

AYALA VELOSO JUAN G.

---

BAHNTJE MYRIAN  
GARCÍA BAZTERRA LILIA

---

BELINCHE DANIEL  
CIAFARDO MARIEL

---

BOAL AUGUSTO

---

DIDI-HUBERMAN GEORGES

---

GONZÁLEZ REQUENA JESÚS

---

LONGONI ANA

---

MARTIN-BARBERO JESÚS

---

PAPA LAURA

---

PARASKEVAÍDIS GRACIELA

---

PUELLES ROMERO LUIS

---

XAVIER ISMAIL

---

ZÁTONYI MARTA



AÑO 3. NÚMERO 3  
ISSN 1668-7612



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA  
**facultad de bellas artes**

Dirección de Publicaciones y Posgrado



**Gobernador**

Sr. Daniel Scioli

**Director General de Cultura y Educación**

Prof. Mario Oporto

**Subsecretario de Educación**

Lic. Daniel Belinche

**Subsecretario Administrativo**

Lic. Gustavo Corradini

**Director de Educación Artística**

Prof. Sergio Balderrabano



**Universidad Nacional de La Plata**

**Presidente**

Arq. Gustavo Azpiazu

**Vicepresidente**

Lic. Raúl Perdomo

**Facultad de Bellas Artes**

**Vicedecana a cargo del Decanato**

Prof. María Elena Larrègle

**Secretario Académico**

Prof. Santiago Romé

**Secretario de Gestión Institucional**

DCV Jorge Lucotti

**Secretaria de Ciencia y Técnica**

Lic. Silvia García

**Secretario de Extensión y Vinculación con el Medio Productivo**

DCV Juan Pablo Fernández

**Secretaria de Cultura**

Lic. Cristina Terzaghi

**Secretario de Producción**

DI Eduardo Pascal

**Secretario de Asuntos Estudiantiles**

Sr. Esteban Conde Ferreyra

**Directora de Publicaciones y Posgrado**

Prof. Mariel Ciafardo



Universidad Nacional de La Plata  
facultad de bellas artes

Diseño y diagramación: D.C.V. María Ramos  
Colaboración: Área Diseño y Producción Facultad de Bellas Artes,  
DCV Ignacio Desuk y DCV Sebastián Morro

Primera edición: junio de 2008  
Cantidad de ejemplares: 1.500

**La Puerta FBA** es propiedad de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Diag. 78 N° 680, La Plata, Argentina.  
publicaciones@fba.unlp.edu.ar

ISSN 1668-7612  
Registro de la Propiedad Intelectual: en trámite  
Impreso en Argentina  
Printed in Argentina



#### **Directora**

Prof. Mariel Ciafardo

#### **Consejo Directivo**

Lic. Daniel Belinche  
Lic. Ricardo Cohen  
Prof. María Elena Larrègle  
Lic. Silvia García  
DCV Juan Pablo Fernández  
DCV Jorge Lucotti  
Lic. Santiago Romé  
Prof. Silvia Furnó

#### **Comité Asesor**

Prof. Sergio Balderrabano  
Prof. Marcela Mardones  
Prof. Alejandra Catibuela  
Prof. Horacio Bouchoux  
Lic. Carlos Vallina  
Dr. Eduardo Russo  
CA Esteban Ferrari  
Prof. Andrea Cataffo  
Lic. Carlos Coppa  
DI Ana Bocos  
DCV Gabriel Lacolla  
Lic. Rubén Hitz  
Prof. Martín Barrios

#### **Colaboradores**

Prof. Norma Miazza  
Prof. Victoria Mc Coubrey  
Dra. María de las Mercedes Reitano  
Prof. Laura Villasal  
Prof. Luciano Massa  
Lic. Ana Balut  
Prof. Paula Sigismondo

#### **Correctora**

Prof. Nora Minuchin

#### **Editora**

Lic. Georgina Fiori

<b>EDITORIAL</b>	5
<b>AYALA VELOSO JUAN G.</b> Crónica de una Mirada	6
<b>BAHTJE MYRIAN - GARCÍA BAZTERRA LILIA</b> “La metodología de investigación en acto creativo”, en el contexto de las escuelas de arte. Abordaje desde la perspectiva de producción de libro-álbum	14
<b>BELINCHE DANIEL - CIAFARDO MARIEL</b> Los estereotipos en el arte. Un problema de la educación artística. Los artistas son de Piscis	27
<b>BOAL AUGUSTO</b> El Pensamiento Sensible y el Pensamiento Simbólico en la Creación Artística	39
<b>DIDI-HUBERMAN GEORGES</b> La imagen quema	57
<b>GONZÁLEZ REQUEÑA JESÚS</b> Apólogo de la bicicleta. O de por qué el arte no tiene gran cosa que ver con la comunicación	75
<b>LONGONI ANA</b> Muralismo y gráfica en la obra de Ricardo Carpani	97
<b>MARTIN-BARBERO JESÚS</b> Nuevas visibilidades de lo cultural y nuevos regímenes de lo estético	106
<b>PAPA LAURA</b> <i>Un monstruo y la chúcará: la danza como una poética en los márgenes de un orden</i>	120
<b>PARASKEVAÍDIS GRACIELA</b> Brecht y la música	128
<b>PUELLES ROMERO LUIS</b> La risa y el espanto. De la excepcionalidad de <i>Les demoiselles d'Avignon</i>	134
<b>XAVIER ISMAIL</b> Melodrama o la seducción de la moral negociada	146
<b>ZÁTONYI MARTA</b> La caducidad de un gran relato	156

# Editorial

Nos complace una vez más poner a consideración de nuestros lectores la edición del tercer número de la revista internacional de arte y diseño *La Puerta*, coeditada por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata y la Dirección General de Cultura y Educación de la provincia de Buenos Aires.

En esta oportunidad, presentamos una nutrida variedad de artículos que en su mayoría pertenecen a destacados autores latinoamericanos. Sin duda, sus reflexiones constituyen valiosos aportes para la construcción conceptual de las artes desde miradas múltiples, ampliadas y renovadas, tarea que en nuestra región se revela como urgente. Los retos que tensionan la figura del arte en el cambio de siglo; las artes vinculadas a los procesos de transformación social latinoamericana desde las propias raíces y no, como es costumbre, desde el gusto extranjerizante; los testimonios de la concepción estética del espacio urbano y del diseño edilicio; la recuperación de los diversos cuerpos en la “poética del no poder”; la importancia de la investigación sobre el vínculo entre la palabra y la imagen y las estrategias pedagógicas para su ense-

ñanza, más allá de los límites de la tradición en este campo; la necesidad de sortear el discurso oficial del único relato, el moderno occidental, para narrar, ver y organizar nuestra historia (incluida la del arte) con otras posibilidades y de otra manera..., son algunos de los temas analizados en estas páginas, fundamentales para la definición de estrategias de política académica y cultural en el continente.

Esta decisión editorial no debiera confundirse con simples particularismos o, peor aún, con una intención chauvinista. La inclusión de tres artículos de prestigiosos intelectuales europeos en sus respectivas áreas de investigación da cuenta de ello. *La Puerta* propone, desde su primera entrega, y es oportuno mencionarlo, un fluido intercambio teórico y académico –sin centros ni periferias– como contrapartida al intento homogeneizante que persigue la globalización.

A los autores, los colaboradores, las autoridades de la Facultad y de la Dirección General de Cultura y Educación, por sus aportes y sugerencias que han hecho posible la concreción de este nuevo número, nuestro reconocimiento.

**Mariel Ciafardo**

# Crónica de una Mirada

## Juan G. Ayala Veloso

Diplomado en Comunicación Visual, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, y en Historia de la Arquitectura del siglo XX, Centro de Postítulo, Facultad de Arquitectura, Universidad de Valparaíso. Magíster en Filosofía, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Profesor de Estética, Académico Adjunto del Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad Técnica Federico Santa María, Valparaíso, Chile. En 2002 y 2003 recibió la Beca Pontificia otorgada por la Universidad Católica de Valparaíso, División

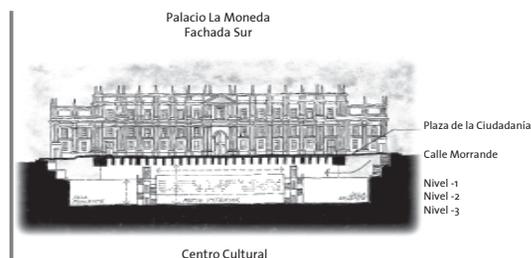
de Estudios Avanzados. En el año 2003 realizó una pasantía de investigación en el fondo pictórico del Museo del Prado de Madrid (colección permanente). En 2005 y 2006 obtuvo el reconocimiento oficial de los estudiantes de la Universidad Santa María, como Maestro Destacado. Entre sus trabajos editados se destacan: Crónica de una Mirada y Más Pontífice que Cicerón. Como conferencista ha participado en distintos seminarios y encuentros, en ciudades como Viña del Mar, Valparaíso y La Paz.

## Introducción

“Crónica de una Mirada” corresponde a un proyecto de investigación de estética urbana, escrito a modo de ensayo lecto-visual sincrónico desde la percepción estética y aplicado al diseño edilicio y al espacio urbano, de la obra de impacto cultural más emblemática del gobierno del presidente Ricardo Lagos: el Centro Cultural Palacio La Moneda en la remodelación de Plaza Bulnes, en Santiago de Chile.

## Metodología

Inserta dentro del proyecto Bicentenario, iniciativa gubernamental para conmemorar los 200 años de república independiente, es el Centro Cultural Palacio La Moneda (CCPLM) la obra que genera más resonancias y significaciones en el discurso ciudadano y político. El estudio de caso de la monografía editada fue realizado durante el año recién pasado. Desde marzo hasta el mes de mayo de 2006 se efectuó el estudio



de observación directa, en perspectiva fenoménica. Esta primera etapa permitió efectuar levantamientos fotográficos, estudios composicionales y diagramas. Junto a ello se estudiaron las circulaciones, los espacios de vacío, los espacios de amortiguación, la generatriz urbana y la pertinencia de las significaciones que genera el habitar el lugar.

Posteriormente se inició el trabajo de edición e incorporación de vectores paralelos como recepción de testimonios y comprobación de observaciones.

El estudio espacial realizado consideró la relación de escalas, desde la mayor –el espacio urbano–, hasta la menor –la obra de arte–. En definitiva, desde el *design* en su acepción escalar. Para la exposición y el desarrollo de la investigación se implementó un corte sincrónico, a efecto de generar una temporalidad inscrita que permitiera una inducción puntual y conducente de la espacialidad abordada.

Los instrumentos didácticos utilizados fueron escogidos en perspectiva de educar en la observación. Por ello encontramos alzados e isométricos acuarelados, esquemas croquizados desde fotografías, y en un diseño editorial como cuerpo gráfico, un continuo en permanente relación de texto e imagen, considerados ambos instrumentos unificados

igualmente significativas.

Se agrega a lo anterior dos elementos desde la palabra. Poemas y testimonios de observadores-lectores, testimonios libres e informados. El diseño editorial del proyecto en cuestión considera la amplia participación del lector-observador-habitante-ciudadano. Por ejemplo, afirma Gonzalo, 33 años, artista visual:

Para ser objetivo debo ver el asunto desde dos perspectivas distintas: por un lado, la que implica al mayor espacio arquitectónico creado en el último tiempo para satisfacer las necesidades de la cultura nacional; y por otro, una corporación cultural, a la vez semi-gubernamental e independiente, que debe administrar una superestructura física, idealmente productiva.

Lo cierto es que el espacio arquitectónico en sí, por lo monumental y bello en su frialdad, es una cachetada para todo artista que se atreva a abarcarlo. Me pregunto, ¿podrá hacerse productivo? Tampoco debemos olvidar que se construyó cerca del sitio que antaño ocupó el bunker... no por nada quiere ser representante de un Chile nuevo y no por nada es el Centro Cultural Palacio La Moneda. Así y como está o es, dice mucho más de nosotros que lo que quisieramos que dijera.<sup>1</sup>

En todas estas dimensiones del habitar, el ensayo intenta establecer el vínculo, pretende interpelar al lector-observador-habitante-ciudadano, y solicita su respuesta. Para ello el proyecto cierra esta parte con una dirección de correo

<sup>1</sup> Juan G. Ayala, *Crónica de una mirada*, 2007, p. 3.

electrónico, para –esperamos leída la lugaridad desde el texto, éste como guía de observación y crónica de mirada– recibir la retroalimentación informativa que buscamos.

Publicado el libro, es puesto a la venta en librerías especializadas y en el propio CCPLM, puesto que también viene a ser un “llevarse el museo para la casa”. La próxima etapa de investigación se implementará en el mes de noviembre de 2007, mediante el levantamiento de entrevistas dirigidas *in situ* a los visitantes al CCPLM. Junto a ello, en diciembre se subirá digitalmente el texto a sitios especializados. Un diseño de seguimiento de respuesta nos permitirá en enero de 2008 tener un depósito de lecturas que nutra la investigación.



El proyecto “Crónica de una Mirada” toma sentido a partir de la cadena de significaciones que surgen desde la edición publicada, de ahí entonces el énfasis que hacemos en el diseño del objeto libro, sus instrumentos didácticos, su orientación propedéutica.

### Aproximación política

Incorporada al proyecto Bicentenario, la instalación urbana del CCPLM se ubica en el espacio Plaza Bulnes. Este lugar

constituye desde los años 30 del siglo pasado, un espacio proyectivo-político de la nación chilena. Emplazada la casa de gobierno en el eje vial Alameda del Libertador Bernardo O'Higgins, vía estructurante de la capital, y en relación a los barrios del sur –otrora límite de lo urbano y lo rural–, responde este emplazamiento a decisiones de tipo político-nacional, en tanto generación de discursos, desde la consolidación barrial hasta proyecciones geopolíticas a modo de manifiesto de intenciones de ocupación del territorio sur y austral. De resultas, la nación que se proyecta en busca de un destino y desarrollo del país.

La historia urbana del espacio Plaza Bulnes, como anotáramos altamente simbólico, reconoce un hito de transformaciones en 1930. En aquellos años, las autoridades de Santiago se preparaban para la celebración del cuarto centenario de la fundación de la ciudad, ocurrida en 1541.

El primer proyecto registrado corresponde a la oficina de los arquitectos “Smith Solar y Smith Miller”. Presentado a las autoridades de la época éste no prosperó. Empero en 1934 la Municipalidad de Santiago contrata al urbanista austriaco Karl Brunner, quien propone la apertura de una avenida central hacia el sur, rodeada por “edificios en altura de diseño moderno”. El espíritu del proyecto consistía no solamente en darle proyección visual, arquitectónica y urbana al espacio y a su edificio símbolo inscrito – La Moneda –, sino que también en otorgarle una dimensión ideológica y política. El proyecto de Brunner se ve obstaculizado con la remodelación efectuada a fines de los setenta, específicamente en 1979 cuando se impone en el lugar “El Altar de la Patria”.<sup>2</sup>

En 2004, con el proyecto Bicentenario se dio inicio a la remodelación de Plaza

Bulnes, la que en su etapa final se expone y comenta en el ensayo “Crónica de una Mirada”.

### Centro Cultural Definiciones

Se conoce como Espacios Culturales a los lugares destinados a la puesta en obra de manifestaciones artísticas, como por ejemplo exposiciones, representaciones teatrales, proyecciones cinematográficas y a todas aquellas actividades culturales en general, que deban acoger y congrega a grupos de personas con el objetivo de desarrollar un quehacer cultural determinado, tales como seminarios, congresos o simposios.

Generalmente, estos Espacios Culturales surgen de iniciativas de gobierno o de instituciones con personería jurídica reconocida. Habitualmente se amparan en la trayectoria y prestigio de la institución gestora, la que detenta el patrocinio del Espacio Cultural.

Buscan desarrollar una independencia a efecto de sostener un diseño de actividad legitimada socialmente, por lo tanto se genera un aparato patronímico y administrativo pluralista, diverso y tolerante. No obstante, en tanto figura jurídica deben responder a los lineamientos que dan sentido a la institución patronímica.

### Aproximación de políticas culturales

El Centro Cultural Palacio La Moneda se instala en el imaginario cultural chileno y también en el centro del poder ejecutivo, pero por su emplazamiento asume una fuerte carga simbólica. Al ubicarse físicamente junto al Palacio de La Moneda, y máxime al denominarse

homónimamente, necesita explicitar su independencia, alejarse de lo coyuntural y dar cuenta de lo permanente, en coherencia con los valores que caracterizan a la actividad cultural. Debe trascender gobiernos y convertirse en cuestión de Estado. Por ello decimos en nuestro texto:

El Centro Cultural Palacio la Moneda, lo hace en cuidada distancia física y simbólica: “junto a, pero no en”. Suponemos una distancia que se expresa en la definición de su orgánica, dirigido por un directorio autónomo e independiente de los poderes de turno. Una Fundación privada homónima es la responsable de su gestión, está presidida por el Ministro de Cultura y personalidades tanto del ámbito público como privado. La dirección del Centro recae en un Director General.<sup>3</sup>

Y agregamos:

Entre (las calles) Teatinos y Morandé junto a la Alameda, este Centro debería constituir un polo de desarrollo articulado (con las instituciones existentes, como) la Sala Gabriela Mistral del Ministerio de Educación, el Centro de Extensión de la Pontificia Universidad Católica de Chile, la Biblioteca Nacional, el Centro Cultural Alameda, la Sala BancoEstado y la Sala de Exposiciones de Fundación Telefónica, entre otros –para citar sólo los espacios culturales ubicados en el eje Alameda oriente–.<sup>4</sup>

Todos estos espacios culturales intentan cubrir la siempre insatisfecha demanda cultural.

Terminamos afirmando:

Máxime en la capital de Chile, país que como imperativo moral concorde con

<sup>2</sup> Juan G. Ayala, *op. cit.*, 2007, p. 13.

<sup>3</sup> Juan G. Ayala, *op. cit.*, 2007, p. 26.

<sup>4</sup> *Ibidem.*

su desarrollo económico, debe crecer paralelamente en su cultura y en sus niveles educacionales, ambos factores generadores de pensamiento crítico, de diversidades, de tolerancia, de innovación y creatividad, finalmente sustento de ideales y espiritualidades.<sup>5</sup>

## El recinto Plaza de la Ciudadanía y el recinto Centro Cultural Palacio La Moneda

### La idea

La idea original del recinto CCPLM es del urbanista y paisajista chileno Alvaro J. Covacevich, quien encontró respuesta en el Presidente Ricardo Lagos que la integra al proyecto Plaza de la Ciudadanía, el que a su vez forma parte del gran Proyecto Bicentenario. Este pretende que nuestro país llegue al 2010 como una: "nación plena y justamente desarrollada e integrada en su diversidad". En esa perspectiva el apoyo a las iniciativas culturales y de renovación urbana se vuelven materia prioritaria.

Conocida la iniciativa de Covacevich, se gesta la sinergia con Lagos, formándose un equipo humano, significativo pivote para que este proyecto se concretara debidamente. Tras licitación otorgada a la oficina de arquitectura "Undurraga y Devés", Cristián Undurraga acomete la tarea de darle forma final al proyecto de Covacevich. Este arquitecto es también autor del diseño de la plaza norte del Palacio de Gobierno, la Plaza de la Constitución.

El diseño de los recintos considera en la siguiente etapa enfatizar la proyectiva ideológica visual de Brunner, al plantear que la actual carpeta de prados cruce

completamente el vacío Plaza Bulnes, incluyendo la Avenida Alameda Bernardo O'Higgins, la que se hundiría en el tramo calles Teatinos y Morandé, segmento este-oeste. Como podrá evaluarse, toda una obra de urbanización, infraestructura vial, finalmente una cuestión de geografía urbana.

### Costos

El costo total del proyecto fue de 15 millones de dólares. El Centro cultural en sí tuvo un costo de 5.700 millones de pesos. BancoEstado fue el financista de toda la obra. Para el financiamiento y actual ejecución del Centro se consideran dos vías: pública para los gastos operacionales y privada en lo que se refiere al montaje de exposiciones.

### Datos

La superficie total asciende a 7.200 m<sup>2</sup>, distribuidos en tres niveles subterráneos, destacando las dos salas de exposiciones de más de 600 m<sup>2</sup> cada una. Un hall central en nivel menos 3 de 1.050 m<sup>2</sup>, adaptable y funcional para exponer, más las dependencias de la Cineteca Nacional, Biblioteca, zona de restaurante, dependencias administrativas y servicios. Además un estacionamiento para 560 vehículos.



<sup>5</sup> *Ibidem.*

## Aproximación de percepción urbana

El lugar en que se emplaza el Centro Cultural Palacio La Moneda (...) aparece elegido como lo señalábamos, con un criterio de proyección histórica. La obra irrumpe en el espacio urbano y lo hace tanto desde el espacio cultural como del espacio político. En definitiva es un proyecto político cultural representado por un diseño que consideró: lo urbanístico, lo arquitectónico, lo paisajístico, lo gráfico visual. Museografía, Centro de difusión e investigación, lugar de encuentro, debate y reflexión.<sup>6</sup>

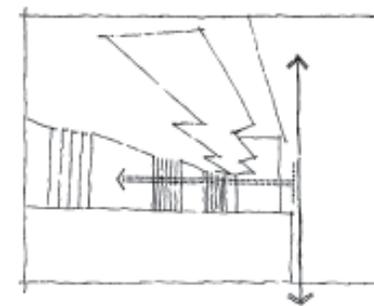
Apuntamos en el texto que "la irrupción es en la ausencia".

Si porque la obra que reseñamos se llama en la superficie de calle: "Plaza de la Ciudadanía". El proyecto urbano que incorporó a la Plaza y al Centro Cultural consideró el re-diseño completo de la plaza Bulnes, involucrando en él al edificio de la Moneda, y a todo el perímetro sur del espacio limitado por la remodelación de los años treinta.<sup>7</sup>

Más adelante fundamentamos que es en la ausencia,

(...) porque en la vereda norte de la Alameda aparentemente no hay nada. En el sentido opuesto a los vértices sur de ese enorme cubo de vacío (que aparece a ojos del que va leyendo el vacío) limitado éste por el diseño de fachada continua de los edificios ministeriales y gubernamentales, lo que "ocurre en este interior urbano" es lo que se interviene, se interviene el acto humano, lo que le pasa al peatón que lo ocupa, que lo recorre, que definitivamente lo habita. En

tanto lo construido, lo materialmente existente, lo físico, se interviene la antigua "Plaza de la Libertad" reconfigurándola desde su modalidad de plaza tipo italiano, a modo de espacio natural como jardín, para insertarla en el perímetro urbano ahora como plaza patio, como plaza dura.<sup>8</sup>



## El acto de habitar e irrumpir en los recintos

Ambos recintos coexisten en un diálogo permanente y necesario. La Plaza de la Ciudadanía como plaza-patio posibilita, a modo de anfiteatro, el espacio abierto de vacío que admite su habitar ciudadano y artístico. Actúa como prefacio de las actividades que se desarrollan en el subsuelo, donde debe irrumpir el ciudadano, rompiendo el límite que impone el vacío, debe éste cruzar el umbral virtual de la plaza e internarse a lo ignoto, en una actitud de búsqueda. La llegada al recinto CCPLM es una experiencia intuitiva que obedece a características de ritual y de transmigración de la realidad objetiva. El que ingresa a esa lugaridad, va en busca de subjetividades. El ingreso se hace en la

<sup>6</sup> Juan G. Ayala, *op. cit.*, 2007, p. 17.

<sup>7</sup> *Ibidem.*

<sup>8</sup> Juan G. Ayala, *op. cit.*, 2007, p. 20.

soledad y se efectúa en el abandono, mediada por la fuerza presente del Palacio de Gobierno, y la concurrencia del tráfico urbano, vial y peatonal que se deben dejar atrás. Hay en el que entra una elección conciente, consecuente con el enfrentamiento con las artes, es por gratuidad.

## El recinto Centro Cultural Palacio la Moneda

### El enfrentamiento, la materialidad, el estar

Pero, ¿dónde está este espacio cultural? Este ya está a la vista para el que ve, comenzó en la Plaza de la Ciudadanía. Esta afirmación la hacemos en tanto surge de la propia observación, de la dinámica que vitaliza esta espacialidad conformada por plaza re-diseñada y subsuelo re-diseñado.<sup>9</sup>

(...) En los análisis de lugaridad efectuados, nos ha parecido particularmente atractivo el contraste que se produce entre el sentido de sendas que toman el caminar de las personas en la superficie, comparado con el deambular libre y reposado de grupos en el subsuelo. Pero en este deambular distractivo, es posible percibir en las miradas y los gestos, toda una actividad interior, un ánimo de búsqueda y conocimientos.<sup>10</sup>

El "Centro Cultural Palacio La Moneda" se encuentra bajo el nivel de calle, en la cota menos cero. Se ingresa mediante rampas laterales bordeando el edificio, el que en una suerte de túmulo espera al visitante. Ya adentro la amplitud espacial, la luz filtrada y un gran patio interior acogen y conducen la mirada y el paso. A primera mirada el ojo acusa al visitante los tres niveles subterráneos, a los que se puede acceder

cruzando las rampas interiores, o mediante las dos cajas de escaleras, una en sentido a calle Morandé, y la otra en sentido a calle Teatinos.<sup>11</sup>

Espacialmente la proporcionalidad de tamaños que se da entre el eje longitudinal de planta con la altura interior constituyen diagonales de observación coherentes y armónicas, visualmente sustentadas por filtros de luz logrados mediante un pavimento (techumbre) acristalado, el que conecta el ojo del que está adentro con una imagen de lo que ocurre en el exterior. Se da un acuerdo tácito entre la experiencia del habitar interior con el habitar exterior. Por todo lo anterior no se producen ni sensaciones de opresión ni ahogo interior, contribuyendo a la necesaria concentración del estar interior, un estar contemplativo y a la vez lúdico de las artes.<sup>12</sup>



### A modo de conclusión

Ya hemos insistido que "Crónica de una Mirada" es la primera etapa de un proyecto mayor. Las etapas sucesivas conformarán el espesor de contenidos, la respuesta ciudadana desde las bases para un proyecto generado desde arriba. Por esto

decimos en nuestro texto que en esa línea inductora

(...) se ha intentado dar cuenta de la vivencia, se ha tratado de replicar la experiencia de habitar el lugar, pero desde esa observación desinteresada, propia de las artes. Hemos tratado de compartir un diálogo entre lector y obra, lo mismo decir entre ciudadano y espacio público.<sup>13</sup>

Se posibilita un diálogo que

(...) va acompañado de significaciones y reflexiones, pero son precisamente ello, una compañía al paso del que recorre (esas páginas), como de aquel que deambula y observa su ciudad con conciencia de que ella también es un libro a ser leído, a ser descubierto, a ser decodificado, y a ser compartido.<sup>14</sup>

Esta invitación a observar, no tiene sentido sino se articula con el ejercicio de la soberanía ciudadana, de asumir el rol de ciudadano instalado, y no el del trasiego errabundo adormecido. "Crónica de una Mirada" exige una actitud vital y vigilante, por ello en la parte introductoria afirmamos: El Proyecto "Centro Cultural Palacio La Moneda en la remodelación de Plaza Bulnes" de Santiago de Chile, convierte a esta iniciativa de Estado, en una gran responsabilidad política y cultural.

Toda la actividad que se genere, las políticas que se tracen e implementen activarán códigos de significación que serán evaluados por todos los chilenos.<sup>15</sup>

En esa etapa nos encontramos. ■

## Bibliografía

- AYALA, J.: *Crónica de una Mirada*, Valparaíso, Editorial UTFSM, 2007.
- NORBERG-SCHULZ, C.: *Intenciones en Arquitectura*, Barcelona, Editorial GG, 2001.
- PARCERISA BUNDÓ, J., RUBERT DE VENTÓS, M.: *La ciudad no es una hoja en blanco*, Santiago, Ediciones ARQ, 2000.

<sup>9</sup> Juan G. Ayala, *op. cit.*, p. 28.

<sup>10</sup> *Ibidem.*

<sup>11</sup> *Ibidem.*

<sup>12</sup> Juan G. Ayala, *op. cit.*, p. 30.

<sup>13</sup> Juan G. Ayala, *op. cit.*, p. 42.

<sup>14</sup> *Ibidem.*

<sup>15</sup> Juan G. Ayala, *op. cit.*, p. 11.

# "La metodología de investigación en acto creativo" <sup>1</sup> en el contexto de las escuelas de arte

## Abordaje desde la perspectiva de producción de libro-álbum

### Myrian Bahntje

Profesora Superior en Artes Visuales. Especialidad Pintura por la Escuela Superior de Artes Visuales (ESAV) de Bahía Blanca (1996). Licenciada en Ciencias Sociales y Humanidades por la Universidad Virtual de Quilmes (2006). Docente en la ESAV y participante del equipo de Investigación del Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur (UNS), a cargo de la Lic. Norma Crotti.

### Lilia García Bazterra

Profesora en Castellano y Literatura. Magister en Educación Psico Informática por la Universidad Nacional de Lomas de Zamora (UNLZ). Posgrado Internacional en Gestión y Política de la Comunicación y la Cultura por FLACSO (2007). Se desempeña como docente y su profesión se ha encauzado hacia la creación literaria y la investigación científica. Ha sido admitida en la Universidad Abierta de Barcelona para la realización del Curso de Especialización Libros para Niños y Jóvenes en la Sociedad Actual 2007-2008.

(...) la historia del arte presenta épocas críticas en las que cierta forma de arte aspira a efectos que sólo podrán ser conseguidos plenamente con un cambio de patrón técnico, es decir, con una nueva forma artística.

Walter Benjamin <sup>2</sup>

### Introducción

El presente documento se construye a manera de ensayo y es el resultado del trabajo conjunto realizado por las profesoras Myrian Bahntje y Lilia García Bazterra<sup>3</sup> en el contexto educativo de la Escuela de Artes Visuales de Bahía Blanca. La investigación toma como eje central el tema del

libro-álbum y promueve una "metodología de investigación en acto creativo".

La posibilidad de ejercer la asignatura Taller de Texto en una escuela de arte que está gestando la carrera de Ilustrador Profesional, y el encuentro con la Profesora Myrian Bahntje que alienta intensas búsquedas de nuevos impulsos en investigaciones para promover posibilidades expresivas como proceso cognitivo, hicieron que en 2006 ambas profesoras en función de las inquietudes de aquel momento, presentaran proyectos de investigación asociados para el II Encuentro en Capacitación en Arte organizado por la Dirección de Educación Artística dependiente de la Dirección General de Cultura y Educación de la provincia de Buenos Aires y la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Desde aquel entonces a la actualidad, la labor investigativa de ambas docentes, sin dudas *caótica* —ya que no se encuentra contenida en parámetros formales sino que es el resultado del esfuerzo voluntarista— ha logrado resultados que validan sus avances y que se irán explicando en el cuerpo de este documento.

El objetivo del presente ensayo es dar cuenta, procurar una descriptiva del proceso cognitivo que se consolidó en el espacio académico de la Escuela de Artes Visuales de Bahía Blanca y que imprimió huella, inicialmente, en un Proyecto Pedagógico Institucional que dio como resultado una edición en el nivel provincial y, posteriormente, a medida que se avanzó en la investigación y en la metodología de trabajo, un logro de premiación internacional.

### Contextualización y marco teórico

Un primer acercamiento al trabajo en equipo resultó la experiencia llevada a

cabo en 2005 con el Consejo General de Cultura y Educación de la provincia de Buenos Aires. En dicha oportunidad, la Escuela de Artes Visuales de Bahía Blanca, en conocimiento del concurso "Docente Autor" organizado por el mencionado Consejo General de la Dirección General de Cultura y Educación, presentó un *Proyecto Pedagógico Institucional para la Ilustración de Obras Premiadas* coordinado por Myrian Bahntje, a cargo del Taller de Ilustración III,<sup>4</sup> en colaboración con Lilia García Bazterra.

En dicha ocasión ya estaba latente la expectativa de encauzar a mediano plazo la internalización y experimentación en torno de una producción cultural de vanguardia como es el libro-álbum. Fue así como se buscó que fuera ésta una oportunidad de avance en ese sentido y se planteó un concepto de ilustración que buscaba transponer los límites de la tradición en este campo, razón por la cual se propuso al Consejo General de la provincia de Buenos Aires la necesidad de que los alumnos interactuaran con los docentes autores de las narraciones en pos de construir una imagen consensuada.

En el transcurso del desarrollo de la experiencia, el Consejo comprendió el espíritu que animaba la producción y la necesidad de experimentación en equipo y propuso que también se trabajara el diseño, lo que permitió reorganizar el trabajo para ir encauzando la relación texto, ilustración y gráfica en una *continuum* significativa.

A pesar de los muchos aspectos mejorables de la producción final que se consolidó en la edición de las obras *Cuentos Iniciales* y *Primeros cuentos*, con pie de edición del Consejo General, esta oportunidad permitió repensar desde la práctica y comenzar a madurar la construcción de un libro que busque ir más allá del tradicional libro ilustrado.

<sup>1</sup> "Metodología de Investigación en Acto Creativo": nominamos así al proceso de producción que combina la energía creativa y la búsqueda y construcción de marcos teóricos de manera que impulse al descubrimiento de nuevos modos expresivos. Pedimos disculpas por el estado conceptual primitivo del empleo de este término o la ignorancia de otro que abarque el concepto y sea universalmente válido. Dada la inminencia de la comunicación de esta experiencia, nos ha resultado imposible rastrear el uso de esta nominación conceptual. Esta *impertinencia científica* es responsabilidad de Lilia García Bazterra que con gusto se dispondría a revisar la bibliografía sugerida por los evaluadores o a procurar definir con mayor precisión este concepto.

<sup>2</sup> Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproductions", 1969.

<sup>3</sup> Es de considerar que la trayectoria literaria de Lilia García Bazterra en el campo de la literatura infantil y juvenil la ha llevado a plantearse durante muchos años la fuerza comunicante de las obras en relación con lo que con frecuencia se considera simplemente el soporte textual. Las cuatro ediciones de su obra *Hola Neuronas* han permitido observar las diferentes respuestas receptoras de los jóvenes ante la misma obra literaria ilustrada y diseñada de diferente manera, y han podido reconocer a menudo el valor decorativo que las editoriales atribuyen a ciertos elementos paratextuales.

<sup>4</sup> Los alumnos que en su momento cursaban este Taller de Ilustración III, correspondiente a la Tecnicatura en Ilustración, cursaban paralelamente el 3º año de la Tecnicatura en Diseño Gráfico.

Esta experiencia permitió que las profesoras profundizaran la reflexión sobre lo que en aquel momento consideraban una interacción de diferentes lenguajes en la construcción textual. Situación que fue posible porque antes de esta instancia, cada una, desde las diversas disciplinas, había logrado visualizar las posibilidades expresivas que permitía la vanguardia del libro-álbum, adquiriendo un bagaje teórico que comenzaron a poner en juego nuevos conceptos en la práctica docente en un marco de investigación en acto creativo.

Para consolidar el marco teórico se inició un intenso rastreo bibliográfico. Son escasos los trabajos destinados al debate en este sentido, pero los artículos varios que se pueden encontrar en revistas especializadas en literatura infantil, como la reciente publicación del ilustrador Istvan Schritter, *La otra lectura. La ilustración en los libros para niños*,<sup>5</sup> manifiestan una creciente preocupación acerca del tema. En el ámbito científico, se puede mencionar la Tesis doctoral de Cecilia Silva Díaz Ortega, *¡Qué libros más raros! Construcción y evaluación de un instrumento para describir las variaciones metaficticiales en el álbum*, de la Universidad Autónoma de Barcelona.<sup>6</sup> Otra bibliografía específica en español es *El libro-álbum* de autores varios, publicado por el Banco del Libro de Venezuela,<sup>7</sup> agotado en el mercado. Por consiguiente, los artículos de mayor acceso son aquellos colgados en la web, tanto de esta organización como los de la revista digital *Imaginería y Cuatrogatos*.

Son de sumo interés los concursos que desde la propuesta de libro-álbum invitan a la indagación, a repensar la producción de libros infantiles. Por otra parte, algunas colecciones como *Libros-álbum del Eclipse*,<sup>8</sup> resultan un buen material de análisis y reflexión. Aún así, debido al escaso material científico, se puede decir que el estudio del libro-álbum es un campo virgen en espera de su construcción teórica a partir de un trabajo, que entendemos, debe ser interdisciplinario.

En el buceo bibliográfico, nos encontramos con libros de cuentos infantiles en los que la ilustración *acompaña* al texto – típico de los cuentos infantiles tradicionales –, cuentos en los que la ilustración ofrece información complementaria del texto o información extra, no necesarias para comprender el texto. Sin embargo, se puede ir aún más lejos y alcanzar una relación entre texto e ilustraciones en términos de “sinergia”,<sup>9</sup> concepto que utilizan Sipe<sup>10</sup> y Latham,<sup>11</sup> como “término que se refiere a la producción de dos agentes que en combinación tienen un efecto mayor al que tendrían cada uno por separado”. John Warren Stewig<sup>12</sup> de forma similar utiliza el término “simbiosis”. Tanto Sipe como Lewis se abstienen de ofrecer una clasificación estática de la relación entre el texto y las ilustraciones y discuten un tipo de relación más orgánica y dinámica, inspirada en la ecología. La primera característica es la interanimación (las palabras cobran vida con las ilustraciones y las ilustraciones con las palabras, pero esto sólo es posible en la experiencia de

lectura),<sup>13</sup> la segunda es la flexibilidad (la relación entre ambos es variable, cambiando y adaptándose de página a página), y la tercera es la complejidad (en ese ecosistema existen diferentes tipos de ilustraciones y de textos que tienen más de una función).<sup>14</sup>

Entre estas maneras diferentes de hacer convivir a los distintos lenguajes, radica la distinción entre el libro ilustrado y el libro-álbum, en un límite difícil de definir porque más allá de que parece haber un acuerdo en que en un álbum confluyen dos códigos – textual y gráfico – los desacuerdos surgen en determinar cuáles son las maneras en que estos códigos interactúan.

## El libro-álbum en foco

A partir de la experiencia con *Cuentos Iniciales* y *Primeros Cuentos*, el rastreo bibliográfico y la fuerte expectativa de generar un avance en este campo, en 2006 se buscó trabajar afianzando las estrategias didácticas.

Fue así como en el Taller de Ilustración III se invitó a la cátedra a la Prof. Lilia García Bazterra. En esa instancia los alumnos propusieron la posibilidad de experimentar o de ejercitar a partir de una obra de la profesora que estaba asistiendo al taller en calidad de autora de literatura. Entonces Lilia, en conocimiento de que los alumnos contaban con las bases del Concurso Internacional de Literatura Infantil LIBRESA-Julio C. Coba, aportadas por la profesora Myrian para acercar el ejercicio del aula al universo de la realidad de los profesionales en formación, propuso no practicar sino realizar un trabajo con vistas a la participación en el concurso.

Es de considerar que, si bien el concurso tiene valor mundial como “concurso literario”, las bases que se difundieron

tácitamente hablaban de libro-álbum, de las características de este objeto cultural aún indiferenciado conceptualmente en el universo científico del arte pero ejercitado como práctica cultural en el mundo editorial, aunque con dudosas acepciones.

Para reforzar este planteo previo, valga la siguiente cita:

Los editores y los especialistas tampoco parecen coincidir (...) En el mundo editorial, el álbum se considera a partir de sus características de formato. Por lo que cuando se habla de álbum, se hace referencia a un producto (usualmente de 24 ó 32 páginas) en el cual la mayoría (casi siempre todas las dobles páginas) contienen ilustraciones. Con una perspectiva diferente, los especialistas se fijan en la relación que se produce entre el texto y las ilustraciones y algunos, como por ejemplo, Shulevitz, considera dentro de la definición sólo a aquellas obras en las que se produce una interdependencia entre texto e ilustración.<sup>15</sup>

Con la certeza de que se encontrarían pocas orillas que contuvieran la experiencia, se inició un trabajo exploratorio. El universo editorial aparentemente se maneja con un criterio de formato, y los especialistas, supuesta autoridad intelectual en el tema, muestran una provocativa grieta de indefiniciones, espacio maravilloso para la experimentación expresiva.

Puestas manos a la obra, de un grupo de cuentos ofrecidos por la autora, la profesora Myrian y los alumnos involucrados en la producción que es objeto de este análisis, eligieron trabajar la obra *La familia de Martina Espadachini*.<sup>16</sup> En esta experiencia se rescata la dinámica de trabajo llevada a cabo en 2005, con la edición de *Cuentos Iniciales* y *Primeros Cuentos*. Decimos que se rescata la experiencia como bagaje con-

<sup>5</sup> Istvan Schritter, *La otra lectura. La ilustración en los libros para niños*, 2005.

<sup>6</sup> Cecilia Silva Díaz Ortega, “¡Qué libros más raros! Construcción y evaluación de un instrumento para describir las variaciones metaficticiales en el álbum”, Tesis doctoral, Dir. Dra. Teresa Colomer Martínez, 2002.

<sup>7</sup> AA.VV., *El libro-álbum*, 1999.

<sup>8</sup> Colección dirigida por Istvan Schritter, trabajo por el cual se le otorgara el Premio Octogonal de Honor 2004 (CIELJ-RICOCHET, Francia).

<sup>9</sup> Diferenciar el concepto de “sinergia” utilizado por Sipe y Latham del de Dresang, el cual está más cercano a lo que junto con otros autores han llamado “iconotextos”. La sinergia para esta autora es una característica presente en el álbum a partir de los 90. “Las palabras se hacen ilustraciones y las ilustraciones se convierten en palabras. En la forma más radical de sinergia las palabras y los textos están tan integrados que resulta imposible decir cuál es cuál” (Eliza Dresang: *Radical Change: Books for Youth in a Digital Age*, 1999, p. 88).

<sup>10</sup> Lawrence R. Sipe, *How Picture Books Work: A Semiotically Framed Theory of Text-Picture Relationships*, 1998.

<sup>11</sup> Don Latham, *Radical Visions: Five Pictures Books by Peter Sís*, 2000.

<sup>12</sup> John Warren Stewig, *Get the Picture? The Dynamic Marriage of Picture-Book, Text and Images*, 2003.

<sup>13</sup> David Lewis, *Reading Contemporary Picture Books: Picturing Text*, 2001, p.55.

<sup>14</sup> Cecilia Silva Díaz Ortega, *op. cit.*, 2002.

<sup>15</sup> Cecilia Silva Díaz Ortega, *op. cit.*, p. 27.

<sup>16</sup> El trabajo aquí analizado es el que Fernando Reali ilustrara y cuyo diseño realizó Iván Batistutti López.

ceptual en crecimiento por las profesoras involucradas en esta investigación pero es de destacar que la evolución de la investigación no se sustentó con el mismo grupo de alumnos. Y de allí lo intensamente meritorio del proceso en el marco institucional ya que cambió el grupo de alumnos: las ilustraciones se realizaron en la misma cátedra pero con los cursantes 2006 en colaboración con un alumno de 4º año que había participado de la experiencia anterior. Este es un valiosísimo indicador de que, cuando la investigación se realiza en determinadas condiciones, produce resultados interesantes y validados socialmente aunque los grupos de alumnos con los que se experimentan los avances conceptuales cambien. Es importante comentar que el trabajo gestado ganó el Primer Premio en el concurso del que participó.<sup>17</sup>

La evaluación de estas dos experiencias<sup>18</sup> llevó al cuestionamiento por parte de las docentes, no sólo de la relación entre los diferentes componentes formales del libro-álbum sino la elaboración del mismo como aquel que probablemente amerite un punto cero distinto respecto del libro ilustrado. En la experiencia de las ilustraciones para el concurso Docente Autor y en *La familia de Martina Espadachini*, si bien se buscó que la ilustración implicara intercambios entre el ilustrador, diseñador y el escritor, el texto continuaba siendo una construcción previa a la ilustración.

### Avances en la investigación

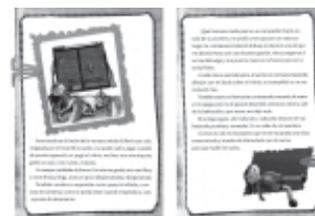
Se sabe que en el trabajo editorial se plantea en primer lugar el texto escrito, luego la empresa pide las ilustraciones y, finalmente, manda la totalidad del material al diseñador gráfico o, a partir del texto, el diseñador diagrama el libro

y se lo entrega al ilustrador para que trabaje los espacios vacíos destinados a las ilustraciones. Cabe destacar que hoy también es muy frecuente que el autor de todas las instancias de trabajo, o al menos de dos, sea la misma persona, lo cual no garantiza alejarse del preconcepto de trabajo fragmentado, que desde la primera experiencia áulica se buscó poner en crisis, fortaleciendo la idea de que la interacción e influencia mutua de los diferentes lenguajes que participan de un libro de cuentos debía ser parte de una dinámica de construcción y no sólo el resultado del ensamble de construcciones más o menos aisladas.

Es por eso que en la descripción de los trabajos citados a continuación, se podrá observar que la consigna de la experimentación en el aula surge a partir de un posicionamiento plástico y literario de diálogo entre los distintos códigos de un texto integrado que busca involucrar al lector invitándolo a sumergirse en la experiencia creadora de sentido.

