



Callas in Concert: sobre el holograma, el recuerdo y la presencia

Lorena Rojas Parma¹

Recibido: 25 de julio de 2018 / Aceptado: 28 de junio de 2019

Resumen. El artículo se propone una reflexión crítica sobre el fenómeno del holograma en concierto, a través del “Callas in Concert”, del *Rose Theater at Lincoln Center*. Para ello, se diserta sobre la imagen, la reproducción y la condición de imitación del holograma con relación al original, y la calidad de esa experiencia estética. Asimismo, se analiza su función de *pharmakon* para la memoria humana, las profundas diferencias que guarda con el recuerdo, y lo que puede afectar nuestras relaciones con el pasado. Finalmente, si fenómenos como el holograma en concierto, son muestras de la condición «irreemplazable» –como sostiene Gadamer– de la experiencia en directo.

Palabras clave: holograma; imitación; reproducción; Callas; Platón.

[en] *Callas in Concert*: on the hologram, memory and presence

Abstract. The article proposes a critical reflection on the phenomenon of the hologram in concert, through the “Callas in Concert”, in the *Rose Hall at Lincoln Center*. To do this, the image, reproduction and imitation of the hologram, in relation to the original, and the quality of that aesthetic experience, are discussed. Also, the study analyses its *pharmakon* function for human memory, the deep differences it keeps with memory, and how it can affect our relationships with the past and, finally, if the “hologram in concert” is some kind of evidence, so to speak, of the “irreplaceable” condition –as Gadamer says– of the live experience.

Keywords: hologram; imitation; reproduction; Callas; Plato.

Sumario: 1. El cantor; 2. El amado; 3. El concierto; 4. Volver o repetir; 5. El recordatorio; 6. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Rojas Parma, L. (2020): “*Callas in Concert*: sobre el holograma, el recuerdo y la presencia”, en *Revista de Filosofía* 45 (2), 319-335.

¹ Centro de Investigación y Formación Humanística
Facultad de Humanidades y Educación
Universidad Católica Andrés Bello
lorojas@ucab.edu.ve

¡No dejes me eclipse en las sombras sin gloria!
 ¡Que solo algo de vida la Musa da a los muertos!
Eufrónise, Goethe

Mens dicatur quod meminit
 Guillermo de Saint-Thierry

1. El cantor

En uno de los himnos del *Rig Veda*, los ríos *Vipāshā* y *Shutudrī*, dicen a *Vishvāmitra*:

Cantor, no olvides tus palabras, que han de cantar las edades venideras.
En tus cantos, oh poeta,
muéstranos tu benevolencia y, entre los hombres,
no quieras reducir nuestra grandeza.
Vaya a ti nuestro homenaje.²

Vishvāmitra, el poeta, el cantor, lleva consigo lo que cantarán los hombres del futuro; los que van a recordar en el porvenir esos cantos que, tal vez, como lo dijo Platón, sean la voz de la Musa, o de algún dios, hecha presencia a través del poeta.³ Nuestro cantor del verso logra que los caudalosos ríos cedan a su petición, que calmen sus fuerzas, para que un grupo de *Bhārata*, a quien acompaña, logre cruzarlos y seguir su camino. Ríos que son mujeres, dice el himno, mujeres impetuosas, que se rinden ante el canto y lo amparan *con los brazos abiertos, cual la muchacha que acoge al esperado amante.*⁴ Quizá esos ríos nos narren algo de nuestras experiencias secretas ante el poeta o el cantor, experiencias en las que estamos tan estremecidos que seríamos capaces de jurar que vimos a Penélope enfrentando a Odiseo, tras su llegada, o que vimos a Héctor morir; o que sentimos los cuchillos mortales del apasionamiento desbordado de Carmen y José o aquellas furias celosas de Aida. Experiencias en las cedemos ante la conmoción de lo escuchado, y nuestras aguas permiten la llegada y el paso de lo que reclama un lugar en nosotros.

Pero *Vishvāmitra* tenía ese poder, como también lo tuvo Ion, el rapsoda griego, quien a pesar de ser acusado por Sócrates de no saber lo que decía, conmovía a su público al punto del llanto,⁵ porque hablaban en directo, con su voz y su cuerpo, con la energía de su presencia ante la audiencia cautivada de emoción. De ninguna otra manera era concebible hacerlo, por supuesto, pues ni siquiera se interponía entre ellos la mediación de la escritura; y si Ion era capaz de estremecer a los demás, él mismo era el intermediario entre su audiencia y la Musa. Lo divino también era lo *presente* en la *presencia* del cantor, en aquella voz quebrada que cantaba versos de la *Odisea*. Son incontables los ejemplos, es evidente, de cantores, poetas, oradores, actores, que han conmovido a lo largo de la vida los ríos caudalosos y arrebatados de las almas ajenas con su presencia. La misma filosofía de Sócrates, su conocida

² *Rig Veda*, III, v 8.

³ Cfr. *Ion*, 533d-534a; 536a-d.

⁴ *Rig Veda*, V, v 10.

⁵ Cfr. *Ion*, 535c-536a.

manera de filosofar, es inconcebible sin la presencia, el gesto, la palabra, el tono y el Eros que –siempre con asombro– nos logró transmitir especialmente Platón; el espíritu superior de la escritura, pero receloso de las letras.

En otras épocas habría sido una suerte de lugar común afirmar que la experiencia *in vivo, in situ* era insustituible. Hoy, sin embargo, la situación es otra, pues nosotros pertenecemos a la sorprendente era digital que, a pesar de la magnitud espiritual de sus hazañas, ha adormecido un poco nuestro asombro, momento primero de la pregunta filosófica. El dios digital hace todo lo que hace *porque puede*, y nosotros permanecemos receptivos ante sus prodigios mientras acoplamos a ellos nuestra vida. Pero como dijo el rey de Egipto Thamus al dios Theuth, inventor de maravillas como la geometría o las letras: «¡Oh artificiosísimo Theuth! A unos les es dado crear arte, a otros juzgar qué daño o provecho aporta para los que pretenden hacer uso de él». ⁶ Y a nosotros, como al rey, nos es dado pensar. En este precioso y conocido mito de Platón, es asombrosamente lúcido que sea el rey quien decida si los hallazgos del dios Theuth, son de provecho y deben ser entregados a todos como él lo solicita. Un dios habilidoso tiene poder para hacer *todo lo que puede*; el rey, sin embargo, juzga su bondad o su peligro. Y lejos de tomarlo como un atisbo de censura, constituye para nosotros un momento para detenernos y pensar.

En este sentido de cavilación y pregunta, se propone a continuación una breve reflexión sobre nuestras relaciones estéticas con la imagen y la reproducción, para aproximarnos a un prodigioso hijo del dios digital: el holograma, en particular, el holograma dando conciertos. Recientemente se ha llevado a cabo un “Callas in Concert”: el holograma de María Callas ha dado un concierto en el *Rose Theater at Lincoln Center*, de Nueva York. Y a los que nos es dado detenernos y pensar, como a Thamus, nos hacemos algunas preguntas a partir de ese suceso: ¿qué significan estas experiencias para el alma humana, tejida de recuerdos y memoria? ¿Qué está ocurriendo en nuestras relaciones con el pasado? ¿Qué sucede en nosotros cuando esa *presencia* del cantor –que exigía la Musa para hacerse sensibilidad ella misma– ahora puede «reaparecer» en la extraña imagen de un holograma?

Sin desestimar la hazaña que significa hoy un “Callas in Concert”, estos esfuerzos del dios digital nos permiten cuestionarnos si, en realidad, la *presencia* del cantor es realmente prescindible; si la asombrosa vorágine digital, paradójicamente, no puede abandonar la experiencia de lo que acontece *in vivo*. El holograma dando conciertos, además, tiene connotaciones más complejas que la reproducción de videos o canciones, por ejemplo, con relación al «original»; pues el holograma no es una imagen inédita o de creación digital primera y sin referente. Como veremos, el holograma en concierto no solo reproduce sino que *imita*, y esto plantea una distinción importante que tendrá consecuencias con relación a la calidad de la experiencia.

