanos, de la decoración epigráfica de los edificios, y de la enseñanza de otros futuros calígrafos. En el catálogo hay excelentes y curiosos ejemplos de varios *karalama* o ejercicios caligráficos.¹² La importancia de la caligrafía en la educación de palacio era tal que algunos miembros de la dinastía real también se encargaban de la caligrafía, y de hecho se exponen algunas copias del Corán realizadas por príncipes del Palacio Topkapi de Estambul.

En esta tradición los instrumentos de trabajo eran de gran importancia y adquirieron simbolismo por lo que su decoración se mimaba cubriéndola de inscripciones acerca de la naturaleza de su finalidad. En este sentido, la exposición cuenta además con una pequeña muestra de materiales caligráficos de gran exquisitez: cálamos, tinteros, tijeras y escribanías entre otros¹³. El cálamo destaca entre todos los objetos por su trascendencia ya que es el

⁹ Los estilos son: *Thulluth*, *Nasji*, *Muhaqqaq*, *Rayhani*, *Tawqi* y *Ruq'a*.

¹⁰ El calígrafo de Bagdad Ibn Muqla los había fijado por primera vez entre los siglos IX y X.

¹¹ Ejemplos de *müsenna*: pp. 196-197 y 220-221.

¹² Ejemplos de *hilya* en el catálogo: pp. 202-209.

¹³ Ejemplos de *karalama*: pp. 144-145 y 148-149.

instrumento de escritura natural del árabe. En el Sura 96 “La Sangre coagulada” del Corán, Mahoma recibe la orden de recitar el Corán: “¡Recita en el nombre de tu Señor, Que ha creado, / ha creado al hombre de sangre coagulada! / ¡Recita! Tu Señor es el Munífico, / Que ha enseñado el uso del cálamo, / que ha enseñado al hombre lo que no sabía.” Dios desvela la verdad “enseña” mediante sangre coagulada como el calígrafo crea con tinta. La asociación de los términos tinta, sangre y lágrimas es frecuente: “Se decía que, debido al ruido que se produce por el roce entre el cálamo y el papel, el cálamo estaba enamorado de Dios, pero como no era capaz de expresar adecuadamente ese amor, lloraba continuamente y le salía sangre negra” (p. 46). Otro Sura lleva por título: “El Cálamo” y comienza apelando al cálamo como testigo de la palabra de Dios: [letra *num*]¹⁴ “¡Por el cálamo y lo que escriben!”¹⁵ La letra *num*, afirma Filiz Çağman, tiene forma de tintero: Sin duda alguna, la intención del uso de la palabra tintero es la de representar la tinta que contiene; juntos, el cálamo y la tinta representan la divulgación del conocimiento por todo el mundo” (p. 16).

Turquía, que se vio obligada a adoptar el árabe durante la expansión del Islam, se encargó empero de glorificar esta escritura y perpetuar su historia. Tanto es así que Estambul es considerada por muchos un museo de caligrafía al aire libre y hay un famoso dicho que dice: “El Santo Corán fue revelado en la Meca, recitado en Egipto y escrito en Estambul”¹⁶. En 1923, con la desintegración del imperio Otomano, comienza la decadencia de la caligrafía en la zona y sufre aún más cuando en 1928 la República de Turquía con Atatürk a la cabeza se decide por el empleo del alfabeto latino.

La exposición y ahora el catálogo nos permiten disfrutar de la complejidad de la caligrafía otomana –y árabe por extensión– y nos aproxima a sus infinitas nociones estéticas implícitas sobre lo visible, la iconoclastia, el poder del signo, el doble, el mundo natural como reflejo del divino, o la inimitabilidad de lo sagrado.