A partir de la grieta abierta por lo no especificado en torno de la manera en que los códigos textuales y gráficos interactúan para el caso del libro-álbum, aparece el desafío de cuestionamiento y reflexión que giró en torno a la primera experiencia de 2005. Los resultados, lejos de ser homogéneos, dieron lugar a posibilidades diversas que tímidamente comenzaron a plantear el quiebre respecto del clásico libro ilustrado. De la primera experiencia podemos destacar situaciones clave que, sin ser del todo novedosas, son el resultado de un incipiente planteo teórico-práctico en relación al libro-álbum, soporte para la evolución que dio lugar a *La familia de Martina Espadachini*. Martina es el resultado de un sustancial crecimiento conceptual de las investigadoras en instancias de experimentación áulica.

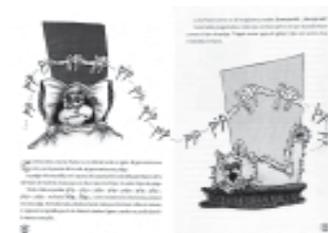
En *La gotita de lluvia*,<sup>19</sup> la ilustración sugiere que aquello que se relata está escrito en el diario íntimo de la niña que cuenta su vivencia con una gota de lluvia. Nada en el texto habla de la existencia de este diario íntimo. La ilustración toma un vuelo propio y agrega información al discurso escrito.



En *La pulga con hipo*,<sup>20</sup> el alumno decide incorporar una ilustración de página completa con la que se inicia el cuento, en lugar de comenzar, como tradicionalmente se hace, con el texto. La historia da cuenta de una pulga que con su hipo no deja dormir a la dueña de casa, el cuento *nace* con el molesto *pip*. La ilustración afirma que el *pip* es anterior a la historia y nos anticipa el molesto *sonido* que la recorrerá y del cual la ilustración se hace partícipe cuando, intervinendo las páginas con un grafismo manual, insiste en su presencia.



En *Luna llena*,<sup>21</sup> la situación planteada en el momento en que la luna se cansa de vivir en la cabeza de la malhumorada



da Nadín y pide vía Internet ayuda sideral, es llevada a cabo por una ilustración en la que por momentos el texto es parte de la ilustración: el pasaje que dice "situación muy delicada (enter) vivo con una niña alunada (enviar)", es parte del texto y es, conjuntamente con las estrellas y la imagen de la izquierda, la ilustración toda de la luna enviando el mensaje.



Con esta última imagen queda especificado que la tipografía constituye una forma visual. La anatomía tipográfica dada por la morfología del signo –propia de la familia tipográfica a la que pertenece–; sus dimensiones; el ritmo y distribución del texto; los descansos; los cambios tipográficos; el color asignado; el interlineado; el tipo de marginado; su relación con el contexto de inserción, por mencionar sólo algunas cuestiones, construyen un elemento figurativo en el plano.

<sup>17</sup> Resultaría objeto de análisis observar el desarrollo futuro, la trayectoria de los jóvenes que en cátedra y en condiciones experimentales de investigación generaron este resultado.

<sup>18</sup> Cabe aclarar que, además de las experiencias áulicas, las docentes buscaron seguir indagando en un proceso creativo que durante el período de receso de verano 2006-2007 dio lugar a *Ube, la nube*, también escrito por Lilia y que Myrian ilustrara. En el transcurso de 2007, *¿Dónde está la primavera?*, de la misma autora, fue trabajado en forma conjunta con Myrian y Estefanía Brzozowski, ex alumna de la institución que participara en el proyecto de ilustrar y diseñar los cuentos para el Concurso Docente Autor.

<sup>19</sup> Marta Cotroneo, *La gotita de lluvia*. Primeros Cuentos. Concurso literario Docente Autor. DGCyE, Buenos Aires, 2005. Primer premio. Ilustración y diseño de Melisa Holmgren.

<sup>20</sup> Matilde Wentzel, *La pulga con hipo*. Concurso literario Docente Autor. *Ibid.* Primera mención. Ilustración y diseño de Cristian Cascallar.

<sup>21</sup> Cristina Ferrero, *Luna llena*. Cuentos Iniciales, Concurso literario Docente Autor, DGCyE, Buenos Aires, 2005. Primera mención. Ilustración y diseño de Iván Batistutti López.

En *La bufanda de mi abuela*,<sup>22</sup> el texto es bufanda; en *La familia de Martina Espadachini*, el juego tipográfico refuerza, conjuntamente con la imagen,<sup>23</sup> la idea de que la gente "hace hss para adentro y shh para afuera como para pedir silencio".



Las letras, destacadas en rojo, se amontonan y solapan para generar la idea de lo aspirado del aire, y adquieren un mayor interletrado para dar la sensación opuesta. Como afirma Teo Reissis:

(...) toda fuente tiene su identidad (...) pero cómo la usamos y cómo la disponemos en el plano, nos dará un resultado u otro. La fuente no cambia. Cam-



bia nuestra manera de percibirla y apreciarla como tal, desde lo particular a sí misma (...) y desde su aporte a la totalidad de la obra.<sup>24</sup>

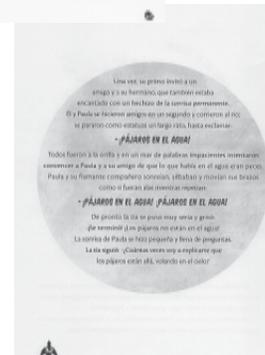
Para la observación de estos trabajos, resulta sumamente interesante recordar la propuesta de relación entre el sistema de signos lingüísticos y el sistema de signos plásticos que plantea Fernández del Castillo al afirmar que:

(...) el objetivo ideal del diseño editorial parece ser el de lograr que ambos órdenes funcionen en sinergia, es decir, a) en un ideal de eficiencia comparable con el "grado cero", cercano a la antipsia y colindante con la santidad, en que ambos órdenes transmitan lo mismo, o b) que ambos órdenes actúen en un juego de armonía y contrapunto, lo cual abre un nivel de acción retórica en el que la interacción entre ellos, en vez de ser plana, se vuelve campo fértil para el tropo.<sup>25</sup>

El aumento del cuerpo tipográfico en una distribución del texto que fragmenta intencionalmente el discurso, se hace eco de la sensación de angustia de Nadín en *Luna llena*. Se acentúa lo lingüístico, de

refuerza el texto, se influye en la interpretación.

La tipografía, a veces agigantada, otras veces minúscula, rivaliza con la ilustración, obligando al lector a hacer conexiones entre lo resaltado y lo coloreado, entre el texto *in crescendo* o disminuyendo. Todos estos recursos optimizan la participación del lector en la construcción de la obra como hecho estético.<sup>26</sup>



En *Pájaros en el agua*,<sup>27</sup> el destacado reiterado de la expresión "pájaros en el agua" reafirma la insistencia de una niña que asegura esta visión en medio

del desconcierto del universo adulto. La caja de texto circular sugiere un contexto ambiguo entre cielo y agua para un cuento en el que se intenta convencer a Paula de que no puede estar viendo pájaros sino peces.

La manipulación de los textos, el tipo de diagramación, la inclusión de complementos gráficos como los iconos utilizados para el índice de los cuentos del concurso Docente Autor, son algunas de las decisiones propias del campo del diseño para enriquecer el mensaje gráfico en un proceso de producción de sentido.

El Diseño Gráfico, entendido como una técnica de la comunicación visual, es una disciplina abstracta. Regula el ajuste de la forma gráfica de los mensajes a las condiciones de su comunicación concreta. Para ello elabora un instrumental específico de naturaleza semiótica: el manejo de principios de comunicación visual en los que confluyen múltiples sistemas y códigos (verbales, escriturales, icónicos, artísticos, etc.).<sup>28</sup>

Siempre teniendo en cuenta las posibilidades de cooperación por parte del lector.

Como afirma Istvan Schritter, "hay libros en los que el texto manda", quizás en parte por la dinámica de construcción –el texto antes que la ilustración y el diseño– y por la fuerza del texto en sí, hace que la ilustración

(...) simplemente ilustre. Quiero darme en la palabra "simplemente", pues todo esto puede no ser tan simple como parece. La sinonimia de la imagen con el texto no genera conflictos y puede invitar a que el lector la pase por alto, pero no siempre implica obviedad o redundancia.<sup>29</sup>

<sup>22</sup> Silvia Acosta, *La bufanda de mi abuela*. Cuentos Iniciales. Concurso literario Docente Autor. *Ibidem*. Segunda mención. Ilustración y diseño de Ma. Estefanía Brzozowski.

<sup>23</sup> Obsérvese que entre las bocas de las personas en el momento de aspirar el aire y las bocas cerradas para que este no escape, se destaca la carita del nene del primer plano que pareciera taparse hasta la nariz y así garantizarse meter "todo el susto entre los dientes".

<sup>24</sup> Teo Reissis, *Cinco cuentos tipográficos y algunas consideraciones*, 2005, p. 173.

<sup>25</sup> Gerardo Kloss Fernández del Castillo, *Algunos extraños habitantes de la fuente. La letra, materia prima de la tipografía*, 2005, p. 28.

<sup>26</sup> Ricardo Rosario, *Niños lectores de textos perversos*.

<sup>27</sup> Viviana Gladis Benitez, *Pájaros en el agua*. Primeros Cuentos. Concurso literario Docente Autor. DGCyE. Tercer premio. Ilustración y diseño de Diego Saez.

<sup>28</sup> Norberto Chávez, *Arte aplicada o técnica de la comunicación: dos vertientes en la práctica del Diseño Gráfico*, 2003, p. 114.

<sup>29</sup> Istvan Schritter, *La otra lectura. La ilustración en los libros para niños*, 2005, p. 52.

En el cuento *La familia de Martina Espadachini* la búsqueda de seguimiento del texto implicaba precisamente el no caer en la obviedad para no traicionar al cuento. Cuando Martina habla de "las cosas" que gustan hacer en su familia, un lector adulto podría sospechar que se trata de personajes de un circo, sin embargo nada en la ilustración nos lo confirma. Cuando Martina cuenta que su hermano es "especialista en partirse a trozos" y que eso casi siempre se lo hace su abuelo, la ilustración juega con la fragmentación del espacio en el que el público—realizado en monocromos—, el hermano y el abuelo interactúan entre estupor y risas frente a la amenaza de un sable que en sus quiebres se perfila de ficción.

Cuando Martina cuenta que el público se amontona para ver a su padre tragar fuego, la ilustración muestra al papá largando humo.

Cuando afirma que todos en sus familias tragan sables, la familia es presentada en grupo frontal, en cuanto a su disposición frontal, a la manera de los retratos de familia tradicional, pero a diferencia de estos, mordiendo un único sable en los que los espacios vacíos generan la incógnita que se revelará más adelante: se

trata de los primos que aparecen y desaparecen.

Toda representación aporta al conocimiento de la cosa desde la perspectiva del sujeto que la representa. Goodman dirá que al representar un objeto lo "consumamos".<sup>30</sup> El cuento de Martina se constituye como tal en la articulación de lo que el texto nos deja entrever y lo que su imagen o representación aportan. En más, a partir de la ilustración, la familia de Martina Espadachini, ya no puede ser otra porque se trataría de otro cuento aun cuando el texto no cambie.

### Decir-con el texto

Históricamente, la ilustración nace como una manera de volver inteligible un mensaje como en el caso de las ilustraciones científicas o los despieces de máquinas, pero sin embargo otro aspecto de la ilustración es la de brindar un aporte personal a lo dicho en el texto que se acompaña y hasta la de *decir-con* el texto. Retomando las páginas de *Luna llena*, más arriba analizadas, la ilustración nos dice que quien relata el cuento es una lechuza, símbolo de la sabiduría,



<sup>30</sup> Nelson Goodman, *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*, 1976.



metáfora del escritor omnisciente. En este caso no hablamos de representación, porque como afirma Elena Oliveras: "(...) la metáfora no ilustra, no representa ni traduce un contenido preexistente; por el contrario, lo 'crea'".<sup>31</sup> Hemos observado que la interacción tanto del ilustrador como del diseñador con el escritor, supone la habilidad de reconocer las posibilidades de la representación y de la creación en un juego articulado que brinda más de una lectura. Cuando en Martina el cuento nos dice que se acurruca mientras su padre le silba una canción, la ilustración nos muestra a Martina en distintas posiciones que dan a entender que finalmente se dormirá, aunque no veamos la cama. En este caso asistimos a otro recurso retórico: la sinécdoque, tropo expansivo que, con el mínimo elemento, crea el máximo significado. Esto propone un

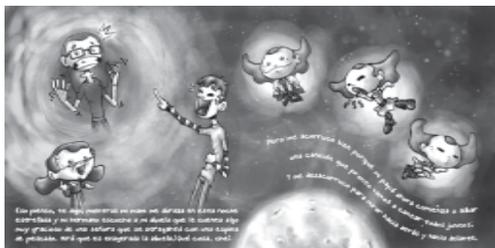
distanciada, e integrar la información que le ofrecen texto e imagen.<sup>32</sup>

Siguiendo el mismo criterio que en la *Pulgita con hipo*, en el cuento de Martina se agrega una ilustración al texto que habla por sí misma. En este caso se trata del afiche con que se cierra el cuento; mientras el relato lingüístico devela con la última palabra, que se trata de una familia circense, el relato continúa con una imagen visual que actúa como recolector de los significados disseminados a través de todo el cuento. Como los afiches que tantas veces hemos visto por la calle, éste nos anuncia las funciones del circo. En ese espacio imaginario del cuento, lo concreto del afiche coherentiza un discurso que se perfilaba como disparate: Martina, cuando vuela por el aire lo hace arrojada por su madre desde un trapecio, cuando el abuelo "corta en pedacitos" a su hermano es sólo un truco circense. En definitiva lo que



<sup>31</sup> Elena Oliveras, *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen*, 2007, p. 25.

<sup>32</sup> Cecilia Silva Díaz Ortega, *op. cit.*, 2002.



su familia hace con naturalidad –para nosotros *cosa de locos*– es normal en una familia de circo. Luego podremos volver a leer a Martina desde otro lugar. Es decir, se propone una relectura en la que será posible descubrir el valor significativo de cada uno de los ítems diseminados tanto desde los signos lingüísticos como no lingüísticos.

En relación a este cuento y aunque el concurso no lo requería, se presentó como parte de la maqueta o *dummy* una tapa que respetaba el diseño que sistematiza a la colección de la cual podía llegar a formar parte. Siguiendo el planteo de la ilustración a lo largo del cuento, la tapa buscó no anticiparse al cuento: Martina aparecía en primer plano volando por el aire

sobre un fondo verde, que sólo en la última ilustración se comprende que se trata de la niña realizando piruetas con el trapecio en el interior de la carpa del circo. Obsérvese que esta estrategia de producción no fue advertida por la editorial, que a la hora de diseñar la

tapa repitió exactamente la última imagen de Martina con el trapecio en el interior del circo, con lo cual conspiraba con todo el cuidado puesto a lo largo del proceso de ilustración. Fue necesaria una fundada explicación para que se repensara la tapa y finalmente se incorporara nuestra propuesta, aunque la rediseñaran. Creemos que esta situación pone de manifiesto el tipo de trabajo fragmentado al cual hacíamos referencia más arriba, y evidencia claramente la necesidad de comenzar a replantear la dinámica de construcción entre los distintos actores, al menos, para el caso del libro-álbum.



## Conclusión

Explorar, buscar más allá de lo conocido, encontrar que el lenguaje<sup>33</sup> es la posibilidad expresiva de nuestro universo simbólico y que podemos buscar cierta resonancia poética conjugando los códigos, que de eso se trata el arte, y que esa vivencia se contagia en el aula con la pasión de crear.

Y crear con la musa inspiradora que tiene el 20% del mérito y pone en juego el 80% de transpiración que nos lo da el trabajo, el espíritu de investigación y poder jugar con el foco de la objetividad y la subjetividad en un mismo gesto, eso es lo que intentamos en nuestro voluntarioso proceso de investigación en acto creativo.

Se buscó describir una secuencia de experiencias que nos llevó a lograr la validación internacional a través de un Premio y que, a pesar de las discusiones de editoriales y especialistas, nuestra obra bien se puede considerar un libro-álbum ficcional.

Durante 2007 se implementaron nuevas consignas de trabajo, por ejemplo, a partir de una idea escrita por Lucía Blanco,<sup>34</sup> los alumnos construyeron historias visuales. Es decir, la escritura fue disparador para la construcción de un cuento que quedó en manos de los alumnos del Taller de Ilustración.

Como dupla de investigación, nos quedan muchos desafíos pendientes, interesantes reflexiones para abordar y un sinnúmero de interrogantes que procuraremos ir develando a través de esta metodología que resulta tan compleja de definir como el mismo concepto de libro-álbum.

Y de eso se trata, de fundar la cátedra desde todas las dudas sobre lo hecho y la única certeza de que las nuevas producciones e investigaciones en arte aún es-

tán por hacerse. Cuando la academia puede contener teóricamente el arte desde la completud y no desde la falta, es hora de buscar otra frecuencia de creación.

En este espacio de ensayo e investigación creado a pulmón, estamos experimentando nuevas consignas y abordajes, con el horizonte puesto en producir un objeto textual con una fuerte resonancia estética, que quizá sea literatura y el soporte, un libro, pero que necesariamente demande competencias de comprensión textual en la que la palabra no sea el único regente. Buscamos un entramado textual intenso, vamos en busca de un libro-álbum que, por ejemplo, sea imposible ser leído a los niños por radio.<sup>35</sup> ■

## Referencias bibliográficas

- AA.VV.: *El libro-álbum: invención y evolución de un género para niños*, Caracas, Banco del Libro, Colección Para-para/Clave, 1999.
- BENBENASTE, Narciso: *Sujeto = Política x tecnología / Mercado*, Buenos Aires, UBA, 1995.
- BENJAMIN, Walter: "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproductions", en *Illuminations*, Hannah Arendt (ed.), trad. Harry Zohn, Nueva York, 1969.
- CHÁVEZ, Norberto: "Arte aplicada o técnica de la comunicación: dos vertientes en la práctica del Diseño Gráfico", en Leonor Arfuch, Norberto Chávez y María Ledesma: *Diseño y comunicación. Teorías y enfoques críticos*, Buenos Aires, Paidós Estudios de Comunicación, 2<sup>a</sup> reimpresión, 2003.
- DRESANG, Eliza: *Radical Change: Books for Youth in a Digital Age*, Nueva York, H. W. Wilson, 1999.
- GOODMAN, Nelson: *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*, traducción de J. Cabanes, Barcelona, Seix Barral, 1976.
- KLOSS FERNÁNDEZ DEL CASTILLO, Gerardo: "Algunos extraños habitantes de la fuente. La letra, materia prima de la tipografía", en VV.AA., *Ensayos sobre diseño, tipografía y lenguaje*, Buenos Aires, Nobuko, 2005.
- LATHAM, Don: "Radical Visions: Five Pictures Books by Peter Sis", en *Children, Literature in Education*, N° 3, 2000.
- LEWIS, David: *Reading Contemporary Picture Books: Picturing Text*, Londres y Nueva York, Routledge-Farmer, 2001.

<sup>33</sup> "La noción de lenguaje que estamos estipulando es equivalente a las posibilidades simbólicas de la especie; posee entonces una significación más fuerte que la habitualmente manejada por los lingüistas", en Narciso Benbenaste: *Sujeto = Política x tecnología / Mercado*, 1995, p.69.

<sup>34</sup> Escritora y artista plástica bahiense.

<sup>35</sup> Idea construida a partir de Sculevitz, 1999: 132, citado por Cecilia Silva Díaz Ortega en la Tesis doctoral frecuentemente aludida.

- OLIVERAS, Elena: *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen*, Buenos Aires, Emecé arte, 2007.
- REISSIS, Teo: *Cinco cuentos tipográficos y algunas consideraciones*, Buenos Aires, Nobuko, 2005.
- ROSARIO, Ricardo: "Niños lectores de textos perversos", [En línea], [http://www.bancodellibro.org.ve/portal/index.php?option=com\\_content&task=view&id=133&Itemid=126](http://www.bancodellibro.org.ve/portal/index.php?option=com_content&task=view&id=133&Itemid=126)
- SCHRITTER, Istvan: *La otra lectura. La ilustración en los libros para niños*, Buenos Aires, Universidad Nacional del Litoral y Lugar Editorial, Colección Relecturas, 2005.
- SILVA DÍAZ ORTEGA, Cecilia: "¡Qué libros más raros! Construcción y evaluación de un instrumento para describir las variaciones metaficcionesales en el álbum". Tesis doctoral (Dir. Dra. Teresa Colomer Martínez), Barcelona. Universidad Autónoma de Barcelona, 2002.
- SIPE, Lawrence R.: "How Picture Books Work: A Semiotically Framed Theory Text-Picture Relationship", en *Children, Literature in Education*, 29.2, 1998.
- STEWIG, John Warren: "Get the Picture? The Dynamic Marriage of Picture-Book, Text and Images", en *Children and Libraries*, Vol. 1, N°1, 2003.

## Bibliografía

- BORRERO, Lucía: "Narrativas de fin de siglo para niños y jóvenes", en *Revista Latinoamericana de Literatura Infantil y Juvenil*, N° 12, Bogotá, Fundalectura, julio-diciembre de 2000.
- BOZAL, Valeriano: *Mimesis: las imágenes y las cosas*, Madrid, Visor, 1984.
- COLOMER, Teresa: *Introducción a la literatura infantil y juvenil*, Madrid, Síntesis Educación, 1999.
- COLOMER, Teresa: La formación del lector literario, Salamanca. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1998.
- DURÁN, Teresa: *¡Hay que ver! Una aproximación al álbum ilustrado*, Salamanca, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2000.
- GUZMÁN, Malí: "Especiales a la orilla del viento. Entrevista con Daniel Goldin", en *Revista Latinoamericana de Literatura Infantil y Juvenil*, N° 12, Bogotá, Fundalectura, julio-diciembre de 2000.
- MARIÑO, Ricardo: "Cambiando de tema...", en *La Mancha. Papeles de literatura infantil y juvenil*, N° 8, Buenos Aires, marzo de 1999.
- MARIÑO, Ricardo: "El terreno donde crece la literatura infantil", en *La Mancha. Papeles de literatura infantil y juvenil*, N° 7, Buenos Aires, agosto de 1998.

# Los estereotipos en el arte

## Un problema de la educación artística. Los artistas son de Piscis

### El bueno y el malo

El malo sonríe, como Gardel, de costado, mientras tiene atrapada a la chica apuntándole una Magnum en la sien. Sonríe y lanza una carcajada grave, simétrica y tonal al revelar sus oscuras intenciones: destruir Nueva York, dominar el mundo, vengar la muerte de su hermano o liberar una horrible plaga sobre las principales capitales de los países más poderosos. Sonríe incluso en el instante previo a su caída cuando, luego de una rápida maniobra del bueno (aquí Bruce Willis), queda suspendido del brazo de la chica intentando arrastrarla en su último periplo. Es un malo compacto, astuto, perturbado y en este caso terrorista internacional. Hubiera sido un neonazi pelado con monóculo y frases inquietantes del estilo "aoga el mundo segá mío" después de la derrota del Eje. Antes mejicano, ruso durante la guerra fría, centroamericano de barba espesa con la irrupción de Fidel y el Che, musulmán o árabe por estos días. Del otro lado, se le opondrá siempre un policía o ex policía

#### Daniel Belinche

Licenciado en Música. Profesor Titular Ordinario en la cátedra *Apreciación Musical*, Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Docente Investigador Categoría 1. Director del Proyecto de investigación "Lenguaje visual y musical: hacia una reformulación de las propuestas pedagógicas" acreditado en el Programa de Incentivos. Director de la colección *Breviarios*, editada por la Dirección de Publicaciones de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Subsecretario de Educación de la Provincia de Buenos Aires.

#### Mariel Ciafardo

Profesora en Historia de las Artes Visuales. Profesor Titular Ordinario en la cátedra *Lenguaje Visual I-B*, Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Integrante del Proyecto de investigación "Lenguaje visual y musical: hacia una reformulación de las propuestas pedagógicas" acreditado en el Programa de Incentivos. Directora de Publicaciones y Posgrado de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Directora de la revista internacional de arte y diseño *La Puerta*.

algo borrachín –para acentuar el costado humano– capaz de sobrevivir a abordajes de aviones, de enfrentar a cientos de malos sólo con su coraje e incluso de sobreponerse a compañeros corruptos para acentuar el valor de la determinación individual frente a los flagelos colectivos provocados por el Estado y realizar el gran sueño americano. Regodeado en su sadismo, el malo inevitablemente comete un error fatal que le da chance a su adversario.

El estereotipo es algo que se reitera y se reproduce sin mayores transformaciones. Se caracteriza por ser un cliché, un lugar común, un esquema fijo que no requiere una participación activa del intérprete sino, por el contrario, apenas demanda su reconocimiento inmediato. El origen del término ligado a la imprenta es claro al respecto: una vez diseñadas las planchas era posible imprimirlas en serie y sin alteraciones, es decir, permitía *estereotipar* los textos y reproducirlos sin más.

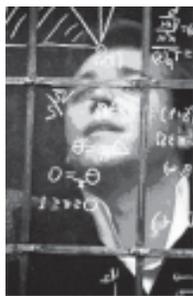
La naturaleza fija y estable del sistema de impresión se trasladará luego a otras situaciones fundadas en la repetición de una idea banal, frívola o superficial. De ahí que el carácter preconstruido del estereotipo pueda asumir según el caso una forma lingüística, conceptual, artística, etc., siempre ideológica.

En tanto convención legalizada mediante el uso social, es indudable que buena parte de la comunicación cotidiana es factible gracias al empleo de formas preconfiguradas, facilitando en cierto modo la relación con el mundo y el diálogo con los demás. Dicho esto, aclaremos desde el inicio que no es éste el sentido –el de los códigos socialmente compartidos– desde el que será abordado el concepto de estereotipo en el texto. Antes bien, interesa especialmente analizar la atribución de connotaciones estáticas, generales y universalizables a elementos o configuraciones, en particular cuando

son trasladadas al universo del arte en cualquiera de sus dimensiones.

## El estereotipo del artista

Comencemos por el cine. En su faz comercial, el cine –norteamericano, claro está– consolida su rol de poderosa máquina ideológica con la profusión exacerbada de toda clase de estereotipos. La imagen del científico es uno de ellos. Buenos (quieren salvar al mundo) o malos (quieren dominar el mundo), lo cierto es que los científicos, casi siempre hombres, son retratados como personas con alteraciones psicológicas, solitarias, asociales, obsesivas, distraídas, descuidadas en su higiene y vestimenta.<sup>1</sup> Las parejas de policías (uno blanco y uno negro, uno de ellos es estricto, el otro es indisciplinado o está suspendido y tiene la oportunidad de reivindicarse, etc.);<sup>2</sup> el detective privado (duro, frío y distante, fuma, toma whisky y jamás olvida su sobretodo y su sombrero); la mujer fatal<sup>3</sup> (mala, malísima, pero imposible escapar a sus encantos).



Dr. John Nash interpretado por Russell Crowe en *Una mente brillante*, Ron Howard, 2001.

<sup>1</sup> Ejemplos del estereotipo del científico –sin aludir a la calidad de los films– pueden verse en *Una mente brillante* (Ron Howard, 2001), *La mosca* (Davis Cronenberg, 1986), *Volver al futuro* (trilogía de Robert Zemeckis 1985, 1989, 1990), *El hombre araña* (San Raimi, 2002).

<sup>2</sup> Ver *Arma mortal* (Richard Donner, 1987), *48 horas más* (Walter Hill, 1990).

<sup>3</sup> Ver *Atracción fatal* (Adrian Lyne, 1987), *Bajos instintos* (Paul Verhoeven, 1992), *Acoso sexual* (Barry Levinson, 1994). Una variedad dentro de este estereotipo es el de la viuda negra.



Dr. Octavius interpretado por Alfred Molina en *El hombre araña 2*, Sam Raimi, 2004.



Dr. Emmet Brown interpretado por Christopher Lloyd en *Volver al futuro*, Robert Zemeckis, 1985.

El empleo del sonoro y de la música en el cine refuerza los estereotipos visuales: notas agudas puntuales en un marco atonal para la escena de la nenita que juega en su habitación despreocupada del acecho inminente del asesino serial. Notas graves para alertar (al espectador, no a la nenita) sobre la presencia de semejante monstruo. Notas largas producidas por un sintetizador, interrumpidas ligeramente por tres o cuatro sonidos percutidos graves para escenas de alienígenas o seres espaciales desconocidos (que, por cierto, suelen ser verdes, de grandes cabezas...). Ascensos por semitono que indican mayor tensión y repiqueteos en música “con mucho ritmo” para la inefable e infatigable persecución automovilística de toda película de acción que se precie de tal.

La lista podría ser interminable. Sin embargo, uno de los estereotipos predilectos es el del artista. Ya se trate de un *biopic* (biografía de un artista que

ha existido realmente) o de un personaje ficcional, los artistas en el cine son caracterizados mediante una serie de atributos recurrentes, independientemente de los contextos históricos en que transcurran los films. Veamos algunos ejemplos.

*Pollock*, dirigida y protagonizada por Ed Harris, resulta un compendio de los lugares comunes referidos al artista. Basada en la biografía de Jackson Pollock, famoso pintor representativo del *action painting*, esta película construye el perfecto retrato del artista atormentado. Alcohólico y depresivo, sus rasgos de inadaptado hacen que llegue tarde y borracho a una cita con la famosa coleccionista y galerista Peggy Guggenheim. Pero él es “un genio”. Hasta la malhumorada y caprichosa Peggy es capaz de soportar ese desplante y que, en su propia casa y ante numerosos invitados, Pollock orine sobre su hogar de leños ardientes. Los artistas son excéntricos. Pasa días acurrucado en un rincón mirando la tela en blanco, pese a la desesperación de su pareja, a quien le cierra la puerta en la cara. Hasta que un día, sin que medie trabajo previo, boceto o algo por el estilo, Jackson arremete con energía su tarea y no sólo comienza sino que termina en único aliento su obra maravillosa. Le había llegado la inspiración.<sup>4</sup>



*Pollock*, Ed Harris, 2000.

Los rasgos del artista vinculados a los desórdenes del comportamiento que interfieren las relaciones interpersonales son un patrón general. Se trata del “artista loco”. Van Gogh ha sido uno de los

<sup>4</sup> Son sugerentes las coincidencias narrativas que pueden advertirse entre *Pollock* y el episodio de Martín Scorsese “Apuntes del natural”, en *Historias de Nueva York*. Lionel Dobie –artista de ficción que también es expresionista abstracto, interpretado por Nick Nolte– maltrata a su representante, camina ante la tela que, si bien no está en blanco, tiene apenas unos pocos trazos, hasta que, en un rapto, empieza y termina su obra.

artistas favoritos para el cine, por ejemplo en *Vincent y Theo*, de Robert Altman.<sup>5</sup> Encarna la vida bohemia, desordenada; propenso al alcoholismo (desesperado, llega a beber el diluyente de sus óleos) y otras adicciones; genera vínculos enfermizos con familiares y amigos (la relación con su hermano Theo y con su amigo Gauguin, que desencadena en el siempre fascinante episodio de la oreja). Emblema del estereotipo del artista loco, Van Gogh padece serios trastornos psicológicos: depresivo, irascible, violento, inconforme: desórdenes de la conducta que lo empujan al suicidio.<sup>6</sup>



*Vincent y Theo*, de Robert Altman, 1990.

La caracterización de los artistas como seres especiales que presentan particularidades en algunos casos condenables no es nueva. En el siglo XVI, ya Giorgio Vasari, en sus célebres biografías, describe a los artistas de su tiempo: son extraños, fantasiosos, caprichosos, sucios, depresivos, melancólicos. A nuestro pesar, no por antigua, la idea de la creatividad ligada con alguna enfermedad mental o psicológica ha caído en desuso, lamentablemente. La neurociencia

en su corriente neuroestética está tratando de comprobar científicamente esta hipótesis. Paradojas del pensamiento estético occidental: aquello que empezó en los vericuetos de la espiritualidad culminó en la corteza cerebral. No sería raro que en un futuro cercano los paladines de la neurociencia propongan borrar de un plumazo cualquier estrategia pedagógica para la educación artística y derivar a nuestros alumnos directamente al quirófano. Al respecto, resulta ilustrativo un artículo recientemente publicado en el diario *Clarín* bajo el título: “Investigan por qué el cerebro de los artistas es tan especial”.<sup>7</sup> Según nos cuenta su autora, ha nacido una nueva disciplina: la historia neurológica del arte, cuyo padre es el historiador del arte John Onions, de Gran Bretaña. Dice el artículo en uno de sus párrafos:

Frente a una obra maravillosa, pero maravillosa en serio, dan ganas de saber cómo hizo esa persona para plasmar tanta belleza. Si la inspiración llegó finalmente mientras estaba trabajando, si la creatividad es un don que se reparte únicamente en pequeñas dosis o, por qué no, si habrá algo especial en su cerebro. La ciencia se hace las mismas preguntas.<sup>8</sup>

Parece que han descubierto que Kandinsky sufría de sinestesia y Fellini de síndrome de negligencia, enfermedades que han desarrollado su “extraordinaria creatividad”.

Es evidente que el estereotipo del artista en ocasiones se complementa con la idea del “artista semidivino”. Tampoco el argumento es nuevo. Para el humanista Marsilio Ficino la melancolía del artista está ligada al genio y la inspiración. En *Amadeus*, de Milos Forman, Salieri –personificado por F. Murray Abraham– al recibir unas partituras originales de mano de la esposa del genio, ingresa en un estado de conmoción profunda a medida que progresa en la lectura y la pantalla se ilustra con pasajes sinfónicos de Wolfgang. La escena se interrumpe cuando Salieri –la contrapartida de Amadeus, también un estereotipo, el personaje gris y mediocre, que padece en silencio el talento de quien describe con rasgos de adolescente engreído y superficial– arroja las partituras al piso. A continuación, Salieri ya anciano recuerda en una mezcla de odio y fascinación:

Eran sus primeros borradores de música pero no mostraban correcciones de ninguna clase. Simplemente había escrito música ya terminada en su mente. Y música terminada como ninguna música jamás terminada. Al desplazar una nota había disminución. Al desplazar una frase la estructura caía. Me di clara cuenta de que el sonido que oí en el palacio del arzobispo no fue accidente. Aquí otra vez estaba la misma voz de Dios. Yo miraba a través de la jaula de esos meticulosos plumazos en tinta a una absoluta belleza.

Al final de la escena, luego de abalanzarse sobre unos bizcochos, la blonda, pulposa y terrenal mujer de Amadeus pregunta: “¿No es bueno?”. Y Salieri contesta: “Es milagroso”. En la escena siguiente Salieri viejo le habla a un crucifijo: “De aquí en adelante somos enemigos tú y yo. Porque tú escoges como tu

instrumento a un jactancioso, lujurioso, obsceno muchacho infantil y a mí me premias sólo con habilidad de reconocer la encarnación. Porque tú eres injusto, desleal, duro, te detendré. Lo juro. Le estorbaré y perjudicaré a tu criatura en la tierra tanto como pueda. Arruinaré tu encarnación”. Luego, arroja el crucifijo a las brasas.



*Amadeus*, Milos Forman, 1984.

Otras veces, el estereotipo del artista se complementa con la idea del “artista sensible”. Corresponden a esta categoría aquellos artistas que caminan descalzos por la playa y se emocionan cuando ven el amanecer, su signo del zodiaco es Piscis, se visten de negro, prefieren los días otoñales y lluviosos, incluso si mueren es deseable que ocurra en medio de la soledad y la pobreza. Aunque por limitaciones de los autores el texto está más bien circunscripto a la música y las artes plásticas, nuestros amigos bailarines o actores podrían dar fe de similares descripciones ligadas a sus disciplinas. Para muestra, basten los bailes frente al mar de actores que se bambolean con dudoso sentido rítmico, salticando cual bambis para expresar libertad, o las escenas en las

<sup>5</sup> Véanse también *El loco del pelo rojo* (Vincente Minnelli, 1956), *Van Gogh* (Maurice Pialat, 1991). Una propuesta diferente es el episodio “Cuervos”, en *Los Sueños* de Akira Kurosawa, 1990, en el que Van Gogh es interpretado por el director Martin Scorsese. Aquí, un estudiante de arte ingresa literalmente a las obras y las recorre junto a Van Gogh. Pese a que varios parlamentos presentan signos de estereotipia (por ejemplo, cuando el estudiante pregunta a unas aldeanas si saben dónde puede encontrar a Van Gogh, éstas le dicen: “Tenga cuidado, estuvo en un manicomio”), y se ríen –el artista incomprendido por sus contemporáneos–, el film gana cuando deja de lado la personalidad del artista y los detalles de su vida y se involucra de lleno con la obra: la materia, la textura, los detalles. La obra de Kurosawa abandona el lugar común y construye una poética fundamentalmente apoyada en la imponente dirección de arte.

<sup>6</sup> Pueden verse también las películas *Los amantes de Montparnasse* (Jacques Becker, 1957), sobre la vida de Modigliani; *Basquiat* (Julian Schnabel, 1996), sobre la vida del pintor Jean Michel Basquiat; *La vida bohemia* (Kaurismaki, 1992), sobre tres artistas de ficción; *El amor es el demonio* (John Maybury, 1998), sobre el artista británico Francis Bacon; *Camille Claudel* (Bruno Nuytten, 1988), que narra su relación con el escultor francés Auguste Rodin.

<sup>7</sup> Eliana Galarza, domingo 17 de septiembre de 2006, p. 44.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

cuales el personaje –así tenga que decir sólo “La mesa está servida”– imposta la voz remedando a Alfredo Alcón en *Hamlet* y, en los casos extremos, despeina su pelo oscuro a lo Montecristo. Esta construcción aparece, por ejemplo, en *El Santo*, de Phillip Noyce. Aquí, Val Kilmer encarna al camaleónico ladrón internacional Simón Templar. Luego de asumir varias personalidades, cada vez con su correspondiente caracterización, Templar debe engañar y seducir a la científica que investiga la fórmula de la fusión fría. ¿Qué nueva personalidad debe adoptar para enamorar a la intrigante Dra. Emma Russell? Para resolver este acertijo, Templar registra su departamento: una tarjeta con la reproducción del monumento al poeta Percy Bysshe Shelley, una foto con su padre, un autorretrato de Dürero, un cuaderno con notas científicas y literarias. Infiere que ella es mágica, romántica, excéntrica, inocente. Entiende la vida en el dolor y la pasión. Ya tiene la respuesta: Emma Russell necesita un artista, alguien que “comprenda la verdad”. En la escena siguiente, y ya caracterizado como Tomás More, este artista doblemente ficcional dibuja con carbonilla, recostado en un banco frente al monumento a Shelley. Ella le pregunta: “¿Es artista?” Y él le contesta: “No, sólo un viajero en busca de la pureza”. Luego, en silencio, se acerca demasiado a ella. Perturbado, se aparta y le dice: “Perdón, no sé tratar con la gente” y se va. Ella queda deslumbrada.



*El Santo*, Phillip Noyce, 1997.

## Estereotipos conceptuales y algunas reflexiones finales

El uso de estereotipos icónicos es bien conocido y no es necesario abundar en ellos. Afiches, posters, tapas de discos, ilustraciones, publicidad, etc., son el vehículo irremplazable de imágenes repetidas hasta el hartazgo. Pensemos en la pareja que camina de la mano a orillas del mar en algún amanecer (¿o atardecer?) para significar “enamorados” o los primeros planos del payaso triste (que casi siempre, además, llora). Así se garantiza la lectura rápida y fácil y, por lo tanto, el efecto inmediato (ver Figuras 1 y 2).

El empleo de estereotipos es una de las constantes en la educación artística, fundamentalmente ligado con el trabajo sobre la percepción. En las propuestas derivadas de la didáctica operatoria –desde la idea de que el arte enseña la sensibilidad, la expresividad, la vivencia, la manifestación de las emociones– se vinculan estos supuestos aprendizajes al reconocimiento de los lugares comunes antes señalados. Basta recordar los actos escolares: gestos descendentes con los dedos cuando hay que acentuar la lluvia, trabajos de “expresión corporal” en los cuales se subraya con mímica lo que relatan los textos de las canciones, generalmente también estereotipados; constantes del tipo “el Señor Sol”, “la Señora Luna”, el uso de diminutivos para referirse a todo lo que tiene que ver con la niñez temprana, etcétera. Desde el perceptualismo, el estereotipo está al servicio de reforzar los hábitos perceptuales mediante intervenciones pedagógicas que hacen eje en la observación, la identificación, la discriminación y la clasificación (círculos cromáticos, escalas de valores, tablas de isovalencias, intervalos que en el lenguaje musical se califican consonantes o disonantes prescindiendo de su contexto).

Buena parte de las clases de Artes Plásticas o Lenguaje Visual consiste en aprender desde el comienzo esta estrategia: comunicar reduciendo al máximo las ambigüedades para orientar una interpretación literal. La atribución de significados fijos a los elementos del lenguaje es una excelente solución. Línea recta = masculinidad; línea curva = femineidad; línea quebrada = agresividad; clave mayor intermedia = equilibrio; clave menor baja = misterio; rojo = pasión; blanco = pureza; amarillo = alegría, y así sucesivamente.

Los modelos centrados en el refuerzo de los hábitos perceptuales y en una especie de clasificación universalista de los elementos persisten en los centros educativos de todos los niveles. La actividad de los alumnos se limita a incorporar modos estereotipados o mecánicos de producción e interpretación de imágenes, mediante una suerte de “ejercitaciones”. Éstas se formalizan exclusivamente en la bidimensión, sobre el mismo soporte (hojas Conqueror blancas) y con los mismos materiales (tinta para línea y textura, ténpera para las láminas de valor y acrílicos para las de color). Las producciones de los alumnos se vuelven, si se quiere, *desmaterializadas*, igualando texturas, colores, escalas, puntos de vista, etcétera (ver Figuras 3 y 4). Las ejercitaciones, que consisten en el uso mecánico y repetitivo de una acción, por fuera de la construcción de sentido, consolidan el estereotipo, lo vuelven una receta compositiva y acarrear otros inconvenientes no menos importantes. Por un lado, los alumnos de secundaria y de primer año de nivel terciario o universitario –estas actividades corresponden a estos ciclos de la educación– no cuentan con formación técnica suficiente en dibujo y pintura para reproducir de manera realista una imagen dada, mucho menos si ésta incluye la figura humana. El alto porcen-

taje de deserción y desaprobación de las asignaturas está vinculado a este hecho (que, dicho sea de paso, no provee esos saberes) y no a dificultades en el aprendizaje del lenguaje específico. Por otro lado, instala otro estereotipo conceptual: aquel que erige en absoluto e ideal el sistema de representación realista. La destreza técnica que supuestamente promueven está lejos de garantizar su utilización a la hora de producir (o interpretar) una obra, es decir, en el momento de la producción de sentido.

Algo similar ocurre con la música. Ejercitaciones que orientan la audición al reconocimiento de relaciones interválicas, armónicas y rítmicas (pensar en los ya clásicos dictados rítmico-melódicos) promueven imágenes mentales de estas relaciones que, por fuera del contexto de las obras, inducen a considerar válidas asociaciones cuya funcionalidad varía de una a otra. Un sencillo acorde de Do mayor puede significar en realidad reposo o tensión de acuerdo con su lugar en la composición.

En la educación artística, el estereotipo –instalado en el lugar del único recurso para el aprendizaje de las técnicas– ameritaría una revisión de las llamadas ejercitaciones. Éstas suponen un final esperable: ante un conflicto compositivo sólo existen un camino y un desenlace previsto de antemano. Por el contrario, la educación artística tendría que promover en el alumno la idea de que los caminos son múltiples y de que existe gran variedad de resultados probables. Dice Piglia en su “Tesis sobre el cuento”,<sup>9</sup> que no hay una única forma de narrar, aun la misma historia. A propósito de unas notas de Chejov que registran la anécdota “Un hombre, en Montecarlo, va al casino, gana un millón, vuelve a su casa, se suicida”, Piglia señala desde la hipótesis de que un cuento siempre cuenta al menos dos historias que, contra lo previsible y convencional

<sup>9</sup> Ricardo Piglia, diario *Clarín*, suplemento Cultura y Nación, 6 de noviembre de 1986.

(jugar-perder-suicidarse), la anécdota tiende a desvincular la historia del juego y la del suicidio. Un relato visible esconde otro secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario. En su ensayo, Piglia recorre desde el relato clásico –que narra en primer plano la historia del juego y en segundo plano construye en secreto la historia del suicidio– hasta las versiones modernas que, abandonando el final sorpresivo y la estructura cerrada, elaboran la tensión entre ambas sin resolverlas. No hay un camino único para narrar ni para componer. El resultado podrá ser más o menos elusivo, ambiguo o autorreferencial y es este rasgo aquello que deberíamos tener presente a la hora de programar y materializar las clases de arte.

El arte no consiste en consolidar respuestas perceptuales predecibles, sino más bien en su ruptura. Los recursos técnicos puestos en juego en este proceso no constituyen un fin en sí mismo, sino que están disponibles a los fines de la poética.

Si forzamos el análisis, toda estrategia que se base en la mera reproducción resulta inhibitoria del desarrollo autónomo de la subjetividad, del reconocimiento de las constantes culturales y de la capacidad de presumir –en el campo del arte y en cualquier manifestación de la vida social y de las relaciones humanas– que lo que se nos presenta unívoco y lineal puede esconder en sus intersticios otros significados posibles.