Lejos de iniciar discusiones técnicas, que ahora no vienen al caso, la «aparición» de María Callas dando un concierto, tras cuarenta años de su desaparición, es una suerte de desafío al tiempo, a la muerte, a la memoria, que reclama nuestra atención. Y con el auxilio de Platón, en especial, podremos hacer algunas disertaciones.

⁶ Fedro, 274e.

2. El amado

Hablar de la presencia, de la experiencia en directo, a propósito de la reproducción, nos hace recordar inevitablemente a Gadamer, cuando decía, ya a finales de los años setenta, «...la obra de arte es irremplazable».⁷ Y en tiempos de hologramas dando conciertos, este juicio se torna aún más significativo. El filósofo afirma que no hay sustitución o duplicado que pueda relevar a la obra de arte. Ninguna réplica *es* ella, ninguna reproducción, por tanto, puede hablarnos, interpelarnos o complementarnos como lo haría la obra presente. Hablar de su condición reemplazable sería como pensar en la sustitución del amado. El amor que nos restituye, dice Gadamer recordando el mito erótico del Aristófanes platónico,⁸ es como la obra de arte que –como el amor– nos complementa. Dice el mito que solo *una* «mitad» (*symbolon*), la que encarna el amor irremplazable, la mitad que nos reconoce misteriosamente como si fuésemos su «contraseña» (*symbolon*),⁹ es lo que complementa –hace uno– nuestro ser. Ese Eros que añora al amado es también el del arte y su belleza. El de la obra que nos interpela y nos renueva. Y reconocerlo permite, al menos, una ocasión para pensar en nuestra relación estética con la réplica y la reproducción. Más aún si leemos, con el autor, que la distinción de la obra de arte frente a un producto de la artesanía o la técnica, lo que llama un «artículo», es que éste se puede repetir y sustituir.

En sus palabras:

Por el contrario, la obra de arte es irremplazable. Eso sigue siendo cierto en la época de su reproductibilidad, en la cual estamos actualmente y en la que las más grandes obras de arte nos salen al encuentro en copias de una calidad extraordinaria. Una fotografía, o un disco, son una reproducción, no una representación. En la reproducción como tal ya no hay nada del acontecimiento único que distingue a una obra de arte.¹⁰

La experiencia *directa* con la obra es, así, insustituible. Si la relación es como la de un complemento amoroso, al decir del mito, tal vez no haya manera de reemplazarla. Es preciso recordar también a Benjamin, sin duda, quien nos advertía de la «atrofia» que sufre en la época de la reproducción técnica, lo que él llama el «aura» de la obra de arte:¹¹ «la manifestación única de una lejanía, por cercana que ésta pueda estar».¹² No obstante la sorprendente precisión que hoy engalana al dios digital con sus reproducciones, el hálito vital de la obra, lo que *significa* un original, se resiste a su masificación: «Incluso en la reproducción mejor acabada falta *algo*: el aquí y el ahora de la obra de arte –su existencia irreplicable en el lugar en el que se encuentra».¹³ Nada reemplaza la belleza de lo que nos conmociona *hic et nunc*, y cara a cara. Es la belleza de la singularidad, del aura, del *symbolon* como amado

⁷ Gadamer (1991), p. 92 [1977 edición original].

⁸ Gadamer (1991), p. 84. *Cfr. Banquete*, 189c-193d.

⁹ *Cfr. Platón*, Carta XIII, 363a.

¹⁰ Gadamer (1991), p. 92.

¹¹ Benjamin (2015), p. 33.

¹² Benjamin (2015), p. 38. Esta definición, dice el autor, «no representa otra cosa que la formulación del valor cultural de la obra de arte en categorías de percepción espacio-temporal. Lejanía es lo contrario que cercanía. Lo esencialmente lejano es lo inaproximable. Y la inaproximabilidad es de hecho una cualidad principal de la imagen cultural. Por su naturaleza sigue siendo ‘lejanía, por cercana que pueda estar’. La proximidad que uno pueda ganarle a su materia, no perjudica la lejanía que preserva a partir de su aparición», n. 11, pp. 41-42.

¹³ Benjamin (2015), p. 31.

irreemplazable. Hoy, sin embargo, tenemos que dar cuenta de fenómenos aún más complejos con relación a lo irreplicable y su atrofia, como el holograma en concierto. Un fenómeno que, como veremos, plantea una relación de *imitación* con el original que sobrepasa los límites de la reproducción.

Con todo, y sin desestimar lo que se implica en lo irremplazable, la aparición de eventos como los del holograma dando recitales, trae consigo otra manera de interpelarnos sobre la experiencia en directo, y nos invita a repensar la reproducción. Podríamos decir, pienso, que frente al holograma en concierto la reproducción ha acentuado su perfil de testimonio, de preservación de la obra, sin dejar de ser, por supuesto, una duplicación. Si la percepción sensorial de la colectividad humana se modifica, como dice el mismo Benjamin,¹⁴ tal vez ahora estemos en tiempos de reconsiderar nuestras *aistheseis* sobre la reproducción, a pesar de la devaluación del aquí y ahora de la obra, de la pérdida que implica su masificación y la atrofia del aura. Especialmente cuando hemos perdido irremediablemente al original, como en el caso de María Callas, y queremos seguir escuchándola, sin querer, con ello, «resucitarla» en un teatro.

En este sentido, la disertación que se inicia no aspira, por supuesto, a una palabra definitiva; y no sólo por evidentes razones de espacio, sino porque estamos en esos territorios delicados de la *aisthesis*, de la percepción, de la evidencia, de la comprensión desde la experiencia, en los que es muy difícil –o tal vez imposible– alejarse del antiguo y combatido *homo mensura* de Protágoras.¹⁵ Una visión del hombre que da cuenta de su saber –con sus limitaciones y fragilidades– vinculado irrenunciablemente a su experiencia y evidencia con el mundo. Y una visión de las cosas en la que el mundo, a su vez, se revela a cada hombre, desde toda su riqueza y posibilidades –*logoi*–, según su propia condición y disposición.¹⁶ Por tanto, la percepción y comprensión del mundo son inevitablemente cambiantes, y sólo podremos refugiarnos en la *sensatez*, *phronesis*, que abre los caminos serenos de esa comprensión, ante la pluralidad y la riqueza que constituyen la vida.¹⁷ Así, si bien la presencia de la obra se dice irremplazable como el amado –un argumento poderoso, sin duda–, de la reproducción podemos reconsiderar la gracia de permitirnos volver a explorar lo sentido, lo que ha comenzado a tomar su propio cuerpo y perfil en nosotros. La reproducción es la posibilidad de volver, de volver a María Callas todas las veces que lo necesitemos, para saber de ella y saber de nosotros.

Ese volver que ahora se destaca, que parece un lugar común de la reproducción es, si lo pensamos bien, muy significativo. En ocasiones, tiene un tono de regreso a lo que hemos apartado pero que ha permanecido latente en el corazón y la memoria, como permanece el olvido. Y volver no es repetir. Volver implica una transformación y un trabajo espiritual distinto de la repetición. La ninfa Eco, la sempiterna voz de la repetición, es la imagen inevitable de lo que no puede partir ni volver a ninguna parte. Es la voz de un repetirse sin fondo que eventualmente deja de significar algo, y que no logra llegar al corazón de Narciso con ese incesante palabrerío sin cuerpo. La ninfa nos muestra, además, cómo repetir tiene que ver con imitar, pues martirizada

¹⁴ Benjamin (2015), p. 37.