M^a Isabel CARRASCO CASTRO

La antropología de la imagen en Hans Belting

Hans Belting es un reconocido antropólogo alemán dedicado al análisis de la imagen como forma de relación social. Su libro *Antropología de la imagen* fue publicado por vez primera en español en el año 2007 por la editorial Katz. En el mismo, su autor analiza las diferentes imágenes relacionadas con el culto a los muertos desde la antigüedad hasta las imágenes contemporáneas digitales o “virtuales” plasmadas en la fotografía o el cine. Es difícil calificar un trabajo de la envergadura del profesor Belting pero de hacerlo, podríamos hacerlo mediante la filosofía antropológica.

En el primer capítulo, el autor intenta dar una definición certera de qué es la imagen. En

¹⁴ Descripción y reproducciones de los instrumentos: pp.45-77.

¹⁵ A lo largo del Corán, algunos suras tiene letras sueltas escritas al margen del texto principal. Su significado ha sido muy discutido desde antiguo y dado lugar a toda clase de especulaciones. Este sura tiene anotado en su margen una *num* que, según se afirma en *Líneas en oro*, tiene forma de tintero.

¹⁶ CORÁN (EL), Sura 68. 1. Op. Cit.

¹⁷ Mandel Khân, G., *El alfabeto árabe. Estilos, variantes, adaptaciones caligráficas*, Madrid, Témpera, 2000, p. 19.

forma inicial el autor advierte “una imagen es más que un producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva. Todo lo que pasa por la mirada o frente al ojo interior puede entenderse así como una imagen, o transformarse en una imagen” (Belting, 2007:14).

Para Belting, el “qué” se encuentra vinculado al “cómo”; en efecto, la imagen no sólo habla de su constitución antológica sino también del medio o soporte que la transfiere y la difunde. De esa forma, existe una inseparable relación entre la imagen y los medios de comunicación, la cual merece también ser analizada. La distinción entre uno y otro despierta la conciencia corporal. El cuerpo no es exclusivamente un medio de imagen sino también un productor de la misma. La imagen se ubica más cerca de la realidad que en la forma del ser; por tal la sustancia orgánica no puede ser transferida en imágenes externas. Según el autor, la dicotomía entre cuerpo e imagen explica el horror causado por los muñecos en tamaño natural.

La imagen, lejos de poseer un cuerpo, requiere de un medio para presentarse y re-presentarse a sí misma; en el antiguo culto a los muertos, se intercambiaba por el cuerpo en descomposición un recordatorio (duradero) hecho en barro o piedra. El renacimiento y la Historia del Arte como disciplinas, excluyeron de alguna manera “todas aquellas imágenes que tuviera un carácter artístico incierto”; como por ejemplo las máscaras funerarias. En este sentido, Belting advierte “el dominio de la imagen de muertos en la cultura occidental cayó completamente bajo la sombra del discurso del arte, por lo cual en todas partes en la literatura de investigación se encuentra uno con material sepultado” (ibid: 22).

La producción de imagen es un hecho simbólico, colectivo y netamente material producto de la modernidad; el medio que la transporta le otorga una superficie con un significado y una forma perceptiva. Pero Belting es consciente de que la imagen es mucho más que una producción estereotipada e insiste en clasificarlas como externas e internas. Las imágenes externas son creadas por un soporte determinado, mientras las internas son procesadas por el propio aparato perceptivo. El poder institucional opera sólo con imágenes externas por medio de la fascinación de los medios tecnológicos que en algunos casos seducen (o lo intentan) al espectador pero en otros consiguen el efecto inverso. La división dialéctica entre medio e imagen es la pieza clave que le permite al autor todo el desarrollo posterior de su libro. La relación entre imagen y cuerpo (a su vez) le da al profesor Belting la certeza de que es necesario hablar de una antropología de la imagen.

La imagen digital, como un espejo, se constituye en la utopía del hombre, al proveerle (al cuerpo) de aquello que no es pero que de alguna manera anhela ser. El espejo, como medio captura la imagen y la devuelve según nosotros la percibimos. Belting sostiene que desde su creación, diferentes mecanismos han tratado de imitar su función (como por ejemplo la pintura). Por otro lado, se instaura en la mesa de debate un punto importantísimo: ¿cómo diferenciar un medio verdadero de un medio portador?