Los programas educativos, que se forman por fuera de la realidad cultural de los niños y jóvenes actuales, se vuelven frecuentemente estériles. Ellos son, cuando la situación económica lo permite, voraces consumidores de programas de TV, publicidad, Internet, juegos electrónicos, video clips, multimedia y, más recientemente, usuarios de celulares que ofrecen

la posibilidad de fotografiar y filmar. Incluso una simple llamada telefónica brinda consuelo a la espera con versiones degradadas de *Para Elisa*, alguna sinfonía de Beethoven, entre otras opciones prefiguradas. Jóvenes y adultos pueden elegir entre distintas alternativas de timbres y melodías que responden a estas características. Negar la existencia del impacto de este universo audiovisual no parece ser el mejor camino para que los estudiantes de cualquier nivel aprendan a valorar las diferencias y los matices que se filtran entre las fisuras que los mismos mecanismos del mercado generan. Las limitaciones de la estética predominante en los medios masivos han sido transitadas por estudios teóricos y análisis que exceden los alcances de este escrito. La necesidad de la televisión de capturar atenciones dispersas –susceptibles de ser reemplazadas rápidamente con el control remoto– implica, por encima de la exacerbación de los estereotipos mencionados, un empleo de los recursos sonoros y visuales fuertemente pregnantes. Animadores televisivos que gritan sin parar, escenas dramáticas o festivas desmesuradamente exageradas, rozan con frecuencia lo grotesco. La nómina de ejemplos sería fatigosa. Sin embargo, aun en ese universo, es factible encontrar malvados memorables que se sobreponen al libreto y construyen personajes creíbles y llenos de matices, publicidades cuidadas y sutiles, video clips de alta factura técnica cuya dirección de arte desafía los límites impuestos por el mercado. En todo caso, ni las versiones más ambiciosas de las vanguardias cuya pretensión de origen fue romper con toda convención están exentas de recurrir o de construir nuevos estereotipos.

La ruptura con el estereotipo no tiene que ver con la elección de una estética determinada. No es cuestión de ser austero imitando a Cage o desmesurado en la línea de Fellini. De reproducir literalmente

la oscuridad de las escenas de *El Padrino* cuando el personaje encarnado por Al Pacino le susurra a uno de sus secuaces con sórdida lucidez: “Que nada le ocurra a mi hermano mientras mi madre viva”, para ordenar en verdad el mero aplazamiento del asesinato de Fredo. Tampoco de confundir el estereotipo con las características de género, sin las cuales la obra no sería posible. En un policial no podrá obviarse la presencia de un asesinato, robo o secuestro ni la intervención de un policía, quien será, por supuesto, uno de los protagonistas.

Si aceptamos la idea de que las obras de arte están fundadas en una relativa distancia de la realidad que representan y que el estilo de la obra está determinado justamente por las convenciones de ese distanciamiento, queda clara también la diferencia entre estilo y estereotipo. En su ya célebre libro *Contra la interpretación*, Susan Sontag señala que: “La noción de distancia (...) es equívoca a menos que se añada que el movimiento no es sólo de alejamiento sino de acercamiento al mundo”.<sup>10</sup> Si la idea de estilo es asimilable en definitiva a la idea de arte y contiene algún tipo de desvío, de ruptura con la forma más directa de decir algo, en el estereotipo, en la cosificación discursiva ocurre lo inverso: un mínimo grado de desvío en función de hacer obvio el “contenido” tan cuestionado por Sontag. Es indudable que la repetición propone debates estéticos de gran interés. La obra de arte se vuelve inteligible fundamentalmente por las repeticiones. El estilo pone en evidencia el modo en que una producción artística se repite a sí misma construyendo, en alguna medida, identidad. Con el tiempo multidereccional y ultra veloz del mundo contemporáneo, esta percepción epocal de los rasgos estilísticos se ve comprometida por la imagen ilusoria de una suerte de presente continuo que es también un

estereotipo. En definitiva, si el arte es tanto distanciamiento como acercamiento al mundo, en el estereotipo esta ecuación se invierte: el acercamiento y la intromisión forzada en la subjetividad de un conjunto de formas caricaturizadas produce una falsa sensación de cercanía y familiaridad que nos aleja del mundo. Una especie de instalación en un placer continuo al que es tan propensa la cultura contemporánea por vía de la ratificación de aquello que se espera, que inevitablemente es sucedido por un sentimiento de hastío y frustración.

El debate en torno a la aparición en la industria cultural de los mecanismos de repetición ampliada ha sido abordado –incluso desde matrices de pensamiento similares derivadas del marxismo– con ciertas contradicciones. Aquello que Adorno y sus colegas consideraban el germen de una creciente estandarización de la cultura de masas condicionada por los dispositivos del mercado, ofrecía según Debray la posibilidad de ingreso de los sectores populares y una mayor democratización de esa misma cultura. La repetición es parte del universo individual y de las construcciones colectivas. Ha sido un recurso estratégico de las vanguardias y ha estructurado estéticas determinantes en el mundo occidental. Las fugas de Bach o el minimalismo, el rock y el mejor cine de género, por nombrar algunas. También las culturas orientales o las originarias de América ficcionalizaron su concepto del tiempo –de un tiempo no progresivo sino recursivo– en obras y ritos en los que la repetición opera como condición compositiva. Podríamos afirmar que la diferencia entre la repetición y los estereotipos a los que hacemos referencia difieren en grado y en sustancia. Unas generan sentido; las otras lo esterilizan. Si bien es la industria cultural occidental, y particularmente el lenguaje televisivo comercial, el mayor caldo de cultivo para esta suerte de

<sup>10</sup> Susan Sontag (1970), *Contra la interpretación*, Buenos Aires, Alfaguara, 1996, p. 60.

vacío de sentido al que aludimos, otros procesos sociales han fracasado en el intento de sortear los escollos de la estandarización cuyo fin último es la propaganda ideológica. Pensemos en el realismo socialista.

Lo importante es, en todo caso, reconocer que el estereotipo tiene el efecto de inmediatizar y automatizar la percepción, es decir, lo contrario de la percepción estética. La percepción estética se diferencia de la percepción en general en que la primera rompe de entrada con cualquier automatización perceptiva.

Un estereotipo puede ser un buen punto de partida, un material a desarrollar. No sostenemos aquí la búsqueda forzada de originalidad. Las obras siempre tienen algo reconocible que hace posible nuestra comunicación con el otro. Y en este caso, porta valores simbólicos que afianzan la identidad cultural. Esto ocurre con buena parte del arte popular, en cualquiera de sus manifestaciones. Una obra puede partir de algo que hayamos visto u oído infinidad de veces en la vida cotidiana, pero en ella los materiales, su relación y organización adquieren nuevas formas que alteran las rígidas reglas del código. Lejos de ser inmediata, la percepción estética es diferida, aplazada; nos obliga a detenernos y nos suspende en un tiempo que es, de entrada, ficcional. El estereotipo en todo caso no busca establecer factores de identidad entre actores sociales que no poseen el control de los medios de comunicación, sino asociar la materialización de esos valores con los axiomas invisibles del mercado.

El trabajo sobre la percepción estética en cualquier nivel de la enseñanza debería consistir en una aproximación a los recursos poéticos –en la producción y en la interpretación de obras– siempre más cercanos a la complejidad que al estereotipo, a la ambigüedad que a las lecturas lineales. Y, sobre todo, al esfuerzo, al trabajo, a

la corrección de bocetos, a la exploración de los materiales que a los dictados improbables de una voz metafísica. La elección de materiales, soportes, herramientas y técnicas depende de esa búsqueda poética, para la cual sirven bastante poco los manuales compositivos.

El proceso de estratificación de un estereotipo es lento y ocurre –al igual que la formulación teórica de intentos universalistas– de manera progresiva y contradictoria. El lenguaje puramente mercantil trasformó en estereotipos circulantes culturales que en su origen fortalecían relaciones, vínculos sociales, espacios compartidos. Giros poéticos, imágenes, movimientos, dichos populares, estilos y géneros devienen en estereotipos justamente a partir de esta condición del mercado de escindirlos de las circunstancias históricas en que surgieron.

Un último ejemplo. Aun en un estilo aparentemente comercial, el comienzo de la escena final de la venganza de Beatrix Kiddo (Uma Thurman) en *Kill Bill* –la extensa pelea de la protagonista con decenas de contrincantes japoneses expertos en artes marciales y su posterior encuentro a solas con O-Ren Ishii (Lucy Liu)– difiere de la mayor parte de las películas del género en su estética. Cambios de ritmo, de color, de iluminación, pasajes en silencio, diferentes soportes del sonido y de la música, empleo de planos en los cuales la figura es un elemento aparentemente secundario, el golpe del shishi odoshi (espantaciervos) en primer plano y la tensión de la batalla a lo lejos, configuran un entramado que vuelve verosímil una escena difícilmente creíble en el mundo real. La protagonista vuela, se suspende sobre su sable samurai clavado en la pared, entre otras proezas. *Kill Bill*, en comparación con esas innumerables batallas lineales y mecánicas de los continuados de fin de semana, mantiene alerta la atención no mediante las muertes

acumuladas sino a consecuencia de los matices compositivos y el cuidado estético de la imagen.<sup>11</sup>

Este análisis ha sido transitado en el campo de la estética. Aun así es notable la vigencia del uso de estereotipos en el sistema educativo, no sólo en el arte. Integra un cuerpo de temas a los que la pe-

dagogía tradicional, tan proclive a situarse en un estadio superior al de las disciplinas artísticas, ha contribuido poco. Cuando se habla, también desde lugares comunes, de la significatividad de los aprendizajes, la formulación de objetivos y contenidos con frases del tipo “qué, cómo y cuándo aprender” y otras por el estilo, cabría preguntarse si una búsqueda realizada desde la propia dinámica de los lenguajes artísticos no sería capaz de realizar aportes acaso verdaderamente significativos, más allá de sus enunciados, en el aula. ■



*Kill Bill 1*, Quentin Tarantino, 2003.

Figura 1: Enamorados



Figura 2: El payaso triste



<sup>11</sup> Podríamos haber ejemplificado con películas de un gran cuidado de la estética como *La casa de las dagas voladoras* y *Héroe* de Zhang Yimou o alguna escena de *The Matrix* de Andy y Larry Wachowski (en *Matrix Reloaded*, las peleas se vuelven más obvias y no resuelve el subrayado y la exageración).

Figura 3: Ejercitaciones de línea



Imagen de punto de partida.



Línea homogénea.



Línea blanda ondulante.



Línea texturada.



Línea discontinua.



Línea valorizada.

Figura 4: Ejercitaciones de claves tonales



Mayor alta: dramatismo, vitalidad, exuberancia.



Mayor intermedia: equilibrio, sobriedad.



Mayor baja: dramatismo, solemnidad, profundidad, misterio.



Menor alta: delicadeza, sutileza, atmosférico. Temas poéticos.



Menor intermedia: gran equilibrio, elegancia, suavidad.



Menor baja: misterio, pobreza, melancolía.

# El Pensamiento Sensible y el Pensamiento Simbólico en la Creación Artística\*

## El Cuerpo y el Conocimiento

### Augusto Boal

*Dramaturgo y escritor brasileño nacido en Rio de Janeiro en 1931. Es conocido por haber creado el Teatro del Oprimido, método y formulación teórica de un teatro democrático, del pueblo. En 1971 es encarcelado en Brasil. Al ser liberado, se traslada a la Argentina, donde realiza numerosas representaciones de piezas teatrales, desarrolla una labor como conferencista e investiga sobre el Teatro del Oprimido. En 1978 es invitado por la Sorbona para dar clases de Teatro del Oprimido. Se traslada a París donde funda el Centre d'étude et diffusion des*

*techniques actives d'expression dedicado al estudio y difusión del Teatro del Oprimido. En 1979, funda el Centre du Theatre de l'opprime. En 1986 retorna a Brasil, donde desarrolla una intensa labor de acercamiento del teatro a lugares como las calles y las cárceles brasileñas. Su libro Teatro do Oprimido y otras poéticas políticas ha sido traducido a más de 25 idiomas. Entre sus obras se destacan: La casa del otro lado de la calle; Revolución en América del Sur; José, del parto a la sepultura; Juicio en el nuevo sol; Arena canta Bahía, y Tiempo de guerra, entre otras.*

Quando nasce un bebé es un cuerpo humano que viene al mundo. Pasan a existir el cuerpo y el mundo, el cuerpo en el mundo.

Ese cuerpo no trae consigo ningún preconcepto, ningún *parti pris*, ideas inamovibles, certezas o intransigencias. No hincha por ningún equipo de fútbol y no profesa ninguna religión. No hace filosofía ni compara valores, desconoce valores: es apenas un cuerpo humano.

No posee ningún conocimiento a *priori* en el sentido kantiano,<sup>1</sup> que rebasa los límites de lo que le es orgánico y, en él, singular. Apenas trae consigo sus cinco sentidos, su código genético, necesidades físicas vitales y, más tarde, incipientes deseos.

Sobre todo, trae un cerebro con cien billones de neuronas<sup>2</sup> que, estimuladas por decenas de neurotransmisores—sustancias químicas—e infinitísimas descargas eléctricas, crean infinitas sinapsis que constituyen su vida psíquica, organizadora de

Traducción: Mariel Ciafardo

Revisión técnica: Eduardo Russo

\* En la traducción en castellano se respetó el uso de las mayúsculas del artículo original en portugués [N. de T.].

<sup>1</sup> Conocimiento que no depende y es anterior a la experiencia práctica. [Por razones de edición, las consideraciones agregadas por el autor a esta Nota, se transcriben al final de este artículo (N. de T)].

<sup>2</sup> Mitad de las que fueron producidas desde el nacimiento, pues las de la otra mitad, no habiendo sido capaces de integrarse en redes neuronales, se perderán por el camino y morirán. Este es el destino de los *eremitas urbanos*.

sensaciones y emociones, y productora de ideas abstractas, proyectos y acciones concretas.

Sus sentidos ya existían en desarrollo y, dentro del vientre materno, ya guardaban memorias. Su piel ya tocaba el líquido amniótico que pocas variaciones tenía de temperatura y consistencia. Sus oídos ya recibían sonidos venidos de afuera, amortiguados; su boca apenas sentía sabor en los labios apretados; sus ojos nada veían, y sus pulmones no respiraban.

El nacimiento produce un choque sensorial de tremenda violencia, y el bebé llora. Lloro, simplemente, porque no sabe qué decir. Asustado, piensa un pensamiento mudo, pues no conoce palabras. Su piel toca otras pieles, ropas y cosas, siente y compara. Sonidos, a su alrededor, se vuelven explosivos y diversificados. Por primera vez, sus pulmones se llenan de aire y el bebé huele. Saborea la leche materna. Sus ojos, cuando se abren bien abiertos, al verlo todo, nada ven: lentamente, a lo largo de los días que pasan, de las personas y cosas que pasan, distinguen trazos y colores, dibujan perspectivas y reconocen fisionomías.<sup>3</sup>

Sus primeros contactos con el mundo exterior son de naturaleza sensorial, esto es, estéticos. La Estética nace con el bebé.

## La Estética como Pensamiento Sensible

Cuando, entre 1750 y 1758, el filósofo alemán Alexander Baumgarten escribió sus dos libros sobre Estética,<sup>4</sup> él la definió así:

Los Sentidos –y los Conocimientos de ellos derivan– permiten imaginar una gnoseología inferior. No dudo que pueda existir una Ciencia del Conocimiento Sensible (...) intermedia entre

la sensación pura, oscura y confusa, y el puro intelecto, claro y distinto. Ella no es ni algo existente en la propia Cosa, ni pura creación del ser humano: es el resultado de una síntesis particular, armonía entre Cosa y Pensamiento. El Concepto Sensible es particular, como objeto de sensibilidad; y general como objeto de entendimiento.

Estética es una relación Sujeto-Objeto, concuerdo. Discuerdo apenas del uso de la palabra “inferior” para designar el Conocimiento Sensible, que no es una función estática, archivo muerto, el mero registro de informaciones sensoriales, pero sí el armonizador de las nuevas informaciones con las anteriormente recibidas y jerarquizadas, y con los deseos y necesidades del Sujeto.

Quiero adoptar la idea de que existe una otra forma de pensar, no verbal –el Pensamiento Sensible–, dinámico, articulado y resolutivo, que orienta la estructuración del Conocimiento Sensible.

El flujo continuo de nuestras acciones y decisiones, que se toman en cuenta y se llevan a cabo, las informaciones organizadas en Conocimiento, son obra de un verdadero Pensamiento Sensible que, dinamizando ese Conocimiento, determina y orienta la dinámica voluntaria del Sujeto.

El Conocimiento Sensible –que ya es Pensamiento embrionario en su forma Infinitiva: Conocer– es un Léxico constituido por todos nuestros elementos psíquicos que se estructura en Sintaxis, que categoriza y da valores a cada uno de esos elementos. Conocimiento se conjuga en el Presente del Indicativo, pero el Pensamiento Sensible es Gerundio y, como tal, se proyecta en el Futuro.

Conocer es, pues, el acto de recibir informaciones que, a través del Pensamiento Sensible, se estructura en el Conocimiento.

El Conocimiento, con sus informaciones organizadas, ofrece opciones; el Pensamiento Sensible escoge e inventa caminos. El Conocimiento interroga; el Pensamiento responde. Uno pone, otro dispone. El Conocimiento acumula; el Pensamiento es aventura. El Conocimiento trae el pasado hasta el instante presente; el Pensamiento, del instante, permite avanzar hacia el futuro, o rever el pasado. Conocer, Conocimiento y Pensamiento Sensibles son etapas interpenetrables de un mismo proceso psíquico: el proceso organizativo se vuelve resolutivo.<sup>5</sup>

Tampoco me parece adecuada la expresión “puro intelecto”, pues tal pureza no existe: en su texto, Baumgarten se refiere apenas al Pensamiento Simbólico, constituido por las palabras. No obstante que las palabras designan Cosas, son, ellas mismas, Cosas, y pueden ser percibidas y reveladas por el Pensamiento Sensible: he aquí la poesía.

El Intelecto es el resultado de la metamorfosis continua y progresiva de sensaciones, emociones e ideas, actuales y pasadas, que giran en la Mente, antes de transformarse en habla que es una modalidad de acción.

Acuerdo en que, en la formación del Intelecto existe un salto vital imposible de ser conocido: de la misma forma que el ácido desoxirribonucleico adquiere vida –o en ella se transforma, sin que sepamos cómo ni por qué– el cerebro orgánico crea la Mente multifacética y, esta, el Intelecto refinado. El Intelecto es el Pensamiento Simbólico purificado de lo no esencial: es una categoría del Pensamiento.

## Lo Bello, lo Bonito y lo Feo

La Estética no es la Ciencia de lo Bello, como se acostumbra decir, pero sí la Ciencia de la Comunicación Sensorial y de la

Sensibilidad. Si fuera solamente la Ciencia de lo Bello y de lo Sublime, tendríamos que inventar otra palabra para designar lo casi-Bello, lo menos-Bello y la Fealdad. Lo Bello, que forma parte de la Estética, es la organización sensorial de la realidad, anárquica y aleatoria, en formas que le dan sentido, y a nosotros, placer. Puede ser traducido y explicado en palabras, pero no las necesita.

Lo Feo, que es el antónimo sólo de Bonito, puede ser Bello; éste no tiene antónimos. Lo Feo es Bello, no hay en esto ninguna contradicción.

Bella es la Verdad. ¿Cuál? Como no somos todos iguales, habrá muchas. Como no somos Hegel, no será Dios.

Lo Bello y la Verdad dependen de la Cultura, entendida como suma activa de todas las cosas producidas por cualquier grupo humano, en un mismo lugar y tiempo, en su confrontación con la Naturaleza y con otros grupos humanos. No sólo las cosas en sí, sino también los procesos, los métodos, las condiciones y las formas de producir las; hábitos, costumbres, rituales y tradiciones; creencias y esperanzas.

Como son muchas las Culturas y las Verdades, la Estética y lo Bello no son valores universales. Tenemos que tener presente que las Culturas están siempre en continua mutación, son temporales.

Afirmo también que no existe lo Más-Bello y lo Menos-Bello, conceptos creados en sociedades competitivas, individualistas, capitalistas y neoliberales, en las que es importante ser siempre el primero, el más rico, el más fuerte y el mejor. Pienso, al contrario, que cada Cosa, material o inmaterial, es o no Bella en función de su capacidad de, a través de nuestros sentidos, significar una Verdad real o imaginaria, consciente o no, dentro de condiciones temporales y concretas, nos atraiga o asuste.

La Locomotora y el Tren Bala, la carretilla y el auto de carreras son bellos en sus

<sup>3</sup> La primera –la que se fijará para siempre en la última capa bien escondida de su inconsciente– es la de la madre, la que, para mí, explica la fascinación de la sonrisa de la Mona Lisa. Este es mi sentimiento, pero sé que, en el mundo en que vivimos, esta idílica imagen no es frecuente. Ya oímos hablar hasta de madres que han tirado sus bebés a la basura.

<sup>4</sup> La palabra ya existía en Grecia, como nota Houaiss: “Del griego *aisthétós, é,ón* ‘perceptible por los sentidos, sensible’, por oposición a *noétós, é,ón* ‘que puede ser percibido por la inteligencia’”.

<sup>5</sup> El Conocimiento no es un estante de libros: está vivo y late, va y viene, es memoria y olvido; el Pensamiento es acción. En los animales, el Conocimiento puede llevar a la acción de forma *conclusiva*; el Pensamiento, en los humanos, antes y durante la acción, *pondera*.

realidades sociales, como en las naturales, son bellos la puesta de sol y la tempestad, el arbusto y la sequía, el riachuelo y el mar.

## El Cuerpo y el Mundo

Para sobrevivir, el bebé precisa *percibir* el mundo donde pasó a vivir, sobre todo su lugar en ese mundo. No obstante, los estímulos que recibe son pletóricos y confusos, desordenados, difíciles de entender. Sus sentidos registran sensaciones torrenciales que debe estructurar: desear o repeler. Felizmente, algunas se repiten, con mayor o menor intensidad.<sup>6</sup> Aquellas que se repiten son fijadas en su cerebro y, organizadas por su mente, servirán de parámetros y paradigmas para recibir y estructurar las próximas que vendrán.

Las sensaciones no nos vienen aisladas, puras y refractarias: cada una recibe y produce emociones específicas, en momentos específicos. Si el bebé mama, el estómago saciado y el sabor de la leche se asocian al placer de tocar el cuerpo de la madre, sentir su olor, oír su voz. Cuando pasa un bullicioso caminando a su lado, su cuerpo estremece y el equilibrio se pierde. Cada sensación está envuelta en emociones y memorias.

Si el bebé oye música suave, se reconforta; oyendo esas modernas bandas electrónicas que confunden estridentes estruendos con música, esa agresiva sensación vendrá asociada al espanto y al dolor.<sup>7</sup> Si es confrontado a la luz de reflectores, su cuerpo se retrae en sufrimiento; y se pacifica, si es expuesto a la suave luz azul.

Progresivamente, sensaciones y emociones, y las memorias a ellas referidas, se organizan—por el proceso de los destellos neuronales— en estructuras sensoriales, mnemónicas y emotivas que, en su interacción, son el Pensamiento Sensible.

Este no es un agente exterior que surge de la nada, sino el propio modo y la forma como se organizan los elementos psíquicos. No es una fuerza externa que estructura esos elementos, sino los propios elementos que se estructuran y, más tarde, irán a crear el Pensamiento Simbólico, con la invención de la palabra.

Entre emociones, sensaciones y pensamientos existe el fenómeno de la Sinestesia que propicia su entrelazamiento e interdependencia.<sup>8</sup>

El bebé pasa a presentir, sinestésicamente, aquellos estímulos que pronuncian placeres—como la madre que se aproxima para darle de mamar— o amenazan dolores: voces distantes o gritos. La percepción del mundo exterior y la propiocepción se conjugan.

Sus facultades motoras se desarrollan; en esa medida, el bebé aprende que no sólo es capaz de *percibir* el mundo, sino es también capaz de *asociarse* a él. Oye música y mueve el cuerpo, baila, siguiendo el ritmo que no siempre encuentra. Reacciona, con placer, al canto de los pájaros, y teme al trueno. Siente el olor a leche y busca el seno. Ve un rostro amigo, y abre los brazos, sintiendo ya su calor y suavidad.

Aprende a sonreír, i gran invención humana!

Cuanto más se desarrollan sus músculos, más aprende que puede no sólo *percibir* y

*asociarse* al mundo, sino que puede también *transformarlo*. Si llevamos un niño a la playa, con arena hará una escultura y se descubrirá escultor. Si le damos papel blanco y lápiz de color, se descubrirá pintor. Si le damos piezas para armar, hará una bella arquitectura; el niño es arquitecto.

En esta secuencia—percibir el mundo, asociarse a él y transformarlo— estos son los primeros contactos del niño con el mundo que lo rodea: contactos estéticos, organizadores de sensaciones, a las que atribuye valores y cualidades mediante las que realiza deseos.

Esta forma de pensar sin palabras y de relacionarse con el mundo es una forma estética de conocerlo y con él dialogar. Los lenguajes estéticos son cognitivos, son en sí mismo Conocimiento.

## La Palabra y el Pensamiento Simbólico

El bebé, desde temprano, comienza a retener en su memoria sonidos secuenciales asociados continuamente a las mismas cosas y personas, actos y hechos, presentes o futuros: son las Palabras. Surge el Pensamiento Simbólico.

Las primeras palabras que el bebé aprende son de naturaleza sustantiva (sustancia). Son sustantivos asociados a realidades visibles y palpables: mamá, leche; papá, pan. En estos primeros momentos, las palabras todavía son apenas sonidos: *madre* es apenas *aquella* mujer y no un concepto genérico. Están en la transición del Pensamiento Sensible hacia el Simbólico; son la génesis de éste.

Vendrán después verbos (acciones) y pronombres (identidades).—*¡Dame, yo quiero!* Más tarde, vendrán las categorías gramaticales que no tienen existencia propia, serán apenas referencias: adjetivos, artículos, conjunciones y adverbios.

En la Genealogía de las palabras existe su momento fetal, en que la palabra todavía no es simbólica, pero ya dejó de ser apenas sensible. Este es el objeto de estudio de la Etimología (origen) y de la Semántica (significado).

La soberana Palabra nos trae el Conocimiento Abstracto que es producido por los lenguajes informativos: aquellos que transportan Conocimiento, pero no son Conocimiento; se refieren a la Cosa, pero no son la Cosa.<sup>9</sup> Son simbólicas y no señaléticas.<sup>10</sup>

El Lenguaje de las Palabras es esencial para la constitución del Ser Humano, pues nos permite articular pensamientos sobre lo que no está en contacto inmediato con los sentidos, pensar el Futuro que no existe y reflexionar sobre el pasado vuelto sobre sí; permite posponer y anticipar; organizar el tiempo y dar significados al espacio; empuñar la palabra y escribir cartas de amor; jugar ajedrez y crear agencias; usar dinero y tarjeta de crédito, prestar y cobrar interés, hipotecar y continuar viviendo en la misma casa, como si nada fuese; imaginar lo no acontecido y ponderar posibilidades de acontecer. Permite la especulación filosófica, la precisión arqueológica, la sistematización sociológica y las decisiones políticas.

Creando otra forma de vida, la Palabra vuelve más compleja y densa la Realidad, porque lo Sensible subsiste en lo Simbólico, aunque pueda dejar de ser conciente. Subsiste en la Voz de la palabra hablada y en la Sintaxis de la escrita.

Existe, no obstante, el peligro de que la buena relación entre los dos Pensamientos pueda entrar en franca colisión, negándose uno al otro. Puede también alejarse uno de otro: pura pérdida para ambos, pues no son imaginables aisladamente: son la misma cosa en formas y circunstancias diferentes.

Inteligentes análisis de situaciones histórico-sociales concretas, traducidas en palabras, pueden volverse falsas aplicadas a

<sup>6</sup> Cada sensación provoca en nuestro cerebro un *destello* formado por redes neuronales que se encienden y disparan, con dolor o placer. Esos destellos también ocurren dentro del propio espacio psíquico, sin el estímulo de las sensaciones, generando ideas y recuerdos; en el sueño, generando sueños. Con el tiempo, tienden a deshacerse y apagarse, pero se vuelven duraderos con la repetición y, si los disparos fueran frecuentes, pueden quedar para siempre iluminados en la conturbada noche de nuestra vida psíquica, llena de sombras y bultos huidizos. Los psicoanalistas son los Cazadores de Bultos y Sombras.

<sup>7</sup> Oyendo Bach, por ejemplo, el bebé se inicia en la arquitectura armónica de los sonidos; oyendo Dolores Durán, él siente la suave "alegría de un barco volviendo". Oyendo *techno*, se inicia en la brutalidad de las máquinas de picar piedra que reducen la comprensión del mundo a la violencia física. Sé que hay controversias, pero digo lo que pienso.

<sup>8</sup> *Sinestesia* es el diálogo entre los sentidos, por ejemplo, la visión de una persona o cosa que provoca sensaciones epidérmicas de placer o dolor, emociones de miedo o alegre atracción. Diferente de la *Cenestesia* que se refiere a las impresiones sensoriales internas del organismo que nos hacen sentir bien dispuestos o tensos, saludables o enfermos.

<sup>9</sup> Si una persona le dice a otra: "Yo te amo", esa frase se refiere al amor, pero no es el amor. Si nada dice, y apenas mira a la persona amada, su mirar es el amor. La palabra amor es lenguaje informativo, mientras que la voz con que es pronunciada y el rostro de quien la pronuncia en aquel momento, esos, son lenguajes cognitivos.

<sup>10</sup> En los lenguajes simbólicos los significantes están disociados del significado; en los lenguajes señaléticos, significantes y significados son inseparables. En el ejemplo anterior, la palabra amor es simbólica, y el rostro del amante, señalético.

otras situaciones concretas de la misma especie, pero en diferente contexto.

Los análisis de una situación deben tener en cuenta el momento preciso en que ella ocurre. Una Estructura no puede ignorar la Coyuntura. Grandes errores de opciones políticas ya fueron cometidos sobre la base de correctos análisis de la realidad que, aunque concretos, habían sido hechos en el pasado en situaciones sociales convulsionadas.

El lenguaje vacío de cierta política en el que las palabras no corresponden a ninguna realidad sensible actual, es la prueba de eso. Como también lo son los fanatismos religiosos que rechazan tanto cualquier tentativa de racionalización como cualquier verificación práctica o experiencia concreta, puesto que se basan en dogmas inmutables e inflexibles de origen fantasioso e improbable.

El peligro opuesto es el monopolio de lo Sensible. Muchos artistas olvidan que Pensamiento Sensible es Pensamiento, y que la sensibilidad tiene forma y sentido. Es actividad cognitiva y no mero registro de sensaciones. Como tal, es sujeto y señor de la Razón. Es actividad intelectual que no se detiene en los órganos receptores de las sensaciones, va más allá y busca organizar el mundo.

Algunas formas artísticas se limitan a provocar simples Sensaciones sin Conocimiento organizado ni Pensamiento organizativo, sin historia ni futuro, como si la pura sensación estanca fuese la razón del Arte. Explicaciones no son necesarias, pero la razón sensible es Razón.

Con la invención de la Palabra, el Ser Humano descubrió también la Mentira y sus formas más comunes: el Falso Testimonio y la Calumnia, eficaces armas de Poder. Con la Mentira surgió la *Hipocresía* que es la posibilidad de dar continua apariencia de verdad a lo que el Sujeto sabe que es falso.

Es curioso recordar que la palabra griega *Hupokrisia*, entre sus varios sentidos, tenía el de "Desempeñar un papel en una pieza", esto es: el Arte del Actor. Significaba también: "La respuesta del Oráculo".

Oráculo y Actor, ambos misteriosos, tenían y conservan el mágico poder de imponer empática sumisión a sus interlocutores y, en ellos, inocular mensajes, sentimientos y valores.

La Empatía, instrumento de convencimiento y poder, es dañina cuando inmoviliza a los espectadores, como la luz ofusca a los canguros. Esa delegación de poderes que el espectador ofrece al personaje, que pasa a obrar, sentir y pensar en su lugar, es peligrosa porque el espectador inmovilizado puede volverse su víctima pasiva, y no su par.

La Ficción, que es una variante de la Mentira, cuando es transmitida a través de la Empatía, se revela como otra forma –paralela, estructurada y coherente– de comprensión o interpretación de lo real, que tanto puede producir bellas y maravillosas obras de Arte como tiránicas y categóricas estructuras de raza, casta o clase, credo o sexo. Se vuelve otra Realidad, donde hasta incluso lo Improbable y lo Imposible pasan a ser categorías de lo Real. Puede volverse más real que la realidad.

La palabra Ficción se vuelve la única ficción que realmente existe, puesto que existe despegada de cualquier realidad.

La lucha por la posesión del Territorio,<sup>11</sup> tan común entre los animales predatorios como nosotros, los humanos, se extendió a las palabras y no solamente a la tierra y a los bienes materiales.

*Libertad y Democracia*, por ejemplo, en los *media* neoliberales pasaron a tener el significado que les atribuyen sus actuales propietarios, y ya perdieron el sentido etimológico que poseían al ser creadas. El neoliberalismo captura y monopoliza palabras clave para la comprensión del mundo, y llama

*demo-cracia* (el poder del pueblo) a lo que sabemos es una *pluto-cracia* (el poder del dinero). *Libertad* pasa a designar *la razón del más fuerte*.

Con la introducción de la Palabra, que es simbólica, los lenguajes estéticos, que son señaléticos, desvanecen y se vuelven cada vez menos concientes y menos consistentes. El Pensamiento Sensible se vuelve diáfano u oscuro: no vemos con nitidez lo que miramos, no escuchamos con precisión lo que oímos ni sentimos en toda su extensión lo que tocamos. Prestamos atención al significado atribuido a las palabras, pero no al timbre, volumen, ritmo y otras características sensoriales de la voz. Enflaquece, en nosotros, el artista.<sup>12</sup>

El Pensamiento Simbólico sofoca el Pensamiento Sensible que, a pesar de eso, continúa vivo<sup>13</sup> y, aunque inconsciente, activo.

Conocemos, en teatro, la *sub-onda*, pensamiento escondido y fluyente que no se traduce en palabras, y uno de los determinantes de la acción del personaje, y del cual el actor debe concientizarse en busca de la forma de su personaje: cuerpo y voz.

El cuerpo humano es la fuente –y los lenguajes estéticos, los medios– de un Pensamiento Sensible, paralelo y simultáneo al de las palabras, indispensable e insustituible para la más amplia y multidimensional percepción del mundo y para su comprensión más profunda. Es condición necesaria, pero no suficiente.

Son formas de conocer que producen un Conocimiento y un Pensamiento Sensibles específicos que solamente a través de ellas se obtiene, y a las otras se añade. Lo que aprendemos al ver una persona es insustituible por lo que, de ella, puedan decirnos. Oírlos nos trae un conocimiento insustituible por lo que, de su voz, se pueda predicar.

Ese Conocimiento y ese Pensamiento Sensibles pueden ser traducidos en

palabras –lenguaje simbólico– pero, al ser traducidos en Pensamiento Simbólico, pierden su esencia, como acontece cuando alguien *explica* un cuadro o una sonata. La sonata y el cuadro ya hablaban por sí, y la palabra, aunque traiga otra forma de Conocimiento, oscurece momentáneamente la percepción estética. Momentáneamente.

El Pensamiento Sensible, veloz e incesante, es base y raíz del Pensamiento Simbólico, intermitente y lento, sin el cual éste no existiría, pero que existe sin él. No necesita transformarse o producir Pensamientos Simbólicos, esto es, palabras, porque son dos diferentes niveles y formas de pensar. Estas características, sin embargo, no exigen lo Sensible del Saber, ni lo absuelven de la sinrazón.

El Pensamiento Sensible, primogénito y genitor, inventa las Palabras, y las Palabras, organizadas, construyen el Pensamiento Simbólico.

Los dos Pensamientos, el Sensible y el Simbólico, interaccionan, se subdividen y se multiplican, se amalgaman impuros y varían sus flujos a cada instante. Despiertos, se pueden asumir como Conciencia, que consiste en pensar el pensamiento, críticamente, como Sujeto que examina su Objeto, o como quien corrige su propio texto: evalúo lo que pienso, pensando en varios niveles simultáneos –pues éste es uno de los poderes de la Mente– y decido qué hacer, y hago. El objeto que el Sujeto analiza puede ser el propio Sujeto.

"Hablé sin pensar...", decimos a veces. Pero, ¿cómo sería posible *hablar sin pensar* si toda habla se constituye precisamente de palabras articuladas, y las palabras articuladas son pensamientos?

"Dije por decir...", o "Yo dije eso, sí, pero no era exactamente eso lo que quería decir...". Estas son expresiones que revelan pensamientos que no fueron pensados, aunque hayan sido verbalizados. Son pensamientos

<sup>11</sup> Y por la posesión del dinero como símbolo y señor de todos los Territorios donde pujamos nuestras vidas.

<sup>12</sup> Para reconquistar el Artista que somos, tenemos que re-aprender a ver la cosa en el espacio, el espacio de la cosa, y el espacio del espacio hecho cosa; tenemos que sentir lo que toca nuestro cuerpo, y sentir el cuerpo; escuchar los sonidos que oímos, y los recordados por la memoria o inventados por la imaginación. Tenemos que redescubrir el cuerpo: tenemos un cuerpo.

<sup>13</sup> "Cuando los grupos de Teatro del Oprimido discuten las situaciones de opresión presentadas en una pieza, promueven un entendimiento entre lo simbólico/análítico y lo sensible/estético". Maria Rita Khel.

inconscientes, o con significados inconscientes, que sólo son comprendidos después de pronunciados..., repensados. Entonces, sí, pensamos el pensamiento que expresamos, y de él nos volvemos concientes y señores.

La expresión "Yo tengo una idea, pero no se cómo explicar..." revela los estrictos límites de un pequeño vocabulario, o la poca capacidad de neologizar. Aumentando nuestro vocabulario estaremos expandiendo los territorios de nuestro pensamiento.

Toda palabra tiene un Histórico que acumula experiencias vividas y a ella relacionadas. Si traducimos una palabra en diferentes lenguas no estaremos más hablando de la misma cosa. *Mãe, mother, mère, madre y mamma* no son la misma persona. Incluso en la misma lengua, padre y papá son dos hombres diferentes. Sinónimos no existen: apenas parentescos.

Esas razones nos llevan a concordar con el dicho popular: "Para no arrepentirse de lo que dice, piense dos veces antes de decir...". Esto es, piense su pensamiento: sea conciente de lo que dice, queriendo decir exactamente las palabras que realmente dirá.

Hablar es pensar. Concientemente, sólo hablamos lo que sabemos que ya pensamos antes, o al mismo tiempo de hablar; pensamos dos veces el mismo pensamiento, aunque simultáneamente.

El Pensamiento puede expresarse en palabras..., no pensadas. "Hablé sin pensar", esto es: "Pensé sin pensar". La Conciencia, al contrario, es Ética: piensa, pesa, pondera y escoge sus valores, sea cuales fueren. Piensa dos veces.

## El secreto del Arte

Porque no necesita ser decodificado para ser entendido, el Pensamiento Sensible es veloz; el Simbólico, lento. El Pensamiento Sensible no ocupa ningún espacio en el tiempo, pero el Pensamiento

Simbólico exige tiempo para ocupar su espacio.

El Pensamiento Sensible trabaja con unicidades, mientras que el Pensamiento Simbólico trabaja con Conjuntos, pues, al fabricar una palabra, designamos Conjuntos: mar, agua, María, mal, amor, etcétera. Unidos, los dos Pensamientos ofrecen la más perfecta comprensión del mundo. Separados, uno se pierde en las abstracciones que el otro no consigue alcanzar.

Este es el secreto del Arte.

Porque es Conocer, es Conocimiento y es Pensamiento, el Arte es esencial y necesario, vital e inevitable. Imprescindible a la maduración armónica del ser humano.

El Teatro del Oprimido, como Arte que es, sin desvalorizar la Palabra, procura estimular en sus participantes, por medio de los sentidos, el Conocimiento y el Pensamiento Sensibles en cada instante de la Acción teatral –Metáfora de la vida– y en cada Imagen y cada Sonido.

Va más allá, y procura conocer la propia Palabra como objeto sensible, pues entiende que la Sintaxis puede transformar las palabras en Poesía; puede ser ruín, pero poesía... Dos palabras, cuando se asocian, pueden crear un tercer Ser, suma infinita de significados,<sup>44</sup> una dando valores y significados específicos a la otra.

El Pensamiento Sensible encara el Pensamiento Simbólico: entre los dos, sobrevienen la cordialidad complementaria o se establece el aluvión lingüístico y sensorial, dentro y fuera del Sujeto porque el Pensamiento puede ser reflexivo –pienso para mí– o acción: pienso para el otro.

Recibo el pensamiento del Otro como recibo imágenes, sonidos y otras sensaciones, y reacciono tomando en cuenta lo percibido. Siendo imperfectos nuestros sentidos –únicos en cada ser humano–, cada uno de nosotros tendrá, de ese mundo, una percepción imperfecta y única.

A pesar de eso, podemos decir que nuestras percepciones del mundo –aunque sean

apenas *nuestro mundo* y no *el mundo*– se asemejan entre ellas y de él podemos predicar algunas características reconocidas por todos, cada cual a su modo que, aunque diferente, es semejante: esto es una silla; aquello, una mesa; este, un oprimido; aquel, un opresor.

Tenemos que reconocer, no obstante, que nuestra singular visión de la mesa y de la silla, como de todo lo que nos rodea, tiene los límites de nuestra percepción, envuelta como está en nuestras emociones y memorias; articulada como está por nuestros deseos y necesidades.

El Teatro del Oprimido, al proponer los ciudadanos como actores y espectadores, *espect-actores*, escenario y platea, Objetos y Sujetos de la acción dramática y del diálogo-foro; al conjugar el Pensamiento Simbólico y el Pensamiento Sensible, debe, necesariamente, comenzar por el relato individual de una historia verdadera: una opresión particular. No podemos olvidar que cualquier Coro está formado por individuos.

A partir de lo particular, sin embargo, no se dirige a la singularidad de esa opresión, pero sí a la pluralidad de opresiones semejantes: del individuo al grupo social.

Esa expansión, al mismo tiempo que se esparce por lo múltiple, se profundiza en la unicidad de cada participante, pues la vida social penetra y se refleja en la mente de cada ciudadano: no es posible separar, estancos, el mundo de afuera –llamado *política*– y el de adentro de nosotros: la así llamada *psicología*.

Vivimos fluctuando en lo real, sin confundirnos con él. Como nuestras particulares *fluctuaciones* se asemejan, podemos dialogar, Diálogo Social codificado lleno de imperfecciones y malentendidos, pero fundamentado en el tácito acuerdo de que estamos hablando de la misma cosa cuando sabemos, concientes o no, que hablamos de cosas diferentes.

Este Diálogo Social es por todos aceptado en función de la relación costo-beneficio: al precio de fingimiento y fantasía, renunciamos a la búsqueda del inaccesible Conocimiento del Otro para ganarnos la agradable sensación de ser pares, incluso iguales. Incluimos además, en la columna de las ganancias, la posibilidad optimista de aproximarnos, cada vez más, a un casi-conocimiento por medio de ese casi-diálogo, y llegar a una casi-verdad.

## Delirio, Alucinación y las Formas Delirantes del Arte

Esa *fluctuación sobre lo real* encuentra, en condiciones y momentos especiales, la forma de despegues y vuelos siderales.

Cuando un poeta, inmerso en sus pensamientos, memorias e imaginaciones, escribe su poema; cuando un pintor, ajeno al mundo, pinta su cuadro; cuando un compositor escucha sonidos que transcribe en partituras, sin que nadie los oiga; cuando el actor sube al escenario y finge ser quien él sabe que no es, y los espectadores fingen creer, y creen, estos son casos de Formas Delirantes de percepción estética del mundo.

Formas Delirantes difieren de los Delirios porque son socialmente aceptadas y encuadradas como Arte, son ritualizadas y estructuradas, tienen lugar, modo y hora. Son, o pueden ser, reversibles por el propio sujeto que las produce.

En el Delirio Patológico, el Sujeto, por sí solo, no es capaz, o es poco capaz, de hacer esta reversión; incapaz incluso de comprenderla y de comprenderse.

Entre los Delirios Patológicos quiero incluir todas las formas de racismo, sexismo e intolerancia, todas las formas de extremismo deportivo, político y religioso, y todos los fundamentalismos de cualquier especie, de cualquier época o lugar,

<sup>44</sup> Si observamos los adjetivos *inmortal* e *infinito*; las conjunciones *cuando*, *puesto*, y *pero*; o el pronombre *que*; o el adverbio *no*; o el sustantivo *llama*; y los verbos –conjugados en diversos tiempos y modos– *ser* y *durar*, estas palabras no son necesariamente poéticas. Pero, ordenadas dentro de una sintaxis especial, se vuelven uno de los más bellos versos sobre el amor de la lengua portuguesa: "Que no sea inmortal, puesto que es llama, pero que sea infinito mientras dure". ["Que não seja imortal, posto que é chama, mas que seja infinito enquanto dure".] Vinicius de Moraes.

y por cualquier motivo. Formas Delirantes del Arte son, además, diferentes porque los Delirios son repetitivos, limitados a pocas interpretaciones de lo real, empobrecedores, mientras que las Formas Delirantes son creativas, imaginativas y rompen límites.