¹⁵ Cfr. *Teeteto*, 151e-152a; *Cratilo*, 385e-386a; *Metafísica*, XI, 6, 1062b 12 y ss.; Sexto Empírico, *Esbozos Pirrónicos I*, 216 y ss.; Sexto Empírico, *Contra los profesores*, VII 60. Cfr. Cappelletti (1987), p. 97; Cornford (1991), p. 44; Rojas Parma (2015), pp. 127-149.

¹⁶ Cfr. Sexto Empírico, *Esbozos Pirrónicos I*, 216 y ss.; Cappelletti (1987), p. 95.

¹⁷ Cfr. Gadamer (2006), p. 63.

de lo mismo imita una voz ajena que no pertenece a ninguna parte. Pero volver, volver a la obra, al concierto, a lo que exija nuestra atención, es otra experiencia. Eco repite, Odiseo vuelve. En este sentido, el significado de «repetición» que ahora se asume, es el de lo que se repite sin ningún otro sentido que imitar; lo que está alejado de algún inicio que pueda fundar un hacer que, aunque reiterativo, siempre sea nuevo. Por ello, Eco es un buen ejemplo de lo que significa –la condena– de repetir lo ajeno, del cuerpo que se desvanece por no dar soporte a la palabra, y del amor alienante que puede acabar con la autenticidad de la propia vida.

Deleuze, a propósito de la repetición, sostiene, con mucho tino, la dificultad de explicar los procesos de aprendizaje y cómo un buen maestro no nos ha dicho nunca «haz como yo», sino «haz junto conmigo». Nuestros buenos maestros, dice, «en lugar de proponernos gestos que debemos reproducir, supieron emitir signos susceptibles de desarrollarse en lo heterogéneo... Cuando el cuerpo conjuga sus puntos notables con los de la ola [refiriéndose al aprendizaje de la natación], anuda el principio de una repetición que ya no es de lo Mismo, sino que comprende lo Otro, que comprende la diferencia, de una ola y de un gesto al otro, y que transporta esta diferencia al espacio repetitivo así constituido».¹⁸ Por tanto, al no ser una repetición de lo Mismo, al incorporar la diferencia, no es una repetición como la de Eco, que ya no conjuga las notas profundas de su amor o su dolor en algún momento creativo. Sin embargo, como veremos, ese comprender la diferencia, que comprende lo Otro y ya no lo Mismo, supondrá para el holograma en concierto justo lo contrario: pues el holograma es la expresión de una imitación que «hace uso» de ciertas diferencias o novedades con el fin de *parecerse al original*, a lo «Mismo». El sentido del holograma es parecerse *tanto como sea posible a su original* aparecer *como si* lo fuera, sin serlo. La «repetición», entonces, se nos hace más próxima a lo que sentimos en Platón, especialmente en sus mitos, cuando el alma irreflexiva y ausente de la filosofía solo se repite, sin abandonar una existencia que siempre reitera sus propios pasos y es ciega de sí misma. Como el amante que no deja de repetirse en sus amados, y busca ardorosamente su *symbolon*, o mitad perdida de sí, que es el repetirse ciego de un pasado remoto.¹⁹ O como la repetición penosa de las almas irreflexivas en el mito de Er, de *República*, que las condena una y otra vez a la misma vida.²⁰

Así, a través de la diferencia, el holograma en concierto en el *Rose Theater*, de Nueva York, *imita* a María Callas. Y destaquemos ahora que el prodigio digital fue hasta un teatro *real*, y que se hizo *presente* ante un público también *presente*. Si la obra devalúa su aquí y ahora con la reproducción, como dice Benjamin, el holograma, entonces, fue en búsqueda del lugar al que *pertenece* la ópera. Y esto es significativo, pues el dios digital ha podido ofrecer sus alternativas, no se trata de algo que sobrepase sus poderes: no son extrañas nuestras actuales posibilidades de «viajar» al pasado sin salir de nuestras casas, sin una máquina del tiempo, o sin hacer difíciles maniobras con el «DeLorean» de Marty McFly. No obstante estas

¹⁸ Deleuze (2002), pp. 52-53.

¹⁹ *Cfr.* *Banquete*, 192 y ss. Como entiende Diotima el *symbolon* en su crítica a Aristófanes, *Cfr.* Rojas Parma (2017), p. 60 y ss.

²⁰ *Cfr.* Rojas Parma (2014, p. 29 y ss.; 2016, p. 31 y ss). Este sentido de «repetición» nos recuerda también a Oscar Wilde, cuando escribe sobre los Evangelios: «Las infinitas repeticiones a todas horas han marchitado para nosotros la frescura, la *naïveté* y el encanto sencillo y poético de los Evangelios. Los oímos leer y citar con demasiada frecuencia y demasiado mal, y *toda repetición es antiespiritual*» (Wilde 2003, p. 46). *Cursivas añadidas.*

posibilidades, el espectro de María Callas dio un concierto en un teatro *real*, con una orquesta y público *reales*, imitando un concierto en vivo. ¿Por qué *no* en alguna plataforma virtual, en un teatro virtual? ¿Qué es lo que aún conserva el poder de la presencia? ¿Acaso el dios digital quiere adueñarse del «aura» de la obra? Tal vez el sentido del holograma sea hacer esas «apariciones» en el mundo, y venir hasta nosotros. Pero la pregunta seguiría siendo la misma: ¿por qué se imita la *presencia* del cantor? En medio de la vorágine digital, podríamos sospechar que la obra en vivo, como el amado, aún tiene algo de irremplazable.

Sócrates decía que la inspiración de Ion procedía de la Musa –que actuaba como un imán– atrayendo eslabones con su poder, transmitiendo así la emoción divina al poeta, él al rapsoda y éste, a su público.²¹ Pero la Musa no reproduce, no repite; ella recuerda y desde los fondos del olvido es creadora. Quizá el dios digital esté buscando sustituirla por una voz más precisa, que no olvide, por tanto, que no recuerde. Pero que se programe como si lo hiciera, para que no deje de sorprendernos.

3. El concierto

Pensemos con detenimiento en el “Callas in Concert” del 15 de enero de 2018, en el *Rose Theater*. Ese día apareció María Callas en el escenario, dice Anthony Tommasini en la nota de *The New York Times*, “a little pale, a little spectral. This was understandable, perhaps. She has been dead since 1977”.²²

Fuera de cierto contexto –“Perhaps”–, estas líneas suenan un tanto tenebrosas: el espectro de una cantante de ópera que lleva muerta cuarenta años, ha «aparecido» en un teatro. Además, ha ido público a verla y a escuchar su concierto; ha sido una «aparición» anunciada. Lo que es aún más inquietante. Se presenta María Callas en un teatro, entonces, como si no hubiese muerto o hubiese permanecido inquebrantablemente joven; como si estuviésemos en medio de una extraña parálisis y retroceso del tiempo, que viene literal al presente. «Como si no hubiese muerto», porque nuestras propias fantasías están allí comprometidas, porque vamos dispuestos a dejarnos persuadir, como decía Gorgias,²³ por la experiencia maravillosa que queremos vivir. Aunque se trata de un acontecimiento que aún es extraño, allí nos topamos con sueños muy hondos y preciados de lo humano: parece que estamos ante una manera de «inmortalidad», de eterna juventud, de permanencia al modo de un ser metafísico pero dotado de cualidades sensibles; de garantía de no dejar de aparecer. Pero, también, nos hallamos ante cuestionamientos desafiantes especialmente sobre la muerte; no porque la muerte ya no lo sea en sí misma, sino porque *también* se han diluido ciertas fronteras entre lo que siempre fue vida y muerte. Y descubiertos en una suerte de limbo –*limbus*, borde– de la existencia, no sabemos cómo asumir estéticamente ciertas «apariciones» sobre un escenario. ¿En el borde de qué se encuentran? ¿En cuál estamos nosotros?