Cuando un medio es utilizado por el cuerpo para plasmar una imagen, se está en presencia de un medio portador, mientras que por el contrario el medio verdadero es el propio cuerpo captado por alguna tecnología (la misma analogía establece Belting entre lenguaje y escritura). Asimismo, a la imagen externa ajena al cuerpo y su experiencia se le da mayor credibilidad; a través de los medios de comunicación construimos nuestra propia realidad tomando fragmentos de ella según nuestras propias intenciones. Se rompe definitivamente

la relación entre medio y cuerpo para orientarse hacia una auto-expresión del medio sobre el sujeto. El cuerpo puede convertirse en anfitrión de una imagen, como los clásicos cultos espiritistas invitan al espíritu a manifestarse en sus cuerpos; una especie de proyección del propio cuerpo en la imagen.

Sin embargo, el medio de la imagen adquiere la naturaleza inversa: escapamos de nuestro cuerpo para proyectarnos en un espacio mediático a través de la verosimilitud. La animación se convierte, de esta manera, en la encargada de darle vida a esa imagen fuera del propio cuerpo. Una máscara o un vestido puede ponerse o quitarse de un cuerpo sin que sus características varíen; por el contrario, en el cine como en el espejo, existe una objetivación de imágenes mediante roles específicos asignados previamente.

La pintura significó (en la historiografía de la imagen) uno de los primeros mecanismos por el cual el hombre pudo ejercer el control total sobre un medio o paisaje virtual. A diferencia del libro, en donde el sujeto indaga e imagina decodificando una realidad que se encuentra sólo en quien escribió, en la pintura se reproduce una mirada “estandarizada” de un cuerpo. Uno de los mayores interrogantes teóricos que plantea Belting es la desvinculación entre cuerpo, medio e imagen por medio del movimiento o su ausencia. En el cine, el espectador sigue las diferentes escenas sin moverse físicamente sino sólo en el medio por el cual se producen, pero estas imágenes internamente percibidas difieren taxativamente con referencia a otras manifestaciones como los sueños.

Como interrogante intermedio, Belting propone una relación entre las imágenes antiguas (pérdidas) y las actuales (rememorables) como forma de nuestra vida visual cotidiana. Según esta postura, toda imagen se construye por medio de una evocación (o huella mnemónica) del pasado reconfigurada y re-significada acorde a un nuevo entorno que la da nacimiento. Aunque una imagen no surja de la misma técnica, rememora la intermedialidad de la historia. Es decir, un paisaje se asemeja en su escenificación a una fotografía y ésta a una animación 3D. Una imagen está sujeta a la “ley de las apariencias” pero se afirma ontológicamente a través del medio que la proyecta y le da forma en el mundo social y cultural. En sí, no es la imagen aquella que crea el cuerpo, sino es éste quien le da forma a la imagen. Tanto las imágenes sentidas (internas) como las mecánicas van sufriendo mutaciones y alteraciones a través de la historia y de las estructuras políticas que las manipulan. El esquema dualista presupone erróneamente que una imagen en la mente se distingue de aquella en una pared; y esto, dice Belting, no es tan simple de distinguir. No todas las imágenes significan lo mismo para todos y en todos los tiempos, por lo que el autor invita a una reflexión histórica y no necesariamente mediática de la imagen. En este punto su postura se configura como una perspectiva novedosa e interesante de analizar.

Planteados los interrogantes teóricos troncales, Belting se dispone a responderlos. ¿Pero cómo lo hace?