Por esa virtud de romper límites, las Formas Delirantes corren el riesgo de transformarse en Alucinaciones,<sup>15</sup> que ocurren cuando son activadas sensaciones sin los objetos que las provocan, cuando se puede ver lo que no existe y abrazar la imaginación. Esto sucede en los trances alucinados de ciertas religiones animistas, como en los trances alucinados de ciertos pintores, compositores, actores y otros artistas.

Formas Delirantes y Alucinaciones son maneras especiales con las que el Sujeto organiza y estructura, valora y expresa su percepción del mundo. En eso se asemejan. Son diferentes porque, en la Alucinación, el Sujeto se vuelve víctima del descontrol perceptivo, y en las Formas Delirantes, el Sujeto se permite y comprende los límites de ese descontrol, sin rebasarlo. Se asemejan, además, porque ambas son aventuras investigativas de la Mente, gobernada o no.

Podemos incluso hablar de una Alucinación Estética –semejante al estado hipnagógico y al sueño– controlable por el artista, diferente de la Alucinación Patológica, dueña del paciente.

## Teatro del Oprimido - Arte y Política

Vivimos una época que no es mejor ni peor que otras; es igualmente cruel,

individualista y excluyente.

Mirando hacia el pasado vemos inhumanas guerras religiosas y paganas, etnocidios y variadas formas de genocidios. Esto es lo mismo que hoy vemos, no sólo en los *barbaros* países africanos y asiáticos, sino en los *civilizados* europeos y americanos: se mata a mansalva.

Si ayer, piratas y filibusteros atacaban y robaban las naves en alta mar, hoy, bandidos y maleantes asaltan autos y ómnibus en la Linha Vermelha y camiones en el camino, con certeras balas perdidas.

Si ayer, soldados marchaban a pie cruzando fronteras contiguas, hoy, ejércitos enteros viajan de continente a continente, y matan, no espada en la mano, sino suavemente tecleando sofisticadas computadoras que, a la distancia, disparan bombas inteligentes e impiadosas que sobrevuelan países y persiguen a sus enemigos con rayos infrarrojos y ultravioletas, láser, y lo que se invente.<sup>16</sup>

Acuerdo con Shakespeare para quien el teatro es Arte que nos muestra nuestra verdadera cara: virtudes y vicios. Pero no acuerdo con que eso baste: si no nos agrada nuestra cara, hay que cambiarla. ¿Por qué parar el espectáculo teatral cuando baja el telón y recomienza el espectáculo de la vida?!

Tenemos que conjugarlos invadiendo ese espejo y, como hace el niño con la arena de la playa, tenemos que hacer la cultura de cómo queremos ser.

Arte es Política. Teatro es movimiento:<sup>17</sup> muestra acciones humanas en desarrollo, actos sociales en el momento de ser practicados. Todo acto es político, pues sabemos que todas las acciones humanas

tienen sentido, meta, consecuencias y significados: conciernen a todos.

Toda pieza –y cada escena– es un juego de poder: político, económico, amoroso, del personaje consigo mismo, o de cualquier otra forma. Explicito, como en la mayoría de las piezas de Shakespeare, o disimulado por la propia elección del tema, época, clase social de sus personajes, etc., que excluye otros temas y problemas. O hasta incluso por la relación de la pieza con la platea a la cual se destina, o es destinada en un momento dado.

Durante la dictadura brasileña, se preguntaba: “Si todo arte es política, la guitarra de Baden Powell ¿es de izquierda o de derecha?”. Buena pregunta, y mejor respuesta: tocada por él, aquella guitarra producía maravillosos sonidos. ¿Para quién? Si fuera para los dictadores de turno –cosa que, felizmente, no aconteció nunca– sería de extrema derecha, coniviente con el crimen. Tocado para el pueblo, era de izquierda.

Acuerdo con aquellos filósofos que dijeron, como Hegel, que el “Arte es el lucir de la Verdad a través de los medios sensoriales”. Pero no acuerdo con que esa verdad que luce, si miramos cara a cara el mundo en que vivimos, sea divina como pensaba el filósofo: es terrena.

No siempre esa Verdad es bella, pero bella hay que volverla. Como hace el niño pintando sus colores.

Acuerdo que tenemos que descubrir la Verdad, aquella que muestre por qué el dolor existe, y quién lo causa. Pero no nos basta la Imagen del Espejo: tenemos que inventar otra que nos satisfaga –imagen sin opresión– y perseguirla, para poder, después, construirla en la vida real.

Como hace el niño cuando aprende a decir “¡No!”.

Perseguirla, aún sabiendo que no la alcanzaremos nunca, como nunca se alcanza el horizonte huidizo, ni el sueño.

Pero, en su búsqueda, avanzamos. Sabemos que esa es la función de la Utopía.

Mi sueño es perseguir el Sueño. Mi único sueño es soñar la vida entera.

Teatro es Arte dinámico: no podemos paralizarlo diciendo “¡Así es la vida!” Antes digamos, soñando el futuro: “¡Así tendrá que ser!”

Aunque sean fundamentales e insustituibles –¡por eso escribo!– no será sólo con palabras que conoceremos el mundo; menos aún podremos transformarlo. El teatro debe ser usado como un campo transicional entre la palabra y el acto, entre el acto ficticio y el acto real.

En él podemos ensayar con los sentidos, emociones, inteligencia y creatividad que teníamos como niños, ahora con la experiencia vívida y la responsabilidad de adultos.

El juego del niño era *en broma*; el nuestro, es *en serio*.

## Teatro del Oprimido y Salud Mental

El Principio que cimienta todo el Sistema del Teatro del Oprimido es la Ética, tierra fértil donde se nutre nuestro Árbol con sus tallos y tronco, hojas y flores.

Nuestro Método consiste en el estudio y en el análisis estético de cada realidad concreta, metaforizada por el Arte para comprenderla mejor, y para ensayar formas de eliminar todas las opresiones en ella existentes, revelando sus mecanismos.<sup>18</sup>

El Teatro del Oprimido es un lenguaje poderoso que debe ser usado en cualquier lugar en el que existan oprimidos, como coadyuvante en su lucha.

El [Centro de Teatro del Oprimido] CTO, en Brasil, actuó en las áreas de Salud Mental; Educación; Centros de Cultura Popular; Prisiones; Movimiento de los Trabajadores Sin Tierra; Ecología, y Comunidades pobres. En todos, el Método de base es el mismo.

<sup>15</sup> El Delirio interpreta erróneamente la realidad que existe, atribuyéndole valores y propósitos que, reconocidamente, no son verdaderos, o no se adaptan a la usual interpretación colectiva; la Alucinación crea una realidad inexistente mediante sensaciones, imágenes y sonidos que, igualmente, inexisten. El Delirio puede ser una forma de racionalizar la Alucinación, que puede haber sido su estado anterior, pero puede, igualmente, provocarla: Alucinógeno producto de la Alucinación. Las Formas Delirantes se apartan de la realidad objetiva, que es por todos compartida, y se instalan en una realidad creada, a la cual a todos invitan (como en el teatro, en un concierto musical o en un espectáculo de danza), o de las cuales a todos excluye (como en el momento creativo solitario del pintor o compositor).

<sup>16</sup> Einstein dijo: “No sé con qué armas la Humanidad va a entablar la Tercera Guerra Mundial, pero sé que la Cuarta será con palos y piedras”. Einstein andaba aún más preocupado que yo....

<sup>17</sup> El contraejemplo de *Godot* es falso, pues, en esa pieza, Beckett creó un movimiento circular que retorna siempre al punto de partida. La afirmación de Maeterlinck de que el teatro es apenas el recuerdo del pasado es igualmente falsa, porque los personajes, al recordar, practican una acción presente. ¿No dice el dicho popular que “recordar es vivir...”?

<sup>18</sup> Todas las opresiones que se ejercen en la realidad social objetiva se reflejan en la subjetividad del Sujeto, son internalizadas y pasan a formar parte de ella. Podemos cargar en nosotros nuestros propios opresores. Las Técnicas del Arco iris del Deseo deben formar parte del estudio de opresiones claramente sociales y políticas.

Entre las variadas formas de opresión, una de las más crueles es la exclusión social que, en muchos países o regiones, alcanza a pobres y miserables, extranjeros e inconformes, mujeres y niños. El Teatro del Oprimido no puede ignorarlos, no se puede limitar a la lucha del binomio obreros-campesinos. Somos Humanistas y no podemos seleccionar nuestros compañeros si, para eso, tuviéramos que excluir, nosotros mismos, a los demás.

Entre los excluidos e ignorados están los portadores de alguna dificultad física o mental. En este campo inmenso, nuestra Ética nos lleva, como siempre, a ayudar a transformar la realidad opresiva, real o imaginaria. Esta es una actitud política conciente, pues no tenemos el derecho de, entre los excluidos, excluir.

Tratar la Salud Mental como tema puramente médico y no político, sería una actitud elitista, como si tratáramos el sistema carcelario como caso de policía; los problemas educacionales como restringidos a los dominios de la propia Educación; el latifundio como cosa que ellos resuelvan allá entre ellos, y los obreros que se enfrentan con sus patrones.

La propuesta del Teatro del Oprimido en la Salud Mental, trabajando con los Centros de Atención Psicossocial (CAPS) consiste, en primer lugar, en dialogar a nivel de igualdad con internos, médicos y enfermeros, funcionarios y familiares, cada uno dentro de sus particularidades, aplicando los métodos usuales de nuestra práctica teatral. En esto no difiere de nuestro trabajo con cualquier otra categoría de oprimidos, pues a todos respetamos como personas y como artistas.

No obstante, tenemos que tener siempre el cuidado de no reproducir, en la estructura de nuestros elencos, la misma jerarquía existente en la realidad del tratamiento, donde cada uno tiene una función bien definida: médico, enfermero, funcionario, familiar o interno. En el

espectáculo y en nuestro trabajo estético, las funciones sociales son las de la pieza, y no las de los CAPS, pero tenemos que respetar las decisiones de cada grupo.

No debemos limitar la elección de los temas sólo a aquellos relacionados con la Salud Mental. Tratar a los internos de *Internos* es, de cierta forma, una opresión. Más allá de los problemas psicológicos, ellos, como nosotros, tienen problemas de transporte, alimentación, desempleo, racismo, sexismo, etcétera. Si rechazamos los temas relativos a la enfermedad que, para todos nosotros son realmente importantes, debemos estimular los temas que se refieren a la vida social en general, pues todos vivimos en sociedad.

Nuestro objetivo es siempre el de llegar al Teatro-Foro donde un segmento de la vida social es metaforizado, estudiado, y donde alternativas de acciones futuras puedan ser imaginadas y ensayadas. El Teatro-Foro es el trampolín para la intervención en la realidad, meta suprema de nuestro trabajo: la eliminación de las opresiones.

Claro que, para llegar a ese nivel de construcción artística, sin peligros o daños para los participantes, necesitamos del apoyo de los médicos, enfermeros y especialistas que no pueden estar ausentes de nuestra actividad teatral, ya que no podemos –¡ni debemos!– asumir responsabilidades terapéuticas.

Normalmente, no surgen mayores problemas aquí como en cualquier otro medio. El carácter lúdico del teatro permite la fluencia de los descubrimientos. Las dificultades que sienten los internos en crear sus personajes, improvisar palabras y movimientos, no son diferentes, aunque sí mayores que las de cualquier otra comunidad o incluso la de los actores, profesionales o aficionados.

El hecho de ser capaces de crear personajes-en-situación ya es, en sí, liberador, pues los internos perciben, estética y

subliminalmente, o en plena conciencia, que, si son capaces de *representar* un papel, en principio serán también capaces de *adoptar* ese papel, cuando bien ensayados, esto es, de integrar el *Personaje*, o algunas de sus características, a su propia *Personalidad*.

Este es el proceso habitual que usamos para el fortalecimiento del oprimido: metaforizar su opresión en forma teatral; hacerlo vivenciar su propio personaje; descubrir variantes para su comportamiento; conocer el arsenal del opresor y, eventualmente, interpretándolo, descubrirlo, no para justificarlo cuando es injustificable, sino para preparar sus estrategias y fortalecerse para los embates de la vida social.

Debemos ayudar al interno a descubrir, teatralmente, que algunas de sus opresiones no son inventadas, producto de una posible alienación, sino que existen concretamente en la realidad de su familia, del trabajo y de la sociedad. No son imaginarias.

Tal vez existan desproporciones en sus reacciones individuales, tal vez inadecuaciones, pero no todas las causas de su sufrimiento son ilusiones: algunas afectan a otros o a todos del mismo grupo, y no apenas a él o ella: deben ser tratados como problemas sociales.

Por esa razón tenemos que someter todas las historias contadas por los participantes a un Proceso Investigativo antes de aceptarlas tal y como son contadas, usando Técnicas de Teatro Imagen y Técnicas de Ensayo (*Juegos Para Actores y No Actores*). Tenemos que usar el Espejo-Múltiple-del-Mirar-de-los-Otros, examinando cómo el grupo recibe o sufre el mismo problema, y no confiando nunca –como nunca hacemos– en la palabra en sí misma.

En el caso especial de internos que deliran –situación más delicada– procuramos experimentar Técnicas o procedimientos estéticos que nos permitan integrar un Delirio Patológico dentro de Formas Delirantes del Arte, especialmente del teatro, porque ellas tienen reglas y contornos precisos, son continentes.

¿Serán ellas capaces de apaciguar el Delirio Patológico y recrear el eslabón perdido entre la percepción única que el paciente tiene de lo real y un cierto real colectivamente percibido y aceptado? ¿O existe el riesgo de que la Imagen del Delirio venga a reforzar la creencia en su realidad objetiva?

Una experiencia muy interesante fue hecha por un grupo de teatro del Hospital Pinel, en Río de Janeiro, que creó una Comparsa Sucia en el Carnaval de 2007. Para sorpresa de todos, muchos comparsas disfrazados entraron en la Comparsa del Pinel y, en su danza, era imposible distinguir quién era interno, quién no. Las personas llamadas *normales* danzaban de la misma forma que los auténticos integrantes de la Comparsa y con ellas dialogaban y se sentían sus iguales, se sentían bien. Para tristeza de todos, esa total asimilación duró apenas mientras duró el desfile carnavalesco: después, ya los *normales* no querían más ser confundidos con los otros... Al final, tenían una personalidad por velar... Podemos todos ser locos, sí, pero sólo cuatro días al año.

Arte es una Forma Delirante de percepción de la realidad, socialmente reglamentada; el Delirio y la Alucinación huyen de los reglamentos.<sup>19</sup>

En el caso de la Comparsa Sucia del Pinel, los reglamentos eran dictados por

<sup>19</sup> Ciertos Delirios Colectivos e Históricos, cuando son socialmente aceptados, pueden adquirir formas de Verdades Dogmáticas. Las Mitologías religiosas son el mejor ejemplo, desde las más antiguas en que cada fenómeno natural, sentimiento o pasión, cada deseo, era representado por un Dios o Diosa, que personificaba esas pasiones, deseos, etc., hasta las más sofisticadas Mitologías modernas, basadas en imposibilidades científicas, como la generación inmaculada de un hijo de Dios; el parto por las axilas de otro Dios hecho hombre; las apariciones y revelaciones secretas de un Dios a ciertos Profetas escogidos, siempre en lugares yermos, inaccesibles, y sobre todo sin testigos que pudiesen confirmar esos misteriosos encuentros, etcétera. Esas Mitologías pueden ser entendidas como Delirios colectivos estructurados en Formas Delirantes que, a pesar de la Razón, son socialmente aceptadas y animadas, pues, más allá de dar una explicación final, cabal e imperativa del mundo en que vivimos –que es, al mismo tiempo, lógica y fantástica– ayudan a estructurar políticamente la sociedad por su poder anestésico e intimidatorio, perpetuando la opresión.

la *locura* del Carnaval a los que los carnalescos normales adherían con placer.

Estamos en el comienzo de un trabajo experimental. Sabemos, desde ya, que este lenguaje estético, para que sea útil, no puede ser episódico –no basta “hacer teatro” de vez en cuando–, es necesario constancia, hasta que se transforme en hábito y se vuelva tan natural como hablar.

El Teatro del Oprimido es un lenguaje para ser usado siempre, no es un evento único y excepcional que admiramos una vez y nunca más, o un film que jamás veremos dos veces. Debe ser lenguaje.

Sabemos también que teatralizar problemas individuales, cuando es posible, por sí sólo, trae con mucha frecuencia beneficios verdaderos y saludables alegrías a los pacientes-actores y a sus familias, y de eso tenemos múltiples ejemplos.

La Alegría del oprimido, cuando es conciente, lúdica y cognitiva, es terapéutica porque es expansiva; la Tristeza apática, como el dolor, es retraída. La Alegría cuestiona los valores tenidos como absolutos por la Tristeza, que eterniza las situaciones que la Alegría relativiza como transitorias. La Alegría es dinámica y ve lo, social y crítica; la Tristeza tiende a ser inmovilista, solitaria y sedentaria.<sup>20</sup>

La razón de este suceso inicial que hemos tenido es simple: todo Arte es Metáfora de lo real, pero no es lo real. Es una translación, transustanciación. Una bella negra pintada por Di Cavalcanti representa una mujer atractiva y sensual, pero no es la mujer que el pintor conoció y, para él, posó. La joven, en carne y hueso, fue transustanciada en colores y trazos. Pero, entre lo real y su representación pictórica, metafórica, subsiste una cierta identidad o profunda semejanza.

A pesar de esa semejanza, por intensa que sea, no se conoce ningún espectador

que haya intentado enamorarse de uno de los cuadros de Di Cavalcanti, esperando reciprocidad en sus deseos, pero se sabe que Miguel Ángel, al terminar su estatua de David, lanzándole en la rodilla su cincel, habría gritado: “¡Hablal!”, delante de tamaña perfección. Esta fue una excepción a la regla: delirio alucinado que se transformó en justificado absurdo.

Una escena de la vida real, trasladada al teatro, permanece reconocible, en su esencia, en la forma teatral que la metaforiza. Esa dicotomía es propia del Arte. Hacer teatro significa verse en escenas estando en la platea: verse viendo, y actuando. Verse viviendo. Cuando descubrimos dónde estamos, podemos imaginar para dónde ir.

El presente deja de ser un instante eterno y se revela momento de tránsito entre el pasado vivido y el futuro a ser inventado. El fatalismo del callejón sin salida, el pasado que se eterniza, la falta de perspectivas que tantas veces se instaure en nuestras vidas, son sustituidos, en el Teatro del Oprimido, por la paleta de las opciones imaginadas. Podemos ensayarlas; tal vez seguirlas.

El Teatro del Oprimido es lo contrario del fatalismo.

En este proceso, que tiene objetivos estéticos y ensaya propósitos terapéuticos, el teatro es esencial, no porque sea mejor que las otras artes, sino porque es la suma de todas las artes, y todas las artes forman parte del teatro. Pintura y escultura están presentes en la Imagen de la Escena; la danza, en el movimiento de los actores; la música, en el ritmo y en la melodía de las voces y de los instrumentos; la poesía, en los diálogos.

El Teatro no *reproduce*, mas *representa* la realidad. No representa una realidad estática, como la fotografía, la escultura y la pintura, sino en movimiento, como el

cine;<sup>21</sup> no como el cine, registro electrónico de una representación viva, sino viva, como la danza; no muda, como la danza, sino con el sustento de la palabra, como la poesía; no con la ambigüedad interpretativa que la poesía permite, sino con la precisión que le confiere la multiplicidad de los medios que emplea.

Teatro, como sinergia, es más que la suma aritmética de todas las artes que lo integran.

La Estética del Oprimido amplía el poder de las artes, que ya en el teatro estaban incluidas y eran su sustento: separadas, cada arte asume sus plenos poderes.

## Dos Ejemplos que se Contradican

La confrontación de las realidades sociales, como son vistas por la mayoría, con las percepciones que de ellas tienen los internos de la Salud Mental, es delicada. Ninguna hipótesis debe basarse en dos o tres casos aislados y, aunque sea costumbre que tal procedimiento produzca tales o cuales resultados, cada nuevo evento es una nueva experiencia, y debe ser tratado con los cuidados que dispensamos a lo imprevisible.

Quiero contar dos casos relacionados con el tema de este ensayo. El primero ocurrió en Niterói, en el Hospital psiquiátrico de Jurujuba. Cláudia Simone, Coordinadora del CTO-Rio,<sup>22</sup> dirigía un espectáculo con internos de aquel Hospital. Uno de ellos –que podemos llamar José– tenía frecuentes delirios y, andando en ómnibus o sentado en cualquier lugar público, conversaba con su Ángel de la

Guarda particular, con el cual mantenía amistosas relaciones. Como la conversación era suave, tranquila, a los pasajeros les causaba gracia y nada temían.

Un día, José y su Ángel pelearon feo y, a partir de esa pelea, en los viajes de ómnibus de José, los pasajeros se asustaban con la violencia de sus altercaciones. En algunos casos, llamaban a la policía que conducía a José a la comisaría, donde pasaba la noche en compañía del Ángel, o lo llevaba de regreso al Hospital.

Cláudia tuvo una idea brillante: convenció a José de no pelear más a los gritos con su Ángel de la Guarda y de ir, ante la inminencia de una nueva pelea, al escenario del teatro donde ensayaban. Allí, José era el Director, y el Ángel, su actor principal. Obedeciendo las reglas convencionales del teatro, El Ángel sería obligado a hacer lo que le pedía (¡o mandaba!) su director, José.

Y así fue: a partir de esa fecha, tan pronto comenzaba una pelea en el ómnibus o en la calle, José persuadía a su Ángel de ir con él al teatro, y la pelea acababa en fructuosa conversación transformada en tema de la pieza que jamás fue exhibida, sólo ensayada. A cada crisis, nuevo ensayo. No se curó nadie, pero se palió el mal.

No siempre, con todo, el encuentro del Delirio con las Formas Delirantes de comportamiento social es tan fluido. En Bahía, en Nova Viçosa, un poblado al lado del mar, en la década del 60, se cuenta que había un joven conocido como *Zé do Rádio*. Así lo llamaban porque andaba por las calles con una ficticia radio colgada de la oreja, conversando con sus locutores y cantores preferidos.

<sup>20</sup> Lo que no impide que la tristeza pueda producir magníficas obras de arte, como siempre hizo; más difícil es, con ella, cambiar el mundo.

Ninguna afirmación que hago es perentoria y, casi todas, admiten excepciones, algunas, a disgusto.

<sup>21</sup> Cuando nuestro mirar vaguea al descubierto, podemos escoger lo que queremos ver; asistiendo a un espectáculo que se desplaza en las calles, como la Vida de Cristo en la ciudad de Nueva Jerusalén, o una comparsa de Carnaval, ambos ya estructurados en el espacio y en el tiempo, aun así podemos seguirlos y escoger el ángulo por el cual queremos verlo; cuando somos inmovilizados en las gradas de un teatro o del sambódromo, ya no podemos escoger nuestros ángulos de visión: tenemos que ver aquellas imágenes que nos son impuestas por la iluminación y por la coreografía.

En el cine, que va más allá, vemos las *imágenes de las imágenes* que el director quiere que veamos y de la manera que él quiere: no hay la mínima elección del mínimo detalle. Más allá de eso, el teatro y la pintura, por ejemplo, muestran imágenes metafóricas de lo real; el cine llamado “de ficción” muestra una metáfora de una realidad metaforizada.

<sup>22</sup> El Centro de Teatro del Oprimido de Rio de Janeiro desarrolla actualmente un Programa de Teatro del Oprimido en la Salud Mental. CTO-Rio, Av. Mem de Sá, 31, Lapa, Centro, Rio (021) 2232 5826. Actualmente (2006-2007) trabajamos, más allá de los CAPS, con Escuelas, Prisiones, Centros de Cultura y campesinos del MST, además de comunidades pobres.

Nadie se preocupaba por sus diálogos y canturreos: “Loco manso”, decían. *Zé* conversaba con sus artistas preferidos, en secreto—oía radio, pero no irradiaba nada para que no terminasen sabiendo quiénes eran aquellos con los que hablaba con tanta intimidad, y lo que le decían—, apenas emitía ruidos. Cuando le preguntaban quiénes eran los artistas de la radio, *Zé* respondía con sonidos incomprensibles y guardaba su secreto.

La población gustaba de él: al final, es siempre bueno tener un loco en la familia porque nos hace sentir que somos sanos de espíritu. Un loco es fundamental para el buen equilibrio social y familiar, y para las definiciones médicas de sanidad.

Un día, un político local compró el primer aparato de TV de Nova Viçosa, cosa que jamás se había visto en los poblados circunvecinos, y colocó el aparato en el medio de la plaza para que la población pudiese ver y oír la novedad, encantada con la apariencia, real y mágica, de los personajes de la pantalla.

Vino el *Zé do Rádio*, quería ver. Espanto: su secreto había sido públicamente revelado y también su mentira. Aquellas caras en la pantalla no combinaban en nada con las que el *Zé* tenía en su imaginación delirante. Todos terminarían sabiendo ahora con quién el *Zé* conversaba. Para él, con todo, sus personajes eran verdaderos, y la TV mentía con sus imágenes falsas. Su coherente mundo radiofónico fue destruido por la invasión televisiva.

Revelado el secreto, *Zé* perdió la audiencia y la identidad.

Desesperado, el *Zé do Rádio*, arrojándole piedras, intentó romper el mentiroso aparato de TV, y tuvo que ser confinado varias veces durante los programas vespertinos. *Zé do Rádio* gritaba contra la televisión que mentía, se volvió agresivo y desagradable. Abandonado por la población que, en lugar de risas afectuosas,

le mostraba caras ceñudas, *Zé* se desdudó y pasó a andar sucio y andrajoso.

Meses después fue encontrado muerto, atropellado en el medio del camino. Nunca se supo si por accidente o castigo: los locos son buenos en cierta medida, cuando representan diversión y no peligro.

*Zé do Rádio* murió irreconciliado con la TV, amando la verdad de sus visiones radiofónicas y odiando las mentiras televisivas.

Bien..., en parte tenía razón...

Imagino el devaneo que, si a *Zé do Rádio* le fuese dada la oportunidad de escenificar su desvario, colocarlo en escenario iluminado, si eso fuese posible, la extravagante escena de su delirio radiofónico, enmarcada por el teatro en los rituales de los programas de auditorio, tal vez mostrase el delirio de tales programas y el realismo de su delirio.

Bien..., en parte tal vez yo tenga razón...

### La Cabeza en las Alturas, pero con los Pies en la Tierra y Manos a la Obra

Cuando escribo que la Palabra es un medio de transporte; que, al nombrar la Cosa, esa Cosa ya es otra cosa, y nunca más será la misma Cosa; que yo soy yo, pero a cada instante de mí soy diferente e igual; que fluctuamos sobre lo real sin, a él, jamás tener acceso; o, como dice Crátilo, que no podemos entrar en el mismo río siquiere una sola vez porque las aguas en que entramos no son las mismas de la travesía: eso no nos impide conocer y saber, no la Verdad absoluta y eterna, sino las verdades reales y terrenas. No nos impide conocer cada verdad en cada momento histórico, concreto, cada verdad que vivimos y enfrentamos en el correr de nuestras vidas, tránsito del parto a la sepultura.

La sucesión de continuas verdades que tienen el mismo sentido y van en la

misma dirección, esas son la única Verdad de la cual podemos tener certeza, y que no existe sin las verdades concretas.

Vivimos en el nivel de las verdades inconsistentes y repetidas, no en el nivel de la Verdad inaccesible, metafísica. Si queremos ayudar a humanizar la Humanidad, tendremos que luchar contra todas las formas de opresión: esa es la Verdad, porque existe en el día a día de tantas verdades oprimidas.

La especulación metafísica es siempre bienvenida y benéfica, es incluso indispensable porque puede ampliar nuestra capacidad de pensar, aumentar nuestro conocimiento y estimular nuestra sensibilidad, pero no debemos permitir que se sobreponga al conocimiento histórico y científico concreto, o sustituya la acción en el mundo social y político, que guía nuestras acciones orientadas por la Ética humanística.

La cabeza puede estar en las alturas, pero..., con los pies en la tierra y manos a la obra.

Cuando los científicos afirman, con pruebas y razón, que el cuerpo humano es constituido por setenta, ochenta, o más por ciento de agua, eso no significa que nuestro cuerpo pueda ser vertido en jarras y botellas.

Cuando la Física Cuántica dice que la materia, tal como la pensamos hasta hoy, no existe, y el espacio es vacío: la materia está hecha de átomos que no son sólidos; los átomos están compuestos por núcleos, protones y electrones que no son sólidos; los quarks no son sólidos, nada es sólido y no ocupa lugar en el espacio vacío... Muy bien: concedamos que eso puede ser una visión de la verdad, pero, aunque no seamos sólidos—a pesar de nuestro aparente volumen y peso, a pesar de ser hechos de agua—, a pesar de eso, abre la puerta antes de entrar: conviene no golpear con la cara en la puerta cerrada.

El fascismo y el autoritarismo; el imperialismo y el colonialismo; la explotación de clase; la humillación de las castas y la esclavitud abierta o disfrazada; el racismo y la xenofobia; la intolerancia sexual y cualquier otra forma de intolerancia; la histórica y universal subyugación de la mujer; la devastación del medio ambiente, todas esas enfermedades y epidemias políticas y sociales no son la Verdad Eterna pero son verdades que deben ser combatidas duramente y sin tregua, en todos los campos de la actividad humana.

Tenemos que liberar al ser humano de su instinto predadorio.<sup>23</sup> ■

[Ampliación Nota 1] Cuando Kant afirma que los Juicios pueden ser Analíticos o Sintéticos, define los primeros como aquellos en que el predicado está contenido en el sujeto, como en la afirmación: “Los triángulos son figuras geométricas que poseen tres ángulos”. Esa afirmación tautológica es verdadera, universal y necesaria porque no depende del tiempo ni del espacio, no depende de la experiencia práctica. Son Conocimientos *a priori*. No obstante, debemos observar que la propia idea de triángulo y de ángulo es una Percepción Secundaria, que traduce en palabras una sensación anterior a ellas. Presupone que ya hemos percibido esas figuras geométricas a través de nuestros sentidos, en el tiempo y en el espacio: — Percepción Primaria. Se trata, por lo tanto, de un Conocimiento Adquirido que permite la formación de un Juicio. Define Juicios Sintéticos como aquellos que sintetizan el Sujeto y el Predicado, diferentes entre sí y dependientes de la experiencia porque acontecen en un determinado tiempo y lugar. Como ejemplo, la afirmación: “El calor dilata todos los cuerpos”. Son Conocimientos *a posteriori* de la experiencia práctica.

Quiero añadir que a propia visión del Espacio y la sensación de Tiempo no son parámetros universales, pues son percibidos de forma singular por cada ser humano, según sus posibilidades individuales, a cada momento y en cada lugar. Son, al mismo tiempo, interactivas y mutantes: la percepción del Tiempo depende del Espacio y, la del Espacio, del Tiempo; el presente del pasado, la imaginación de la memoria, y la memoria de la imaginación.

Un Juicio que fuese *a priori*, totalmente independiente de la experiencia viva, si fuese posible, haría

<sup>23</sup> Texto en construcción, desde el ángulo artístico y no científico. Los comentarios serán bienvenidos: ctorio@ctorio.org.br

supone la existencia de otro Ser anterior al cuerpo que, de él, sería Sujeto. Todo Conocimiento presupone un Conocedor y un Conocer. Conocimientos no fluctúan a cielo abierto sino que son obras del ser humano.

Sabemos que la visión del Espacio nace en el nervio óptico, y la sensación de Tiempo en el equilibrio Necesidad-Deseo-Objeto. El mismo Tiempo tiene duraciones variables según los observadores y según el instante de la observación. La cronología del Tiempo es fabricada por el Pensamiento Simbólico; la Duración, por el Sensible.

Tiempo y Espacio son objetos de percepción y no mecanismos perceptivos. Estructurados por el pensamiento, pasan a integrar esos mecanismos, *a posteriori*.

Kant explica en seguida el concepto de *Juicio Sintético a priori*, dando como ejemplo la afirmación de que “La línea recta es la menor distancia entre dos puntos”—es sintético porque el predicado no está contenido en el Sujeto, y es *a priori* porque no depende del tiempo ni del espacio—porque así es en todos los lugares de la tierra y en todos los tiempos... hasta que Einstein vino a mostrar que la menor distancia es la curva. Pero no hace mal: Kant nunca leyó a Einstein...

No obstante, debemos tener en cuenta que, antes de poder hacer tal afirmación, fuimos obligados, por la Percepción Primaria de los sentidos, a entender lo que significan los conceptos de mayor o menor, recta y curva.

Resumiendo: todos los Juicios, Analíticos o Sintéticos, comienzan con la Percepción Primaria de los sentidos al cual se adicionan valores, relaciones e interrelaciones, deseos y necesidades, imaginación y memoria, que, integrados, forman los mecanismos de la Percepción Secundaria, cuando el Pensamiento Sensible proporciona la materia del Pensamiento Simbólico.

La Palabra, que es un medio de transporte—transporta intenciones—pero, como todo y cualquier medio de transporte, transporta a sí mismo en primer lugar: puede ser percibido por la carga que lleva (Pensamiento Simbólico) o por él misma, su forma en sí o enmarcada en la sintaxis, (Pensamiento Sensible), como sucede en la Poesía o en bella narrativa.

# La imagen quema

(...) si elle s'embrase, c'est qu'elle est vraie  
(wenn es aufbrennt ist es echt).

(...) la vérité (...) n'apparaît pas dans le dévoilement, mais bien plutôt dans un processus que l'on pourrait désigner analogiquement comme l'embrassement du voile (...), un incendie de l'œuvre, où la forme atteint son plus haut degré de lumière<sup>2</sup> (eine Verbrennung des Werkes, in welcher seine Form zum Höhepunkt ihrer Leuchtkraft kommt).

Je voulais voir quelque chose en plein jour; j'étais rassasié de l'agrément et du confort de la pénombre; j'avais pour le jour un désir d'eau et d'air. Et si voir c'était le feu, j'exigeais la plénitude du feu, et si voir c'était la contagion de la folie, je désirais follement cette folie.<sup>3</sup>

La imagen quema: se enciende, no consume a cambio. ¿En qué sentidos—evidentemente plurales—hay que entenderla? Aristóteles había comenzado su *Poética* con la constatación fundamental de que *imitar* debe entenderse en varios sentidos distintos: se podría decir que la estética occidental nació íntegramente de estas distinciones.<sup>4</sup> Pero la imitación, es bien conocido, no va más, de aquí en adelante, que de crisis en crisis (lo que no

## Georges Didi-Huberman

Filósofo e Historiador del Arte. Nació en Saint Etienne en 1953. Fue interno de la Academia de Francia en Roma (Villa Médicis). Autor de numerosas publicaciones sobre la historia y la teoría de las imágenes. Entre sus textos se destacan: Lo que vemos, lo que nos mira (1997); L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg (2002); Imágenes pese a todo:

memoria visual del Holocausto (2004); Gestes de l'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image (2005); Venus rajada: desnudez, sueño, crueldad (2005); Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes (2006) y Ex-voto: image, organe, temps (2006). Actualmente es profesor en la École des Hautes Études en Sciences Sociales de París, de la que es catedrático desde 1990.

Traducción: Mariel Ciafardo

Revisión técnica: Luciano Massa / Eduardo Russo

<sup>1</sup> “(...) si ella se ilumina, es que es verdadera”, en R. M. Rilke, “Vois...” (1915) [borrador], trad. M. Petit, *Œuvres poétiques et théâtrales*, éd. G. Stieg, Paris, Gallimard, 1997, p. 1.746.

<sup>2</sup> “(...) la verdad (...) no aparece en la revelación, sino más bien en un proceso que se podría designar analógicamente como el ardimiento de la vela (...), un incendio de la obra, donde la forma alcanza su más alto grado de luz”, en W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, 1985, p. 28.

<sup>3</sup> “Yo quería ver algo a la luz del día; estaba saciado del placer y del confort de la penumbra; tenía para el día un deseo de agua y de aire. Y si ver era el fuego, yo exigía la plenitud del fuego, y si ver era el contagio de la locura, yo deseaba locamente esta locura”, en M. Blanchot, *La Folie du jour*, 1973, p. 21.

<sup>4</sup> Aristote, *La Poétique*, 1, 1447a, trad. J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1932, p. 29.

quiere decir que desapareció, que está perimida o que ya no nos concierne). Sería necesario pues saber en qué sentidos diferentes quemar constituye hoy, para la imagen y la imitación, una "función" paradójica, sería mejor decir una disfunción, una enfermedad crónica o recurrente, un malestar en la cultura visual: algo que reclama, por lo tanto, una poética capaz de incluir su propia *symptomatología*.<sup>5</sup>

\*

En otro tiempo, Kant se preguntaba: "¿Qué significa orientarse en el pensamiento?"<sup>6</sup> No solamente no nos orientamos mejor en el pensamiento desde que Kant escribió su opúsculo, sino que además la imagen abrió tanto su territorio que se ha vuelto difícil, hoy, pensar sin tener que "orientarse en la imagen". Jean-Luc Nancy escribía recientemente que el pensamiento filosófico habrá conocido su cambio de dirección más decisivo cuando "la imagen como mentira" de la tradición platónica sufra una inversión capaz de promover "la verdad como imagen", pensamiento del que el mismo Kant habría forjado la condición de posibilidad bajo el término bastante oscuro—como lo son, generalmente, las grandes palabras mágicas—de "esquematismo transcendental".<sup>7</sup>

Cuestión ardiente, cuestión compleja. Porque es ardiente, esta cuestión querría sin esperar encontrar su respuesta, su vía para el juicio, el discernimiento, si no es para la acción. Pero, porque es compleja, esta cuestión nos pone siempre en retraso sobre la esperanza de una respuesta. Entretanto, la cuestión permanece, la cuestión persiste y empeora: quema. Nunca, parece, la imagen —y el archivo que forma, en cuanto que se multiplica algo y que deseamos reunir, comprende esta multiplicidad—, nunca la imagen se ha impuesto con tanta fuerza en nuestro

universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico. Nunca ha mostrado tantas verdades tan crudas; nunca, sin embargo, nos ha mentido tanto solicitando nuestra credulidad; nunca ha proliferado tanto, y nunca ha padecido tanto de censuras y de destrucciones. Nunca, pues —esta impresión tiene seguramente el mismo carácter de la situación actual, su carácter *ardiente*—, la imagen ha padecido tanto de desgarramientos, de reivindicaciones contradictorias y de rechazos cruzados, de manipulaciones inmorales y de execraciones moralizantes.

¿Cómo orientarse en todas estas bifurcaciones, en todas estas trampas en potencia? ¿No debemos —hoy más que nunca— remitirnos a la escucha de aquellos que, antes de nosotros y en contextos históricos *ardientes* a más no poder, intentaron producir un saber crítico sobre las imágenes, sea bajo la forma de una *Traumdeutung* como en Freud, de una *Kulturwissenschaft* como en Aby Warburg; de una práctica dialéctica del montaje como en Eisenstein; de un alegre saber a la altura de su propio no-saber como en Bataille en su revista *Documents*, o también en forma de un "trabajo de los pasajes" (*Passagenwerk*) como en Walter Benjamin? Nuestra dificultad de orientación, ¿no viene de lo que una única imagen es de golpe capaz, justamente, de reunir todo eso y de deber ser comprendida a su vez como documento y objeto de ensueño, como obra y objeto de pasaje, monumento y objeto de montaje, no-saber y objeto de ciencia?

\*

En el corazón de todas estas preguntas, están éstas, quizás: ¿a qué clase de conocimiento la imagen puede dar lugar? ¿Qué clase de contribución al conocimiento histórico este "conocimiento por la imagen"

es capaz de aportar? Sería necesario, para responder bien, reescribir toda una *Arqueología del saber de las imágenes* y, si es posible, hacerla seguir de una síntesis que podría titularse *Las imágenes, las palabras y las cosas*. En síntesis, recoger y reorganizar un inmenso material histórico y teórico. Tal vez baste, para dar una idea del carácter *crucial* de tal conocimiento—es decir, de su carácter no específico y no cerrado, debido a su naturaleza incluso de encrucijada, de "cruce de caminos"—, recordar que la sección *Imaginer* de la Biblioteca Warburg, con todos sus libros de historia del arte, de ilustración científica o de imaginería política, no puede comprenderse, no puede incluso utilizarse sin el uso cruzado, *crucial*, de otras dos secciones tituladas *Hablar y Actuar*.<sup>8</sup>

Warburg, toda su vida, intentó fundar una disciplina en la cual, en particular, nadie tendría ya que replantearse simplemente la cuestión—que Bergson había llamado un "falso problema" por excelencia—de saber qué es "primero", la imagen o el lenguaje... Incluso, en tanto que "iconología de los intervalos", la disciplina inventada por Warburg se ofrece como la exploración de problemas formales, históricos y antropológicos donde, decía, se podrá terminar por "reconstituir el vínculo de connaturalidad [o de fusión natural] entre la palabra y la imagen" (*die natürliche Zusammengehörigkeit von Wort und Bild*).<sup>9</sup>

\*

Pero intentemos una parábola. Llámemosla *Parábola de la falena* (las falenas eran esas mariposas a las cuales Aby Warburg, durante sus episodios de locura, se dirigía con preferencia a los seres humanos de quienes desconfiaba con razón pero también, por momentos, más

que con razón).<sup>10</sup> Imaginemos pues la imagen bajo las características de una falena, de una mariposa. Hay gente muy seria que piensa no tener nada que aprender de estos bichitos y que, por lo tanto, no querrá nunca perder su tiempo en mirar pasar una mariposa. Esto en la medida en que, precisamente, la mariposa no hace más que pasar y depende, por lo tanto, del accidente más que de la sustancia. Mucha gente cree que lo que no dura es menos verdadero que lo que dura o que lo que es duro. Es tan frías, una mariposa, que dura tan poco.

Y además es bonita, es "estética", como se dice. Pero "estética" no es siempre un cumplido en la boca de los profesionales de la verdad, en particular de la verdad histórica, política o religiosa. "Estética" es un poco como una cereza sobre la torta de lo real; sería pues decorativo e inessential. Entonces, se dirá que la mariposa es muy poca cosa, lo que es cierto. Peor, que desvía nuestra vista de lo esencial: si su misma forma es tan fascinante, ¿no es el signo que lleva con ella los poderes de lo falso? Sería pues preferible dejarle pasar, y pasar a otra cosa más seria.

Ahora bien, hay también gente más propicia a mirar, observar, incluso a contemplar. Asignan a las formas una potencia de verdad. Piensan que el movimiento es más real que la inmovilidad, la transformación de las cosas más rica en enseñanzas, quizá, que las propias cosas. Esta gente se pregunta si el accidente no manifestaría la verdad con tanta exactitud—uno no va sin otro, a sus ojos— que la propia sustancia. Entonces, aceptan tomarse, y no perder, el tiempo de mirar una mariposa que pasa, quiero decir una imagen que nos sorprende en la gola de un museo o entre las páginas de un álbum de fotografías. Van a veces al taller o al laboratorio, siguen la fábrica de la imagen, observan la crisálida, esperan, grandes ojos abiertos, las latencias de la forma mucho tiempo

<sup>5</sup> Cf. G. Didi-Huberman, "Imitation, représentation, fonction. Remarques sur un mythe épistémologique" (1992), en *L'Image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, 1996, pp. 59-86.

<sup>6</sup> E. Kant, *Qu'est-ce que s'orienter dans la pensée*, 1959.

<sup>7</sup> *Ibidem.*, *Critique de la raison pure* (1781-1787), 1944 (ed. 1971), pp. 150-156, comentado por J.-L. Nancy, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003, pp. 147-154.

<sup>8</sup> Más exactamente, las secciones fundamentales de la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* estaban organizadas sobre la tripartición *Bild-Wort-Handlung*, a la cual se superponía la cuestión, omnipresente, de la *Orientierung*. Cf. S. Settis, "Warburg *continuuatus*. Description d'une bibliothèque" (1985), en *Le Pouvoir des bibliothèques. La mémoire des livres en Occident*, 1996, pp. 122-173.

<sup>9</sup> A. Warburg, "L'art du portrait et la bourgeoisie florentine. Domenico Ghirlandaio à Santa Trinita. Les portraits de Laurent de Médicis et de son entourage" (1902), en *Essais florentins*, 1990, p. 106 (traducción modificada).

<sup>10</sup> Cf. G. Didi-Huberman, "Savoir-mouvement (l'homme qui parlait aux papillons)", en *Warburg et l'image en mouvement*, 1998, pp. 7-20.

prisionera. Sorprenden, a veces, un momento de la gestación, ellos ven algo formarse: *emoción* de descubrir eso. Luego, la imagen se vuelve madura—como la mariposa se vuelve *imago*—, y levanta vuelo. Otra emoción.

Pero la paradoja está ya ahí. Porque es al momento en que podemos finalmente verla por lo que ella ofrece de bellezas, de formas, de colores, que se pone a alejarse: no la vemos pues más que de manera discontinua. Luego se vuela de verdad, es decir, se va. Se la pierde pues de vista: agravamiento de la paradoja. Su esplendor coloreado se convierte en un pobre punto negro, minúsculo en el aire. Luego, ya no se ve nada, o más bien: no se ve más que el aire. Otra clase de emoción.