La sorprendente posibilidad del holograma, con sus aires de futuro es, sin embargo, una fuerza poderosa que viene de regreso, que trae el pasado y lo redime, nos lo devuelve, pero a través de una suerte de extraña «Musa tecnológica». Es extraña

²¹ Cfr. *Ion*, 532d y ss.

²² Tommasini (2018).

²³ Cfr. Plutarco, *Moralia*, 5, 348c.

porque la Musa recuerda y, para ello, necesita del olvido; y uno de los súper poderes del dios digital es, precisamente, vencer al olvido y resistirse al paso del tiempo. Nos trae un pasado exacto, literal, o que aspira a ello. Su vigor es ser su garante y su más arisco can Cerbero. Si los ríos del *Rig Veda* rogaban al cantor guardar sus verdades para las *edades venideras*, tal vez sea el mismo cantor quien pueda cantarlas donde quiera que pueda ser –tecnológicamente– invocado. En efecto, esa Musa digital es tan extraña que, además de ser de palabra literal, trae de algún lugar del mismísimo Hades la imagen del cantor. Pero regresar del Hades tiene otras implicaciones... los dioses subterráneos no son permisivos. Y si se piensa un regreso al ciclo de la vida al modo de Platón, por ejemplo, haciendo inmortal el alma que nos vivifica, en ningún caso será bajo el manto de una «imagen» tridimensional que imite la versión original del cuerpo del desaparecido. Nada más distante de la inmortalidad. Ahora, sin embargo, estamos ante una imagen que se presenta como una ilusión sobre un escenario. Y es inevitable recordar la voz latina que reposa tras «ilusión»: *illusio*, ironía.

Así, al margen de explicaciones técnicas sobre el holograma y sus posibilidades, no podemos dejar de hablar de un espectro, de la visión de un aparecido. Si alguien preguntase: ¿quién ha dado el concierto en el *Rose Theater*? No mentiría quien responda: «un fantasma». Nos topamos, entonces, con las conocidas disertaciones de Derrida y los fantasmas en el cine. Los espectros de nosotros mismos proyectados en las imágenes de las secuencias de las películas. Pero, a diferencia del cine o incluso de nuestras presencias virtuales, tal vez estas noticias sobre el holograma sean aún más fantasmales: es la misma imagen que se ha escapado del cine, de la historia de la ópera, de las cintas de video: es una suerte de emancipación de la imagen que se adueñó del escenario de un teatro y, en directo, dio un concierto.

To phantasma significa «lo aparecido»; y si se *aparece* es visible, de manera que no es tan descabellado decir que el fantasma de María Callas dio un concierto. Si recordamos de nuevo a Protágoras y su argumento a favor de la *aisthesis* y su indiscutible realidad, podemos considerar una experiencia *con* María Callas. ¿O acaso no la reconocieron todos? *Phantasia* es *episteme*, también decía el sofista.²⁴ Y esto ahora luce especialmente valioso. No se trata, por supuesto, de negar el fantasma acompañado de una voz remasterizada, que cualquiera notará, sino de no desestimar las experiencias que permitió el fantasma con la artista. Nos estamos preguntando, sin embargo, por lo que significa ese fantasma, por lo que podemos encontrar allí de nosotros y de la ópera, por la calidad estética de la experiencia y la comprensión que nos permite. Podría decirse que *esa es* la experiencia, tal y como aparece, y que ahí está su riqueza. Pero si somos más incisivos y pensamos en la intención mimética del concierto, pues se trata de convencernos tanto como sea posible de María Callas, podemos hacer otras consideraciones. A menos que no haya espacios para la reflexión, y recibamos acriticamente todo lo que hace Theuth.²⁵

²⁴ Cfr. Sexto Empírico, *Contra los profesores*, VII, 60, donde se afirma que *phantasia* y *doxa* son siempre verdaderas para Protágoras. «Puede apreciarse claramente en el *Teeteto* de Platón –escribe Cappelletti–: *phainestai* (*phantasia*) = *dokein* (*doxa*) = *aisthanesthai* (*aisthesis*)», Cappelletti (1987), pp. 89-90.

²⁵ Es importante recordar ahora ciertas precisiones del *Sofista*: la *techne eikastike*, dice el Extranjero, es la que produce imágenes que tienen en cuenta las proporciones y los colores del original; pero los que llevan a cabo imitaciones de las cosas bellas, generalmente a gran escala, alteran las proporciones del original. Es la percepción a la distancia, en este segundo caso, lo que permite que las cosas se vean bellas, cfr. 235d-236a. Pero a eso que aparece como semejante de lo bello, continúa el Extranjero, «porque no se lo ve bien... ¿cómo se llamará?

Escuchamos y vemos a María Callas en sus grabaciones y en los videos de sus presentaciones. Sin embargo, ahora queremos rehacer el concierto *en vivo* quebrando todos los términos de la vida: finitud, devenir, fragilidad, muerte. Las fuerzas del dios digital quieren conservar el pasado con una literalidad tan aterradora como preciada, pues algunos entregaríamos el reino por haber visto un performance de Ion, el día del estreno de *Las Nubes* o a Sócrates dialogando en el ágora. Pero la vida tiene sus límites, y sólo podemos recrearlos con la imaginación, trayendo de la memoria lo que requerimos para vivificarlos. El concierto del holograma, sin embargo, es la «aparición» de una imagen que todos en el mundo conocemos. Ver a Sócrates en el ágora, por ejemplo, en alguna imagen creada digitalmente, sería ver una imagen inédita, nueva y, por eso mismo, tendríamos una relación distinta con ella. Cuadros y películas tenemos, por supuesto, recreando a Sócrates; con la belleza de traerlo hasta nosotros, a través de la *dynamis* de la memoria y la imaginación. Pero ahora estamos intentando hacer *presente* a alguien *como fue*: y será mejor o incluso perfecto en la medida en que mejor imite a su original.

Pero si el dios digital resguarda el pasado con esa literalidad, nuestra relación no solo con la imagen sino con el mismo pasado, cambia sensiblemente. En efecto, «Decir que [el pasado] permanece por entero sin pérdida alguna, y decir que no puede ser por entero actualmente rememorado, son una misma afirmación... Sin el olvido no habría nada de lo que yo pudiera acordarme».²⁶ ¿Qué significa, entonces, esa preservación del dios digital? Sea lo que sea que respondamos, que es múltiple y complejo, sabemos que no significa memoria. Pues ella recrea, reorganiza, olvida, reelabora y, sobre todo, recuerda. Ser registro de cada detalle de la vida, cúmulo de pormenores, listo para ser reproducido en su exactitud, sin el olvido necesario para recordar, no constituye memoria. Tampoco, humanidad. No desestimemos a Platón cuando nos dice que la vida del hombre se funda en el olvido, y que su paso por el mundo es un proceso de recuerdos. Y *precisamente* por eso, por la labor del recuerdo, no es una repetición. Pues para no repetir es preciso recordar y, así, olvidar. Como leemos en su maravilloso mito de Er:²⁷ cuando las almas, antes de encarnar, emprenden un largo camino caluroso y agotador, escuchan del sacerdote la cuidadosa recomendación de beber sólo una porción de agua del río del Olvido, una vez que lleguen a la planicie a descansar. Así lo harán las almas moderadas; las otras, sin embargo, beberán a su antojo, saciando completamente su sed, hasta que, de tanta complacencia, terminen embriagándose de olvido. Y así llegan a la vida mortal. A repetirse, ebrias de olvido, sin recuerdo. La vida será, entonces, una repetición de sus propios pasos, irreflexiva y ausente de sí. La única manera de salvarse de ese ciclo de repeticiones, dice Sócrates, es a través de la filosofía, que busca, pregunta, recuerda, encuentra. «El olvido late en cada caso como el corazón mismo de la memoria».²⁸ Pero como estamos hablando de lo digital, que no haya memoria no constituye ninguna rareza. Sin embargo, como sí estamos hablando de fantasmas que «aparecen» en el *acme* de la vida, a medio siglo de su muerte, tenemos que pensar

Si sólo aparenta parecerse, sin parecerse realmente, ¿no será un *phantasma*?» Y a lo que no produce *eikones*, imágenes, *stricto sensu*, concluye, se le llama *phantastike*, cfr. 236b-c. Es *phantastike* lo que nos presenta el holograma en concierto. Sería imposible, por supuesto, verlo de cerca o a una distancia que imposibilite la aparición del *phantasma*, que es, justamente, algo que aparenta parecerse.