En el capítulo segundo, el autor hace expresa referencia al hombre como un lugar natural de imágenes, en donde éstas toman sentido en forma reflexiva. Pero más específicamente, Belting usa un modelo analítico que le permite responder a la pregunta fijada (aunque no sea más que tentativamente). Si bien la percepción es un mecanismo de sentido interno (y esto es algo incuestionable), la transmisión y la pervivencia de las imágenes en las culturas o los grupos humanos explican por medio de la voluntariedad y la involuntariedad porque éstas desaparecen, re-aparecen o persisten: “La transmisión es intencional y consciente,

puede convertir las imágenes conductoras oficiales como la Antigüedad en el Renacimiento, en modelos para una orientación. La pervivencia, sin embargo, puede ocurrir a través de medios ocultos e incluso en contra de la voluntad de una cultura” (ibid: 74).

Ambos elementos conforman la memoria cultural de un pueblo pero también su capacidad del olvidar. Ante una imagen proveniente del exterior, tendemos a aceptarla como real mientras que ante otra demostramos nuestro rechazo. A su vez y al igual que el cuerpo, el espacio geográfico también adquiere a la imagen y ésta al espacio. La pertenencia (identidad) hacia un espacio puede construir una impresión en sí, como también el espacio puede ser creado en la impresión de la imagen y en consecuencia generar identidad.

La expresión usada “lugares de lo carente de lugar”, se refiere a la imagen de lugares que nunca hemos visitado; espacios creados por los medios e internalizados sin desplazamiento alguno o espacios desaparecidos y rememorados alternativamente como nuevos lugares. Influida por la polémica etno-filosófica de Augé, Belting presupone sin prueba previa que las imágenes ya no pueden ser (como las culturas en Augé) antropológicamente ubicables (lo cual Belting desarrolla más satisfactoriamente que el antropólogo francés). La posición propuesta por Belting sobre la transmisión y la pervivencia visual es un gran avance al problema planteado, pero al igual que Augé, no puede precisar los motivos específicos (cuantitativamente) de cuándo una imagen desaparece o persiste. Si se quiere, tampoco establece reglas fijas que permitan o intenten especificar bajo qué variables ambientales se explica la desaparición y reaparición de una imagen en una cultura (Korstanje, 2006).

Por el contrario, para Belting la experiencia es una conjunción de lugares orientados cultural e institucionalmente, lo cual implica una pregunta esencial: ¿toda imagen es recuerdo e implica haber estado ahí? Este razonamiento da pie para hacer una distinción interesante entre la memoria y la imaginación colectiva. En este punto, el olvido sirve para recordar, pero la imaginación excluye a la memoria; ¿mas se puede establecer cómo? En términos simples, el museo y el cine resumen en gran parte la explicación. En un museo coexisten tanto imagen como lugar, pero esas imágenes corresponden a otra época “convirtiéndose” en signos que nos ayudan a recordar. Todo lo expuesto en él es considerado como parte de otro tiempo que ya no es parte del actual; sin esos íconos no habría posibilidad de recordar. Pero este ejercicio nemotécnico (recordar) se “ve amenazado” cuando se ficcionaliza la realidad por medio de la imaginación. En ese contexto, afirma Belting, no sólo que se pierde la noción de recordar sino que su capacidad de ejercicio se torna ficticia. Luego Belting, para reforzar su hipótesis, trae a colación al sueño y a la análoga posesión espiritual donde se da una tensión entre imaginación y realidad. Otro ejemplo lo proporciona el cine, donde “el espectador se identifica con una situación imaginaria, como sí el mismo participara de la imagen. Las imágenes mentales de quien asiste al cine no puede distinguirse tan claramente de las imágenes de la ficción técnica” (ibid: 94).

En una etapa posterior, el autor critica la posición de Augé sobre una potencial invasión de la ficción en el mundo real. Belting sostiene “el propio Augé quien afirma esto, tiene que admitir que una imagen no puede ser otra cosa que una imagen” (ibid: 102). Si bien hay un poder en la imagen, éste se lo otorga el propio sujeto; por otro lado, hay que diferenciar entre la ficción y lo imaginario. En este sentido, la producción de lo imaginario obedece a un proceso social mientras que la ficción es una creación tecnológica. En pocas palabras, la imagen puede estar producida por una cámara fotográfica o por un proyector, la capacidad de

apropiarla como real es del sujeto. La misma dinámica se observa en la oposición entre el mundo local (con sus imágenes propias) y el global (con las estandarizadas). Nada puede garantizar la imposición en uno u otro sentido como lo comprende Augé.