Queremos seguirla, para mirarla. Se pone uno mismo en movimiento: emoción. En ese momento, de dos cosas una. Si se es cazador-nato, o fetichista, o angustiado de tener que perderla, se querrá, lo más rápido posible, atraparla. Corremos, apuntamos, lanzamos la red: la atrapamos. Otra clase de emoción. Ahogamos la maravilla en un frasco con éter. Entramos en sí, clavamos la falena, delicadamente, sobre una tablita de corcho. La ponemos bajo vidrio. Vemos perfectamente, en adelante, la reticulación de las formas, la organización de las simetrías, el contraste de los colores: nueva emoción. Pero nos damos cuenta—pronto o en muy largo tiempo, a pesar de la alegría del trofeo, a pesar de la frescura, siempre viva, de los colores— que a esta imagen le falta no obstante lo esencial: su vida, sus movimientos, sus latidos, sus recorridos imprevisibles, e incluso el aire que daba un entorno a todo eso. La emoción cae, o quizás cambia. Nos recuperamos con la erudición, coleccionamos, compramos otros alfileres y otras tablitas de corcho, vivimos en un olor a éter, clasificamos, nos volvemos expertos. *Dominamos* las imágenes. Podemos volvernos locos.

Si no se es cazador-nato y no se piensa todavía en volverse un experto o en domi-

nar cualquier cosa, queremos, más modestamente, *seguir* la imagen con la mirada. Nos ponemos pues en movimiento: emoción. Corremos, sin red, todo el día, detrás de la imagen. Admiramos en ella incluso aquello que escapa, el batido de las alas, los motivos imposibles de fijar, que van y vienen, que aparecen y desaparecen a merced de un recorrido imprevisible. Emociones singulares. Pero cae el día. La imagen es cada vez más difícil de discernir. Desaparece. Emoción. Esperamos. Nada. Recuperamos su morada. Encendemos la vela sobre la mesa y, de repente, la imagen reaparece. Emoción. Somos casi felices. Pero pronto comprendemos que la imagen no nos amaba, no nos seguía, no gira alrededor nuestro, seguramente nos ignora del todo. Es la llama lo que desea. Es hacia la llama que ella va y viene, que se acerca, que se aleja, que se acerca un poco más. Pronto, de golpe, se inflama. Emoción profunda. Hay sobre la mesa un minúsculo copo de cenizas.

\*

No podemos pues hablar más de imágenes sin hablar de cenizas. Las imágenes forman parte de lo que los pobres mortales se inventan para inscribir sus temblores (de deseo o temor) y sus propias consumaciones. Es pues absurdo, desde un punto de vista antropológico, oponer las imágenes y las palabras, los libros con imágenes y los libros a secas. Todas juntas forman, para cada uno, un tesoro o una tumba de la memoria, que este tesoro sea un simple copo o que esta memoria sea trazada sobre la arena antes de que una ola la disuelva. Sabemos bien que cada memoria es siempre amenazada de olvido, cada tesoro amenazado de saqueo, cada tumba amenazada de profanación. Por lo tanto, cada vez que abrimos un libro—poco importa que sea el *Génesis* o *Los ciento veinte días de Sodoma*— deberíamos quizás reservar algunos segundos para reflexionar sobre las condiciones que

hicieron posible el simple milagro de que ese texto esté ahí, delante nuestro, que haya llegado hasta nosotros. Hay tantos obstáculos. Se quemaron tantos libros y tantas bibliotecas.<sup>11</sup> Y, del mismo modo, cada vez que ponemos nuestra mirada sobre una imagen, deberíamos pensar en las condiciones que impidieron su destrucción, su desaparición. Es tan fácil, fue siempre tan corriente destruir las imágenes.<sup>12</sup>

Cada vez que intentamos construir una interpretación histórica—o una "arqueología" en el sentido de Michel Foucault—, debemos tener cuidado en no identificar el archivo del que disponemos, si fuera profético, con los hechos y gestos de un mundo del que él no da jamás vestigio alguno. Lo propio del archivo es su laguna, su naturaleza perforada. Ahora bien, a menudo, las lagunas son el resultado de censuras deliberadas o inconscientes, de destrucciones, de agresiones, de autos de fe. El archivo es a menudo gris, no solamente por el tiempo que pasó, sino por las cenizas de todo lo que lo rodeaba y que ardió. Es descubriendo la memoria del fuego en cada hoja que no ardió que hacemos la experiencia—tan bien descrita por Walter Benjamin, a quien algunos facistas, seguramente, echaron al fuego el texto al cual él quería más que todo, el texto que tenía en curso en el momento de su suicidio— de una barbarie documentada en cada documento de la cultura. "La barbarie está oculta en el concepto mismo de cultura",<sup>13</sup> escribió. Eso es tan verdadero que incluso lo inverso es verdadero: ¿no deberíamos reconocer, en cada documento de la barbarie algo como

un *documento de la cultura* que da, no la historia a contar simplemente, sino una posibilidad de arqueología crítica y dialéctica? No se puede hacer una historia "simple" de la partitura de Beethoven encontrada en Auschwitz cerca de una lista de músicos destinados a ejecutar la Sinfonía n.º 5 antes de ser ellos mismos, un poco más tarde, ejecutados por sus verdugos melómanos.<sup>14</sup>

\*

Intentar una arqueología de la cultura—después de Warburg y Benjamin, después de Freud y algunos otros—es una experiencia paradójica, tendida entre temporalidades contradictorias, tendida también entre el vértigo de lo *excesivo* y aquello, simétrico, de la *nada*. Si queremos hacer, por ejemplo, la historia del retrato en el Renacimiento, sufrimos inmediatamente lo *excesivo* de las obras que proliferan en las paredes de todos los museos del mundo (al comenzar por el "pasillo de Vasari", esta extensión de la Galería de los Oficios que no cuenta con menos de setecientos retratos); pero Warburg demostró, en su artículo magistral de 1902, que no podremos comprender nada de este arte mayor si no tenemos en cuenta la *nada* dejada por la destrucción masiva, en la época de la Contrarreforma, de toda la producción florentina de las efigies votivas en cera, quemada en el claustro de la Santísima Annunziata, y de la que no podemos hacernos una idea sino a partir de imágenes semejantes—las esculturas en tierra cocida policroma, por ejemplo—o de supervivencias más tardías.<sup>15</sup>

<sup>11</sup> Cf. L. X. Polastron, *Livres en feu. Histoire de la destruction sans fin des bibliothèques*, 2004.

<sup>12</sup> Cf. D. Freedberg, *Iconoclasts and their Motives*, Maarsen, Schwartz, 1985. S. Michalski (dir.), *Les Iconoclastes. L'art et les révolutions: actes, du 27e congrès international d'histoire de l'art, IV*, Strasbourg, Société alsacienne pour le Développement de l'histoire de l'art, 1992. B. Scribner (dir.), *Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1990. A. Besançon, *L'Image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Paris, Fayard, 1994. D. Gamboni, *Un Iconoclasme moderne: théorie et pratiques contemporaines du vandalisme*, Zürich-Lausanne, Institut suisse pour l'étude de l'art-Éditions d'en-bas, 1983. *Id.*, *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism Since the French Revolution*, Londres, Reaktion Books, 1997. B. Latour et P. Weibel (dir.), *Iconoclasm. Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*, Karlsruhe-Cambridge, ZKM-MIT Press, 2002.

<sup>13</sup> W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, 1989, p. 485.

<sup>14</sup> Cf. D. Mickenberg; C. Granof and P. Hayes (dir.), *The Last Expression. Art and Auschwitz*, 2003, p. 121.

<sup>15</sup> A. Warburg, "L'art du portrait et la bourgeoisie florentine", art. cit., pp. 101-135. Cf. G. Didi-Huberman, "Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari: la légende du portrait 'sur le vif'", *Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée*, CVI, 1994-2, pp. 383-432.

Nos encontramos pues, bien a menudo, enfrentados con un inmenso y rizomático *archivo de imágenes heterogéneas* que resulta difícil de dominar, de organizar y de comprender, precisamente porque su laberinto está hecho de intervalos y de lagunas tanto como de cosas observables. Intentar una arqueología, es siempre arriesgrase a poner, unos junto a otros, los trozos de cosas supervivientes, necesariamente heterogéneos y anacrónicos puesto que vienen de lugares diferentes y de tiempos separados por las lagunas. Ahora bien, ese riesgo tiene por nombre *imaginación y montaje*.

Recordemos que, en la última lámina del atlas *Mnemosyne*, cohabitan especialmente una obra maestra de la pintura renacentista (*La Misa de Bolsena* pintada por Rafael en el Vaticano), fotografías del concordato establecido en julio de 1929 por Mussolini con el papa Pío XI, así como fotografías antisemitas (*Profanaciones de la hostia*) contemporáneas de los grandes genocidios europeos de fines del siglo XV.<sup>16</sup> El caso de esta reunión de imágenes es tanto emblemática como inquietante: un simple montaje –a primera vista gratuito, forzadamente imaginativo, casi surrealista a la manera de las audacias, contemporáneas, de la revista *Documents* dirigida por Georges Bataille– produjo la anamnesia figurativa del vínculo entre un acontecimiento político-religioso de la modernidad (el concordato) y un dogma teológico-político de larga duración (la eucaristía); pero también entre un documento de la cultura (Rafael ilustrando en el Vaticano el dogma en cuestión) y un documento de la barbarie (el Vaticano entrando en complacencia con una dictadura fascista).

Así, el montaje warburgiano produce el destello magistral de una interpretación cultural e histórica, retrospectiva y prospectiva –esencialmente *imaginativa*–, de todo el antisemitismo europeo: recuerda, hacia atrás, cómo el milagro de Bolsena fija prácticamente su día de nacimiento en la persecución elaborada, sistemática, de los judíos en los siglos XIV y XV;<sup>17</sup> detecta, hacia adelante –más de quince años antes del descubrimiento de los campos nazis por el “mundo civilizado”–, el contenido horroroso del pacto uniendo un dictador fascista con el ofensivo “pastor” de los católicos.<sup>18</sup>

\*

¿Qué significa orientarse en el pensamiento de la historia? Warburg, aquí, no duda en aplicar una paradójica “regla para la dirección del espíritu” que Walter Benjamin expresará, más tarde, en dos fórmulas admirables: no solamente “la historia del arte es una historia de profecías”, en particular, políticas, sino que también corresponde al historiador en general abordar su objeto –la historia como devenir de las cosas, de los seres, de las sociedades– “a contrapelo” o “a contrasentido del pelo demasiado reluciente” de la historia-narración, esta disciplina desde hace mucho tiempo alienada en sus propias normas de composición literaria y memorativa.<sup>19</sup> El *montaje* será precisamente una de las respuestas fundamentales a este problema de *construcción de la historicidad*. Porque no orienta simplemente, el montaje escapa a las teleologías, vuelve visibles las supervivencias, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a

cada objeto, cada acontecimiento, cada persona, cada gesto. Entonces, el historiador renuncia a narrar “una historia” pero, de esta manera, logra demostrar que la historia no marcha sin todas las complejidades del tiempo, todos los estratos de la arqueología, todos los puntados del destino.

El montaje fue, se sabe, el método literario tanto como el supuesto epistemológico de Benjamin en su *Libro de los pasajes*.<sup>20</sup> La analogía entre esta elección de escritura y las láminas de *Mnemosyne* demuestra una atención común a la *memoria* –no la colección de nuestros recuerdos, a la cual se dedica el cronista, sino la memoria inconsciente, la que se deja menos narrar que interpretar en sus síntomas– cuyo solo *montaje* podía evocar la profundidad, la sobredeterminación. Más aún, la *dialéctica de las imágenes* en Warburg, con su encarnación vertiginosa, es decir este atlas de un millar de fotografías que sería en cierta medida a la historia del arte lo que el proyecto del *Libro* había sido al poeta Mallarmé,<sup>21</sup> una dialéctica tal se encuentra en gran parte en el concepto de *imagen dialéctica* que Benjamin debía poner en el centro de su propio concepto de historicidad.<sup>22</sup>

Todo eso, por supuesto, no quiere decir que bastaría con hojear un álbum de fotografías “de época” para comprender la historia que ellas documentan eventualmente. Los conceptos de memoria, de montaje y de dialéctica están ahí para indicar que las imágenes no son ni inmediatas ni fáciles de comprender. No están, además, ni siquiera “en presente”, como se cree a menudo de manera espontánea. Y es precisamente porque las imágenes no están “en presente” que son capaces de volver visibles relaciones de tiempo más complejas comprometiendo

la *memoria en la historia*. Gilles Deleuze lo dirá más tarde, a su manera:

Me parece evidente que la imagen no está en presente. (...) La imagen misma es un conjunto de relaciones de tiempo cuyo presente no hace más que fluir, sea como común múltiplo, sea como menor divisor. Las relaciones de tiempo no son vistas nunca en la percepción ordinaria, pero están en la imagen, desde que es creadora. Ella vuelve sensibles, visibles, las relaciones de tiempo irreductibles en presente.<sup>23</sup>

He aquí también por qué, aunque *ardiente*, la cuestión necesita toda una *paciencia* –forzosamente dolorosa–, para que las imágenes sean miradas, interrogadas en nuestro presente, para que la historia y la memoria sean entendidas, interrogadas en las imágenes.

\*

Ejemplo: Walter Benjamin en su presente –ya sombrío– de 1930. *Guerra y guerreros*, una obra concebida al cuidado de Ernst Jünger, acaba de aparecer.<sup>24</sup> Se trata de la Gran Guerra, como se dice. Benjamin observa inmediatamente que el componente fascista de esta colección va acompañado de una suerte de estetización recurrente, “una transposición desenfundada”, dice, “de las teorías del *arte por el arte* al ámbito de la guerra”. Y sin embargo –o por eso mismo–, no abandonará el arte y la imagen en las manos de sus enemigos políticos. Jünger y sus acólitos, además, “manifiestan asombrosamente poco interés” por la *imagen angustiante* por excelencia que, en 1930, continúa espantando todos los espíritus, en Alemania como en Francia: aquella de las máscaras de gas, es decir, de los ataques

<sup>16</sup> A. Warburg, *Gesammelte Schriften, II-1. Der Bilderatlas Mnemosyne*, 2000, pp. 132-133.

<sup>17</sup> Cf. particularmente A. Lazzarini, *Il miracolo di Bolsena. Testimonianze e documenti nei secoli XIII e XIV*, Rome, 1952. P. Francastel, “Un mystère parisien illustré par Uccello: le miracle de l’hostie à Urbin” (1952), *Œuvres, II. La réalité figurative. Éléments structurels de sociologie de l’art*, Paris, Denoël-Gonthier, 1965, pp. 295-303. L. Poliakov, *Histoire de l’antisémitisme. I. Du Christ aux juifs de cour*, Paris, Calmann-Lévy, 1955, pp. 140-187.

<sup>18</sup> Cf. C. Schoell-Glass, *Aby Warburg und der Antisemitismus. Kulturwissenschaft als Geistespolitik*, 1998, pp. 220-246.

<sup>19</sup> W. Benjamin, “Paralipomènes et variantes à L’Œuvre d’art à l’époque de sa reproduction mécanisée” (1936), en *Œuvres françaises*, 1991, p. 180. W. Benjamin, “Sur le concept d’histoire” (1940), en *op.cit.*, p. 343.

<sup>20</sup> W. Benjamin, *op.cit.* 1989.

<sup>21</sup> J. Scherer, *Le “Livre” de Mallarmé*, 1978.

<sup>22</sup> Cf. G. Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l’art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000, pp. 85-155. C. Zumbusch, *Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk*, Berlin, Akademie Verlag, 2004.

<sup>23</sup> G. Deleuze, “Le cerveau, c’est l’écran” (1986), en *Deux Régimes de fous. Textes et entretiens, 1975-1995*, 2003, p. 270.

<sup>24</sup> E. Jünger (dir.), *Krieg und Krieger*, 1930.

químicos donde se había encontrado bruscamente abolida "la distinción entre civiles y combatientes" y, con ella, "la base principal [del] derecho internacional".<sup>25</sup>

Esta guerra, dice entonces Benjamin, fue al mismo tiempo química (por sus medios), imperialista (por sus objetivos) e incluso deportiva (por su "lógica de records de destrucción" impulsada "hasta el absurdo"). Ahora bien, es a partir de tal montaje de órdenes de realidad diferentes que Benjamin se encuentra en condiciones de dar una *legibilidad* filosófica e histórica nueva de la guerra a partir de la "disparidad escandalosa entre los medios gigantescos de la técnica y el insignificante trabajo de elucidación moral de la que son objeto".<sup>26</sup> Sería inexacto afirmar que la situación, desde entonces, no cambió. Y sin embargo, la nuestra se parece tanto –los records incluidos– que debemos comprender esto: Benjamin, a partir de su "imagen dialéctica", liberó *imaginativamente* de los armónicos temporales, de las estructuras inconscientes, de las duraciones largas a partir del minúsculo fenómeno cultural que representaba la publicación de este libro en 1930. Tomando a Jünger a contrapelo, volvió legible algo de la guerra imperialista de 1914-1918 que aclara –para nosotros– algo de las guerras imperialistas de hoy.

*Signo secreto.* Nos trae confidencialmente una palabra de Schuler,<sup>27</sup> según la cual todo conocimiento debe contener un grano de absurdo, así como los tapices o los frisos ornamentales de la Antigüedad presentaban siempre en alguna parte una ligera irregularidad en su diseño. Es decir, lo decisivo no es

la prosecución de conocimiento en conocimiento, sino la fisura en el interior de cada uno de ellos. Imperceptible marca de autenticidad que la distingue de toda mercancía fabricada en serie.<sup>28</sup>

Podríamos denominar *síntoma* a este "signo secreto". El síntoma, ¿no es la fisura en los signos, el grano de absurdo y de no saber de dónde un conocimiento puede obtener su momento decisivo?

Un poco más tarde, Paul Valéry consigna esta frase en su selección *Malos pensamientos*: "Como la mano no puede soltar el objeto ardiente sobre el cual su piel se derrite y se pega, así la imagen, la idea que nos vuelve locos de dolor no puede arrancarse del alma, y todos los esfuerzos y desviaciones del espíritu por desprenderse lo arrastran con ellos".<sup>29</sup>

Man Ray, quien había fotografiado tan bien el polvo y la ceniza, habla, por su parte, de la necesidad de reconocer, en la imagen, "lo que, trágicamente, sobrevivió a una experiencia, recordando el acontecimiento más o menos claramente, como las cenizas intactas de un objeto consumido por las llamas". Pero, agrega, "el reconocimiento de este objeto tan poco visible y tan frágil, y su simple identificación por parte del espectador con una experiencia personal similar, excluye toda posibilidad de clasificación (...) o de asimilación a un sistema".<sup>30</sup>

Una de las grandes fuerzas de la imagen es ser al mismo tiempo *síntoma* (interrupción en el saber) y *conocimiento*

(interrupción en el caos). Es sorprendente que Walter Benjamin haya exigido del artista la misma cosa exactamente que se exigía de sí mismo como historiador: "El arte, esto es cepillar la realidad al revés", a contrapelo.<sup>31</sup> Warburg había dicho, por su parte, que el artista es aquel que hace comprenderse mutuamente los *astra* y los *monstra*, el orden celestial (Venus diosa) y el orden visceral (Venus abierta), el orden de las bellezas de arriba y aquel de los horrores de abajo. Eso es tan viejo como *La Iliada* –incluso como la imitación misma–,<sup>32</sup> eso se volvió muy moderno desde los *Desastres* de Goya. El artista y el historiador tendrían pues una responsabilidad común, que es volver visible la tragedia en la cultura (para no quitarla de su historia), pero también la cultura en la tragedia (para no quitarla de su memoria).

Eso supone pues mirar "el arte" a partir de su función vital: urgente, *ardiente*, tanto como *paciente*. Eso supone en primer lugar, para el historiador, ver en las imágenes *allí donde se sufre*, allí donde se expresan los síntomas (lo que buscaba, en efecto, Aby Warburg), y no ya *quién es culpable* (lo que buscan los historiadores que, como Morelli, definieron su oficio con una práctica policial).<sup>33</sup> Eso implica que "en cada época, es necesario buscar arrancar de nuevo la tradición al conformismo que está a punto de subyugarla" y de hacer de este arrancamiento una manera de *advertencia de los incendios* venideros.<sup>34</sup>

Saber mirar una imagen, sería, en cierto modo, volverse capaz de descubrir *allí donde ella quema*, allí donde su eventual belleza conserva el lugar de un "signo secreto", de una crisis no apaciguada, de un síntoma. Allí donde la ceniza no enfrió. Ahora bien, es necesario recordar que, para Benjamin, la edad de la imagen en los años 30 es, sobre todo, la de la fotografía: no la fotografía que sería caritativamente admitida en el territorio de las bellas artes ("la fotografía como arte"), sino la fotografía en lo que modifica de parte a parte ese mismo territorio ("el arte como fotografía").<sup>35</sup> Es además en el momento preciso en que anuncia esta tesis que Benjamin encuentra sus palabras más duras con respecto a la "fotografía creativa", el "elemento creativo" –como se dice hoy por todas partes– que devino ese "fetichismo cuyas características no deben su vida más que a los juegos de luz de la moda".<sup>36</sup>

Contra la *fotografía de arte* y su lema "El mundo es bello",<sup>37</sup> el *arte fotográfico* trabaja, si es bien comprendido, para romper este límite de toda representación, si fuera realista, y del que Benjamin toma prestada aquí la formulación de Bertolt Brecht: "Menos que nunca, el simple hecho de 'reflejar la realidad' dice algo sobre esta realidad. Una foto de las fábricas Krupp o de la AEG no revela casi nada de estas instituciones".<sup>38</sup> A eso, la obra de Atget –que es necesario tomar en su conjunto, es decir en su sistemática bifronte, puramente documental de un

<sup>25</sup> W. Benjamin, "Théories du fascisme allemand. À propos de l'ouvrage collectif *Guerre et guerriers*, publié sous la direction d'Ernst Jünger" (1930), trad. P. Rusch, *Œuvres*, II, 2000, p. 201.

<sup>26</sup> *Ibidem*, pp. 199-201.

<sup>27</sup> Alfred Schuler (1865-1923) era un arqueólogo especialista en cultos y misterios de la Antigüedad pagana. Cf. A. Schuler, *Gesammelte Schriften*, I, *Cosmogonische Augen*, 1997.

<sup>28</sup> W. Benjamin, "Brèves ombres [I]" (1933), trad. M. de Gandillac revisada por P. Rusch, *Œuvres*, II, op. cit., p. 349.

<sup>29</sup> P. Valéry, *Mauvaises pensées et autres* (1941), ed. J. Hytier, *Œuvres*, II, 1960, p. 812.

<sup>30</sup> Man Ray, "L'âge de la lumière", 1933, p. 1.

<sup>31</sup> W. Benjamin, "Adrienne Mesurat" (1928), trad. R. Rochlitz, *Œuvres*, II, op. cit., p. 110.

<sup>32</sup> W. Benjamin, "Sur le pouvoir d'imitation" (1933), trad. M. de Gandillac revisada por P. Rusch, op. cit., pp. 359-363.

<sup>33</sup> Sobre esta oposición metodológica, cf. G. Didi-Huberman, "Question de détail, question de pan" (1985), en *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, 1990, pp. 271-318. G. Didi-Huberman, "Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne", en *Genèses. Sciences sociales et histoire*, 1996, pp. 145-163.

<sup>34</sup> W. Benjamin, "Sur le concept d'histoire" (1940), trad. M. de Gandillac revisada por P. Rusch, *Œuvres*, III, p. 431. (Cf. M. Löwy, *Walter Benjamin: avertissement d'incendie. Une lecture des thèses "Sur le concept d'histoire"*, 2001).

<sup>35</sup> W. Benjamin, "Petite histoire de la photographie" (1931), trad. M. de Gandillac revisada por P. Rusch, *Œuvres*, II, op. cit., p. 315 (señalemos también la traducción comentada de este texto, de A. Gunther, *Études photographiques*, n° 1, 1996, pp. 6-39).

<sup>36</sup> *Ibidem*, pp. 317-318.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 318 (alusión a la obra de A. Renger-Patzsch, *Die Welt ist schön. Einhundert photographische Aufnahmen*, Munich, Wolff, 1928).

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 318 (citando a B. Brecht, "Der Dreigroschenprozess. Ein soziologisches Experiment" [1930], *Werke*, XXI, ed. W. Hecht, Frankfurt, Suhrkamp, 1992, p. 469).

lado y proto-surrealista del otro—responderá por una capacidad nueva de "desmaquillar lo real".<sup>39</sup> La edad de la imagen de la que habla aquí Benjamin es aquella en la que "la fotografía no aspira a agradar y a sugerir, sino a entregar una experiencia y una enseñanza".<sup>40</sup>

\*

Así, lo que admira Benjamin en el trabajo fotográfico de Atget no es más que su capacidad *fenomenológica* de "entregar una experiencia y una enseñanza" en la misma medida en la que él "desmaquilla lo real": marca fundamental de "autenticidad", debido a una "extraordinaria facultad de fundirse en las cosas".<sup>41</sup> Pero, ¿qué significa eso, *fundirse en las cosas*? Estar ahí, sin ninguna duda. Ver sabiéndose mirado, afectado, *implicado*. Y más aún: perdurar, permanecer, habitar un cierto tiempo en esa mirada—ahí, en esta implicación. Hacer de esta duración una experiencia. Luego, hacer de esta experiencia una forma, *desplegar* una obra visual. Benjamin propone, al final de su artículo, una herramienta teórica de una gran simplicidad y de una gran precisión para separar esta manera de "entregar una experiencia y una enseñanza", como dice, del simple "reportaje" cuando no es más que una visita pasajera, roce de la realidad, aunque este roce fuera espectacular: "Las conminaciones que oculta la autenticidad de la fotografía [...] no se logrará elucidarlas siempre por la práctica del reportaje cuyos clichés visuales no tienen otro efecto que suscitar por asociación los clichés lingüísticos en el que los mira".<sup>42</sup>

Benjamin denomina a eso *analfabetismo de la imagen*: si lo que miran no provoca en ustedes más que clichés lingüísticos, entonces están ante un cliché visual, y no ante una experiencia fotográ-

fica. Si ustedes se encuentran, al contrario, ante tal experiencia, la *legibilidad de las imágenes* no será justamente más evidente, ya que privada de sus clichés, de sus hábitos: supondrá en primer lugar el *suspenso*, el mutismo provisorio ante un objeto visual que los deja desorientados, despojados de su capacidad de darle sentido, incluso de describirlo; impondrá, a continuación, la *construcción* de este silencio en un trabajo del lenguaje capaz de producir una crítica de sus propios clichés. Una imagen bien mirada sería pues una imagen que supo desorientar, luego renovar nuestro lenguaje, por lo tanto nuestro pensamiento.

\*

He ahí precisamente por qué, en este texto tan célebre sobre la fotografía, Benjamin desconcierta a su lector sobre la cuestión, famosa, del *aura*. Es que, justamente, las imágenes de Atget están modificando su propio lenguaje filosófico: por un lado, "bombea el aura de lo real como el agua de un buque en peligro de naufragio", manera de decir que *la fotografía nos libera, nos explica el aura*, de lo único, de la lejanía y de la mirada religiosa que requiere esa lejanía.<sup>43</sup> Pero, por otro lado, Benjamin admite su fascinación por la "trama singular de espacio y tiempo", por la "única aparición de una lejanía, por cercana que sea", que se manifiesta en el "gris suave" de los daguerrotipos reverberantes, la fotografía consternadora del joven Kafka o incluso las imágenes tan melancólicas de David Octavius Hill.<sup>44</sup>

En ese momento, dice, "la técnica más exacta puede dar a sus producciones un valor mágico". El "equivalente técnico" del aura de las cosas, es decir el *mezzotinto*, la grisalla de las pruebas antiguas o incluso

esta "zona nebulosa que circunscribe a veces (...) el óvalo en la actualidad fuera de moda del silueteado", todo eso termina por producir un auténtico *fenómeno de aura intrínseco, implicado al médium fotográfico*.<sup>45</sup> Aura "secularizada", desde luego: no es ya la *presencia mítica* del dios o de la ninfa que nos hace temblar ante la imagen, sino, más trivialmente y más crucialmente, lo *real histórico* del lugar fotografiado o bien, "en este pescador de Newhaven, que baja los ojos con un pulgo tan indolente, tan seductor, [este] algo que es imposible de reducir al silencio y que reclama imperiosamente el nombre de la que vivió allí, que es aún real en este cliché y que no pasará nunca enteramente en el 'arte'".<sup>46</sup>

¿De dónde viene esto irreductible de la fotografía? Menos de un "esto-ha-sido", entendido como el puro "noema" de la fotografía, que de una conjunción notable—sin embargo poco considerada en los comentarios de este texto tan célebre—de la obra en el *instrumento* fotográfico, enteramente construido *entre un real y un inconsciente*. Lo real está ahí, ante el objetivo, pero el fotógrafo está también muy implicado (eso puede ser fatal en situación de guerra). Cuando la mirada del operador se aduja en el visor, se pone en situación de abstraer o de "explicar" un real que, sin embargo, lo "implica" por todas partes. Es necesario el inconsciente (a veces también la inconsciencia) para controlar eso. Es así como el espacio se encontrará, en la imagen fotográfica, "elaborado de manera inconsciente", como es inconsciente la temporalidad fotográfica, según Benjamin: esta "pequeña chispa de azar, de aquí y de ahora", de la cual tenemos en adelante, bajo nuestros ojos, una frágil huella visual. ¿Qué es lo que resulta? Benjamin lo denomina un "agujero", que es necesario literalmente comprender como un *agujero de quemadura*: "Lo real, escribe, por decirlo así quema un agujero en la imagen"<sup>47</sup> (*die*

*Wirklichkeit den Bildcharakter gleichsam durchgesengt hat*).

\*

El fuego que quema la imagen provoca sin duda "agujeros" persistentes, pero el mismo es pasajero, tan frágil y discreto como el fuego que quema una falena aproximada demasiado cerca de su vela. Es necesario mirar mucho tiempo la danza de la falena para tener una oportunidad de sorprender este breve momento. Es más fácil, es más común no ver nada en absoluto. Es, además, bastante fácil volver invisible el fuego que quema una imagen: los dos medios más notorios consisten, sea en "ahogar" la imagen en un fuego mayor, un auto de fe de imágenes, sea en "asfixiar" la imagen en la masa tanto mayor de los clichés en circulación. *Destruir y desmultiplicar* son las dos maneras de volver una imagen invisible por nada, por demasiado.

Sabemos que ante la proximidad de los ejércitos aliados, los nazis procedieron, en los campos de concentración y de exterminio, a la destrucción sistemática de sus archivos fotográficos. Las cuarenta mil imágenes que permanecen hoy en la documentación de Auschwitz-Birkenau no son más que los restos, salvados del fuego por algunos prisioneros, de una inmensa iconografía del genocidio.<sup>48</sup> En 1945, un sobreviviente del *Sonderkommando* de Auschwitz, Alter Foincilber, declaraba en el proceso de Cracovia haber entrado una máquina de fotos—conteniendo, según toda probabilidad, un rollo de película impresionada pero no revelada—en el recinto de los crematorios:

Sepulté en el terreno del campo de Birkenau, cerca de los crematorios, una cámara de fotos, los restos del gas en una caja de metal y las notas en yiddish

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 309.

<sup>40</sup> *Ibidem*, pp. 318-319.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 309.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 320.

<sup>43</sup> *Ibidem*, pp. 310-311.

<sup>44</sup> *Ibidem*, pp. 298-299 y 306-307.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 300 y 307-308.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 299.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 300.

<sup>48</sup> Cf. R. Boguslawska-Swiebocka y T. Ceglowska, *Kl. Auschwitz. Fotografie dokumentalne*, 1980, p. 18.

sobre el nombre de las personas llegadas en los trenes y destinadas a la cámara de gas. Me acuerdo el emplazamiento exacto de estos objetos y puedo mostrarlo en cualquier momento.<sup>49</sup>

Nunca se ha encontrado la máquina de fotos. O bien estas imágenes están—¿definitivamente? ¿aún provisionalmente?—mezcladas en la ceniza, o bien han sido extraídas, luego arrojadas al fuego, por los saqueadores que, después de la Liberación, habían sitiado el campo en busca de los "tesoros" de los judíos. No conocemos hoy más que las cuatro fotografías tomadas por los miembros del *Sonderkommando* desde el crematorio V, en agosto de 1944. Pero podemos comprender que, perdidas en la ceniza (en la mayoría de los casos) o extraídas de la ceniza, estas imágenes se constituyeron, en un momento, por haber *acercado el fuego de la historia* y de la destrucción. Como las falenas se acercaban a la llama, casi todas allí se consumieron. Rarísimas y preciosas, las que han regresado—las que han regresado hacia nosotros, para nosotros—, cargadas de un saber que debemos sostener con la mirada.

\*

Hoy, las imágenes de violencia y de barbarie organizadas son legión. La información televisiva manipula maravillosamente las dos técnicas de la *nada* y del *demasiado*—censura o destrucción por un lado, asfixia por desmultiplicación por el otro— para obtener los mejores resultados de ceguera. ¿Qué hacer contra esta doble coacción que querría alienarnos en la alternativa de *no ver nada del todo* o *no ver más que clichés*? Gilles Deleuze, que buscaba también cómo "liberar una Imagen de todos los clichés, y levantarla contra ellos",<sup>50</sup> dio una pista sugiriendo eso que nombra, en esencia, un *arte de la contra-información*:

La contra-información sólo es efectiva cuando se convierte en un acto de resistencia. ¿Cuál es la relación de la obra de arte con la comunicación? Ninguna. La obra de arte no es un instrumento de comunicación. La obra de arte no tiene nada que hacer con la comunicación. (...) Tiene algo que hacer con la información y la comunicación a título de acto de resistencia. ¿Cuál es esta relación misteriosa entre una obra de arte y un acto de resistencia, mientras que los hombres que resisten no tienen ni el tiempo ni a veces la cultura necesaria para tener la menor relación con el arte? No se. (...) Todo acto de resistencia no es una obra de arte aunque, en cierto modo, lo sea. Toda obra de arte no es un acto de resistencia y sin embargo, de una cierta manera, lo es.<sup>51</sup>

Se podría decir en ese sentido que una obra *resiste* si sabe ver "en lo que ocurre" el *acontecimiento*, que Deleuze define—de una manera que parecerá en primer lugar extrañamente lírica y empática— como "la pura expresión que nos hace signo y nos espera".<sup>52</sup> Una obra resiste por tanto si sabe "desabrigar" la visión, es decir *implicarla* como "lo que nos mira", rectificando el pensamiento mismo, es decir *explicarla*, desplegarla, explicitarla o criticarla por un acto concreto.

\*

Un arte de la contra-información: otra manera decir cómo "cepillar la historia a contrapelo". Otra manera de expresar, hoy, ese objeto común del artista y del historiador. Este objeto pasa por el documento. Ante la ausencia de todo "estatuto ontológico seguro del documento", Régis Durand tuvo razón en insistir sobre lo que es necesario, cada vez, poner en cuestión y en trabajo frente a este "concepto fluctuante": la

*mirada*—que Régis Durand, desgraciadamente, reduce un poco a eso que llama "nuestra competencia de espectador"—y la *forma*.<sup>53</sup> Una forma sin mirada es una forma ciega. Necesita la mirada, por supuesto, pero mirar no es ver simplemente ni incluso observar con más o menos "competencia": una mirada supone la *implicación*, el ser afectado que se reconoce, en esta implicación misma, como sujeto. Recíprocamente, una mirada sin forma y sin fórmula permanece una mirada muda. Es necesaria la forma para que la mirada acceda al lenguaje y a la elaboración, única manera, con una mirada, de "dejar una experiencia y una enseñanza", es decir una oportunidad de *explicación*, de conocimiento, de relación ética: debemos pues *implicarnos* en para tener una oportunidad—dando forma a nuestra experiencia, reformulando nuestro lenguaje— de *explicarnos con*.

Vivimos en la época de la imaginación desgarrada. La información nos da *demasiado* por desmultiplicación de las imágenes, somos incitados a no creer más que en lo que vemos, y finalmente a no querer mirar más de lo que tenemos bajo los ojos. Las fosas comunes de Timisoara nos mostraron demasiado, luego supimos que con verdaderos cadáveres se podían hacer falsas fosas comunes. Entonces, para muchos, la imagen misma se encontró, por las manipulaciones sin fin de las que era objeto—pero de las que *siempre* había sido objeto: no hay edad de oro de la imagen, incluso Lascaux es una manipulación— "definitivamente afectado[a] de descrédito" y, peor, despedida de toda atención crítica.<sup>54</sup> Ahora, he ahí que las verdaderas fosas comunes de Batajina, a unas dos horas de ruta de Timisoara, se volvían invisibles para muchos.

A contrapelo de las actitudes antidialecticas, fundadas sobre la generalización y el endurecimiento de las oposiciones, la imagen—porque no podemos tener rela-

ción con ella sin poner en práctica nuestra imaginación— exige de nosotros, cada vez, un arte de funámbulo: afrontar el espacio peligroso de la *implicación* donde nos desplazamos delicadamente arriesgando, a cada paso, caer (en la creencia, en la identificación); permanecer en equilibrio teniendo por instrumento nuestro propio cuerpo ayudado por el balancín de la *explicación* (de la crítica, del análisis, de la comparación, del montaje). Explicación e implicación se contradicen sin duda como la rectitud del balancín contradice la improbabilidad del aire. Pero sólo depende de nosotros utilizarlas juntas haciendo de cada una la manera de desplegar lo impensado de la otra. Las explicaciones de Raul Hilberg sobre la organización global del sistema nazi de campos de concentración dan una *razón* y un "balancín" necesarios al testimonio de Filip Müller implicado en el cotidiano horroroso de los crematorios de Auschwitz; pero éste da, al saber producido por aquellas, su "atmósfera" y su *encarnación* necesarias.<sup>55</sup>

No nos asombramos de encontrar, una vez más en Benjamin, la expresión más adecuada de este *doble ejercicio*, de esta doble distancia a la cual debería dedicarse todo conocimiento de las cosas humanas, conocimiento donde somos a la vez el objeto y el sujeto, lo observado y el observador, lo *distanciado* y lo *afectado*. Esta expresión, de hecho, es tomada de Goethe y se aplica, en el espíritu de Benjamin, al atlas de imágenes de August Sander, cuya neutralidad y sistematicidad parecen haber evitado bien todos las trampas de la empatía. Y sin embargo, Sander construyó una "observación ciertamente libre de todo prejuicio, hasta el atrevimiento, pero tierno también (*aber auch zarte*), en el sentido en que Goethe habla de un "empirismo pleno de ternura (*eine zarte Empirie*), que se identifica muy íntimamente con

<sup>49</sup> A. Foinciber [ou Fajnzylberg], "Procès-verbal" (1945), trad. M. Malisewska, en *Revue d'histoire de la Shoah. Le monde juif*, 2001, p. 218.

<sup>50</sup> G. Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, 1983, p. 283.

<sup>51</sup> G. Deleuze, "Qu'est-ce que l'acte de création?" (1987), *op. cit.*, 2003, pp. 300-301.

<sup>52</sup> *Ibidem.*, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 175. Sobre la "videncia" según Gilles Deleuze, cf. D. Zabunyan, "Ce que de toute façon je vois". Introduction au personnage du voyant", a publicar.

<sup>53</sup> R. Durand, "Le document, ou le paradis perdu de l'authenticité", en *Art Press*, 1999, p. 33 y 36.

<sup>54</sup> D. Baqué, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, 2004, p. 177 (y, en general, p. 175-200).

<sup>55</sup> Cf. F. Müller, *Trois ans dans une chambre à gaz d'Auschwitz* (1979), trad. P. Desolneux, 1980. R. Hilberg, *La Destruction des juifs d'Europe* (1985), trad. M.-F. de Palomé y A. Charpentier, 1988.

el objeto y deviene de este modo una verdadera teoría".<sup>56</sup>

\*

No solamente el conocimiento mismo conoce sus momentos de emoción, sino que incluso algunas cosas—las cosas humanas—no son susceptibles de interpretación y de explicación más que por el camino necesario de una comprensión implicativa, conexión consigo, de una presión casi táctil de los problemas considerados.<sup>57</sup> Eso no quiere decir, por supuesto, que "se lo crea", sino que el objeto del conocimiento, en ese momento, es reconocido por estar íntimamente en la obra en la constitución misma del sujeto que conoce.

Existe, por otro lado, toda una tradición filosófica, muy bien descrita por Hans Blumenberg, donde se ha preguntado para qué podría servir al pensador—este ser a menudo demasiado frágil o demasiado melancólico para la vida activa, demasiado miope o demasiado sensible, demasiado flaco o demasiado gordo, demasiado suave o provisto de pies demasiado planos para alistarse en un ejército—ser el espectador de un naufragio. San Agustín y luego Voltaire fustigaron la curiosidad mórbida del espectador, con su manera de estetizar la desdicha de otros haciendo del naufragio un icono; Goethe, sobre el campo todavía humeante de la batalla de Iéna, guarda un gran silencio, que algunos consideraron "cauteloso"; Hegel piensa que se puede elevar la injusticia mortal de la naturaleza o de los hombres hasta lo racional para alcanzar, en el naufragio o en la batalla, la famosa razón en la historia; Schopenhauer esperaba más bien, a la vista de tal desdicha, que se eleve a la pura expresión de lo

sublime; más próximo a nosotros, Burckhardt vió en tal situación la puesta a prueba más radical con relación a la posibilidad misma de la historia como conocimiento: "Querriamos conocer bien la ola [responsable del naufragio], pero aquí, somos esta ola misma".<sup>58</sup>

Es Lucrèce, lo sabemos, quien inventó esta imagen filosófica del "naufragio con espectador", al principio del segundo libro del *De rerum natura*. ¿Con qué fin la convocaba? Con un fin ético: el espectador del naufragio—o de una batalla mortal—no tiene que culpabilizarse de estar sano y salvo (se reconoce aquí el epicureísmo del que procede todo el razonamiento). Por el contrario, "debe poner en evidencia la diferencia que existe entre la necesidad de felicidad y la inexorable voluntad propia de la realidad psíquica"<sup>59</sup> o histórica. Debe por lo tanto hacer de su suerte el soporte de una *sabiduría* de la que otros podrían beneficiarse.

La emoción nos toma poderosamente ante algunas imágenes donde somos, en cierto modo—pero en un tiempo cada vez menos diferido—, los espectadores de un naufragio. La actitud filosófica no consiste en desviar la mirada de estas imágenes para disipar la emoción—que, en efecto, nos desorienta, nos desvía—y sustituir la por una explicación racional. Consistiría más bien en fundar esta explicación, su propia racionalidad, sobre la mirada y la emoción en la cual se trama la experiencia. Eso no quiere decir que uno vaya a ponerse a llorar sobre sí mismo. Gilles Deleuze lo enuncia muy simplemente:

La emoción no dice "yo". [...] Se está fuera de sí. La emoción no es del orden del yo, sino del acontecimiento. Es muy difícil aprehender un acontecimiento, pero no creo que esta aprehensión implique la primera persona. Sería

necesario recurrir más bien, como Maurice Blanchot, a la tercera persona, cuando dice que hay más intensidad en la proposición "él sufre" que en "yo sufro".<sup>60</sup>

\*

Tres semanas después del final del genocidio de 1994, el artista chileno Alfredo Jaar decidió ir a Ruanda con su cámara de fotos y muchas películas en el bolsillo. Al mismo tiempo que realizaba un importante archivo de imágenes en el terreno de las masacres—cruzando, sin duda, un buen número de fotoreporteros enviados por las agencias del mundo entero—, reflexiona sobre los límites, no de su trabajo como tal, sino del posible devenir de este trabajo, en particular su problemática *legibilidad* en el contexto social del arte y de la información. Estos millares de imágenes no fueron sólo un resultado: suponían el proceso, conllevaban el viaje mismo, los encuentros con los sobrevivientes, "las emociones, las palabras y los pensamientos" de estos sobrevivientes.<sup>61</sup> Era necesario pues, para explicar—para que eventualmente un aficionado de arte consiga, en una galería, explicarse íntimamente con una situación tal—, implicar este proceso, estas emociones, estas palabras y estas ideas, en la presentación de las imágenes mismas.

Una de las obras salidas de este viaje, titulada *Real Pictures* (1995), disponía algunas cajas "minimalistas" llenas de

estas pesadas imágenes no inaccesibles, como lo han creído algunas críticas de arte, pero *en suspenso*, en espera de una posible, de una futura legibilidad. Otra de estas obras, titulada *The Eyes of Gutede Emerita* (1996), estaba constituida por una cantidad inmensa de diapositivas—un millón o más, como más de un millón de personas, pertenecientes a la minoría Tutsi de Ruanda, habían sido masacradas en algunas semanas—, imágenes consultables de cerca y que mostraban todas la misma imagen, los dos ojos de un sobreviviente con quien el artista se había entrevistado. El conjunto de estas obras terminó por titularse *Lament of the Images*.<sup>62</sup>

Este "lamento de las imágenes" no es ni lacrimógeno ni desesperado. Es activo y dialéctico. El artista no renunció a las imágenes, no dejó de fotografiar, reveló y editó sus imágenes, pero *comprometió* una cuestión relativa a eso que él llama la "calidad de información" (*information quality*) que debemos conferirles: otra manera de expresar que este trabajo responde bien a la preocupación de un "arte de la contrainformación", basado en una crítica aguda de la desinformación que nos rodea. Recordamos con precisión el vínculo de este trabajo con el cine crítico de Jean-Luc Godard y, por lo tanto, la importancia capital del *montaje* en los dispositivos de Alfredo Jaar: uno de los más simples consistió, desde 1990, en *hacer quemar la imagen del mar*, si me atrevo a decir, en una obra bifaz—titulada *Water-*

<sup>56</sup> W. Benjamin, "Petite histoire de la photographie", art. cit., pp. 313-314 (citando a J. W. Goethe, *Maximen und Reflexionen*, n.º 509, *Werke*, XII, ed. W. Weber et al., Munich, Beck, 1973, p. 435).