²⁶ Chrétien (2002), pp. 62-63.

²⁷ Cfr. *República*, 614a-621b.

²⁸ Chrétien (2002), p. 63.

cómo nos estamos vinculando con el pasado y con el recuerdo. Y eso sí es humano.

De las cosas más interesantes de la noticia de Tomassini en *The New York Times*, es que el concierto de «María Callas» no fue la recreación de uno que haya sido llevado a cabo efectivamente en el pasado: fue un concierto «inédito». De hecho, dice la nota, lo más importante de este evento es que ha permitido la experiencia de una ópera completa que, lamentablemente, no quedó en video: “this hologram performance can seem to fill in a bit of that gap”. En efecto, incluso los vestidos de «María Callas» fueron diseñados para la ocasión. Hubo una primicia en esta «aparición» de la artista, como si fuese a dar –realmente– un concierto. Así las cosas, la imagen emancipada no sólo se adueñó de un escenario y dio un concierto: el fantasma estrenó un performance y se vistió de gala. Trajo consigo, entonces, «novedades» en su «aparición». Pero, a pesar de esa creatividad, de esas primicias, tuvo que ser reconocible, en su belleza y perfecta maestría, en este caso, para poder «funcionar» como fantasma. Pues tiene que convencernos de María Callas. Por tanto, el fantasma imita y será más perfectamente fantasma mientras mejor imite a su original que, por si fuera poco, ahora es necesariamente una reproducción. Así, lo «creativo» que porta el espectro busca, paradójicamente, imitar a su original. Y si la reproducción es lo que asume ese lugar de original –la versión sin «aura» de la obra–, podemos preguntar, de nuevo, qué es el holograma con relación a María Callas. En la nota sobre el concierto, a propósito de esto, leemos también lo siguiente: “In the recording that was used, Callas’s singing was chillingly subtle and sad. In the hall, however, the sound was a little spotty at times tinny (the producers say they are still tweaking the technology)”. “Tweaking the technology” para que la voz sea más fiel a la «original», por supuesto, pues el sentido de todo esto es que se *parezca tanto como sea posible* a María Callas. De lo contrario, no es “Callas in Concert”.²⁹ En consecuencia, si la obra de arte es irremplazable, como dice Gadamer, al punto de cuestionar reproducciones, ¿qué podremos decir de *esta* experiencia, que trata de imitar justamente la presencia en vivo a través de una reproducción?³⁰

²⁹ A propósito de Platón, escribe Deleuze: «El simulacro es precisamente una imagen demoníaca, desprovista de semejanza; o, mejor dicho, a la inversa del icono, *ha puesto la semejanza en el exterior y vive de la diferencia*. Si produce un efecto exterior de semejanza, es como ilusión, y no como principio interno; está él mismo construido sobre la disparidad, ha interiorizado la desemejanza de las series constituyentes, la divergencia de sus puntos de vista, de modo que muestra varias cosas, relata varias cosas a la vez» (Deleuze 2002, p. 198). Cursivas añadidas. De esa manera, podemos decir, se comporta el holograma en concierto: «ha puesto la semejanza en el exterior y vive de la diferencia». Sin embargo, añade a continuación el autor: «Pero ¿no equivale esto a decir que si el simulacro se refiere a un modelo, este modelo ya no goza de la identidad de lo Mismo ideal, y es por el contrario, modelo de lo Otro, el otro modelo, modelo de la diferencia en sí de donde deriva la desemejanza interiorizada?» (Ibid). La respuesta, sin duda, es sí: el simulacro se refiere a un modelo que no es eso «Mismo ideal» –la Idea– y, por lo tanto, su alejamiento, su desemejanza, es sin duda mayor. Y su referente es ciertamente lo Otro, lo que implica ese «tercer» alejamiento de lo «verdadero», como veremos a continuación con Platón. En el caso del holograma, por supuesto, no hay «principio interno». Eso no exigiría mayores reflexiones si la intención no fuese *parecerse tanto como sea posible al original*, lo que necesariamente debe ocurrir para poder anunciar, en este caso, un “Callas in Concert”. Con este concierto, pienso, estamos ante una compleja expresión de «la diferencia» del simulacro, del fantasma, que, sin embargo, pretende hacer *presente, en vivo*, al «Modelo» o al menos aspira a lograrlo –en el más ortodoxo sentido platónico–. Lo que nos permite la reflexión, asumida desde este punto de vista, es indagar en la calidad de la experiencia estética con ese simulacro, un simulacro que se anuncia portador, de alguna manera, de ese «Modelo» inevitablemente perdido. Si se tratase de un holograma que no fuese el fantasma de nadie, sino que fuese de «nacimiento» digital, con su propia identidad, la reflexión tendría otro sentido y otro espíritu. Pero la identidad del fantasma de María Callas es María Callas, y es necesario que así sea, por supuesto, para poder vender los boletos de sus conciertos. Y para que se estrene, en 2018, un “Callas in Concert”.

³⁰ Una de las formas que, según Gadamer, derrumba la experiencia estética, es lo que él llama «degustador de estética»: «Va a la ópera porque canta la Callas, no porque se represente esa ópera en concreto. Comprendo

4. Volver o repetir

En este sentido, entonces, la «aparición» de la artista, ¿es una repetición o tiene la intención de volver? Si el original es irrecuperable y el holograma es el fantasma, parece que entre él y lo irrecuperable hay un espacio intermedio que ocupan las reproducciones. Éstas, hemos dicho, nos brindan la posibilidad de volver, de regresar a lo que aún exige nuestra atención; pues allí hay una captura de la fuente que se preserva. Y si se nos cuestiona, con razón, que la experiencia con la reproducción es distinta, que no es lo mismo, diremos que de eso se trata, precisamente, el volver. La reproducción de un video de María Callas interpretando *Una voce poco fa*, por ejemplo, no es el holograma en un escenario tratando de hacer *lo mismo* pero «en vivo». El espectro, vimos, tiene ciertas licencias creativas, innovadoras, primicias, que tienen la intención de «aparecer» como María Callas, de persuadirnos de su presencia en el escenario. Es la imitación de una reproducción. Si ésta, además, ha sido manipulada –coloreada o intervenida de alguna manera–, aún estaremos hablando de cosas distintas. Y sería más interesante pensar en esas reproducciones intervenidas como «originales» del holograma. ¿Acaso no tiene esto aires de familia, con el discutido argumento platónico de la *mimesis*?³¹

En efecto, en los lugares que ocupan las copias con respecto al original que piensa Platón –la Idea–, es particularmente el último y alejado –tercer lugar, como en este caso– el que más se altera gracias a la creatividad del artista. Así ocurre con el pintor quien, desde diversas perspectivas pinta, por ejemplo, una cama. Cuando la pinta, dice Platón, la hace aparecer más grande o más pequeña, o como convenga, alejándose, así, de su original –que no ha visto jamás–;³² aunque, al mismo tiempo, lo imite tanto como sea posible, pues de lo que se trata es de pintar *una cama*. Y que todo el que vea el cuadro reconozca la cama. Sin haber visto el original, lo imita: pinta a partir de lo que ha hecho el artesano, el carpintero, que ya es una copia del original –si bien más cercana–. El cuadro es, entonces, una imitación de la imitación. Platón, pregunta, por supuesto, qué puede ser eso imitado con relación a lo verdadero, como nosotros podemos preguntarnos qué es un holograma dando un concierto con relación a María Callas. Y podemos responder, entonces, haciendo bueno el argumento, que estamos ante la imitación, ante el fantasma edulcorado que tiene la misión de convencernos de María Callas.