“En la red se abren espacios de fantasía y una libertad de comunicación irrestricta en la que los usuarios se sienten como seres recién nacidos. Ahí emplean máscaras digitales o rostros refaccionados, detrás de los cuales creen que cambian su identidad. El ciberespacio pone a disposición del juego de la imaginación un lugar seguro, en el que los participantes juegan con un yo distinto de aquel con el que pueden hacerlo en el mundo físico” (ibid: 105).

Explica el profesor Belting que una de las características del chateo es la gran conflictividad entre la imagen medial (construida como relación virtual) y la imagen corporal (cuando los individuos se conocen personalmente). En ello se diferencia el cine, la pintura o la fotografía de la interactividad virtual; mientras que un encuentro del yo con su imaginación, los medios interactivos pueden paralizar la fantasía, pervirtiendo la fe en la imagen.

En el capítulo tres, el autor desglosa analíticamente conceptos relacionados con el problema de la imagen, como el cuerpo, el ser humano y la representación. Siguiendo la misma línea de pensamiento, Belting sugiere: “la historia de la representación humana ha sido la de la representación del cuerpo, y al cuerpo se le ha asignado un juego de roles, en tanto portador de un ser social” (ibid: 111). De esta manera, persona, cuerpo e imagen se constituyen como tres elementos inseparables *in strictu sensu*. Asimismo, el autor presenta la realidad del cuerpo como una forma de dominación política; los totalitarismos (europeos y no europeos) fueron construyendo imágenes estereotipadas de realzamiento del propio ser nacional mientras aniquilaban masivamente a los “otros” corpóreamente extraños. Bajo parámetros de belleza y fealdad, se encapsulan ciertos guiones culturales con plenos intereses ideológicos y políticos.

Por otro lado, Hans Belting hace una división conceptual entre la imagen representada y representante. Cuando un rey, por muerte o deterioro natural, no podía aparecer en públicos en muchas monarquías se acostumbraba a manifestarse en un cuerpo artificial. El cuerpo propio del monarca que simbolizaba un rango que era perpetuado por medio de la imagen representada; una vez terminado el ritual la imagen representante se guardaba cuidadosamente para la próxima ocasión. En este contexto, los cuerpos naturales cedían su representación a los cuerpos en imagen, aunque difícilmente éste último pudiera gobernar o trazar estrategias políticas. La tesis central que se presenta, en consecuencia, en el transcurso del trabajo tiene más que ver con una crisis de las imágenes que de la humanidad o del cuerpo en sí mismos.

En el capítulo cuarto, Belting traza una fina relación entre la pintura o el retrato y el escudo de armas de los caballeros medievales. Particularmente, en el caso de los escudos heráldicos se observa el signo de un cuerpo caracterizado por toda una línea de parentesco. Pero tanto ambos correspondieron como formas extensivas (medios) del cuerpo; así la semejanza en la técnica implica una diferencia en su uso simbólico. Más allá de los detalles específicos que el autor presenta, los escudos de armas fueron configurándose en verdaderos medios de representación cuando su portador no podía hacerse presente, sea en un concurso de caballeros o en una contienda bélica. Para el caso de éstos, se constituyeron en verdaderos símbolos de identificación genealógica, mientras que en el caso de los retratos se referían a un cuerpo vivo con una fisonomía específica. Los escudos y blasones se manifesta-

ban en aquellos lugares en donde los señores no podían hacerlo dando origen a los principios de jurisdicción (soberanía territorial) en cuanto a derechos sobre los demás y para sí. La imagen personificada por el retrato también representaba al Señor pero en forma “corporeizada”. En otros términos, el escudo y el retrato se oponen dialécticamente, similares en cuanto al medio de representación (debido a que ambos pueden ser plasmados en un cuadro u otro medio) pero diferentes en cuanto a sus funciones: simbólica (escudo y blasón) y estética (el retrato); aunque finalmente el retrato termina reemplazando al escudo como manera de rememoración del corpus *in absentia*. La tecnificación burguesa supone que el retrato abra la ventana hacia el medio traspasando y participando en la escenificación mientras que el escudo sólo fija estáticamente una territorialización política feudal.