<sup>57</sup> Cf. L. Binswanger, "Apprendre par expérience, comprendre, interpréter en psychanalyse" (1926), trad. R. Lewinter, en *Analyse existentielle, psychiatrie clinique et psychanalyse. Discours, parcours, et Freud*, 1970, pp. 155-172. H. Maldiney, "Comprendre" (1961), *Regard, parole, espace*, 1973, pp. 27-86.

<sup>58</sup> H. Blumenberg, *Naufrage avec spectateur. Paradigme d'une métaphore de l'existence*, 1994, pp. 44-49, 57-59, 64, 71-72 y 79-82.

<sup>59</sup> H. Blumenberg, p. 34 (citando a Lucrèce, *De natura rerum*, II, vers 1-5). Cf. igualmente H. Blumenberg, *Le souci traverse le fleuve* (1987), trad. O. Mannoni, 1990, pp. 7-47.

<sup>60</sup> G. Deleuze, "La peinture enflamme l'écriture" (1981), en *op. cit.*, 2003, p. 172.

<sup>61</sup> A. Jaar, citado por R. Gallo, "Representation of Violence, Violence of Representation", en *Trans*, 1997, p. 57. Cf. igualmente A. Jaar y V. Altaio, *Let There Be Light: The Rwanda Project, 1994-1998*, 1998.

<sup>62</sup> Cf. D. B. Balken, *Alfredo Jaar: Lament of the Images*, 1999.

<sup>63</sup> S. Horne, "Acts of Responsibility: An Interview with Alfredo Jaar", *Parachute*, n.º 69, 1993, p. 29. A.-M. Ninacs, "Le regard responsable: correspondance avec Alfredo Jaar", *Le Mois de la photo à Montréal 1999: le souci du document*, dir. P. Blache, M.-J. Jean y A.-M. Ninacs, Montréal, Vox-Éditions Les 400 Coups, 1999, pp. 53-61, que cita especialmente estas frases del artista: "Es necesario preguntarse cómo una imagen que representa el sufrimiento, perdido en un mar de consumo, puede aún alcanzarnos. Desgraciadamente, en la mayoría de los casos, es incapaz de eso. (...) Es por eso que considero mis instalaciones como ejercicios fútiles, utópicos, que son necesarios sólo para mi propia supervivencia. Esos ejercicios, ¿son 'reales'? Sí. ¿Colman el vacío, el espacio entre la realidad de la cual se originan y su representación? No. Pero esto no los hace irreales sin embargo. (...) Lo que las obras más logradas cumplen: ellas le proponen una experiencia estética, ellas le informan y reclaman de usted una reacción. Y es el poder de la obra de afectar tanto sus sentidos y su razón, un equilibrio muy complejo, casi imposible de alcanzar, lo que determina la intensidad de su reacción".

donde la belleza de las olas se enfrentaba al drama de los refugiados vietnamitas errando sobre sus balsas de fortuna.<sup>64</sup>

Una nueva versión de *Lament of the Images* fue presentada en Cassel en 2002. El espectador era bruscamente "implicado" en una gran tensión dialéctica hecha de dos espacios concomitantes, uno para ser hundido en la oscuridad y otro para ser encandilado por un inmenso reflector de luz blanca. En la sala oscura, sin embargo, flotaban tres textos, tres informaciones precisas—tres hechos, tres lugares, tres fechas—cuyo montaje creaba una verdadera eficacia "explicativa" sobre el destino de las imágenes, de *nuestras imágenes* hoy: el primero describía la prisión de Robben Island donde Nelson Mandela estuvo detenido durante veintiocho años, obligado a excavar la caliza de las rocas, volviéndose blanco de la cal extraída, los ojos quemados por el sol refractado (los prisioneros habían demandado, en vano, que les concedieran anteojos negros); el segundo mencionaba antiguas canteras de calcacita en Pensilvania, reconvertidas en los años 50 en refugios anti-aéreos y luego, recientemente, en lugar de almacenamiento definitivo—es decir en lugar de inaccesibilidad—de diecisiete millones de imágenes compradas por Bill Gates a los archivos de Bettmann Archives y United Press International; el tercero explicaba cómo, en octubre de 2001, el Ministerio de Defensa americano ponía a punto la borradora visual de los bombardeos de Kaboul, comprando particularmente la exclusividad de los derechos sobre todas las imágenes satélite disponibles de Afganistán y de los países vecinos.<sup>65</sup> Como si la guerra no consistiera ya solamente en prender fuego a ciudades y pueblos, sino en ocultar el con-

tra-fuego político que arde en cada imagen de la historia.

\*

Pues la imagen es bien otra cosa que un simple corte practicado en el mundo de los aspectos visibles. Es una impresión, una estela, un rezago visual de tiempo que ella quería tocar, pero también de tiempos suplementarios—fatalmente anacrónicos, heterogéneos entre ellos—que no puede, en tanto arte de la memoria, aglutinar. Es la ceniza mezclada, más o menos caliente de varias hogueras.

Y allí, por tanto *la imagen quema*. Quema de *realidad* a la cual, en un momento, se aproximó (como se dice, en los juegos de adivinanza, "quemamos" por "casi tocas el objeto oculto"). Ella arde del *deseo* que la anima, de la intencionalidad que la estructura, de la enunciación, incluso de la urgencia que manifiesta (como se dice "ardo por vos" o "ardo de impaciencia"). Ella arde de la *destrucción*, del incendio que por poco la pulveriza, del cual escapa del cual, por consiguiente, es capaz hoy de ofrecer todavía el archivo y la posible imaginación. Ella arde de *luz*, es decir de la posibilidad visual abierta por su misma *consumation*: verdad preciosa pero pasajera, ya que está condenada a apagarse (como una vela nos alumbraba pero, ardiendo, se destruye ella misma). Ella arde de su intempestivo *movimiento*, incapaz de detenerse en el camino (como se dice "quemar etapas"), capaz de bifurcar siempre, de partir bruscamente a otro lado (como se dice "despedirse a la francesa"). Ella arde de su *audacia*, cuando toma toda distancia y toda retirada imposibles (como se dice "quemar los puentes" o "quemar las naves"). Ella arde del *dolor* de donde viene y que le procura a quienquiera

que tome el tiempo de prendérselo. En fin, la imagen arde de la *memoria*, es decir que quema todavía, aunque ella misma no es más que ceniza: manera de decir su esencial vocación de supervivencia, a *pesar de todo*.

Pero, para saberla, para sentirla, es necesario atreverse, es necesario acercarse su cara a la ceniza. Y soplar suavemente para que la brasa, debajo, vuelva a emitir su calor, su luz, su peligro. Como si, de la imagen gris, se elevara una voz: "¿No ves que quemó?". ■

## Referencias bibliográficas

- ARISTOTE, *La Poétique*, 1, 1447a, trad. J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1932.
- ATHANASSOPOULOS, V.: "Alfredo Jaar: une autre version de l'invisible", en *Art Press*, número extraordinario "Censures", 2003.
- BALKEND, B.: *Alfredo Jaar: Lament of the Images*, Cambridge, List Visual Arts Center-Massachusetts Institute of Technology, 1999.
- BAQUÉ, D.: *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004.
- BENJAMIN, W.: (1928) *Origine du drame baroque allemand* (trad. S. Müller y A. Hirt), Paris, Flammarion, 1985.
- BENJAMIN, W.: *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le livre des passages (1927-1940)*, trad. J. Lacoste, Paris, Le Cerf, 1989.
- BENJAMIN, W.: "Paralipomènes et variantes à L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée" (1936), trad. J.-M. Monnoyer, en *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991.
- BENJAMIN, W.: "Sur le concept d'histoire" (1940), en *op.cit.*
- BENJAMIN, W.: "Théories du fascisme allemand. À propos de l'ouvrage collectif *Guerre et guerriers*, publié sous la direction d'Ernst Jünger" (1930), trad. P. Rusch, *Œuvres, II*, Paris, Gallimard, 2000.
- BENJAMIN, W.: "Sur le concept d'histoire" (1940), trad. M. de Gandillac revisada por P. Rusch, *Œuvres, III*, Paris, Gallimard, 2000.
- BINSWANGER, L.: "Apprendre par expérience, comprendre, interpréter en psychanalyse" (1926), trad. R. Lewinter, en *Analyse existentielle, psychiatrie clinique et psychanalyse. Discours, parcours, et Freud*, Paris, Gallimard, 1970.
- BLANCHOT, M.: *La Folie du jour*, Montpellier, Fata Morgana, 1973.
- BLUMENBERG, H.: *Naufrage avec spectateur. Paradigme d'une métaphore de l'existence* (1979), trad. L. Cassagnau, Paris, L'Arche, 1994.
- BLUMENBERG, H.: *Le souci traverse le fleuve* (1987), trad. O. Mannoni, Paris, L'Arche, 1990.
- BOGUSLAWSKA-SWIEBOCKA, R. y T. Ceglowska: *Kl Auschwitz. Fotografie dokumentalne*, Varsovie, Krajowa Agencja Wydawnicza, 1980.
- CLEARWATER, B.: "Alfredo Jaar", en *Art Press*, n° 150, 1990.
- COHEN HADRIA, M.: "Alfredo Jaar: éblouissement de l'obvie", en *Art Press*, n° 261, 2000.
- DELEUZE, G.: "Le cerveau, c'est l'écran" (1986), en *Deux Régimes de fous. Textes et entretiens, 1975-1995*, ed. D. Lapoujade, Paris, Minuit, 2003.
- DELEUZE, G.: *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris,

<sup>64</sup> Cf. B. Clearwater, "Alfredo Jaar", en *Art Press*, 1990, p. 88. M. Cohen Hadria, "Alfredo Jaar: éblouissement de l'obvie", *ibidem*, 2000, pp. 42-43.

<sup>65</sup> Cf. V. Athanassopoulos, "Alfredo Jaar: une autre version de l'invisible", 2003, pp. 30-33.

Minuit, 1983.  
 -DELEUZE, G.: "Qu'est-ce que l'acte de création?" (1987), en *op. cit.*, Paris, Minuit, 2003.  
 -DELEUZE, G.: *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.  
 -DIDI-HUBERMAN, G.: "Imitation, représentation, fonction. Remarques sur un mythe épistémologique" (1992), en *L'Image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, dir. J. Baschet y J.-C. Schmitt, Paris, Le Léopard d'Or, 1996.  
 -DIDI-HUBERMAN, G.: "Savoir-mouvement (l'homme qui parlait aux papillons)", prefacio de P.-A. Michaud, en *Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998.  
 -DIDI-HUBERMAN, G.: "Question de détail, question de pan" (1985), en *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990.  
 -DIDI-HUBERMAN, G.: "Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne", en *Genèses. Sciences sociales et histoire*, n° 24, 1996.  
 -DURAND, R.: "Le document, ou le paradis perdu de l'authenticité", en *Art Press*, n° 251, 1999.  
 -FOINCILBER, A. [ou Fajnzylberg]: "Procès-verbal" (1945), trad. M. Malisewska, en *Revue d'histoire de la Shoah. Le monde juif*, n° 171, 2001.  
 -GALLO, R.: "Representation of Violence, Violence of Representation", en *Trans*, n° 3-4, 1997.  
 -HILBERG, R.: *La Destruction des juifs d'Europe* (1985), trad. M.-F. de Palomé y A. Charpentier, Paris, Fayard, 1988.  
 -JAAR, A. y V. Altaio: *Let There Be Light: The Rwanda Project, 1994-1998*, New York, Distributed Art Publishers, 1998.  
 -JÜNGER, E. (dir.): *Krieg und Krieger*, Berlin, Junker & Dünnhaupt, 1930.  
 -KANT, E.: *Qu'est-ce que s'orienter dans la pensée* (1786), trad. A. Philonenko, Paris, Vrin, 1959.  
 -KANT, E.: *Critique de la raison pure* (1781-1787), trad. A. Tremesaygues y B. Pacaud, Paris, PUF, 1944 (ed. 1971).  
 -LÖWY, M.: *Walter Benjamin: avertissement d'incendie. Une lecture des thèses "Sur le concept d'histoire"*, Paris, PUF, 2001.  
 -MALDINEY, H.: "Comprendre" (1961), en *Regard, parole, espace*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973.  
 -MAN RAY: "L'âge de la lumière", en *Minotaure*, n° 3-4, 1933.  
 -MICKENBERG, D.; C. Granof et P. Hayes (dir.): *The Last Expression. Art and Auschwitz*, Evanston, Northwestern University Press, 2003.  
 -MÜLLER, F.: *Trois ans dans une chambre à gaz d'Auschwitz* (1979), trad. P. Desolneux, Paris, Pygmalion, 1980.  
 -POLASTRON, L.X.: *Livres en feu. Histoire de la destruction sans fin des bibliothèques*, Paris, Denoël, 2004.  
 -RILKE, R. M.: "Vois..." (1915) [borrador], trad. M. Petit, *Œuvres poétiques et théâtrales*, ed. G. Stieg, Paris,

Gallimard, 1997.  
 -SETTIS, S.: "Warburg continuatus. Description d'une bibliothèque" (1985), trad. H. Monsacré, en *Le Pouvoir des bibliothèques. La mémoire des livres en Occident*, dir. M. Baratin y C. Jacob, Paris, Albin Michel, 1996.  
 -SCHERER, J.: *Le "Livre" de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1978.  
 -SCHOELL-GLASS, C.: *Aby Warburg und der Antisemitismus. Kulturwissenschaft als Geistespolitik*, Frankfurt, Fischer, 1998.  
 -SCHULER, A.: *Gesammelte Schriften, I. Cosmogonische Augen*, ed. B. Müller, Paderborn, Igel-Verlag, 1997.  
 -VALERY, P.: *Mauvaises pensées et autres* (1941), ed. J. Hytier, *Œuvres, II*, Paris, Gallimard, 1960.  
 -WARBURG, A.: "L'art du portrait et la bourgeoisie florentine. Domenico Ghirlandaio à Santa Trinita. Les portraits de Laurent de Médicis et de son entourage" (1902), trad. S. Müller, en *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, 1990.  
 -WARBURG, A.: *Gesammelte Schriften, II-1. Der Bilderatlas Mnemosyne*, ed. M. Warnke y C. Brink, Berlin, Akademie Verlag, 2000.

# Apólogo de la bicicleta

## O de por qué el arte no tiene gran cosa que ver con la comunicación

### Jesús González Requena

Catedrático del Departamento de Comunicación Audiovisual de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid. Presidente de la Asociación Cultural Trama & Fondo; responsable de la edición de una revista con el mismo nombre, y miembro del Consejo Consultivo Internacional de la Asociación Mundial de Semiótica Massmediática & Comunicación Global (ASEMASS&COMGLOBAL). Sus líneas de investigación giran en torno al mundo del

pensamiento psicoanalítico y las artes audiovisuales, siempre bajo el criterio del Análisis Textual. Entre sus publicaciones se encuentran: La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk (1986); El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad (1988); El espectáculo informativo. O la amenaza de lo real (1989); El spot publicitario. Las metamorfosis del deseo (1995); Los tres Reyes Magos. La eficacia simbólica (2002), y Amor loco en el jardín. La Diosa que habita el cine de Luis Buñuel (en prensa).

### I. El arte y las aporías de la comunicación

#### ¿Qué es el arte?

Desde su nacimiento mismo, la estética fue una disciplina problemática, destinada una y otra vez a retornar a un mismo problema: el de la utilidad del arte.

Hoy, sin embargo, ese problema parece haber sido desechado. No tanto porque la estética moderna lo considere resuelto, sino más bien porque esta disciplina parece haberse diluido ante lo que quien más y quien menos acepta como una evidencia incuestionable: que el arte es una forma de comunicación. Que sirve para comunicar. Que no existe problema alguno allí donde la estética, disciplina a la que ahora se observa con esa misma desconfianza que el pragmático hombre contemporáneo reservara a la filosofía, creyera encontrarlo.

Consenso generalizado: el arte es comunicación, medio de transmisión de mensajes, más o menos emocionales, más

o menos ideológicos. Los críticos, los comisarios, los periodistas y los públicos parecen haberlo consensuado: el artista, repiten insistentemente, comunica, reivindica, denuncia...

Pues bien, es intención de este ensayo deshacer este equívoco para luego, en un segundo momento, retomar esa cuestión que se ha creído resuelta, la de la función del arte.

### El modelo comunicativo

La dificultad de someter a cuestión esa aparentemente indiscutible evidencia del ser comunicativo del arte estriba en el cegador prestigio que la palabra *comunicación* ha alcanzado en la sociedad contemporánea. Concebido como el valor máximo, toda objeción a la proclamación de la naturaleza comunicativa del arte es vivida, de inmediato, como una suerte de insulto al arte mismo.

Por ello, para abordar la cuestión con mayor sosiego, conviene que repasemos sucintamente las nociones nucleares de la teoría de la comunicación para, a continuación, someter a reflexión su utilidad y sus límites a la de hora pensar los procesos artísticos.

En su versión más esquemática, el modelo comunicativo puede ser descrito como un proceso de transmisión de información —es decir: de significación codificada— vehiculada por un mensaje entre un emisor y un receptor.

Código		Código
Emisor	→ Mensaje	→ Receptor
Significación	Significación	Significación

De manera que, en lo esencial, el proceso comunicativo estriba en hacer llegar al receptor esa significación que en principio sólo el emisor posee.

Y, a su vez, por ello mismo, la eficacia comunicativa consiste en el grado de efi-

cia con el que se suprime esa desigualdad preexistente en el campo de la significación entre ambos, pasando de una situación de partida que podríamos esquematizar así:

Emisor (Significación) ≠ Receptor ( )

a una de llegada en la que esa desigualdad habría sido resuelta, es decir, anulada:

Emisor (Significación) = Receptor (Significación)

Tal es, por tanto, la tarea del mensaje: constituir el vehículo de ese proceso de transmisión de significación.

### ¿Es la obra de arte un mensaje?

La cuestión que debemos abordar entonces es ésta: ¿es apropiado este modelo teórico para pensar el arte? ¿Aporta luz a lo que se juega en la experiencia artística? ¿Es la relación estética homologable con la relación comunicativa? Y, finalmente, ¿puede ser concebida la obra de arte como una modalidad de mensaje?

Examinémoslo.

Como es sabido, desde el punto de vista de la teoría de la comunicación, el mensaje es el soporte y el vehículo de la información —y, por tanto, de la significación— que circula en el proceso comunicativo. Por ello, en términos comunicativos, carece de valor en sí mismo. No es, como tal, un objeto interesante, sino sólo un medio, un vehículo de lo único que, en términos comunicativos, importa: la información que contiene. Por eso, ni su forma ni su materia son relevantes: tan sólo lo son sus rasgos pertinentes, es decir, los aspectos diferenciales que permiten cifrar, de acuerdo con el código que lo configura, su función significante.

Veamos un ejemplo: imaginemos un proceso comunicativo en el que participan dos interlocutores y que se desenvuelve a

través de la escritura. En un momento dado, uno de ellos emite un mensaje que formula la siguiente pregunta: “¿Hombre o mujer?”

El otro puede responder así: “Hombre”. O bien así: “HOMBRE”.

Si n duda, se trata de dos mensajes físicamente diferentes. Y, sin embargo, en términos comunicativos son dos mensajes idénticos, pues con cualquiera de ellos el emisor emite —y el receptor recibe— la misma significación. Salvo que, por supuesto, el código que rige el proceso comunicativo dote de un valor específico —es decir: reconozca como pertinente— la diferencia entre mayúsculas y minúsculas.

Pero, en cualquier caso, a efectos de nuestra argumentación, la conclusión seguiría siendo la misma: ni la forma ni la materia del mensaje es, en sí misma, valiosa; su valor depende, exclusivamente, de que constituya un rasgo pertinente en relación con el código que preside y regula el proceso comunicativo.

Así, de hecho, aun cuando podríamos introducir indefinidas variaciones en la forma y en la materia del mensaje —ya fuera por la modificación de la grafía, de la tinta empleada o de la calidad del papel escogido— serían todas ellas comunicativamente irrelevantes siempre que no fueran identificadas como pertinentes por el código rector del proceso.

Insistamos en ello: constituirán variantes formales exteriores al código y por eso comunicativamente impertinentes, aun cuando, al margen de esa impertinencia comunicativa pudieran ser objeto de distinciones o valoraciones de índole decorativa..., o estética.

### Lo matérico y lo diferencial

El funcionamiento del proceso comunicativo depende del principio básico de la lingüística que formulara Ferdinand de Saussure, según el cual el significante es,

en sí mismo, inmatérico, es decir, su función semiótica es independiente de la materialidad que lo realiza, pues depende, exclusivamente, de su valor diferencial con respecto al resto de los significantes pertenecientes al código del que forma parte.

Ensayemos ahora la variante sonora de nuestro ejemplo anterior: si pidiéramos a varias personas que respondieran sucesivamente a la pregunta pronunciando la palabra *hombre*, sin duda todas ellas emitirían la misma información, en tanto repetirían el mismo signo y, sin embargo, una diferencia irreductible y netamente perceptible desde el punto de vista material se manifestaría en el mensaje profirido por cada una de ellas. O en otros términos: siendo en todos los casos el mismo signo el pronunciado, igualmente, en todos los casos, sería netamente diferente la materia sonora que lo vehiculara.

Pero esta nueva variante de nuestro ejemplo permite todavía llamar la atención sobre otro aspecto igualmente notable. En la situación que acabamos de describir esas diferencias sonoras, directamente vinculadas a la singularidad de los cuerpos de cada uno de los sujetos, resultan de inmediato evidentes, máxime en tanto que repiten un mismo mensaje que hemos captado perfectamente desde el primer momento. Pero las cosas suceden de modo muy diferente cuando el mensaje que recibimos no nos es conocido y debemos esforzarnos por descodificarlo. En tales casos, necesariamente, dejamos de prestar atención a su materia sonora, para concentrarnos en los rasgos pertinentes que contiene. Es decir: de manera natural —aunque lo exacto sería decir: naturalizada— tendemos a deshacernos de los aspectos materiales del mensaje para concentrarnos —de acuerdo con el presupuesto saussuriano— en los rasgos inmateriales, puramente diferenciales que, de acuerdo con el código, contiene y de los que depende el desciframiento de la significación recibida.

## El ruido

Inversamente: cuando prestamos atención a la materia, al cuerpo de la voz que nos habla, cuando nos concentramos en su sonora singularidad, dejamos, casi inevitablemente, de atender—es decir: de entender, de descodificar—la significación que contiene. Lo que podríamos traducir así, si lo formuláramos de acuerdo con los términos propios de la teoría de la comunicación: la singularidad de esa materia sonora, por ser exterior e irreductible al código, actúa, en el proceso comunicativo, como *ruido*, es decir, como elemento externo que interfiere—*ensucia*—el desarrollo eficaz del proceso comunicativo.

Y bien: el ruido es la magnitud negativa por antonomasia de la teoría de la comunicación; su presencia constituye el obstáculo—y, en el límite, la imposibilidad—del proceso comunicativo mismo. Pero conviene que nos detengamos a reflexionar sobre el motivo por el que esto es así. Y para ello nada mejor que prestar atención a lo que constituye el ser positivo de eso que, desde el punto de vista comunicativo, constituye la negatividad absoluta. Es fácil, por lo demás, percibirlo en el contexto de nuestro ejemplo: es la materia sonora procedente del cuerpo del individuo que habla, es decir, su individualidad, la que deja su huella, por eso irrepetible, en el mensaje. Y esa huella, por ser siempre singular e irrepetible, manifiesta poseer una cualidad opuesta a la del signo. Pues lo propio de un signo es ser indefinidamente repetible. Recordémoslo, ya que de tal se trataba en el punto de partida de nuestro ejemplo: todos los individuos, de uno en uno, repiten el mismo signo y en todos los casos, por eso mismo, podíamos descodificarlo de idéntica manera. Y es que precisamente eso es el signo: algo—después de todo lo único en el mundo de lo real—que puede repetirse.

## Lo comunicativo y lo cognitivo

De ello depende, por lo demás, su potencia no sólo comunicativa, sino también cognitiva: los signos constituyen las herramientas mismas del pensamiento precisamente porque pueden repetirse, lo que significa también, a la vez, que pueden ser utilizados de manera reiterada ante cosas y aconteceres que, por ser reales, son siempre irreductiblemente irrepetibles. Los signos constituyen, por ello, los soportes de toda actividad conceptual: son, por definición, genéricos, constituyen las herramientas imprescindibles de todo proceso de abstracción intelectual; el signo *pedra* permite nombrar todas las piedras singulares y, en esa misma medida, construir la categoría conceptual que permite pensarlas.

De manera que la comunicación y el pensamiento encuentran su común condición de posibilidad en esa peculiar estructura del signo—no otra, después de todo, que la del código al que pertenece—que hace de él, insistamos en ello, lo único que, en el universo proceloso y siempre cambiante de lo real, puede, a pesar de todo, repetirse.

No hay duda de ello: la posibilidad misma de la comunicación y el entendimiento—las dos caras inseparables de todo proceso cognitivo—son efecto directo de esa inmaterialidad que constituye la condición de la repetibilidad del signo. Pero ello mismo, de un solo golpe, hace visible de la manera más contundente lo que separa a la relación estética de la comunicativa: pues la materia, en su singularidad radical e irrepetible, no siendo en términos comunicativos otra cosa que ruido, constituye, sin embargo, una magnitud esencial de la experiencia artística. La canción nos brinda, a propósito de ello, la muestra más palpable: Edith Piaf, Frank Sinatra, Carlos Gardel, Antonio Machin; las grandes voces se imponen por su singularidad absoluta,

absolutamente irrepetible. Si desde el punto de vista de la transmisión del significado contenido en una canción resulta del todo indiferente quién la cante, desde el punto de vista artístico sucede, exactamente, todo lo contrario: la singularidad del cuerpo de la voz constituye un aspecto esencial, si no el decisivo.<sup>1</sup>

## La obra contra el mensaje

De manera que, a diferencia de todo lo demás, el signo puede repetirse: está siempre ahí, en el código, disponible para ser utilizado. Y, por eso mismo, nadie necesita guardarlo.

De hecho, así nos comportamos con los mensajes que recibimos: meros vehículos de significación—y por eso carentes de valor en sí mismos—una vez que hemos descodificado la significación que contienen; una vez, en suma, que nos hemos apropiado de ella, ni siquiera pensamos en guardarlos, pues se desvanecen como todo aquello que carece de interés.

Y aquí, de nuevo, encontramos una diferencia radical entre la relación comunicativa y la relación estética, que podríamos resumir así: no existen museos de mensajes; existen, en cambio, museos de obras de arte.

Introducimos ahora una nueva variante en nuestro ejemplo. Si hasta ahora nos hemos ocupado del signo *hombre* en sus variantes escritural y sonora, atenderemos ahora a su versión icónica.



Sin duda, también con este icono podríamos haber respondido a nuestra pregunta—*hombre o mujer*.

Pero, igualmente, podríamos haber utilizado, para responderla, estas otras imágenes:



Y nuestro interlocutor habría comprendido igualmente, sin duda, dado el marco establecido por la pregunta—*¿Hombre o mujer?*—nuestra respuesta. Pero, en todo lo demás, su conducta hubiera sido bien diferente. Pues si en seguida se habría desentendido de la primera de las imágenes, seguramente detendría su atención considerablemente en cualquiera de las otras. Y, probablemente, si se le diera la oportunidad, manifestaría su interés en retenerlas. En apropiarse de ellas—y ya no sólo de su significación—y conservarlas.

Es decir: mientras que en la primera de las imágenes el icono convencional *hombre* constituiría para él no más que un mensaje carente en sí mismo de valor, cualquiera de las otras sería reconocida y retenida como una obra de arte, algo en sí mismo valioso y merecedor de ser conservado.

Pues, en la misma medida en que nos deshacemos del mensaje una vez que nos hemos apropiado de la significación que contiene, conservamos, por el contrario, la obra de arte como algo valioso en sí mismo y que, por ello mismo, no puede ser reducido a la significación que contiene.

Basta, por lo demás, con escuchar la diferencia que grava las palabras utilizadas para percibir lo que está en juego. Frente a la transitividad del mensaje—la de algo que se agota en la significación que contiene y hace circular—, la obra de arte, en cambio, comparece como *obra*: importa por su factura, se impone como memoria de su proceso de creación irrepetible. Y por

<sup>1</sup> «El grano es el cuerpo en la voz que canta, en la mano que escribe, en el miembro que ejecuta. Si percibo el 'grano' de una música y si atribuyo a este 'grano' un valor teórico (es la asunción del texto en la obra) sólo me queda rehacer una tabla de evaluación, individual sin duda, puesto que estoy decidido a escuchar mi relación con el cuerpo de aquel o aquella que canta o que interpreta y que esta relación es erótica...», en Roland Barthes, "El grano de la voz", en *¿Por dónde empezar?*, 1974, p. 162.

eso mismo, la materia que la constituye – y que, como veíamos, en el mensaje debía ser neutralizada so pena de convertirse en ruido– manifiesta toda su importancia y su valor: atestigua la factura de su fábrica, permanece ahí como la crónica de su proceso, a la vez singular e irreplicable.

### La representación contra el signo

Así, de nuevo, frente al carácter genérico del signo, la obra de arte se impone por su original singularidad –inseparable, por ello mismo, de su singular origen. Y una doble singularidad por cierto: la singularidad, a la vez, de sí misma en tanto obra de arte –artificio creado–, y de aquello que representa: nunca el hombre como una categoría por eso mismo genérica, sino siempre un hombre concreto, por más que representante de cierta dimensión de lo humano. No un *signo*, entonces, sino una *representación* –y la representación remite necesariamente a algo que alguna vez estuvo pre-

sente en lo real como algo real, singular e irreplicable.

Una propiedad ésta, la de la singularidad, inalcanzable para el signo. Pues, como ya hemos indicado, el signo, sea verbal, escritural o icónico, es siempre genérico: nombra siempre una categoría de cosas, en este caso: a *todos los hombres*.

Y sería un error pensar que bastaría el expediente del artículo indeterminado para conquistar esa singularidad que es atributo común de lo real y de la representación. Pues la expresión *un hombre*, aun cuando no nombra a todos los hombres sino a uno solo, puede, igualmente, ser aplicada a todos los hombres, tomados de uno en uno.

Ni siquiera el nombre propio permite al signo conquistar esa singularidad imposible. Basta, para comprenderlo, con contrastar a la palabra *Jesucristo* –y escogemos el nombre propio más propio de todos los nombres propios– las miles de representaciones que le corresponden en la historia del arte.

Un simple vistazo sobre esta serie de imágenes es suficiente para comprender



que, por ser signo, ni siquiera el nombre propio puede pretender la designación de lo singular, pues se descubre en seguida como una categoría que abarca infinidad de posiciones, situaciones y momentos del ser.

Aunque quizás sea a este propósito aún más expresivo el ejemplo de la fotografía: bastará entonces con confrontar nuestro nombre propio con la multitud de fotografías que, por derecho propio, le corresponden: cada una de ellas nos devuelve un instante y un aspecto irreplicable de nosotros mismos y su conjunto –máxime si incluyéramos en él las otras fotografías, esas que hemos devuelto o roto como “malas”– una desazonante variedad que amenaza con cuestionar la aparente evidencia de integración y coherencia que nuestro nombre propio parece encarnar –y que más bien, lo comprendemos entonces, constituye. Y descubrimos entonces, también, hasta qué punto las “malas fotografías” son las más auténticamente fotográficas: pues en ellas la singularidad irreductible de lo real se manifiesta con la violencia que le es propia.

Podría oponerse a nuestra argumentación el caso de la literatura, de la que se nos dirá que está hecha de signos, con los mismos signos del lenguaje verbal que conforman nuestros usos comunicativos cotidianos.

Responderemos, por nuestra parte, que si es cierto que la literatura trabaja con signos, no lo es menos que, en lo esencial, trabaja contra ellos: que sus auténticas herramientas no son los signos sino las *palabras* –ellas sí cargadas de materia y de tiempo, valiosas por su sonoridad y por su vinculación a los seres que las han proferido– y que, por lo demás, todo en ella apunta contra la abstracción de los signos en un esfuerzo por construir, como todas las otras artes, representaciones vivas, concretas, irrepetibles. Es posible leer *La Regenta* con una mirada sociológica en busca de información sobre la mujer burguesa del XIX, pero desde luego no es eso lo que hace de esa novela una obra de arte inolvidable, sino más bien es ese arte de la narración y de la palabra lo que hace emerger a su protagonista como un ser real, es decir: realmente irrepetible.

### La paradoja de la interpretación

De manera que la representación –pictórica, escultórica, fotográfica, literaria,...– impone su diferencia radical frente al mensaje. Por eso, intentar pensarla como mensaje –pues tal es lo que supone identificar el arte con la comunicación– equivale a invisibilizar totalmente su especificidad. Por lo demás, si tomamos la justa distancia, comprobaremos que la propia historia del



arte demuestra, con su existencia, la irreducibilidad del hecho estético a las categorías comunicativas. Pues la historia del arte está constituida, después de todo, por el conjunto de las obras que perduran, que siguen interesando y que por eso vuelven a ser leídas. Ahora bien, si pensamos esas grandes obras como mensajes—y sí, por tanto, les aplicamos el criterio de la eficacia comunicativa— deberemos concluir, necesariamente, que constituyen gigantescos fracasos comunicativos, pues nadie parece ponerse de acuerdo sobre su significación, como lo demuestra la proliferación de interpretaciones que les son dedicadas generación tras generación.

Y de hecho esta misma práctica, la de la *interpretación* de la obra de arte, se descubre, desde el momento mismo en que la contemplamos con una cierta distancia, como totalmente exterior a la lógica comunicativa: lo propio de un mensaje es ser en sí mismo inteligible, a condición, claro está, de que se posea el código oportuno. De manera que la existencia misma de la interpretación, asociada desde



siempre a los fenómenos artísticos, constituye una prueba suplementaria en contra de la identificación del arte como fenómeno comunicativo.

### El artista contra el comunicador

Pero sin duda la prueba más concluyente es la que nos ofrece la práctica misma del artista, que en todo se manifiesta diferente e inhomologable a la del agente comunicativo. Pues lo propio de un buen comunicador, como se sabe, es saber lo que quiere transmitir y recurrir a los medios más apropiados para hacerlo: él mismo está sometido al criterio de la eficacia comunicativa que reina en el mensaje que produce. El artista, por el contrario, se caracteriza, muy exactamente, por todo lo contrario: el también dice— escribe, pinta, esculpe o filma—, desde luego, pero lo hace sin saber lo que quiere decir. Y de ahí, por cierto, la índole propiamente creativa de su trabajo. Es una interrogación—y no una significación preestablecida— la que le guía.

Aunque quizás aquí la palabra *saber* no resulte apropiada, pues hay algo que el artista, después de todo, sabe y que nada en común tiene con lo que constituye el saber que posee el comunicador. Él *sabe* que hay algo que debe decir, que ese algo le habita y que debe, necesariamente, confrontarse con ello. Y por eso, cuando logra hacerlo, lo reconoce: puede entonces dar su obra por acabada. Y, sin embargo, aun cuando lo sabe, aun cuando sabe de su saber, no lo *entiende*. Pues, precisamente, eso que está en juego en su actividad se sitúa fuera del ámbito del entendimiento.

Es exactamente lo contrario, decíamos, lo que sucede con el comunicador: éste entiende a la perfección lo que debe decir y es su tarea, precisamente, conseguir que ese buen entendimiento alcance al destinatario de su mensaje. Y precisamente por ello, ese *entender* en el que se afirma—como presupuesto indiscutible de su función— le cierra el paso al *saber* que es el propio del artista.

Reencontramos aquí, por cierto, esa ligazón que más arriba reconocíramos entre la comunicación y el entendimiento y que tenía por base la estructura— inmaterial, diferencial, repetible— del signo. Si los signos son las herramientas que hacen posibles los procesos cognitivos, entender algo es, esencialmente, lo mismo que poder comunicarlo, y es de hecho, por eso mismo, poder comunicárselo a uno mismo.

Tal es, entonces, el territorio en el que se desenvuelve la experiencia del artista, y también, desde luego, la de su espectador: el de un saber que se sitúa fuera del ámbito de lo que puede ser entendido, es decir: codificado y comunicado. Pero que constituye a la vez, sin embargo, el territorio de un saber—allí donde, insistamos, el saber no se confunde con el entender— sustantivo.

## II. El discurso funcional y su más allá

### El problema de la utilidad del arte

Disuelto pues el espejismo comunicativo, es necesario plantear—una vez más— la cuestión del arte: interrogar a cierto tipo de objetos de los que nadie sabe exactamente para qué sirven, pues se nos presentan fuera de cualquier uso preciso, pragmático, funcional; ni siquiera está claro que sean inteligibles y nadie sabe rendir cuentas de su utilidad.

Reabramos, pues, la cuestión de la utilidad del arte. Que es también, inevitablemente, la cuestión de los espacios que el arte construye y el de las conductas que, en torno a él, tienen lugar.

### El discurso funcional

Pero, para poder abordar esta cuestión con rigor es necesario primero detenerse en precisar la noción misma de *utilidad*.

¿Qué es lo útil?

Útil es aquello que se ajusta eficazmente a una función. Y, a su vez, la noción de función se organiza sobre determinado tipo de enunciado predicativo en el que, para determinado objeto, se predica una determinada utilidad. Es decir: un enunciado del tipo: *esto sirve para...*

Veamos un ejemplo:



*Esto es una rueda: la rueda de una bicicleta; sirve para hacer posible que la bicicleta se desplace...*

De manera que el enunciado funcional –del tipo *esto sirve para*– pivota todo él sobre cierto objeto, al cual se reclama que se ajuste a su función preestablecida.

Lo que nos introduce, de manera inevitable, en el campo de los objetos a la vez que nos aleja, simultáneamente, del campo de la subjetividad.

Nada tan eficaz como la disciplina semiótica para el estudio y el análisis de los discursos funcionales. Pues el suyo es siempre un análisis funcionalmente orientado: si de los discursos funcionales se espera que nos sirvan para acomodarnos en la realidad, de las características de ese acomodo se infieren los criterios que deben guiar su análisis.

Veamos un ejemplo de discurso plenamente funcional: el manual de instrucciones de un aparato. Una bicicleta, por ejemplo: se trata de un discurso que contiene un conjunto de reglas precisas que encuentran su eficacia –su significado– en el contexto operativo definido por la bicicleta misma y por el individuo que, en tanto usuario, quiere utilizarla de acuerdo con el fin para el que la bicicleta ha sido construida.



Insistamos en ello: un manual de instrucciones es precisamente eso, un discurso que define el modo de uso de un aparato.

Pues bien, igual que podemos hablar de la eficacia –que es siempre transitiva–

del objeto funcional, por ejemplo: *La bicicleta sirve para desplazarse*, podemos hablar de la eficacia comunicativa del discurso del manual: *el manual de instrucciones de la bicicleta sirve, a su vez, para aprender a desplazarse en la bicicleta*.

Como vemos, en el límite, ambas eficacias se confunden: una conduce, de modo totalmente transitivo, a la otra.

De manera que tanto la bicicleta como el manual de su uso son puramente transitivos: puros instrumentos, se anulan en la realización de su fin; lo que importa realmente es *desplazarse o hacerlo sin utilizar energías contaminantes, o hacer deporte...* Tal es el fin: lo demás, tan sólo el medio que a él conduce.

Y bien, esto es el discurso desde el punto de vista comunicativo: un medio, un vehículo de información, un instrumento que permite la transmisión de determinada significación. Por eso, en cuanto aprendemos a usar la bicicleta, tardamos muy poco en deshacernos de su manual, como nos deshacemos de nuestra anterior bicicleta. Puede que no lo tiremos pero, aunque lo dejemos guardado en algún lugar, carente en sí mismo de interés alguno, se difuminará en nuestra memoria hasta desaparecer totalmente.

### La Realidad y lo Real

Es éste el momento de un paréntesis obligado. Es justo para señalar que nuestra realidad contemporánea, y en una escala inimaginable en el pasado más reciente, está tejida por discursos funcionales, útiles, operativos. Nada lo manifiesta con mayor claridad que la proliferación de manuales de instrucciones: hoy casi todos los objetos poseen el suyo. Pero podríamos hablar, igualmente, de los discursos, extraordinariamente reglados, que configuran nuestra vida cotidiana y los espacios en los que ésta se desenvuelve: cada institución –desde el

banco al hipermercado, desde el ministerio al centro de ocio, pero también la ciudad en su conjunto e incluso el campo constituido en parque natural– posee sus reglas funcionales de uso, masivamente escritas –lingüística o icónicamente– en estos espacios hasta fundirse netamente con ellos. Y también, igualmente, los actos de todo tipo, las relaciones con los otros o con uno mismo: sabemos que hoy en día el núcleo central de la producción editorial es el de los manuales de instrucciones para la vida cotidiana, desde la higiene física a la psíquica, desde los modos de la seducción hasta la práctica sexual...

Para entender hasta qué punto la realidad, *nuestra* realidad, está tejida por los discursos funcionales conviene que reparamos en que los discursos se materializan configurando literalmente la realidad que nos rodea.

Pues es necesario prestar atención al hecho de que la *bicicleta* de nuestro ejemplo es el producto del sometimiento de ciertas materias brutas de lo real al orden del discurso –construido por el ingeniero industrial– que prefigura y determina su construcción de acuerdo con procesos perfectamente establecidos. Materiales, así, que son, en sentido literal, *in-formados* por ese discurso –el de la ingeniería industrial– cuya estructura es, en lo esencial, del mismo orden que la del manual de uso que acompañará finalmente a la bicicleta.

O en otros términos: la realidad que habitamos está tejida por discursos que informan –que dan forma– a los materiales brutos de lo real. Anotemos pues esta diferencia conceptual esencial: hablamos ahora de *lo real*, no de *la realidad*; pues si podemos hablar de *nuestra* realidad, de lo real, en cambio, ya nos resulta imposible decir que es *nuestra*.

Esto es *nuestra realidad*, pero advirtamos que nos referimos a la realidad de nuestra contemporaneidad, investida

por los principios que emanan del proyecto ilustrado de la Modernidad: el mundo en tanto ordenado, recortado, *in-formado* por los discursos funcionales.

Conviene detenerse lo justo para ceñir la diferencia específica que, a este respecto, caracteriza a la sociedad de la Modernidad. Es un hecho que siempre, desde que la civilización existe, la realidad humana es una realidad configurada, dotada de forma, modelada por los discursos que constituyen la cultura de cada época dada. Discursos que, por eso mismo, *in-forman*, configuran la realidad sobre el fondo, en sí mismo siempre opaco, de lo real.

La novedad del proyecto de la Modernidad –que encuentra en el Estado del Bienestar su realización arquetípica– estriba en la indole netamente funcional de esos discursos. Desaparecidos los discursos religiosos, mitológicos y filosóficos, constituido el discurso científico-tecnológico en el modelo absoluto de referencia, los discursos funcionales invaden el conjunto del espacio social con un grado de eficacia hasta hoy inimaginable.

Sucede entonces, finalmente, que la realidad se confunde con el mundo en su conjunto: el modelo de la racionalidad pragmática que constituye el discurso funcional se proyecta sobre él provocando el espejismo de la desaparición de lo real: el mundo –tal es, a partir de un momento dado, el delirio de la Modernidad– sería en sí mismo racional, funcional, pragmático, todo lo que en él existe, existe para algo, tiene una función, encuentra su lugar en el orden coherente de las cosas.

No por ello, desde luego, lo real desaparece: sigue ahí, en el mismo sitio de siempre, constituyendo, como siempre, ese fondo de sinsentido y angustia que grava la experiencia humana, pero no hay duda de que la realidad funcional de la Modernidad se configura, frente a ello, como una inmensa pantalla enmascaradora. El paisaje urbano de nuestra contemporaneidad

se conforma así como un universo constituido por espacios y objetos netamente funcionales, modelados al servicio de los individuos que en ellos habitan y que con ellos interactúan. Por lo demás, incluso esos individuos se ven ordenados y homologados por los discursos funcionales: desde las ropas que visten a los patrones funcionales que determinan su conducta; mas no sólo eso: los discursos funcionales de la higiene, el deporte y la medicina participan activamente en el modelado de sus cuerpos de acuerdo con los patrones funcionales que rigen el espacio social.

Sin duda, la manifestación más extrema de ese modelado funcional del cuerpo es el que ofrece la medicina: inmune a la singularidad del individuo dado, concibe su cuerpo como un sistema integrado de órganos funcionales destinados a garantizar su eficaz desenvolvimiento vital. De manera que cuando uno de esos órganos que constituyen los elementos del sistema corporal se rebela contra lo que el discurso médico define como su función, la institución médica interviene activamente sobre él con bombardeos químicos —medicinas— destinadas a corregir su *disfunción*. Y, cuando éstas no son suficientes, la intervención cobra la forma de una ingeniería más radical: el cirujano interviene entonces con su bisturí, decidido a someter el órgano a la función que el discurso médico le ha destinado.