En este sentido, dice *The New York Times*:

que eso sea así. Pero afirmo que eso no le va a proporcionar ninguna experiencia del arte» (Gadamer 1991, pp. 122-123). ¿Qué podremos decir de los que van a conciertos como el “Callas in Concert”? ¿De qué tipo de experiencia con el arte podremos hablar? ¿Van porque es «la Callas»? No. Van a ver un prodigio tecnológico, entonces. Pero, en ese caso, ya estamos hablando de otra cosa. «Está claro –continúa Gadamer– que saberse el actor, el cantante o el artista en general en su función de mediador constituye una reflexión de segundo orden». El artista desaparece, «no se exhibe a sí mismo», para dar paso a lo que quiere ser representado. Si el holograma es una ficción de la presencia, si *imita* la presencia del artista, con gestos y mímicas controlados por la precisión digital, con dificultad estaremos ante esa función de *mediador* del cantor genuino. Y esto nos deja con un sinnúmero de preguntas en el tintero, con relación al sentido de esa experiencia del holograma en concierto. Eventualmente, pienso, estas aventuras tecnológicas podrían afectar lo que *significa* un concierto en vivo, pues se anuncia, como en este caso, un “Callas in Concert”. Como si fuera lo mismo. Aspiración primera de la imitación.

³¹ Cfr. *República*, 595a y ss.; Gadamer (2006), p. 70.

³² Dice el Extranjero del *Sofista*: «Entre los que imitan, algunos conocen lo que imitan y otros no. En consecuencia, ¿qué mayor división [de la *mimesis*] podríamos proponer que la ignorancia y el conocimiento?», 267b. Así, a la imitación acompañada de opinión y no de saber, la llama *doxomimetike*.

At the end of the excerpt, the holographic Callas tossed Carmen's cards into the air above her, where they hovered in space for a moment before slowly drifting down, an effect that allowed the conductor time to segue seamlessly into the next aria, from "Macbeth." Though a melodramatic touch, it worked. *If you're going to use hologram technology, then it makes sense to go all out and create something new, rather than just copy a standard concert.*³³

De eso se trata justamente la *mimesis*: "create something new" para que pueda funcionar como original, para que se parezca. Y puede funcionar, ciertamente, pues, como afirma Derrida, «...Hay un deseo de olvidar que la técnica puede transformar absolutamente, recomponer, artificializar la cosa».³⁴ Sin el deseo de *ver* a María Callas, tal vez no ocurra ese prodigio. Sin embargo, en estos tiempos diluidos de fronteras, en los que la *presencia* del cantor, del concierto, del artista, según algunas experiencias, podría ser sustituida por un recurso digital de muy alta precisión; en los que cada vez más, en general, se impone lo digital y la virtualidad en nuestra vida, ¿qué significa esta insistencia en el *concierto en vivo*? ¿En la *presencia*? ¿No es curioso, después de todo, que el complejo andamiaje digital termine imitando la vida? ¿Es *realmente* prescindible la experiencia en directo del arte y de la vida?

Con las reproducciones, dice Benjamin, «...la obra coral, que fue ejecutada en un auditorio o al aire libre, puede escucharse en una habitación»,³⁵ es decir, puede estar en lugares en los que de ninguna otra manera habría podido estar. Pero con el holograma en concierto, hemos visto, hay una imitación de lo que tradicionalmente *ocurre en un teatro*, como si el «aura» de lo que se afirma irremplazable también quisiera ser, de alguna manera, imitado. Si la reproducción puede «poner la copia del original en situaciones que éste no puede alcanzar»,³⁶ el holograma quiere repetir el «aquí y ahora de la obra de arte».

Así, a diferencia de la reproducción, el concierto del holograma tiene la intención de estar presente, con imagen, vestuario, gestos, giras y aplausos. De imitar. ¿Podríamos decir, tal vez, que en lugar de una *mimesis* platónica se trata de una experiencia estética «distinta»? En un sentido, obviamente lo es –inedita, podríamos decir–. Pero, en otro, parece que no. Pues esa intención mimética del holograma en concierto busca, justamente, diluir diferencias, distinciones y, por ello, permitirnos la experiencia de María Callas en vivo, en este caso. Apelando a nuestra fantasía, a nuestra disposición a creer, incluso a nuestro deseo de *ver* allí a quien *aparece*. Si no se tratara de diluir diferencias, en lo posible, entonces no sería "Callas in Concert". Dice Derrida que, en la espectralidad, la creencia no está asegurada o discutida. Y debe ser así, pues estamos ante lo que no está vivo ni muerto, lo que tiene un status de existencia indefinido. «Por esta razón –dice– creo que hay que unir el problema de la técnica con el de la fe, en el sentido religioso y fiduciario, es decir, el crédito concedido a la imagen». Y si lo pensamos con relación al holograma, adquiere aún más sentido, pues de no ser así, de no conceder crédito a la imagen, no tendría sentido asistir como público de un holograma.

Por tanto, el olvido ha de sobrevenir justo ante la imagen dando su recital, esto

³³ Tommasini (2018). *Cursivas añadidas*.

³⁴ Derrida (2001), p. 80.

³⁵ Benjamin (2015), p. 32.

³⁶ Benjamin (2015), p. 32.

es, el olvido de que es una «aparición», una sombra platónica coloreada, *illusio*, que implica, también, calladamente, un olvido de la muerte, la fragilidad, la nostalgia y el tiempo. Ese acto de fe que ampara al olvido, es lo que permite la fantasía de la presencia de lo que ya no está. Sin embargo, este olvido que precisa el holograma para que nos hechice y nos persuada, ¿es acaso el olvido que late en la memoria y hace posible el recuerdo? ¿Ver la imagen que imita al original, con todas sus fuerzas digitales, permite ese olvido? ¿Qué habría sido del rapsoda, del cantor, si solo hubiese *repetido* las verdades del pasado, al modo de esa «Musa digital»? El olvido que nos pide el fantasma es para que le creamos su fantasía, la *presencia* que nos trae, y pueda dar su concierto. El de la memoria, por el contrario, constituye uno de sus dones, le pertenece y es el que nos concede la experiencia –siempre asombrosa– del recuerdo. Y el recuerdo, a diferencia del holograma, no imita al pasado. Tampoco lo reproduce. El recuerdo lo recupera, lo *hace* pasado, lo dice de nuevo, lo descubre y es lo que nos permite volver. Parafraseando la voz profunda del tango, las nieves del tiempo han plateado la sien. Somos distintos, el tiempo transforma y devela otra belleza. Dejar ir, también partir, tienen la gracia del regreso. Del regreso diverso, dicho de otra manera, revelador de otra comprensión.