En los últimos tres capítulos, quizás los de mayor profundidad teórica de todo el trabajo, el autor hace referencia a la relación entre imagen y muerte. En la modernidad, la antigua fuerza simbólica de las imágenes para con la muerte parece haber desaparecido: “no sólo hemos dejado de tener imágenes de la muerte en la que nos sea forzoso creer, también nos vamos acostumbrando a la muerte de las imágenes, que alguna vez ejercieron la antigua fascinación de los simbólico” (ibid: 178). Relación dura si se quiere, pero esclarecedora en su desarrollo. Según Belting el origen de la imagen (como forma social) se relaciona con la encarnación de los muertos; en su rememoración el difunto continuaba presente por medio de la pervivencia y la transmisión (tan censurada por la Ilustración). Análogamente, la imagen hace aparecer algo que por su ausencia no está ahí; así “el muerto será siempre un ausente y la muerte una ausencia insoportable” (ibid: 178). Ese es el motivo que explica por qué las sociedades han ligado la memoria de sus muertos, quienes no están en ningún lado a un lugar específico cuya formación simbólica se origina en la imagen. Esta es la forma de hacer comprensible aquello que por su ontología no lo es. Es posible, como advierte el autor, que la necesidad de una imagen hubiera sido una forma profiláctica de evitar la desintegración social una vez acaecida la muerte; en efecto, la trascendencia del estatus y rango del muerto podría suponer un mantenimiento del orden jerárquico anterior (una representación en rango y forma y no sólo un mecanismo compensatorio).

En consecuencia, el culto a los muertos debe comprenderse no como una práctica esotérica antigua sino como un mecanismo (aún moderno) el cual exige la presencia en un medio de una ausencia. Un nuevo rostro simbólico que sirve de puente semiótico (comunicacional) entre el mundo de los vivos y los muertos (como en la modernidad puede serlo un rito espiritista o de posesión). Con el advenimiento del recuerdo por la imagen individual, las costumbres relacionadas a este culto comenzaron a desvanecerse. Con este nuevo ritual, el retrato personal se dispuso a cerrar la brecha que el culto a los muertos había abierto entre medio e imagen. En este último, el vínculo entre la persona (cuerpo) y la imagen se significa por la apariencia, la cual simboliza una presencia; el cuerpo es sustituido por la semejanza en vida. Por el contrario, en la imagen medial, según el profesor Belting, ese abismo creado originalmente por estos arcaicos cultos se cierra. De esta manera, el artista reemplaza al mago fundiendo en una pintura la imagen pintada, el medio para la pintura.

Por otro lado, Belting asegura: “la catástrofe de la muerte es sustituida por el control de la muerte, cuando la comunidad recupera el orden mediante un acto festivo. En esta ceremonia, el muerto encuentra su lugar en el entorno social. En sociedades arcaicas, esta repetición de la muerte es un rito de iniciación clásico, un rite de passage, similar a cuando el

nacimiento es repetido ceremonialmente durante la aceptación de la fraternidad masculina” (ibid: 194). Con respecto a estos ritos de iniciación, si bien el bautismo cristiano es un buen ejemplo, surge una pregunta al respecto: ¿por qué mientras en el caso del bautismo moderno existe una tendencia a fotografiar a los actores en el caso de una ceremonia fúnebre no?, ¿cómo responde el marco teórico de Belting a esta cuestión? Una respuesta tentativa sería que la fotografía en el rito bautismal cumple la función de la tumba en el fúnebre: imágenes del recuerdo. En un entierro, el grupo intenta controlar la intempestiva presencia de la muerte; en este aspecto, se utiliza un medio como forma de perpetuación del orden social; en el nacimiento también surge un desequilibrio en el orden social, el hijo es padre, el padre es abuelo y se da así la bienvenida a una nueva generación de miembros. El medio destinado para perpetuar y controlar la situación parece ser la imagen fotográfica. Si bien este tema no es trabajado directamente por el autor y se presta a ciertas especulaciones, surgen ciertas incongruencias en y con el desarrollo de Belting.