Pues bien, ¿no se nos descubre entonces éste que es el más drástico de los instrumentos de la medicina, el bisturí, como la materialización más violenta imaginable del orden mismo del significante que corta, separa y, si es necesario, extirpa, sometiendo en cualquier caso el cuerpo al orden preestablecido por el discurso mismo de la medicina?

### El paradigma comunicativo

Ahora bien, una vez concebido el mundo como un universo razonable, participe

él mismo de la lógica de los discursos funcionales al tiempo que poblado por objetos producidos en serie de acuerdo con su modelo, una vez que incluso los cuerpos de los sujetos se ven igualmente sometidos a esos criterios de funcionalidad —y, en esa misma medida, objetivados, concebidos como equivalentes orgánicos al resto de los objetos funcionales— resulta inevitable que esa concepción funcional termine por alcanzar y colonizar el ámbito mismo de la subjetividad.

Y tal es, precisamente, lo que sucede con la entronización, en el ámbito de las ciencias humanas, del paradigma cognitivo. Entendemos por tal ese enfoque racionalista y pragmático que comparten la teoría de la comunicación, la psicología cognitiva y la semiótica, y que no sólo reina en las ciencias humanas y sociales sino que conforma en muy alta medida la mentalidad del ciudadano común de la Modernidad: en él no sólo se eleva a la teoría esa confusión a la que venimos aludiendo entre el mundo en su conjunto y la realidad en tanto tejida por los discursos funcionales, sino que esa concepción funcional termina por alcanzar al propio sujeto.

Decíamos al comienzo de estas líneas que es lo propio del discurso funcional configurarse sobre la expansión masiva del enunciado funcional —del tipo *esto sirve para*— y que en esa misma medida pivota todo él sobre el plano de los objetos, de los cuales se reclama que se ajusten a sus respectivas funciones.

Pero es éste el momento de añadir que, en esa misma medida, el discurso funcional construye una determinada imagen del sujeto que de él participa. Y una que, no podría ser de otra manera, se manifiesta con toda nitidez en ese que es su modelo canónico, el manual de instrucciones. ¿Cuál? No es difícil hacerla emerger, pues está insistentemente escrita en él: *Este objeto (te) sirve para...* Es decir: *tú eres aquel al que este objeto sirve para...*

Aparece pues, en primer lugar, como el destinatario del discurso mismo, es decir como un agente comunicativo, capaz de descodificar el mensaje que contiene. Y, en segundo lugar, como el usuario capaz de utilizar el objeto al que el manual hace referencia de acuerdo con el fin que lo constituye, conforma y define.

Ahora bien, esto es lo realmente notable: en ambos casos comparece como una entidad abstracta, intercambiable, definida por la categoría de los que son capaces de descodificar el manual y de ejecutar las operaciones de uso que éste especifica, con lo que, esta vez en el campo del sujeto, encontramos la misma íntima fusión que habíamos reconocido ya entre el objeto funcional y su manual de instrucciones.

De manera que el sujeto queda definido como un agente funcional. Es decir, como el operador, no menos eficaz, de los códigos que prefiguran el uso de los objetos funcionales.

Y tal es, ciertamente, el sujeto que concibe el paradigma cognitivo: un agente de operaciones comunicativas y ejecutivas, en ambos casos, necesariamente, cognitivas, pues discursivamente configuradas. No más, en suma, que una función, en el sentido matemático del término: la función de las operaciones —cognitivas, comunicativas, objetivas— que realiza.

En suma, no un sujeto, en tanto algo esencialmente diferente al objeto y confrontado a él, sino, por el contrario, literalmente un agente del objeto, alguien ajustado a él, destinado a realizar las operaciones prefiguradas que lo realizan en su ser objeto. Tampoco, por tanto, un individuo, pues ninguna individualidad es presupuesta en él; por el contrario: un agente indiferenciado, tan genérico como el objeto seriado que lo modela, pues de la expansión del paradigma cognitivo ha nacido una concepción del su-

jeto como puro operador de procesos netamente codificados. Es decir, la concepción de un agente funcionalmente ajustado a las redes comunicativas que tejen la sociedad, un ser, en suma, netamente comunicativo, pura eficacia cognitiva, cuyo negativo, toda una concepción del fracaso, cobra la forma del individuo disfuncional.

## III. Arte y escatología

### Cuando la bicicleta se estropea

Ahora bien: ¿qué sucede cuando el objeto funcional deja, a pesar de todo, de funcionar? ¿Qué sucede, por ejemplo, cuando la bicicleta se estropea interrumpiendo nuestro viaje y haciéndonos chocar contra el suelo?

Sucedre entonces algo realmente notable que, en sentido estricto, la vemos por primera vez en su singularidad. Es decir: por primera vez nos vemos obligados a reparar en su singularidad, pues ésta, por primera vez, se nos impone al margen de su función, de esa función que la homologa a todas las otras bicicletas de su serie.

Ocurre, sin embargo, que de eso, en la medida de lo posible, no queremos saber nada pues, precisamente, esa bicicleta ya no nos sirve de nada. De manera que actuamos en consecuencia, de acuerdo con cualquiera de los dos escenarios posibles.

Escenario 1: la llevamos a un taller para su reparación. Es decir, reclamamos que la arreglen, que la regulen, que la sometan de nuevo a su función. Lo que podríamos también formular así: reclamamos que la rediscursivicen, que la sometan de nuevo a ese discurso funcional que está en su origen y que determina el patrón de su eficacia. Pues esto es, después de todo, una bicicleta estropeada: una que ya no responde al orden discursivo que, regido

por su función, determinó su diseño y construcción.

Escenario 2: nos deshacemos de ella, la tiramos y nos compramos otra. Pues si de nada nos sirve, nosotros, en tanto sujetos funcionales no podemos hacer nada con ella.

Esto es, en cualquier caso, lo más notable: en cualquiera de los dos casos nos deshacemos de algo, o bien de la avería, o bien de la bicicleta misma, para obtener lo antes posible una bicicleta sin avería, sin disfunción. Para retornar, en suma, al universo de la realidad funcional.

Ahora bien, basta con detenerse por un instante en tal decisión para percibir lo que en ella hay de huida. Nos deshagamos de la avería o de la bicicleta misma, es en cualquier caso de lo real de lo que tratamos de deshacernos: de eso real que en ella se ha manifestado, de ese punto de resistencia bruto, matérico, que ha emergido inesperadamente quebrando simultáneamente tanto el buen orden discursivo que la bicicleta encarna como nuestro deseo de utilizarla armoniosamente como instrumento al servicio de nuestros deseos.

En cualquier caso, en tanto que tratamos de deshacernos de lo real que habita en la bicicleta, tendemos igualmente a deshacernos de su propia singularidad. Descubrimos entonces que realmente es así, que no queremos saber nada de la bicicleta en su singularidad, que tan sólo nos interesa por su función, es decir, también, por lo que hace de ella no más que un espécimen de una clase.

### Palabrotas, arte, escatología

Pero detengámonos todavía un poco más en el examen fenomenológico de esa coyuntura experiencial determinada por el suceso de la avería inesperada de nuestra bicicleta.

De hecho, entre el momento de la avería misma y el sucesivo del examen de los

escenarios destinados a solucionarla —es decir, a negar la emergencia de lo real que ha tenido lugar— median otros sucesos no menos relevantes, por más que un análisis cognitivo, y por tanto funcional, tienda a ignorarlos por carecer de categorías apropiadas para dilucidarlos. Otros sucesos, decimos, no menos relevantes. Y podemos añadir también: sucesos que, aunque aparentemente minúsculos, resultan realmente reveladores, pues son, propiamente, reveladores del ser real de lo que está en juego. Más o menos intenso, un evidente malestar nos invade y, al filo de su emergencia, en el instante mismo en que la avería se ha manifestado, ese malestar que la compañía coincide con el acto de proferir ciertas palabras especialmente segregadas de la lengua convencional y que por eso reciben el nombre de *palabrotas* o, al menos, si es que somos lo suficientemente bien educados como para evitar su materialización sonora, invaden nuestra mente, siendo, a pesar de todo, silenciosamente pronunciadas en nuestro monólogo interior.

He aquí algo realmente notable: el individuo funcional se descubre entonces, de pronto, haciendo —diciendo— cosas tan disfuncionales como esas. Pues es un hecho que las palabrotas, como la propia bicicleta estropeada, no sirven para nada.

Mas no por ello carecen de sentido. Conviene, por eso, que les prestemos la debida atención. *Mierda*, por ejemplo: nombra el excremento, la basura, el resto inútil. En cierto modo algo muy próximo a lo que la teoría de la comunicación designa como *ruido*: suciedad que obstruye el proceso comunicativo, del que hemos dicho que es tanto más eficaz cuanto más *limpio*. ¿De qué? De materia no formalizada, no recordada, no *in-formada*, no sometida al orden del signifiante.

O aquellas otras palabrotas que nombran el acto sexual y los órganos en él intervinientes: *joder*, *coño*, *cojones*,..., y

cuyo uso mismo, siempre, en uno u otro grado, de índole violenta, sugiere que lo que con ellas se nombra escapa al ámbito de los buenos usos comunicativos, por más que cierto tópico moderno insista en identificar a la sexualidad, como al arte mismo, con la comunicación.

Y, finalmente, aquellas otras que, dando un salto del todo imprevisto, designan la divinidad: *Dios*, *Cristo*, *la Virgen*... Es decir, las palabras que nombran lo sagrado en una sociedad que, como la nuestra, se piensa del todo desacralizada y, en esa misma medida, del todo sometida a la hegemonía de los discursos funcionales.

¿Por qué nos detenemos en ellas? El motivo, después de todo, salta a la vista. Al menos a la de aquellos que tienen su vista acostumbrada a las escenas del arte. Pues lo que esas palabras designan constituye materia constante de las artes plásticas, de las modernas tanto como de las otras:

#### Mierda:



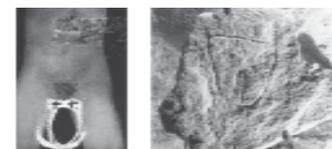
#### Leche:



#### Joder:



#### Coño:



#### Cojones:



#### Dios:



Y por cierto que las más variadas combinaciones son posibles: el tema mismo de la cruz hace presente a la divinidad corporeizada, sangrante y próxima a la muerte, es decir, ante el umbral máximo del deterioro del cuerpo: lo excrementicio y lo divino se encuentran así. Pero no son menos posibles aquellas otras en la que lo divino se cruza más o menos abiertamente con lo sexual:



Sorprendentemente, el territorio de las palabrotas, tanto como el del arte, reúne en su interior las dos acepciones de lo escatológico, mostrando de manera bien palpable el sentido del hecho, en principio chocante, de que una misma palabra nombre dos cosas tan aparentemente contradictorias: por una parte, lo relacionado con los excrementos –en su sentido más amplio, excremento es todo lo que el cuerpo excreta, incluido el semen y los demás fluidos sexuales–; por otra, la parte de la teología que se ocupa del fin último del hombre, de lo que aguarda en la muerte y más allá de ella.

La noción bataillana de lo sagrado<sup>2</sup> permite, por lo demás, rendir cuentas del motivo de ese territorio común: si el ser humano se afirma en su discontinuidad –en su ser autónomo, separado de lo que le rodea–, si configura su mundo como uno constituido por objetos segregados, como su lenguaje mismo está constituido por signos discretos, si incluso –como ya hemos tenido ocasión de señalar– su pensamiento mismo depende de ese ordenamiento del mundo por los signos en objetos segmentados y discontinuos –eso, en suma, que para lo que hemos reservado la palabra *realidad*–, frente a él, no obstante, se alza, incomprensible, ininteligible, pero a la vez intuido como el campo mismo del goce, el mundo de lo continuo, de aquello que participa de un incesante movimiento que todo lo mezcla y transforma al azar, el mundo de *lo real*, en suma. Y de ese mundo otro, el

mundo de lo continuo –es decir, el mundo de lo real– la violencia es la más directa vía de acceso, pues sólo la violencia permite salir del cierre en lo discontinuo, ya cobre la forma de la comida y el excremento, del sexo, el parto y la muerte, o la de la guerra y el crimen.

#### IV. El Sujeto y lo Real

##### En el eje de lo real

Pero retornemos a esa extraña erupción del lenguaje que son las palabrotas. Tenemos ya buenos motivos para reconocer en ellas una de las fronteras del lenguaje mismo. Y una, sin duda, más radical que la que los deícticos constituyen, pues si es cierto que estos, desde dentro del lenguaje, señalan hacia lo que está fuera de él, lo hacen, con todo, señalando a cosas que pueden ser reconocidas como objetos y recuperadas por el lenguaje a través de los signos que las nombran.

Las palabrotas, en cambio, nunca señalan objetos. Por el contrario: ellas designan, desde la frontera misma del lenguaje en la que emergen, la experiencia misma de lo real que aguarda fuera.

Por eso, si la materia de mi bicicleta se ha estropeado, es decir, si se ha rebelado contra su función, contra su ser para mí, yo le devuelvo una palabra que ya no es un signo que la nombre, sino un exabrupto con la que le respondo. Exabrupto por exabrupto: la palabrota hace eco de esa explosión de lo real que ha hecho de mi bicicleta una bicicleta estropeada.

En suma: la palabrota se sitúa, tanto por su significado literal como por su forma y momento de emergencia, en el eje mismo de lo real.

Esto es, por lo demás, lo que ha sucedido: que por un momento, el tejido de mi realidad se ha cuarteado. Ha brotado en él, inesperadamente, una fisura. Ciertamente

discurso, el de la bicicleta, que es también el de su manual, se ha hendido: la cadena de los signos que lo constituyen se ha visto quebrada.

Y algo notable: entonces mi bicicleta, la mía, esa que está ahí, delante de mí, se ha vuelto extraordinaria y enigmáticamente visible; reparo, por primera vez, en su singularidad. Tanto más inservible, tanto menos funcional, cuanto más visible se me hace en su singular opacidad. Ahora –diríamos que casi por primera vez– se diferencia de todas las que son como ella: pues lo que tenía en común con ellas, su significado, es decir, su función, ya no está ahí.

En el límite, en su inutilidad, emerge con la densidad de lo que se rebela contra toda estrategia y contra toda pragmática de uso: cortocircuitado el contexto de ese uso, ha pasado a convertirse en un objeto hostil. Lo que, por lo demás, no debiera extrañarnos, pues es lo propio de lo real de las cosas el manifestarse así, a través de su rebelión contra el significado que les ha sido otorgado. Pues eso, después de todo, es lo real: la resistencia misma de las cosas.

Podemos, también formularlo de otra manera: lo real es lo que se deduce del hecho de que el mundo, y las cosas que lo habitan, no está hecho para nosotros. De pronto, inesperadamente, por amor de su avería, la bicicleta ha desaparecido en tanto *cosa para mí*, para convertirse, toda ella, en *cosa en sí*, es decir, en cosa al margen de mí.

##### Las Cosas: rebelión y revelación

Afortunadamente, no todo suele rebelarse a la vez: si se me estropea la bicicleta puedo volver a casa y *poner el tocadiscos, hacer un zumo o encender el televisor*. Pero sin duda hay días aciagos en los que se rebelan varias cosas a la vez. Decimos de ellos que son días en los que

*nos hemos levantado con la pierna izquierda*. Es decir, con la *pierna siniestra*, con lo que venimos a confesar, sin terminar de reparar en ello, que nos aproximamos al ámbito de *lo siniestro*. Y, por lo demás, sólo un solo paso más lejos se sitúa el brote psicótico que el individuo vive como la rebelión generalizada de su universo, como una pérdida de la realidad provocada por el abismamiento masivo en lo real.



Podría objetarse que cabría también, en esa dimensión, la posibilidad del milagro. Al menos durante siglos, Occidente ha situado ahí la experiencia de la revelación, aún cuando no parece que queden muchas huellas de ello en el arte contemporáneo.

Pero es posible, con todo, seguir hablando de revelación, si ya no sublimo, si al menos siniestro; pues la rebelión de las cosas es la revelación de lo real.

##### El autor sujeto

Ahora bien, ¿quién dice esas palabrotas? La pregunta parece obligada, pues

<sup>2</sup> Georges Bataille: *El erotismo*, 1979.



sin duda éstas no pueden ser atribuidas al usuario de la bicicleta, ya que para nada entran en su repertorio lingüístico. Quien las profiere nada tiene que ver con el yo funcional y comunicativo, pragmático y racional que los discursos funcionales modelan.

Al margen de toda funcionalidad y, más exactamente en el resquicio abierto por la fractura inesperada del discurso funcional, algo, del todo irreductible a su lógica, habla en ellas y, al menos por unos instantes, se hace oír. Entonces, si eso puede hacerse oír ahora es porque ha estado siempre ahí, como agazapado tras ese sujeto cognitivo que se afirma en sus operaciones funcionales y que, por ello mismo, lo ignora queriéndose soberano.

Mas, cuando la bicicleta se estropea, aunque sea sólo durante esos breves instantes en los que las palabrotas brotan, le resulta ya imposible seguir ignorándolo: ellas constituyen la manifestación lingüística y por eso objetivable—de cierto punto de desazón, casi de angustia, que percibe procedente de cierto lugar de su interior, pero de uno desplazado del Yo, es decir, del lugar donde esa percepción se constata.

Sin duda: corremos a deshacernos de ese punto de angustia, procuramos buscar lo antes posible quien nos arregle la

bicicleta o cortamos por lo sano comprando una nueva, pues nada queremos saber de esa fractura que inesperadamente ha hendido el mundo coherente, racionalmente organizado, de nuestras seguridades. Y sin embargo...

Sin embargo, por unos segundos, una idea de la que también correremos a deshacernos, atraviesa la pantalla de nuestra consciencia: ¿y si hubiera sido yo precisamente el que, por supuesto *sin querer*, hubiera estropeado la bicicleta?

Como decimos, nos deshacemos de inmediato de un pensamiento como ese, pues lo reconocemos, sin más, incoherente: Yo no pude hacer, por voluntad propia, lo que Yo no quiero hacer.

Pero a estas alturas de nuestra reflexión parece ya evidente la trampa que hacemos cuando solventamos tan cómodamente la cuestión: porque las palabrotas que a pesar de todo se han hecho presentes han manifestado la existencia, en *mi*, de una voluntad otra a la que mi Yo cognitivo, funcional, encarna, y eso, desde luego, si es que aceptáramos la idea, bien poco plausible, de que el Yo pudiera tener algo parecido a una voluntad. Por tanto, no es exacto decir que he sido Yo: es más exacto decir que algo en mí ha sido lo que la ha roto.

Y tal es, por cierto, el problema del Yo funcional: que está habitado por un sujeto disfuncional que, para hacerse oír, le estropea, a la vez, sus objetos —actos fallidos— y sus discursos —*lapsus linguae*—, demostrándose así una vez más la estrecha solidaridad que existe entre ambos.

Y bien, ¿por qué hace eso?

¿Por qué, sino para poder manifestarse, escribirse en su singularidad? Y es que el sujeto del inconsciente—pues ya es hora de que le demos el nombre que, en rigor, le corresponde— no es un *usuario*, sino un *autor* que se afirma en el pequeño crimen que comete contra el orden del discurso que le ha sido dado.

Se escribe por eso, necesariamente, a la contra del Yo consciente, funcional, que nada quiere saber ni de él ni de su saber, pues nada quiere saber de lo real. Y, así, se escribe como real, en tanto que él es precisamente eso: saber—del sabor—de lo real.

Pues bien, ese sujeto que a pesar de todo me habita, me hace saber de su saber—y en esa medida me hace ser—, cuando *me* estropea los objetos de los que Yo me rodeo. De manera que tanto más Yo me desconcierto, tanto más soy en ese otro lugar—acabamos de localizarlo: *me*—donde padezco su presencia irreductible.

Podemos decirlo, también, así: cuando se me estropea la bicicleta, al menos por un instante, *sé* de lo real. Y conozco, en esa misma medida, del sujeto de la angustia que me habita. Está escrito, por lo demás, en la lengua española: ahí, el *se* del ser se atraviesa con el *sé* del saber, confundiéndose en un mismo registro experiencial.

## V. La rueda en el museo

### El sujeto que me rompe la bicicleta: autor

De manera que a veces es ese sujeto que habita mi inconsciente el que rompe—el que *me* rompe—la bicicleta. Y entonces Yo—mi conciencia—choca con lo real de la bicicleta y, a través ella, con lo real de mi propio ser, que no estriba precisamente en ser un usuario, sino en todo lo contrario: un ser radicalmente singular, irreplicable y, por ello mismo, incommunicable. Pues, ¿cómo podría ser comunicado lo absolutamente singular si, como ya hemos señalado, la estructura misma de la comunicación es la de los signos que, en su transmisión, la realizan, y estos, por su configuración misma, son impermeables a toda singularidad?

Lo real del sujeto, su singularidad

constitutiva e irreplicable, es incommunicable: no puede circular en el proceso comunicativo, pues es absoluta, ontológicamente refractaria su estructura. O si se prefiere: no puede ser separada del sujeto mismo para, convertida en información, codificada y empaquetada en un mensaje, circular por el espacio y ser recuperada en otro tiempo y lugar o, en su caso, ser almacenada en una base de datos.

¿Está entonces el ser real condenado a la soledad absoluta? Desde luego, no necesariamente: por el contrario, posee ciertas vías para saber del ser del otro y para hacer saber al otro de su propio ser. Ahora bien, precisamente, esas vías nada tienen que ver con la comunicación, pues, como hemos argumentado ya de diversas maneras, lo que constituye el ser del sujeto—su experiencia de ser, singular e irreplicable—es incommunicable, pues es imposible codificarlo, nombrarlo a través de los signos, separarlo de esa experiencia que lo constituye.

Hay otras vías, decimos, y el arte es una de ellas.

### La rueda en el museo

Pues, ¿acaso no hay artistas que hacen, con la bicicleta, cosas muy parecidas a lo que lo real mismo hace con ellas?



Así, por ejemplo, Marcel Duchamp, quien rompe la bicicleta, separa una de

sus partes, y la coloca en una sala de exposiciones:

Y así la rueda, separada, invertida y colocada ahí, en el espacio de la galería o del museo, aun cuando no esté estropeada – pero, ¿quién podría saberlo?–, se vuelve escatológica, convirtiéndose en una suerte de palabrota. Al margen de su función, en independencia de su significado, ya no será signo, discurso, objeto pragmático, sino que cobrará una extraña y sugerente densidad metafísica.

De ello hablaba, en cierto modo, Sklovski<sup>3</sup> cuando habla del extrañamiento a la clave del efecto de la obra de arte:

Los objetos varias veces percibidos comienzan a ser percibidos por un reconocimiento: el objeto se encuentra ante nosotros, y nosotros lo sabemos, pero no lo vemos.[...] Mas he aquí que para recobrar la sensación de vida, para sentir los objetos, para advertir que la piedra es de piedra, existe lo que se llama arte. La finalidad del arte es proporcionar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; el procedimiento del arte es el procedimiento de la singularización de los objetos y el procedimiento que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción en arte es un fin en sí mismo y debe ser prolongado.

Reformulémoslo en nuestros propios términos: el signo tapa la cosa, lleva a nuestra percepción a tan sólo reconocer la categoría a la que la cosa pertenece –y a eso preferiríamos nosotros llamar *objeto*: la cosa tapada por el signo, reducida a espécimen de su categoría. Al arte corresponde entonces recuperar la dimensión de la cosa –de la *cosa en sí* kantiana, después de todo–, haciendo posible la per-

cepción de su singularidad: cesa, por eso, el reconocimiento para dar paso a la visión –la revelación– de la cosa en su absoluta singularidad, es decir, también, en su absoluta irrepitibilidad.

Y demos, a continuación, un paso más: si *recobramos* con ella la *sensación de la vida* es porque en ese momento, a través de esa visión que es también un choque con la irreductibilidad de la cosa, chocamos igualmente con nuestra propia singularidad, con esa irreductibilidad radical –y por eso mismo incommunicable– que constituye el núcleo –la *roca dura*, diría Freud– de nuestra subjetividad.

La rueda de Duchamp, separada del resto de la bicicleta e invertida, colocada ahí, en el museo, confrontada a nuestra mirada fuera de todo contexto pragmático, alcanza *para nuestra mirada*, decimos, una dimensión metafísica. Pero, a la vez, permite comprender esta palabra en un sentido diferente al de su uso convencional: desnudada del signo que la tapa, y que la convierte en objeto funcional, la rueda emerge como cosa; no opera ya el reconocimiento del signo, atento tan sólo a sus rasgos –inmateriales, diferenciales– pertinentes, sino la visión de la cosa en su irreductibilidad a todo concepto –a toda categorización–, incluidos, pues, los de la física. Accedemos así a un ámbito que es, literalmente, el de la *Meta-física*: más allá de la realidad física, mas no del lado de la especulación, sino del de lo real; pues es la cosa real la que golpea mi percepción con la intensidad de la visión.

### La dignidad del Museo

Y así, inesperadamente, el museo –ese espacio que en las últimas décadas tanto ha sido objetado por su distancia con respecto a la vida cotidiana de los ciudadanos y a sus intereses comunicativos y funcionales– reencuentra, entonces, su dignidad. Una dignidad que procede,

precisamente, de su rechazo de toda funcionalidad; pues los espacios del arte, en tanto sobreviven –conviene recordar que no están garantizados– son espacios de descontextualización, de despragmatización. Es decir: espacios de neutralización de todo contexto pragmático de uso.

De manera que, a nuestro entender, el valor del museo estriba precisamente en eso que más le ha sido objetado: en su constitución como un espacio excepcional, donde dejan de regir los discursos que configuran nuestra realidad –y nuestra vida– cotidiana.

Pero hablar de neutralización sólo designa su aspecto negativo; por eso debemos igualmente prestar atención a su reverso positivo, que no es otro, en este caso, que el de ritualización. Siempre, claro está, que aceptemos que el rito supone, como su presupuesto de partida, la existencia de cierto misterio –algo que se resiste a ser entendido– que aguarda y hacia lo que las prácticas rituales nos ayudan a aproximarnos, sin por ello terminar nunca por reducirlo al orden de lo inteligible.

Muy cerca, después de todo –pero hace falta, para constatarlo, una mirada distante, antropológica, que no se deje invadir por los prejuicios ideológicos– del templo. Tal es, por lo demás, la paradoja del museo moderno: en él, una sociedad que afirma no creer en lo sagrado, se obceca sin embargo en conservar –bajo la rúbrica del *Arte*– todo aquello que en otros tiempos fuera concebido como tal. Y así, en una sociedad carente de templos, los museos en los que esa conservación tiene lugar adquieren una extraña semejanza con ellos. Pues, como ellos, son espacios donde se localiza lo sagrado. Y por cierto que en su sentido antropológico más estricto, aquello que pertenece al ámbito de lo escatológico y que está mar-

cado por el tabú. ¿Pero acaso no es el tabú que prohíbe tocar la obra de arte el último que sobrevive en nuestra sociedad desacralizada? Y se trata por cierto de un tabú que manifiestan respetar los cientos de miles, si no millones, de ciudadanos que desfilan en peregrinación por las grandes pinacotecas.

Después de todo, esta podría ser la definición más concreta de lo sagrado: lo otro de lo cotidiano, allí donde nos aguarda la consciencia inconsciente de lo real. No quiera verse, en esto, una contradicción: si el inconsciente es el espacio de un saber inaccesible al Yo, no deja de ser, por ello, un espacio de conciencia positivamente existente: aquel en el que mora el saber vedado que me habita.

### Texto artístico: espacio de la interrogación del sujeto

Ahora sí, fuera de toda dimensión funcional y al margen de toda pragmática comunicativa, el texto artístico nos descubre su insólita faz: ya no la de un objeto de uso para un usuario, tampoco, por tanto, la de un objeto destinado a transmitir determinado mensaje, sino la de un espacio donde acceder a la interrogación del sujeto. Y ello es, después de todo, el motivo que hace de la materia de la obra de arte una magnitud a la vez imprescindible y esencial, pues ella es la huella cristalizada de la experiencia de escritura que, en un momento dado e irrepitible, en el espacio y el tiempo, ha tenido lugar. No, por eso –o sólo secundariamente– un conjunto de signos articulados, sino las huellas de la experiencia irrepitible de un ser que ahí han quedado cristalizadas.

Hablábamos, al comienzo de este trabajo, de la dimensión esencial de la materia de la obra de arte como testigo y huella irrepitible de la factura de su fábrica. Podemos añadir ahora: de una fábrica que no

<sup>3</sup> Víctor Sklovski: "El arte como procedimiento", en AA.VV.: *Formalismo y Vanguardia*, 1973, pp. 96-97.

es de otra índole que de la experiencia misma del ser que la ha realizado.

A ello se debe, por otra parte, el que en el campo del arte perviva, para designar al artista, una expresión que ha caído en desuso en casi todos los otros territorios lingüísticos. Se trata de la palabra *autor*, que designa precisamente la dimensión original de la relación que lo liga a su obra, y que, por lo demás, puede ser entendido fuera de todo presupuesto romántico, en términos estrictamente materialistas, pues esa obra, en su magnitud material, constituye la huella de su presencia en el proceso mismo de su creación.

Pero debe ser anotado de inmediato: existe otro ámbito donde esta palabra pervive con no menor intensidad. Junto a la expresión *autor de una obra de arte*, pervive igualmente aquella otra que hace referencia al *autor de un crimen*. Tales son los dos únicos territorios donde la palabra *autor* sobrevive en el –funcional– mundo moderno, una vez que ha sido evacuada de cualesquiera otros, incluso de aquel donde su presencia pareciera más obligada: allí donde, hasta hace bien poco, se hablara del *autor de sus días* a la hora de hacer referencia al procreador de un ser humano.

Se hace perceptible, en cualquier caso, el motivo común de esa pervivencia: se trata de los dos únicos territorios en los que el acto emerge fuera de todo patrón funcional y discursivamente prefigurado. Pues ambos actos –y, en esa misma medida, ambos sujetos, el criminal como el artístico– son, digámoslo así, extrafuncionales, y en esa misma medida, irrepetibles. Lo mismo podríamos decir, por lo demás, del tercero, es decir, del acto y del sujeto de la procreación; sucede sin embargo que hoy en día la sexualidad humana ha quedado tan enterrada bajo los tópicos funcionales –la buena comunicación, la salud e higiene corporal...– que parece haberse diluido toda conciencia de la irreductible

violencia que late en el centro mismo del acto sexual del que emana toda vida humana.

Y bien, porque esa experiencia aguarda ahí, en la materia misma del texto artístico, la lectura que lo afronta nada, nada esencial, tiene que ver con la descodificación comunicativa. Si de una obra de arte se trata, y no de una de esas simulaciones tan abundantes que pretenden ocupar su lugar, su valor no depende de la significación que contiene –una significación que, entonces, sería separable del mensaje que la vehicula–, sino de esa experiencia que en ella ha quedado cristalizada. A la lectura corresponde, entonces, revivirla en la nueva experiencia que el lector realiza, en tanto que recorre –lee, deletrea y por tanto rehace y hace suya– esa experiencia cristalizada.

Y así, la existencia misma del arte encuentra su motivo y su sentido: el darse como un modo por el que un ser puede, a pesar de todo, saber del saber –de la experiencia– del otro. Y ello por la única vía que hace eso posible, dado que eso es, en sí mismo, incomunicable: rehaciendo el trayecto mismo de esa experiencia que pervive, cristalizada, en la obra de arte. ■

## Referencias bibliográficas

- BARTHES, Roland: "El grano de la voz", en *¿Por dónde empezar?*, Barcelona, Tusquets, 1974.
- BATAILLE, Georges: *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1979.
- SKLOVSKI, Víctor: "El arte como procedimiento", en AA.VV.: *Formalismo y vanguardia*, Madrid, Alberto Corazón, 1973.

# Muralismo y gráfica en la obra de Ricardo Carpani

## Ana Longoni

Doctora en Artes, Universidad de Buenos Aires (UBA).  
Escritora. Profesora en la UBA.  
Investigadora del CONICET.  
Autora de los libros *De los poetas malditos al video-clip* (1998), y *Del Di Tella a Tucumán Arde* (2000).  
Asimismo, ha escrito el estudio preliminar del libro de Oscar Masotta *Revolución en el arte*

(2004), y uno de los capítulos de la antología editada por I. Katzenstein, *Listen, Here, Now! Argentine Art of the sixties: Writings of the Avant-Garde* (2004), entre otros numerosos trabajos. Su obra de teatro *La Chira, que explora las memorias del exilio, se estrenó en el año 2004 en Buenos Aires.*

En los años 60, cuatro décadas después del auge del muralismo en México, comienza en otros puntos del continente americano un resurgimiento tardío del mural y la gráfica políticos, en fuerte vinculación con procesos de radicalización política que, en algunos casos, conquistaron por periodos –breves o prolongados– el control del Estado. A poco del triunfo de la Revolución de 1959, las vallas publicitarias cubanas se cubrieron de monumentales e innovadores carteles diseñados por artistas que trabajaban en organismos gubernamentales.<sup>1</sup> Durante el gobierno de Juan Velasco Alvarado (1968-1975), en varios ministerios y dependencias oficiales del Perú se inauguraron frescos épicos que emulaban a sus pares mexicanos. Se produjeron simultáneamente numerosos afiches oficiales promocionando la reforma agraria, inscriptos en una estética emparentada con el pop.<sup>2</sup> Desde las campañas electorales previas al triunfo de la Unidad Popular y hasta el derrocamiento de Allende en 1973, se multiplicaron en todo Chile las brigadas muralistas,<sup>3</sup> modalidad de

<sup>1</sup> Cfr. David Craven, "The Visual Arts since the Cuban Revolution", en Revista *Third Text* n° 20, y su más reciente libro *Art and revolution in Latin America 1910-1990*, 2002.

<sup>2</sup> Gustavo Buntinx se refiere a este estilo como "pop achorado". Ver su artículo "Modernidades cosmopolita y andina en la vanguardia peruana", en AA.VV., *Cultura y política en los años '60*, 1997, pp. 267-274.

<sup>3</sup> Ver Ana Longoni, "Brigadas muralistas: la persistencia de una práctica de comunicación político-visual", en *Revista de Crítica Cultural*, 1999.

trabajo que fue retomada masivamente en los primeros años de la revolución sandinista en Nicaragua, a partir de 1979.<sup>4</sup> Las coyunturas históricas a las que hago referencia no son equiparables entre sí, aunque tienen en común la voluntad de una transformación radical de la sociedad. Y, desde la perspectiva que aquí interesa remarcar, también comparten modalidades de producción visual inscriptas en el espacio público.

La reaparición de la práctica mural surge, entonces, asociada a la intención de producir un arte público intrínsecamente involucrado en los procesos de transformación social en curso. El muralismo encarna un programa político-visual que condensa una tradición de arte político que podría denominarse “latinoamericana”, en un período en el que la Teoría de la Dependencia plantea la búsqueda de raíces propias y la oposición al cosmopolitismo entendido como manifestación del sometimiento cultural y el gusto extranjerizante. Además, resulta un medio adecuado para cumplir una función didáctica y concientizadora de las masas, y encaja bien como alternativa a las bellas artes elitizadas: deja atrás los espacios de circulación restringidos (galerías, museos) y permite una realización colectiva y la participación no profesional.

Paralelamente, el desarrollo de carteles, afiches y otros formatos de gráfica política aparece como un fenómeno extendido, pujante y novedoso en los 60. Más que a través del muralismo, en varios casos el arte político de esos años apostó a los medios que proporciona la gráfica, aplicados a la producción de afiches, revistas, volantes y otros formatos. Técnicas

como la serigrafía o el xerox permiten —en condiciones de seguridad más preservadas que las de la confección de un mural militante, menos riesgosas y más eficaces en la actividad callejera de oposición o resistencia a regímenes de facto— la impresión en serie y su potencialidad de popularizar el arte.<sup>5</sup>

Una pregunta que interpela a estos casos disímiles es en qué términos se replantean los artistas involucrados en dichos procesos históricos la opción entre el mural y la gráfica, dilema que ya se había debatido entre los muralistas mexicanos en los años 30 cuando —perdido el favor del Estado— se evidenciaron los límites del mural y las mayores posibilidades de los medios gráficos en un contexto hostil.<sup>6</sup>

Restringidos a coyunturas políticas y sociales de ascenso o triunfo de la movilización, los murales surgen como celebración de una gesta, en momentos en que la calle se vive como un espacio apropiado, ganado. En períodos de represión o retroceso de las luchas sociales, los formatos asociados a la gráfica presentan evidentes ventajas y mayores seguridades para la producción y circulación de visualidades políticas. En la opción por la gráfica inciden la potencialidad de la serialidad, en cuanto a sus posibilidades de difusión masiva y la superación de la obra única; el abaratamiento de los costos; la difusión de nuevas técnicas; la mayor integración de la imagen a la letra escrita; la mayor preservación de los realizadores y de la producción ante los riesgos de trabajar en la calle.

Por cierto, se puede reconocer cuánto aprendió la gráfica del muralismo, y cuánto

incorporaron las nuevas experiencias murales de los recursos gráficos. La fusión entre pintura mural y técnicas seriales se evidencia en los estampados con *stencils* sobre los muros o las xilografías murales, o en las convocatorias a muestras colectivas con un soporte gráfico común (por ejemplo, banderas o siluetas). Fue en la gráfica, más que en el mural, en donde cierta zona del arte político de los 60 en el subcontinente incorporó algunos elementos formales y procedimientos vanguardistas como el fotomontaje y el collage, o se apropió críticamente de los códigos del arte pop.

Es en este marco que me pregunto aquí de qué modo en la obra (gráfica y mural) de Ricardo Carpani, producida a lo largo de esa convulsionada época en la vida política argentina, se pone de manifiesto determinado programa de articulación entre el arte y la política. A diferencia de Cuba e incluso de Chile durante el gobierno de la Unidad Popular, en el caso de la Argentina no se puede hablar de una revolución triunfante sino de su deseo, de un clima triunfalista instalado en amplios sectores sociales —especialmente entre el Cordobazo y la llamada “primavera camporista”—, la aspiración entusiasta y optimista de lo que se vivía como un destino histórico inevitable.

Ricardo Carpani (acompañado por el grupo Espartaco, luego junto a Pascual Di Bianco, más tarde solo) fue el creador de las imágenes que todavía hoy se asocian inevitablemente con la militancia política y sindical de los años 60 y 70. Sus dibujos circularon en afiches callejeros, tapas de libros, ilustraciones de revistas, cubiertas de discos, volantes o periódicos de izquierda (sobre todo de la izquierda peronista), y sus murales ocuparon las paredes de muchos sindicatos y agrupaciones opositoras.

A pesar de ello, son todavía escasas las investigaciones sobre su producción. En

este texto, como una pequeña contribución a esa deuda pendiente, propongo una apretada síntesis de su recorrido artístico-militante, y de sus posiciones respecto del muralismo y la gráfica.

## El muralismo “trotskista nacional”

En 1956, Jorge Enea Spilimbergo (sobrino del pintor Lino Enea Spilimbergo) publica bajo el sello Indoamérica un pequeño libro titulado *Diego Rivera y el arte en la revolución mejicana*. El sesgo político de la lectura que realiza Spilimbergo es tan marcado que, en lugar de caracterizar el fenómeno del muralismo en su conjunto o al menos en sus tres nombres más célebres, se limita a reivindicar la etapa “trotskista” de la vida y obra del maestro del muralismo mexicano, a quien asigna la capacidad de “(...) despertar la conciencia nacional y social de los pueblos coloniales y semicoloniales del planeta”.<sup>7</sup> Argumenta, a partir de la biografía personal, artística y política del artista mexicano,<sup>8</sup> que la obra ejemplar de Rivera excede y sobrevive a la quiebra política personal del maestro muralista, luego de su “capitulación ante el stalinismo”, y rescata exclusivamente la etapa de aproximación de Rivera al revolucionario ruso León Trotsky, durante su exilio en México.<sup>9</sup>

¿De dónde surge esta particular reivindicación en clave trotskista del muralista mexicano? J. E. Spilimbergo era parte de un agrupamiento político-intelectual nacido en tiempos del primer peronismo, que lideraba Jorge Abelardo Ramos y que postulaba una adecuación vernácula —nacional-latinoamericana— del trotskismo. Esta corriente, a la que no tardaron en sumarse figuras como Ricardo Carpani y Ernesto Laclau, entre otros, y que dio en llamarse

<sup>4</sup> Ver David Kunzle, *The Murals of Revolutionary Nicaragua 1979-1992*, 1995.

<sup>5</sup> Ver Silvia Dolinko, *Arte para todos. La difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte*, 2003.

<sup>6</sup> En este sentido, no está de más recordar que en ocasión de la polémica pública entre Rivera y Siqueiros en septiembre de 1935 en el Sindicato de Panaderos, uno de los puntos de acuerdo fue el balance autocrítico de que “los artistas se han concentrado demasiado en la pintura mural”, descuidando la posibilidad de “ejecutar toda una serie de modalidades de plástica revolucionaria eminentemente móvil, capaz de penetrar por su forma, contenido y precio infimo como producto hasta las capas más pauperizadas de las masas obreras y campesinas. Nos referimos a estampas, reproducciones de dibujos, hojas impresas con literatura e ilustraciones, pinturas”. Cfr. “Nueve puntos”, versión mecanografiada del Archivo Verdeci, documento n° 142, citado en Helga Prignitz, *El taller de Gráfica Popular en México 1937-1977*, 1992, p. 34.

<sup>7</sup> Cfr. Jorge Enea Spilimbergo, *Diego Rivera y el arte en la revolución mejicana*, 1956, p. 55.

<sup>8</sup> En el libro predominan las anécdotas de los enfrentamientos del pintor con Rockefeller y la burguesía norteamericana o con la burocracia soviética y la jerarquía del Partido Comunista en México.

<sup>9</sup> Además del célebre *Manifiesto* que ambos prepararon junto al poeta surrealista André Breton, Trotsky llegó a teorizar sobre el porvenir de las artes plásticas a propósito del muralismo, haciendo el más caluroso elogio de la obra de Rivera: “En el terreno

“izquierda nacional”, planteó la necesidad de una alianza—que a veces terminó en integración— entre la izquierda y el peronismo, en tanto caracterizaban que allí se concentraba la clase obrera.<sup>10</sup>

En cuanto a sus posiciones artísticas, el grupo polemizaba fundamentalmente con las manifestaciones de la vanguardia, el arte abstracto y la experimentación formal, con el argumento de que su inaccesibilidad y hermetismo dificultaban la comunicación con las masas. Afirma el mismo Spilimbergo:

Es preciso combatir teórica y prácticamente esa tendencia que se ha adueñado de amplios círculos culturales, con la pretensión de transformar a la literatura en empresa de cenáculos, aristocrática, decadente y hermética.<sup>11</sup>

También se distancia del realismo socialista, que considera “(...) imitaciones del peor arte burgués de mediados del siglo pasado, hierático, grandilocuente y servilmente fotográfico”.<sup>12</sup> Aunque un peso mayor que la diferenciación estética tiene el distanciamiento en términos políticos: el realismo socialista “(...) glorifica a un régimen que aplasta al pueblo y envilece al artista, convirtiéndolo en adúlón”.<sup>13</sup>

Lo que quisiera subrayar aquí es que la reivindicación “trotskista” del muralismo sale a disputar su legado con otras posiciones, particularmente la que ocupan quienes podrían reclamarse descendientes—digamos *naturales* o al menos

más directos—del paso de otro maestro del muralismo mexicano por el Cono Sur. La herencia de David Alfaro Siqueiros (esquemáticamente, el postulado de que el arte político en América Latina se resuelve en el programa del muralismo mexicano) fue enarbolada con reparos y sin demasiado éxito por los artistas vinculados al Partido Comunista argentino desde los años 30 en adelante, los que prosiguen cansinamente y con una deriva decorativa, la labor que aquél había comenzado con el grupo Polígrafo en *Ejercicio plástico*, aquel mural semiclandestino y experimental—y a estas alturas mítico— que realizaron Siqueiros, Berni, Spilimbergo y otros en el sótano de la quinta de Natalio Botana, empresario periodístico y dueño del diario *Crítica*.

### El programa de Espartaco

Dos años después de la aparición del citado libro sobre Rivera, en 1958, Carpani—involucrado desde sus inicios en la llamada izquierda nacional— constituye el grupo Espartaco, junto con los artistas Pascual Di Bianco, Juana Elena Diz, Raúl Lara Torrez, Mario Mollari, Carlos Sessano, Espirilio Bute y Juan Manuel Sánchez.