Asistir a un concierto de María Callas, a cuarenta años de su muerte, radiante de juventud, trae consigo, junto a un presunto antídoto contra el olvido, una suerte de suspensión del tiempo que, en realidad, termina siendo un aliado poderoso de su efecto contrario, el olvido absoluto. Pues la conservación del pasado *como fue* no da lugar al olvido y, por tanto, tampoco al recuerdo. Como afirma Chrétien:

No poder olvidar es no poder digerir, no poder asimilar. Si hay algo que no pasa, el pasado no pasa, el presente no adviene porque eso permanece como algo ajeno y no se transforma en nuestra propia sangre. Esta analogía hace propiamente de la memoria una facultad de incorporación, para la que el olvido es una de sus condiciones.³⁷

Tal vez los fantasmas digitales no nos permitan olvidar. Tampoco recordar. Pues no recuerda el que olvidó todo o no olvidó nada. Tal vez se acalle la voz de *Mnemosyne*, de la Musa creadora, del decirse siempre nuevo del pasado. El concierto del holograma de María Callas, según dice la nota, además, sale de gira. Es decir, la imagen se repite en varios lugares del mundo. Da el mismo concierto. Quizá ofrezca varios. Pero inevitablemente ha de ser el mismo. Nada extraordinario puede ocurrir en el performance de la mejor cantante de ópera de todos los tiempos, pues su *presencia* está bajo la precisión digital.³⁸ Y si las hazañas del dios digital preservan el pasado *como fue*, y esto pone en peligro el olvido, es preciso señalar que también pone en entredicho lo inolvidable.

En efecto, podría pensarse que el concierto del holograma tiene una función de *pharmakon* contra el olvido y, así, que favorece lo inolvidable. Pero la relación entre el olvido y lo inolvidable no es tan irreconciliable como para que no se necesiten. Lo inolvidable, como lo dice la palabra griega *alastos*, es lo que no deja de sufrirnos, lo que no nos desampara; como un amor profundo que no nos abandona o una experiencia inenarrable de dolor, como la de Edipo.³⁹ Al no dejar de sufrirnos, lo

³⁷ Chrétien (2002), p. 77.

³⁸ La transmisión de la tradición «... no implica dejar lo antiguo intacto, limitándose a conservarlo, sino de aprender a concebirlo y decirlo de nuevo» (Gadamer 1991, p. 116).

³⁹ Chrétien (2002), pp. 97-101.

inolvidable se hace necesariamente presente y vida, se renueva y nos dice cada vez mientras se transforma y nos transforma. Como ocurre al mismo Edipo, pues cuando lo encontramos en Colono, años después de su destierro, sentimos con sorpresa cuánto ha cambiado. Tras mucho andar de pena, se hace viejo, sabio y, con la claridad que suele otorgar el tiempo, finalmente lo vemos confesar que no es culpable de los horrores acontecidos, a pesar de los castigos de los que ha sido una víctima aterradora.⁴⁰ Es con ese andar y ese distanciamiento, con esas vetas de olvido y reconsideración, cómo el pasado y el presente se encuentran, dejando que el pasado vuelva a nosotros de otra manera. Como ese amor inolvidable que nos impide cualquier huida, pero que no busca repetirse y se hace presente en la humanidad de la transformación. Sin la mediación del tiempo, sin el respeto que merece lo transcurrido, no tendremos ocasión de digerir y comprender la magnitud de lo sucedido. Ni de recordar ni de vivir lo inolvidable. Que, por supuesto, no consiste en repetir incesantemente la misma imagen. Lo inolvidable, lo inmortal, va tomando con plasticidad su forma en nosotros, va forjándose con el sudor de la experiencia, mientras se hace memoria y se descubre en ella. Por tanto, si desterramos al pasado de su lugar, lo traemos al presente con la literalidad de pasado, como si medio siglo no hubiese transcurrido, como si eso no hiciese alma, con la magia de la eterna juventud, hacemos un antídoto, sí, pero *contra* el recuerdo. María Callas es inolvidable, inmortal, nadie lo duda; pero no por sus recientes y futuras «apariciones».⁴¹

En una entrevista que *Guitar World* hizo a Prince, en 1998, leemos lo siguiente:

GW: With digital editing, it is now possible to create a situation where you could jam with an artist from the past. Would you ever consider doing something like that? Prince: Certainly not. That's the most demonic thing imaginable. Everything is as it is, and it should be. If I was meant to jam with Duke Ellington, we would have lived in the same age. The whole virtual reality thing... it really is demonic. And I am not a demon.⁴²

Tal vez lo que ofreció el concierto en el *Rose Theater* es a demon. El argumento que se destaca contra la posibilidad de interactuar musicalmente con un difunto, es la importancia del orden de las cosas, de los tiempos, pues lo demoníaco es justamente su alteración: “we would have lived in the same age”. Podríamos decir, con Prince, que si nos hubiese correspondido *ver* a María Callas *realmente* en vivo, en un concierto, habríamos vivido en la misma época. Y parece casi un desafío a la sensatez no concederle razón. Ese respeto por el orden de las cosas, es un respeto también por la vida y sus límites, y un reconocimiento al acontecer natural de lo que viene a la existencia, de lo que desaparece y de todos los procesos que se implican con ello. En el fondo se percibe un distanciamiento de la *hybris* de nuestros tiempos, que hace las cosas, como el dios, *porque puede*; tiempos que decidieron armarse contra el devenir, la mortalidad y la fragilidad natural de nuestro paso por el mundo. Acaso no debemos olvidar, al menos en ocasiones, “Everything is as it is, and it should be”.

⁴⁰ Cfr. *Edipo en Colono*, vv 940-1015. También, vv 435-440.

⁴¹ «La singularidad de la obra de arte equivale a su estar inserta en el contexto de la tradición. Esa misma tradición es desde luego algo absolutamente vivo, algo extraordinariamente cambiante» (Benjamin 2015, p. 41).

⁴² *Guitar World Interview*, 1998.

El concierto de «María Callas», de su “demon”, luce, finalmente, como una *repetición*. Sus conciertos podrían ser el de la ninfa que repite lo mismo una y otra vez. Las fuerzas repetitivas y miméticas no son el «original» ni son «algo distinto»; no son recuerdo y tampoco presencia. Podrían incluso adormecer el espíritu, como una propaganda. Si con las «apariciones» del holograma, la reproducción es lo que comienza a adquirir visos de original, se diluye, también, ese lugar intermedio entre lo irremplazable y el fantasma. Pues lo que imita el fantasma tiene que ser la reproducción. Por tanto, podemos preguntar, ¿qué ha ocurrido con el original? ¿Se habrá disipado en el limbo del olvido absoluto? ¿Dónde hemos abandonado a María Callas?

5. El recordatorio

El concierto de un holograma es, no cabe duda, una hazaña digital muy sorprendente. Y en este caso, además, tiene la misión de imitar la fragilidad del amor, de los celos, la emocionalidad y el apasionamiento desbordados, lo aterrador de la muerte: pensemos con detenimiento en lo que significa que la fantasmagórica María Callas haya interpretado *Carmen*. Imitar lo humano y sus descensos, sus quiebres, sus amores, desde la precisión digital, es algo extraño. Es como si el dios virtual también quisiera sentir nuestra delgadez, nuestra finitud, las honduras de nuestro amor afligido, nuestros delirios, nuestro lugar pequeño y fugaz en el mundo. Como si lo humano guardase, a pesar de todo, un secreto de la existencia que solo se revela con lo humano.

Hemos de reconocer, también, que la voz y el poderoso sentimiento de María Callas ha estado presente en medio del silencio de la reflexión. Después de todo, eso lo ha logrado una reflexión sobre su fantasma. Un fantasma, hemos visto, emancipado, que hace cosas inéditas y da primicias para parecerse al difunto. Un reflejo extraño y distante que quiere hacernos creer en la juventud eterna y que podemos desafiar el tiempo. Fantasías profundas de lo humano, sin duda. Que, sin embargo, nos deshumanizan en un sentido igualmente profundo. Y es este cruce paradójico, este diluirse de los límites, este *limbus*, el raro borde donde nos encontramos, donde convivimos con la desaparición de la distancia, con la instantaneidad y con “demons” que dan conciertos.