Ahora bien, el autor considera que el retrato personal, categoría en la cual podríamos poner a la fotografía, cierra el abismo entre medio e imagen. Asimismo, el culto a los muertos es reemplazado (Edad Media) por el retrato. Por el contrario, la tumba o el cementerio reflejarían una disociación en la imagen y el cuerpo, vinculada a través de la lápida o la inscripción fúnebre. Es ontológicamente difícil asemejar un bautismo a un sepelio desde el momento en que en el primero domina la imagen medial (foto) mientras que en el segundo lo hace la imagen representante (lápida); aún cuando a grandes rasgos se vislumbra su función como similar: preservar la cohesión grupal. Quizás sí, haya referencia directa entre la tumba y el *souvenir*, tanto en uno como en el otro ritual; pero indirectamente no lo hay para con la fotografía, aunque en las tumbas puedan observarse también fotografías de quien en vida fuera el difunto.

El antropólogo alemán no va a responder directamente a esta pregunta sino por medio de su análisis sobre el culto a la muerte en el Egipto antiguo, resaltando la diferencia entre la momia y la imagen de la momia; afirma Belting “el término en sí mismo es confuso, pues no se trata de un retrato tomado de la momia, sino de un retrato sobre la momia: una tabla con un retrato de estilo grecorromano se ataba a la momia en el lugar que antiguamente había ocupado la máscara facial. Sin embargo, la máscara estaba destinada especialmente al cuerpo del muerto, mientras que el retrato pintado supone la ausencia del cuerpo para poder ocupar su lugar” (ibid: 202).

Según este último razonamiento se resolvería la incógnita al afirmar que tanto en el bautismo como en un entierro coexisten simultáneamente imágenes mediales como fotografías (aunque no el acto de ejercerla en la actualidad, es decir fotografiar) con objetos simbólicos representantes como los *souvenir* y las lápidas. Análoga situación puede observarse en los ritos carnavalescos que atraen miles de turistas anualmente y donde se observan ambos tipos de elementos: las máscaras y los disfraces como imagen representante y fotografías como mediales.

Si bien nos hemos extendido un poco en la explicación de los diferentes tópicos que Hans Belting fue analizando en su obra, consideramos que la complejidad del pensamiento del autor lo merece. Sin embargo, muchos temas secundarios han quedado fuera de toda mención debido a la limitación que presupone una reseña. Sea cual fuere el caso, tras todos los puntos expuestos, recomendamos la obra reseñada como uno de los aportes más impor-

tantes de los últimos años en materia de estudio visual e imagen. Tal vez no hablaríamos de una antropología de la imagen, sino como ya hemos mencionado de una filosofía de la imagen o de una etno-filosofía de la imagen.

Referencias bibliográficas

- Augé, Marc. (1996). *Los no lugares: espacios de anonimato*. Barcelona: Editorial Gedisa.
Belting, Hans. (2007). *Antropología de la imagen*. Madrid: Editorial Katz.
Korstanje, Maximiliano. (2006). "El viaje: una crítica al concepto de no lugares en Marc Augé". *Atenea Digital*. Otoño. Número 9. Universidad Autónoma de Barcelona. Material disponible en www.antalba.uab.es/athenea/num9.com. Pp.: 211-238.

Maximiliano KORSTANJE
Docente de la Universidad de Palermo. Argentina
Facultad de Ciencias Económicas