Lo extraordinario del “Callas in Concert” nos conmueve, por supuesto, de maneras muy apasionantes, nos hace *visible* que estamos en otros tiempos para lo humano, y también nos impele a (pre)ocuparnos de la memoria. De la fuerza que nos antecede y nos hereda, que recrea y reelabora cada vez los secretos de la vida. Pues ¿qué será de nuestra memoria, la que buscaba dentro de sí la verdad de lo vivido? ¿Cómo forjará *Mnemosyne* el saber de su recuerdo? ¿Qué haremos con la imprecisión siempre creadora del alma? Parece que hemos entrado nuevamente a la caverna, a deleitarnos en un lugar oscuro con imágenes proyectadas que llevan una voz sobrepuesta. Por ello, Platón diría que el holograma en concierto «no es, pues, un *pharmakon* de la memoria». ⁴³ En realidad, con estas maravillas digitales ocurre como con las letras, según el ya citado mito del *Fedro*, con el que comenzamos: el dios Theuth las presentó al rey Thamus como *pharmakon* de la memoria. El rey, al

⁴³ *Fedro*, 275a.

escuchar sus presuntas bondades, las desestimó, pues se dio cuenta que su efecto sería justo el contrario: «porque es olvido lo que producirán en las almas de quienes las aprendan, al *descuidar la memoria...*»⁴⁴ Y en lugar de un *pharmakon*, tan solo serán un *hupomnestikos*, un recordatorio.⁴⁵

Así, como las letras, las hazañas digitales serán la pócima para ese olvido absoluto que trae consigo no olvidar nada, con el agravante de que perderemos para siempre, en el caso del concierto, la posibilidad del recuerdo de la verdad del original. La *anamnesis* platónica no es –ni siquiera en el amor– un encuentro repetido, un regreso a lo mismo. Por el contrario, es lo que hace posible el encuentro primero, el que deslumbra de belleza, que conmueve la memoria y el misterio del recuerdo. La *anamnesis* es conocer, no repetir. Como lo sabemos desde el esclavo y su recuerdo del teorema de Pitágoras;⁴⁶ o desde aquella lira del amado, que sorprende al amante y agita su recuerdo;⁴⁷ o desde la profunda remoción que vive el amante cuando ve al amado portando consigo la belleza.⁴⁸ El alma embriagada de olvido es la que repite, como nos cuenta Er;⁴⁹ pero el alma del amante, la que brega con sus caballos y siente el aguijón de sus plumas, es la que recuerda.⁵⁰

Tal vez nuestro fantasma digital solo sea un *hupomnestikos*. Pues Thamus dice que se trata de «apariencia de sabiduría» y no de la «verdad».⁵¹ El recordatorio no nos narra creativamente el pasado ni es capaz de valerse por sí mismo. Es una exterioridad siempre igual, muda –muda como las letras o muda repetitiva, como la ninfa–, ajena a las elaboraciones que lleva consigo lo inolvidable o lo inmortal. Por el contrario, es el recuerdo que nos brinda la memoria y su sorbo de olvido, el que porta el ímpetu secreto de lo novedoso. Es el recuerdo del amante que se abre al futuro de la vida, a donde tiende el amor. Desde ese recuerdo también hablan los ríos femeninos del *Rig Veda*, que ruegan al cantor que no olvide sus palabras, *que han de cantar las edades venideras*. Es ese recuerdo, hijo predilecto de la memoria, lo que sentimos en peligro de desvanecerse, de evaporarse, como las almas antiguas que llegaban al Hades. Como se desvanece el holograma, cuando se desactiva el *Software*.

Finalmente, en este complejo *limbus daimónico*, escuchamos la voz de Ovidio narrando el destino de Eco. Tal vez se parezca un poco al destino evaporado de este extraño fantasma cantando ópera; tal vez, también, la sobrevivencia de su voz sea lo único que podamos conservar *de* María Callas.

Así, despreciada irremediablemente por Narciso, escribe el poeta sobre la ninfa:

Y aún pervive el amor y hasta crece con el dolor del rechazo; el insomnio y la pena adelgazan el cuerpo de la desdichada, la demacración arruga su piel y todo el humor corporal se evapora por los aires. Solo su voz y sus huesos quedan; su voz perdura; los huesos, dicen, adoptaron la forma de una piedra. Desde entonces se oculta en la selva y no se la ve por los montes; pero *todo el mundo la oye, un sonido es lo que de ella sobrevive*.⁵²

⁴⁴ *Fedro*, 275a. Cursivas añadidas.

⁴⁵ *Fedro*, 275a.

⁴⁶ *Cfr. Menón*, 82a-86a.

⁴⁷ *Cfr. Fedón*, 73d.

⁴⁸ *Cfr. Fedro*, 251a-252a.

⁴⁹ *Cfr. República*, 614b-621d.

⁵⁰ *Cfr. Fedro*, 251d.

⁵¹ *Fedro*, 275a-b.

⁵² *Metamorfosis*, vv 393-400.

6. Referencias bibliográficas

- Aristóteles (1994): *Metafísica*, Madrid, Gredos.
- Benjamin, W. (2015): *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, El Estilete, Caracas.
- Cappelletti, Á. (1987): *Protágoras: naturaleza y cultura*, Caracas, Biblioteca nacional de la historia.
- Chrétien, J.L. (2002): *Lo inolvidable y lo inesperado*, Salamanca, Sígueme.
- Cornford, F. (1991): *La teoría platónica del conocimiento*, Barcelona, Paidós.
- Deleuze, G. (2002): *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Derrida, J. (2001): «El cine y sus fantasmas», en *Cahiers du Cinéma*, 556, pp. 74-85.
- Gadamer H-G. (1991): *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós.
- Gadamer, H-G. (2006): «Sobre el cuestionable carácter de la conciencia estética» en *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos.
- Guitar World Interview*, 1998.
- Ovidio (2001): *Metamorfosis*, Madrid, Alianza.
- Platón (1970): *Las cartas*, Madrid, Instituto de estudios políticos.
- Platón (1981): *Ion*, Madrid, Gredos.
- Platón (1982): *Crátilo*, Madrid, Gredos.
- Platón (1992): *República*, Madrid, Gredos.
- Platón (1997): *Fedón*, Madrid, Gredos.
- Platón (1997): *Banquete*, Madrid, Gredos.
- Platón (1997): *Fedro*, Madrid, Gredos.
- Platón (1998): *Sofista*, Madrid, Gredos.
- Platón (1998): *Teeteto*, Madrid, Gredos.
- Platón (1999): *Menón*, Madrid, Gredos.
- Platone (2010): *Tutte le opere*, Roma, Grandi Tascabili Economici. Edición bilingüe.
- Plutarco (1936): *Moralia*, Cambridge, Frank Cole Babbitt.
- Rig Veda* (2014): Las Cuarenta, Buenos Aires.
- Rojas Parma, L. (2014): «De amore: Aristófanes y el amor del reencuentro en el *Banquete*, de Platón», *La Lámpara de Diógenes*, Universidad Autónoma de Puebla, pp. 29-70.
- Rojas Parma, L. (2015): «Protágoras y el significado de *aisthesis*», *Revista de Filosofía*, Universidad de Chile, vol. 71, pp. 127-149
- Rojas Parma, L. (2016): «Decidiendo la vida: el mito de Er en *República*, de Platón», *Thémata. Revista de filosofía*, Sevilla, 53, pp. 31-62.
- Rojas Parma, L. (2017): *De amore: Aristófanes y Diotima en el Banquete*, de Platón, New York, Burning Books.
- Sexto Empírico (1993): *Esbozos Pirrónicos*, Madrid, Gredos.
- Sexto Empírico (1997): *Contra los profesores*, Madrid, Gredos.
- Sófocles (1982): *Edipo en Colono*, Madrid, Gredos.
- Tommasini, A. (2018): “What a Hologram of Maria Callas Can Teach Us About Opera.” In *The New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2018/01/15/arts/music/maria-callas-hologram-opera.html>
- Wilde, O. (2003): *De profundis*, Madrid, Santillana, 2003.