Su opción por el muralismo precede incluso la constitución de Espartaco. En 1957, Carpani pinta su primer mural en la intemperie en Yacimientos Petrolíferos Fiscales (YPF), y—junto con Sánchez— realiza otros dos grandes murales dentro de

la librería porteña Huemul. A comienzos de ese año, el crítico Ernesto Schóo escribía acerca de él destacando su defensa de la pintura mural como el gran arte de todos los tiempos frente a la pintura de caballete, a la que el artista caracteriza “(...) en cierto modo [como] una aberración”. En el mismo sentido, el Manifiesto “Por un Arte Revolucionario en América Latina” con la firma de Mollari, Sánchez, Carpani, Diz y Bute,<sup>14</sup> anuncia su voluntad de pasar de la pintura de caballete “como lujoso vicio solitario”, al “arte de masas, es decir, al arte”. La influencia del muralismo mexicano sobre sus postulados es notoria y explícita (“(...) el arte revolucionario latinoamericano debe surgir, en síntesis, como expresión monumental y pública”).<sup>15</sup>

Carpani concibe el muralismo “(...) como propio de todo artista identificado con la revolución”,<sup>16</sup> en tanto la misión del arte es, en esas circunstancias decisivas, servir de instrumento educador de las masas.<sup>17</sup> La identificación del muralismo como el arte de la revolución no es exclusiva de Carpani, pero adquirió en su obra y sus intervenciones polémicas la concreción de un programa. Reconoce el impacto del muralismo mexicano sobre su praxis artística, aunque se encarga de aclarar que él se inscribe en un movimiento más amplio, que denomina muralismo latinoamericano.

La oposición entre la cultura nacional o latinoamericana y las influencias extranjeras (europeas o norteamericanas) tiene un signo de época indudable que excede los planteos de la “izquierda nacional” y se emparenta con las perspectivas antiimperialistas de aquellas décadas. Entre las causas determinantes de lo

que llama “colonización cultural y artístico”, el citado Manifiesto de Espartaco repudia la ausencia de un arte nacional, la dependencia de lo extranjero, el consiguiente formalismo sin articulación con el medio. En su lugar, el grupo promueve el desarrollo de un “arte nacional” latinoamericanista, que se reconoce en la trayectoria de los mexicanos Orozco, Rivera, Tamayo; el ecuatoriano Guayasamín; el brasileño Portinari, entre otros.<sup>18</sup> En relación a la intervención política, concibe al arte como una “insustituible arma de combate”, que debe estar necesariamente imbuida de un contenido revolucionario.

Entrevistado años más tarde, Carpani traza una genealogía que insiste en inscribir al muralismo como el punto de origen, una opción fundante:

Propugnábamos un arte nacional, en un sentido latinoamericano, y revolucionario, ligado al movimiento obrero. Un arte que cumpliera una función eficaz: la imagen al servicio de las luchas concretas de los trabajadores. Nos insertábamos naturalmente en la corriente del muralismo latinoamericano: los mexicanos, Portinari, Guayasamín, Spilimbergo, el Berni de los años '30 y '40, etc. A mí entender, una de las corrientes pictóricas más importantes de este siglo. A partir de esto nos planteamos el problema de la intencionalidad muralística y la conexión con el movimiento obrero.<sup>19</sup>

Con estos lineamientos, el Movimiento Espartaco inicia su actividad pública. En noviembre de 1958, junto con Mollari y Sánchez, Carpani expone dibujos y pinturas en la Galería Van Riel. Esa muestra y

de la pintura, la revolución de octubre ha encontrado su mejor intérprete, no en la URSS sino en el lejano México, no entre los ‘amigos’ oficiales, sino en la persona de un ‘enemigo del pueblo’ notorio, que la Cuarta Internacional está orgullosa de tener en sus filas. Impregnado de la cultura artística de todos los pueblos y de todas las épocas, Diego Rivera ha sabido permanecer mexicano en las fibras más profundas de su genio. Lo que lo ha inspirado en sus frescos grandiosos, lo que lo ha elevado por encima de la tradición artística, por encima del arte contemporáneo y, en cierta medida, por encima de sí mismo, es el aliento poderoso de la revolución proletaria. Sin octubre, su capacidad creadora para comprender la epopeya del trabajo, el avasallamiento y la rebelión no hubiera podido alcanzar jamás tal potencia y profundidad. ¿Quiéren ver ustedes con sus propios ojos los resortes secretos de la revolución social? ¡Miren los murales de Rivera! ¿Quiéren saber qué es un arte revolucionario? ¡Miren los murales de Rivera! (...) No tenemos ante nosotros sólo un ‘cuadro’, objeto de contemplación estética pasiva, sino un trozo vivo de la lucha social”. Cfr. León Trotsky, “El arte y la revolución”, en *Literatura y revolución y otros escritos sobre la literatura y el arte*, París, Ruedo Ibérico, 1970, vol. 2, pp. 185-194.

<sup>10</sup> Para una historia oficiosa de esta corriente, ver Norberto Galasso, *La izquierda nacional y el FIP*, 1983.

<sup>11</sup> Jorge Enea Spilimbergo, *op. cit.*, texto de solapa.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> *Ibidem*. Aún con estos reparos, Ricardo Carpani considera que es preferible el pésimo arte soviético al mejor arte burgués. Ver Ricardo Carpani, *La política en el arte*, 1962, p. 18.

<sup>14</sup> Aparece en 1958 en la revista *Política*, dirigida por Jorge Abelardo Ramos. Otro manifiesto—muy similar—, titulado “Por un Arte Nacional” y firmado sólo por Bute, Carpani, Mollari y Sánchez, apareció en el primer número del periódico antiimperialista de Zárate *El Machete*, el 20 de octubre de 1958.

<sup>15</sup> Grupo Espartaco, “Manifiesto por un arte revolucionario en América Latina”, en Revista *Política*, n° 1, Buenos Aires, 1958.

<sup>16</sup> Ver Juan José Hernández Arregui, “Introducción” en: Ricardo Carpani, *op. cit.*, 1962.

<sup>17</sup> Ricardo Carpani, *op. cit.*

<sup>18</sup> Nótese que nuevamente en esta enumeración se elude la mención al tercer gran muralista mexicano, David Alfaro Siqueiros, reconocido militante comunista y autor del primer atentado contra la vida de Trotsky en México.

<sup>19</sup> Entrevista a Ricardo Carpani de la autora y Mariano Mestman, Buenos Aires, septiembre de 1992.

las dos siguientes fueron bien acogidas tanto por la crítica de arte<sup>20</sup> como por la prensa de izquierda.<sup>21</sup> Baliari, crítico de *Noticias Gráficas*, sostenía: “No es pues una condición inhibitoria la de descubrir que realizan pintura de tendencia mural. Es uno de sus méritos”. Y el crítico del diario *Nuestro Pueblo* (24/8/60) ubica explícitamente al grupo como testimonio de “(...) la presencia del movimiento de la IV Internacional o trotskismo en la plástica argentina”<sup>22</sup> y señala la reacción de estos “(...) jóvenes pero talentosos artistas (...) frente a tanta obra abstracta y sin argumento humano”.

En 1961, apenas dos años después del surgimiento del grupo, Carpani y Di Bianco se alejan de Espartaco, radicalizando sus posiciones: planteaban que —para ser consecuentes con el programa del grupo— había que vincularse en forma directa a los sindicatos y renunciar definitivamente al ambiente de las galerías. Así nos relataba el mismo Carpani la secuencia:

Nosotros [Espartaco] surgimos oponiéndonos tanto al artepurismo, a la corriente abstractizante que estaba en boga en esa época, a los informelistas, tanto como al realismo socialista, ligado al Partido Comunista. Propugnábamos un arte nacional (en el sentido de latinoamericanista) y revolucionario, ligado al movimiento obrero. Un arte que cumpliera una función eficaz: la imagen al servicio de las luchas concretas de los trabajadores. Pero en el grupo Espartaco los otros pintores no tenían una vocación política real, y se plantearon más como un grupo de pin-

tores que como un grupo de artistas al servicio de las luchas populares. (...) Yo me fui en el '61, porque se transformó en un grupo de pintores y la finalidad original no era esa. Cuando rompo con Espartaco es cuando me voy con Di Bianco y me dedico a trabajar con los sindicatos. Y empiezo con los primeros afiches.<sup>23</sup>

### La gráfica militante

Una vez alejados del grupo Espartaco, Carpani y Di Bianco acrecentaron sus vínculos con el movimiento sindical, realizando murales en algunos sindicatos, como el de Sanidad y el de Gráficos. Carpani combinó murales y pinturas sobre tela con una nutrida producción gráfica (ilustraciones de afiches y publicaciones), que encontró una rápida aceptación entre las organizaciones obreras.

Sus imágenes también desataron polémicas. Cuando la Confederación General del Trabajo (CGT), bajo la dirección de José Alonso, convocó a la Semana Nacional de Protesta entre el 27 y el 31 de mayo de 1963, se cubrieron las paredes de las principales ciudades del país con un afiche mural elaborado por Carpani con la consigna “BASTA”. Si desde ciertas publicaciones antiperonistas se cuestionó el afiche como un “autorretrato totalitario” de los “autócratas de la CGT”, desde la prensa del peronismo de izquierda se lo identifica como expresión no de la dirigencia sino de los trabajadores, rescatando su contenido “emotivo e ideológico”, su mensaje “insurreccional y revolucionario”, que

“excedía en mucho las intenciones de la dirección cegetista”.<sup>24</sup> En 1963 aparecería otro trabajo de Carpani que se convertiría en símbolo de uno de los tantos reclamos obreros y populares de esos años: el rostro de Felipe Vallese, mártir de la resistencia peronista, ilustra una nota con motivo del primer aniversario de la desaparición del militante obrero metalúrgico.<sup>25</sup>

A mediados de la década del 70, cuando se consolida la burocracia en el poder de la CGT bajo la hegemonía de Augusto T. Vandor y se dividen las 62 Organizaciones Peronistas, Carpani se aleja de la central obrera para vincularse a sindicatos de base del sector “duro” o “combatiivo”, así como a organizaciones revolucionarias del ala izquierda de la resistencia peronista. En ese período, varias publicaciones de esta tendencia incluyeron en sus páginas ilustraciones del artista. Entre esas publicaciones se encuentra *Compañero*, desde cuyas páginas Carpani difundió algunas de sus ideas respecto al arte y la política, oponiéndose tanto a las instituciones modernizadoras y a la vanguardia como a los artistas vinculados al Partido Comunista, a quienes tildaba de ser “pintores de miseria”: representaban en sus cuadros a personajes miserables y desvalidos, sin una opción de lucha por delante, y además sus obras terminaban decorando los *livings* de los pequeño-burgueses.

Poco después, Di Bianco parte a Europa, donde muere joven. Carpani continúa realizando murales, paralelamente a lo que define como una “tarea

política concreta”: su labor gráfica. Ofrecía dibujos originales a las organizaciones políticas o sindicales para que impriman afiches o ilustren publicaciones, como forma de recaudar fondos. Varias de sus obras fueron impresas como láminas y vendidas a muy bajo costo por la militancia sindical. Además, ilustró innumerables volantes y publicaciones sindicales,<sup>26</sup> estudiantiles,<sup>27</sup> de derechos humanos<sup>28</sup> y agrupaciones políticas.<sup>29</sup> Dando cuenta de este amplio espectro, Carpani explica que “(...) la imagen se impuso por su eficacia intrínseca y no porque representara tal o cual posición partidista”.<sup>30</sup>

Hasta que partió al exilio a mediados de los años 70, sus trabajos circularon profusamente en forma de afiches que empapelaban las paredes del país, como voceros del sindicalismo combatiivo y del peronismo revolucionario, en particular el Peronismo de Base. ¿Qué militante o activista de aquellos años no recuerda el afiche que exigía la libertad de Raymundo Ongaro y Agustín Tosco, con sus rostros tras los barrotes y sus puños amenazantes? ¿O sus caracterizaciones de los rostros de Eva Perón o Ernesto Guevara?

### Supervivencia

Casi todos los murales realizados por Carpani (solo o en equipo), en sedes sindicales o muros callejeros, fueron destruidos.<sup>31</sup> De la mayor parte de ellos ni siquiera queda registro fotográfico. Tuvieron la rara condición de ser hechos como

<sup>20</sup> En agosto de 1959, su muestra en la galería Velázquez fue recibida por algunos críticos de arte con beneplácito y por otros, con un duro cuestionamiento hacia los principios colectivos señalados. Cuando al año siguiente el grupo expuso en la galería Van Riel, tanto el crítico de *Clarín* (11/8/60) como el de *Noticias Gráficas* (12/8/60) reseñaron favorablemente la muestra.

<sup>21</sup> Con el título “Arte Social en Van Riel”, el periódico *Revolución*, que dirigía Marcos Kaplan, órgano del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (Praxis) cuyo mentor fue Silvio Frondizi, reproducía un cuadro de Mollari y se preocupaba por confrontar la adhesión de un “público entusiasta” el día de la inauguración, con el “mundo indiferente que deambula por las galerías de la ‘elegante’ Florida”. En un número anterior, del mes de mayo, el periódico había reproducido un dibujo de Carpani, titulado *de mayo*, como ilustración de una entrevista al artista, Sánchez, Bute y Mollari.

<sup>22</sup> Dice también: “Este movimiento, tan activo en los medios estudiantiles y obreros, ya ha tenido manifestaciones destacadas en la literatura, la historia y la sociología. El grupo a que nos referimos viene a representarlo ahora en el campo de la pintura”.

<sup>23</sup> Entrevista ya citada.

<sup>24</sup> Lo confrontaba con dos afiches posteriores de la CGT, los que representarían el “trasmochado reformismo y temor (a las bases y a los poderes constituidos) de la dirección cegetista”. Periódico *Compañero*, 16 de junio de 1963.

<sup>25</sup> Boletín oficial internacional de la CGT, agosto de 1963.

<sup>26</sup> Carpani ilustró especialmente para el gremio Gráfico y diversas listas de oposición en otros sindicatos.

<sup>27</sup> A fines de setiembre de 1965, por ejemplo, Carpani exponía tres paneles murales y afiches invitado por la Sub Comisión de Artes Plásticas del Centro de Estudiantes de Ingeniería “La Línea Recta”, y en los años siguientes su trabajo ilustraría publicaciones de otros organismos estudiantiles.

<sup>28</sup> El Movimiento Nacional contra la Represión y la Tortura incluyó sus dibujos en boletines de 1971.

<sup>29</sup> Entre otros, la Asociación de Empleados de la Dirección General Impositiva, hacia 1970, o pocos años después, las agrupaciones “Liberación y Soberanía” y “Lealtad Peronista”, ambas del gremio de Luz y Fuerza.

<sup>30</sup> Ver Ricardo Carpani, *Gráfica política*, 1996.

<sup>31</sup> El mismo Carpani relata, dolido: “Hice también murales en las sedes de los sindicatos, algunos todavía están. Hay uno en el Sindicato de Alimentación, que le metieron un ventilador en el medio a cada panel. Hay otro en SOIVA (en Tucumán, entre Maipú y Esmeralda), al que se le descascaró la parte de abajo, y un empleado la retocó e hizo un desastre” (entrevista ya citada).

murales *institucionales* pero en lugar de ser preservados para perdurar, devinieron en murales *efimeros* a causa de la hostilidad en las condiciones políticas y la desidia de las instituciones sede.<sup>32</sup>

En cambio, su labor gráfica sobrevive y conserva una vitalidad evidente. Con frecuencia sus imágenes se reciclan, 40 ó 30 años después de su creación, en las publicaciones o afiches de distintas vertientes de la izquierda y el sindicalismo. Sus identificables figuras de proletarios musculosos, con el ceño fruncido y poderosos puños pétreos levantados en primer plano, en pie de guerra, vienen decorando las paredes de las casas de muchos militantes y simpatizantes del peronismo y de la izquierda, y circulan profusamente en la calle, como propaganda de conflictos gremiales, campañas políticas y sindicales, imagen de tapa de muchas publicaciones e ilustración de volantes. Además de mostrar la mayor capacidad de subsistencia o perdurabilidad de la gráfica sobre el mural, ¿cuáles son las claves (artísticas y/o políticas) de esta persistencia? ¿Qué imagen construyó Carpani que logra todavía hoy semejante identificación en un espectro bastante amplio de posiciones políticas?

En las pocas fotos y bocetos que quedan de sus primeros murales a fines de los años 50 ya se evidencian algunos rasgos característicos del “estilo Carpani”. En aquel realizado en la librería Huemul en 1957, se alcanza a ver la representación en un escorzo pronunciado de un obrero tipógrafo. Aunque más maquinal y sintético en la resolución de los cuerpos que

en los de sus obreros posteriores, salta a la vista la monumentalidad en la escala humana, la sobredimensión de las manos sobre el resto del cuerpo, la remarcada musculatura de brazos y tórax, la inexpresividad e imperturbabilidad del rostro.

Sus figuras humanas aparecen en general recortadas sobre un espacio vacío, neutro, o en todo caso, la única referencia es el negro perfil de las chimeneas fabriles. Ese repetido y sintético “paisaje proletario” ancla la identidad de clase de los personajes. La preponderancia de la clase obrera como sujeto de la lucha es evidente en la obra artística (y en el discurso político) de Carpani.

Por otra parte, en sus murales y afiches, la multitud se vuelve anónima e indiferenciada, homogénea en los rasgos y las actitudes: sus hombres (en raras excepciones hay mujeres en su gráfica y sus murales de ese período, salvo en el caso del conocido retrato de Eva Perón) son fornidos, adustos, inquebrantables, y los puños cerrados y crispados se anteponen al resto del cuerpo. Antes que individualidades, sus personajes conforman un solo cuerpo, una compacta maquinaria de lucha. Un bloque en el que todos los rostros y los cuerpos se parecen y se funden: son parte de la masa. Cuando representa a un héroe, mártir o dirigente con nombre propio, entonces el personaje aparece solo, aislado, sin contacto con la muchedumbre. La masa y su dirección, así, se distinguen en una jerarquía que bien podría remitir a cierta representación visual de la teoría del partido como vanguardia del proletariado.

“Los obreros de Ricardo Carpani son hombres monolíticos como las concepciones que defienden”, apunta Alberto Giudici.<sup>33</sup> Y quizá allí radique una clave para entender la persistencia de su obra como visualidad asociada a la retórica predominante en algunas organizaciones de izquierda, cuyas ideas permanecen incommovibles aún cuando haya sido declarado—rimbombante—el fin de la historia y poco más tarde haya quedado en evidencia que la historia continúa, y cómo. ■

## Referencias bibliográficas

- BUNTINX, Gustavo: “Modernidades cosmopolita y andina en la vanguardia peruana”, en AA.VV.: *Cultura y política en los años '60*, Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC-UBA, 1997.
- CARPANI, Ricardo: *La política en el arte*, Buenos Aires, Coyoacán, 1962.
- CARPANI, Ricardo: *Gráfica política*, Buenos Aires, 1996.
- CRAVEN, David: “The Visual Arts since the Cuban Revolution”, en Revista *Third Text*, n° 20, Londres, otoño de 1992.
- CRAVEN, David: *Art and revolution in Latin America 1910-1990*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2002.
- DOLINKO, Silvia: *Arte para todos. La difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte*, Buenos Aires, Espigas-FIAAR, 2003.
- GALASSO, Norberto: *La izquierda nacional y el FIP*, Buenos Aires, CEAL, 1983.
- GIUDICI, Alberto: *Grupo Espartaco, obra pictórica 1959-1968*, Buenos Aires, Muntref, 2004.
- Grupo Espartaco: “Manifiesto por un arte revolucionario en América Latina”, en Revista *Política*, n° 1, Buenos Aires, 1958.
- HERNÁNDEZ ARREGUI, Juan José: “Introducción”, en Ricardo Carpani, *op.cit.*
- KUNZLE, David: *The Murals of Revolutionary-ry Nicaragua 1979-1992*, Berkeley, University of California Press, 1995.
- LONGONI, Ana: “Brigadas muralistas: la persistencia de una práctica de comunicación político-visual”, en *Revista de Crítica Cultural*, n° 19, Santiago de Chile, noviembre de 1999.
- LONGONI, Ana: “Vanguardia y revolución. Ideas y prácticas artístico-políticas en el arte argentino de los sesenta/setenta”, tesis doctoral, capítulo 3, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2005.
- “Nueve puntos”, versión mecanografiada del Archivo Verdecio, documento n° 142, en Helga Prignitz, *El taller de Gráfica Popular en México 1937-1977*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992.
- PRIGNITZ, Helga: *El taller de Gráfica Popular en México 1937-1977*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992.
- SPILIMBERGO, Jorge Enea: *Diego Rivera y el arte en la revolución mejicana*, Buenos Aires, Indoamérica, 1956.
- TROTSKY, León, “El arte y la revolución”, en *Literatura y revolución y otros escritos sobre la literatura y el arte*, vol. 2, París, Ruedo Ibérico, 1970.

<sup>32</sup> Desarrollo la distinción entre muralismo institucional y muralismo efímero en el capítulo 3 de mi tesis doctoral “Vanguardia y revolución. Ideas y prácticas artístico-políticas en el arte argentino de los sesenta/setenta”, FFyL, UBA, 2005. Propongo allí una tipología del mural político que puede resultar útil dentro del muralismo político latinoamericano, distinguiendo entre el mural *institucional* y el mural *militante*. En ambos tipos el mural es concebido como manifestación artística y herramienta política de propaganda, inscrita en el espacio público, pero pueden diferenciarse en cuanto a su productor, sus condiciones de producción, su función primordial, su perdurabilidad. El mural institucional sería aquel realizado en determinado emplazamiento por un artista y su equipo por encargo de una institución (estatal, pública, privada), con la intención de persistir una buena cantidad de años, cumpliendo hacia el público masivo una función didáctica e incluso decorativa. Se trata del mural perenne, hecho con materiales nobles y perdurables, que decora los muros de las instituciones de la Nación (escuelas, ministerios). El mural militante, en cambio, es realizado apresuradamente y muchas veces en forma clandestina y riesgosa en algún muro callejero, y está destinado a desaparecer poco después... Su realización colectiva, incluso anónima, está a cargo de un grupo o brigada integrado por sujetos en general sin formación artística tradicional, que muchas veces no se autodefinen como artistas sino más bien como militantes.

<sup>33</sup> Cfr. Alberto Giudici, *Grupo Espartaco, obra pictórica 1959-1968*, 2004.

# Nuevas visibilidades de lo cultural y nuevos regímenes de lo estético

## Jesús Martín-Barbero

Doctor en Filosofía y Letras, Universidad Católica de Lovaina, Bélgica. Doctor Honoris Causa por la Universidad Nacional de Rosario (Argentina) y por la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá (Colombia). Ha sido presidente de la Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación; miembro del Comité consultivo de la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social. Es miembro del Comité

Científico de Infoamérica. Ha sido profesor visitante de las Universidades Complutense de Madrid; Standford; Libre de Berlín; King's College de Londres; de Puerto Rico; Buenos Aires, San Pablo, Lima, entre otras. Autor de Comunicación y culturas populares en Latinoamérica (1987); Mapas nocturnos (1998). Coautor de Medios, Cultura y Sociedad (1998); Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva (2000), entre muchas otras publicaciones.

Los retos que tensionan la figura del arte en el cambio de siglo provienen de muy diversos movimientos. De un lado se halla su contradictoria relación con la masificación estructural de una sociedad en la que la homogenización inevitable de la vivienda, del vestido, de la comida, se entrelaza con una compulsiva búsqueda individual de diferenciación en los gustos y los estilos de vida. A su vez, el nuevo *sensorium tecnológico* conecta los cambios en las condiciones del saber con las nuevas maneras del sentir, y ambos con los nuevos modos de juntarse, esto es, con las nuevas figuras de la socialidad, produciendo un emborronamiento de las fronteras entre arte y ciencia, entre experimentación técnica e innovación estética. De otro, la formación y expansión de una *cultura-mundo* replantea tanto el sentido de lo universal como de lo local; pues el movimiento de mundialización de las sensibilidades y el contrario pero complementario de fragmentación y liberación de las diferencias, han hecho estallar el *horizonte cultural común* que sostenía la dinámica de enraizamiento y proyección

del arte. Ahora las relaciones entre las culturas pasan por unos modelos de comunicación entre los pueblos que provienen de las tecnologías y los mercados. Y, por otra parte, se ensancha la relación *arte/diseño* replanteando el sentido de la interacción entre estandarización e innovación estética, entre racionalización y experimentación, entre formas culturales y formatos industriales, exigiéndonos pensar la *convergencia digital* como dimensión constitutiva del entorno cotidiano y fuente de nuevos lenguajes.

## 1. Nuevos regímenes de visibilidad cultural

*Los conservadores culturales dicen que la televisión por cable es la última ofrenda de la caja de Pandora y la transmisión por satélite coronará la torre de Babel. Al mismo tiempo una nueva clase de intelectuales, que dirige los centros en que operan las nuevas tecnologías culturales e informáticas, hablan confiadamente de su 'producto'. Ninguna de esas posturas es un suelo firme. Lo que tenemos es una pésima combinación de determinismo tecnológico y pesimismo cultural. Porque no hay nada que la mayoría de esas instituciones quiera ganar o defender más que el pasado, y el futuro alternativo traería precisa y obviamente la pérdida final de sus privilegios.*  
Raymond Williams

Ahorrándose la densa trama de contradicciones y rupturas de que está hecha la historia, y hurtándose a muchas de las incertidumbres del presente, buena parte de la intelectualidad, y en especial la académica, carga a los medios audiovisuales con la responsabilidad por la crisis de la lectura y el empobrecimiento cultural en general. Un amargado desencanto, travestido de profetismo, proclama

como moral pública el más radical de los dualismos: mientras en la *ciudad letrada* se hallaría el último resquicio y baluarte del pensar vivo, crítico, independiente, el *mundo audiovisual* nos atrapa en su avalancha de frivolidad, espectacularización y conformismo. Pero ese apocalíptico logocentrismo nos ha estado impidiendo por demasiado tiempo que nos hagamos preguntas como éstas: ¿cómo es posible hoy comprender las oscilaciones e hibridaciones de que están hechas las identidades sin auscultar la recuperación actual de los imaginarios populares por las imaginarias electrónicas de los relatos audiovisuales, incluyendo el cruce de arcaísmos y modernidades que hacen su éxito, y los nexos que enlazan a las nuevas sensibilidades con un *orden visual social* en el que "las tradiciones se desvían pero no se abandonan, anticipando en las transformaciones visuales experiencias que aun no tienen discurso"?<sup>1</sup> Es frente a toda una larga y pesada *carga* de sospechas y descalificaciones que se abre paso una mirada nueva que, de un lado, descubre la envergadura actual de las hibridaciones entre *visualidad* y *tecnidad* y, de otro, rescata las imaginarias como lugar de una estratégica *batalla cultural*. En América Latina la hegemonía audiovisual pone al descubierto las contradicciones de nuestra *modernidad otra*, esa a la que acceden y de la que se apropian las mayorías sin dejar su cultura oral, mestizándola con las imaginarias de la visualidad electrónica.

Pues aunque atravesados por las lógicas del mercado, los medios y las tecnologías de la comunicación constituyen hoy espacios decisivos de la *visibilidad* y del *reconocimiento social*, ya que más que a sustituir, ellos han entrado a *constituir* una escena fundamental de la vida pública, a hacer parte de la trama de los discursos y de la acción política misma. La mediación televisiva refuerza ciertamente la funcionalización mercantil de la

<sup>1</sup> S. Gruzinski, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner*, 1994.

política pero a la vez produce una fuerte densificación de las dimensiones simbólicas, rituales y teatrales que siempre tuvo la política. De manera que por las imágenes pasa una *construcción visual de lo social* que recoge el emplazamiento que, a la lucha por la representación, le plantean hoy las crecientes demandas de *reconocimiento*. Pues lo que los nuevos movimientos sociales y las minorías –las etnias y las razas, las mujeres, los jóvenes o los homosexuales– demandan ya no es tan sólo *ser* representados sino también el *verse* reconocidos, esto es, el hacerse visibles socialmente en su diferencia, desde la que se está dando lugar a un modo nuevo de ejercer políticamente sus derechos.

Las posiciones del dualismo latinoamericano más radical han encontrado apoyo en algunos pensadores europeos de la talla del politólogo italiano<sup>3</sup> quien identifica la videocultura con el *post pensiero*, es decir, con el fin del pensamiento, o en la condena proferida por G. Steiner sobre el rock, esa *nueva esfera sonora* identificada con “un martilleo estridente, un estrépito interminable que, con su espacio envolvente, ataca la vieja autoridad del orden verbal”,<sup>3</sup> y hasta en M. Kundera para quien el rock es “el aullido extático en que quiere el siglo olvidarse de sí mismo”.<sup>4</sup> Es como si, a medida que el mundo audiovisual se torna socialmente más relevante y culturalmente más estratégico, ello exasperara cierto rencor intelectual, del que hablara Nietzsche hasta el paroxismo. Ahí está demostrándolo el profundo parentesco entre los títulos de dos libros que, situados en las antipodas de la denigración y la celebración de las tecnologías audiovisuales y electrónicas, convergen sin embargo en la descarada apelación a la metafísica: *Homo videns* de Giovanni Sartori y *Ser digital* de Nicolas Negroponte. El dilema no puede ser más tramposo: o se desvaloriza la videocultura declarándola enemiga de la

humanidad civilizada, o se la exalta como la salvación del hombre actual, en ambos casos –tan distantes como el de un tecnólogo y el de un politólogo– la metafísica acaba suplantando a la política.

Lo que sucede en la otra orilla no es menos tendencioso. La tendencia del pensamiento hegemónico entre los exaltados predicadores de la *cultura audiovisual* es a pensar la “sociedad de la comunicación generalizada” como una *sociedad* transparente,<sup>5</sup> entendiéndose por eso la suma de la *autorregulación*, que resulta de la retroacción y la circulación constantes, y la *transparencia*, que proporciona la existencia de un lenguaje al que serían traducibles todas las ideologías y discursos. Estaríamos ante una sociedad capaz de “ordenar y traducir esas nubes de socialidad a matrices de *input output*, según una lógica que implica la conmensurabilidad de los elementos y la determinabilidad del todo”.<sup>6</sup> Transparente es entonces una sociedad en la que ser y saber se corresponden puesto que lo que ella es coincide con la información que posee acerca de sí misma. Ello significa que lo social, tanto en su trama cultural como política, pierde su *opacidad* al superar la *naturaleza* conflictiva de sus relaciones, y al descubrir que su más valiosa *riqueza* se halla en la información acumulada.

No resulta entonces tan extraño que, ante el vacío de utopías que atraviesa el ámbito de la política, se vea llenado en los últimos años por las utopías provenientes del campo de la tecnología y la comunicación: “aldea global”, “mundo virtual”, “ser digital”, etcétera. Y la más engañosa de todas, la “democracia directa”,<sup>7</sup> que atribuye al poder mismo de las redes informáticas la renovación de la política y da por superadas las viejas formas de la representación por la expresión viva de los ciudadanos que se hallaría en la votación por Internet desde la

casa o emitiendo telemáticamente su opinión. Esto es, convirtiendo la *opinión pública* en la tramposa democracia de las encuestas y los sondeos. Estamos ante la más tramposa de las idealizaciones ya que, en su celebración de la inmediatez y la transparencia de las redes cibernéticas, lo que se está minando son los fundamentos mismos de *lo público*, esto es los procesos de deliberación y de crítica, al mismo tiempo que se crea la ilusión de un proceso sin interpretación ni jerarquía, se fortalece la creencia en que el individuo puede comunicarse prescindiendo de toda mediación social, y se acrecienta la desconfianza hacia cualquier figura de delegación y representación.

## 2. Nuevas figuras de razón y nuevos regímenes estéticos

Lo que hay de realmente nuevo en la llamada *sociedad del conocimiento* es la aparición de nuevas figuras de razón<sup>8</sup> que replantean algunos de los rasgos más paradigmáticos del proceso de elaboración de las ciencias, tanto en sus modos de experimentar como de explicar. Pero quizá el cambio más desconcertante para el racionalismo, con el que se identificó la primera modernidad, sea el que introduce el *nuevo estatuto cognitivo de la imagen*. Desde el mito platónico de *la caverna*, y durante siglos, la imagen fue identificada con la apariencia y la proyección subjetiva, lo que la convertía en obstáculo estructural del conocimiento. Ligada al mundo del engaño, la imagen fue, de un lado, asimilada a instrumento de manipulación, de persuasión religiosa o política, y de otro, expulsada del campo del conocimiento y confinada al campo del *arte*. Hoy día, nuevas formas de articular la observación y la abstracción, basadas en el procesamiento –digitalización y redes de interfaz– de las imágenes no sólo las re-

mueve de su, hasta ahora, irremediable estatus de “obstáculo epistemológico”, sino que las convierte en ingrediente clave de un nuevo tipo de relación entre la *simulación* y la *experimentación* científicas.<sup>9</sup>

La revaloración cognitiva de la imagen pasa paradójicamente por la *crisis de la representación* que examinó M. Foucault en *Las palabras y las cosas*, donde, mediante una lectura del cuadro *Las Meninas* de Velázquez, nos propone entender la representación no por lo que da a ver sino por la invisibilidad profunda desde la que vemos.<sup>10</sup> Y es asumiendo esa invisibilidad como el pensamiento rompe el paradigma del *desciframiento de los signos* en sus juego de vecindad, imitación, analogía o empatía, para hacer posible el conocimiento científico. El fin de la metafísica reside según Foucault en *dar la vuelta al cuadro*: el espejo en el que al fondo de la escena se mira el rey, al que el pintor mira, se pierde en la irrealidad de la representación. Y en su lugar emerge el hombre, ahora hecho vida, trabajo y lenguaje. Lo que implica que en adelante el saber es inseparable de la trama significante que tejen las *figuras y los discursos* (las imágenes y las palabras) y de la *eficacia operatoria* de los modelos, que es lo que ha hecho posible ese particular saber que hoy denominamos ciencias humanas.

Es justamente en el cruce de los dispositivos señalados por Foucault –la economía discursiva y la operatividad lógica– donde se sitúa la nueva *discursividad constitutiva de la visualidad* ligada a la nueva identidad lógico-numérica de la imagen. Estamos ante la emergencia de *otra figura de la razón* que exige pensar la imagen, de una parte, desde su nueva configuración socio-técnica: el computador no es un instrumento con el que se producen objetos, sino un nuevo tipo de *tecnicidad* que posibilita el procesamiento de informaciones, y cuya materia prima son abstracciones y símbolos, que inaugura una nueva

<sup>3</sup> G. Sartori, *Homo videns. Televisione e post-pensiero*, 1997; N. Negroponte, *Ser digital*, 1999.

<sup>4</sup> G. Steiner, *No castelo do Barba Azul. Algumas notas para a redefinição da cultura*, 1992, pp. 118 y 121.

<sup>5</sup> M. Kundera, *Los testamentos traicionados*, 1994, pp. 247 y 249.

<sup>6</sup> Criticada por G. Vattimo en el texto central del libro que lleva ese nombre: *La sociedad transparente*, 1990.

<sup>7</sup> J. F. Lyotard, *La condición postmoderna*, 1984, p. 10.

<sup>8</sup> O. Monguin, “La démocratie à l’utopie de la communication”, en *Face au scepticisme*, 1994, pp. 109-131.

<sup>9</sup> G. Chartron, *Pour une nouvelle économie du savoir*, 1994; A. Renaud, “L’image: de l’économie informationnelle à la pensée visuelle”, 1995, p. 14 y ss.

<sup>10</sup> P. Lévy, *L’intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberspace*, 1994; *O que é o Virtual?*, 1996.

<sup>11</sup> M. Foucault, *Les mots et les choses*, 1966.

aleación de cerebro e información, que sustituye a la relación exterior del cuerpo con la máquina, y la emergencia de un nuevo paradigma de pensamiento que rehace las relaciones entre el orden de lo discursivo (la lógica) y de lo visible (la forma), de la intelegibilidad y la sensibilidad. El nuevo estatuto cognitivo de la imagen se halla ligado a su informatización, esto es a su inscripción en el orden de lo *numerizable*, que es el orden del cálculo y sus mediaciones lógicas: número, código, modelo. Inscripción que no borra sin embargo ni las muy diferentes figuraciones, ni los efectos de la imagen pero hasta en sus más funcionales figuras ahora remiten más que a sus efectos a una nueva *economía informacional*<sup>12</sup> que reubica la imagen en las antipodas de la ambigüedad estética y la irracionalidad de la magia o la seducción. El proceso que ahí llega entrelaza un doble movimiento. Uno, el que prosigue y radicaliza el proyecto de la ciencia moderna—Galileo, Newton—de traducir/sustituir el mundo cualitativo de las percepciones sensibles por la cuantificación y la abstracción lógico-numérica; y dos, el que reincorpora al proceso científico el valor informativo de lo sensible y lo visible. Una nueva *episteme cualitativa* abre la investigación a la intervención constituyente de la imagen en el proceso del saber: arrancándola a la sospecha racionalista, la imagen es percibida por la nueva *episteme* como posibilidad de experimentación/simulación que potencia la velocidad del cálculo y permite inéditos *juegos de interfaz*, de arquitecturas de lenguajes. Virilio denomina “logística visual”<sup>13</sup> a la remoción que las imágenes informáticas hacen de los límites y funciones tradicionalmente asignados a la discursividad y la visibilidad, a la dimensión operatoria—control, cálculo y previsibilidad—, la potencia interactiva (juegos de interfaz) y la eficacia metafórica (traslación del dato cuantitativo a una forma perceptible: visual, so-

nora, táctil). La visibilidad de la imagen deviene legibilidad,<sup>14</sup> permitiéndole pasar del estatuto de “obstáculo epistemológico” al de mediación discursiva de la fluidez (flujo) de la información y del poder virtual de lo mental.

Acompañando ese proceso emergen también hoy nuevos *regímenes estéticos* especialmente ligados a la mutación que sufre el arte cuando la digitalidad y la conectividad comienzan a poner en cuestión la *excepcionalidad* de las obras y a emborronar la *singularidad* del artista, desplazando los ejes de lo artístico hacia las interacciones y los acontecimientos. Quizá los primeros en sentirse *tocados* han sido los museos por la *con-fusión* que afecta ya tanto al sentido de las prácticas artísticas como a los modos de *valorar/valorizar* sus productos. Pero adonde apuntan los cambios es mucho más allá de lo que concierne al acceso virtual a las resguardadas obras de arte o a la venta del arte a través de la web. Nos hallamos en el umbral de cambios en el *sensorium colectivo* como el que por primera vez vislumbrara W. Benjamin al estudiar el surgimiento y formación de la ciudad moderna indagando sus huellas en el *París, capital del siglo XIX*. Y es que lo que hoy experimentamos presenta conexiones muy profundas con algunas de las pistas más desconcertantes de la lectura de W. Benjamin tanto en el *extrañamiento* de sus objetos de estudio como en el de estrate-  
gias de su indagación y de escritura.

### 3. Acerca de la refundición de las formas (W. Benjamin)

En 1934 Walter Benjamin dicta una conferencia en París a dirigentes obreros, que sería recogida muchos años después con el título “L’auteur comme producteur” en el libro *Essais sur Bertolt Brecht*. Su tema: el sentido de la libertad del poeta

en la izquierda política y la tarea prioritaria, para ésta, de revisar las “ideas hechas” sobre las formas de escritura y los géneros literarios a fin de dar con aquellas formas de expresión capaces de liberar las energías literarias de la época pues, advierte W. Benjamin: “nos hallamos en el corazón de un enorme proceso de refundición de las formas de literatura, en el que numerosas oposiciones desde las cuales estamos habituados a pensar pueden estar perdiendo vigencia”.<sup>15</sup> El parecido con el trastorno que viven hoy las escrituras y los estilos evidencia la capacidad de W. Benjamin para avizorar futuros.

Los obstáculos a la tarea planteada se hallan especialmente en el *dualismo* que opone autor a lector, ya que *el que lee está presto a convertirse en alguien que escribe*. Y ello en un movimiento de desplazamiento de la lectura/escritura desde el ámbito de la especialización profesional al de la literalización de las condiciones de vida, que posibilitan dar la palabra al trabajo mismo, esto es transformar el estatuto social del autor en el de *productor*, condición para replantear la oposición entre autor y lector. La otra tarea a emprender, especialmente entre los intelectuales, es la de romper la barrera entre la escritura y la imagen. A mediados de los años 30 W. Benjamin ya incitaba a los escritores a hacer uso de la fotografía, a superar la concepción burguesa de las *competencias* como barreras entre esas dos fuerzas productivas, pues “el desarrollo técnico es para el autor como productor la base de su desarrollo político”.<sup>16</sup> Y ello es igualmente pertinente en lo que concierne a las tecnologías de reproducción de la música—disco, radio, cine sonoro—en su capacidad de transformar la función de la forma del concierto, esto es de suprimir la oposición entre productores y auditores.

Con la fotografía y la música, nos ad-

vierte W. Benjamin, estamos también ante una *masa en fusión de nuevas formas* cuya significación es contradictoria. Pues de un lado, éstas se prestan a su uso como mero objeto de consumo, y aun peor en el caso de la fotografía, a un uso capaz de convertir en objeto de consumo hasta la lucha contra la miseria, con lo que esas técnicas se transforman en mero dispositivo de *excitación*. Pero, como lo había demostrado Brecht, es posible suspender el efecto de excitación para que esas técnicas se transformen en algo completamente distinto, en dispositivo de cuestionamiento y de *estimulación social*. La suspensión de la excitación, o el “principio de interrupción”, de *distanciamiento*, en Brecht, es puesto en relación por Benjamin con ese otro dispositivo nuevo que organiza la escritura del film, de la radio y la fotografía: *el montaje*. Es en el montaje donde se anudan los cambios de los géneros y las formas literarias con las transformaciones de la técnica.

La apuesta formulada por W. Benjamin no podía ser más desafiante en aquellos tiempos: la posibilidad de una lectura crítica de lo social, no sólo liberada del reduccionismo y el determinismo, sino capaz de iluminar la experiencia misma del vivir social en su más honda trama: la de la creatividad, pues el trastorno y refundición de las escrituras ponen en crisis el acostumbrado *orden*, el legitimador *canon* de los géneros y las maniqueas oposiciones en que se sustentan las autorías y *jerarquías*. De ahí que pensar la lectura como producción es arrancar al lector de la pasividad estructural a que lo condenaba su estatuto social y cultural, ya que al *dar la palabra al trabajo* la lectura se vuelve incitación a la escritura, se evade de la cartografía burguesa de los oficios especialistas y reencuentra el trabajo en el corazón mismo de la *escritura*. Y es entonces cuando adquiere toda su densidad premonitoria la visión de W. Benjamin

<sup>12</sup> J. M. Catalá Domènech (coord.), “Imagen y conocimiento”, 2001.

<sup>13</sup> M. Levin, *Modernity and hegemony of vision*, 1993; T. Lenain, (coord.), *L’image. Deleuze, Foucault, Lyotard*, 1996.

<sup>14</sup> P. Virilio, *La máquina de visión*, 1984; *Esthétique de la disparition*, 1989.

<sup>15</sup> G. Lascaut et al, *Voir, entendre*, 1986.

<sup>15</sup> W. Benjamin, *Essais sur Bertolt Brecht*, 1969, p. 111.

<sup>16</sup> W. Benjamin, *op.cit.*, 1969, p.120.

sobre la *técnica como mediación de fondo entre escritura y política*, liberando esa relación de la trampa ideologista que condicionaba el valor de la obra a su sumisión doctrinaria a la tendencia ideológica justa. Lo que se completa en su valiente crítica a la tenaz barrera que alcanzan los intelectuales entre escritura e imagen, con la que disfrazan su doble incapacidad, la de desciframiento de las nuevas sensibilidades y la de potenciación de lo que, en los dispositivos tecnológicos, hay de nuevos lenguajes y posibilidades de experimentación cognitiva y estética, en últimas, de creatividad social.

El mayor esfuerzo de Benjamin residió precisamente en dar la vuelta a la historia para mirarla ya no desde los Acontecimientos y las Obras sino desde las modificaciones de la percepción y la sensibilidad colectiva, desde los cambios en el *sensorium* colectivo de su época. Ese que no fueron capaces de detectar ni Tocqueville ni Le Bon al pensar *la masa*. Pues la masa es, para W. Benjamin, *la matriz de una nueva percepción*, ya que “el crecimiento masivo del número de participantes ha modificado la índole de su participación”.<sup>17</sup> No importa si ante ese nuevo *sensorium*, que se hace especialmente manifiesto en el cine, *los críticos* disparen toda la batería (y la beatería) de su descalificaciones, pues las críticas al cine que recoge Benjamin de los periódicos de su época son las mismas que la mayoría de los intelectuales le hace hoy a la televisión, y frente a las cuales la toma de posición de Benjamin es aún hoy tan radicalmente escandalosa como lo fue en su tiempo. “Se trata de la antigua queja: las masas buscan disipación pero el arte reclama recogimiento (...) De retrógrada frente a un Picasso, la masa se transforma en progresiva frente a un Chaplin”.<sup>18</sup> La masa, por otra parte, representa los lados más inquietantes y amenazadores de la vida urbana, esos que la *multitud* re-

presenta en la poesía de Baudelaire, el primer ciudadano moderno en reconocer en esa masa a “la multitud popular”. Es la muchedumbre hoy rescatada como sujeto político por Toni Negri<sup>19</sup> pero ya vista así en *Los miserables* de Víctor Hugo y en “la bohemia” que W. Benjamin rescata como figura política de la *conspiración*, al ver ahí a todos los que estaban en *una protesta más o menos sorda contra la sociedad*. Bohemia cuyo lugar propio es *la taberna*, ese *vaho* en el que se entremezclan las ilusiones y las rabias de los oprimidos, y donde se cocina un idioma hecho a partes iguales de grosería y poesía, de palabra y de grito, del lenguaje del mitin callejero y la declamación pública. *Lo masivo-popular* se halla ya para W. Benjamin en el cruce de la cultura de la taberna con la experiencia de la multitud: esa nueva facultad de sentir que *le sacaba encanto a lo deteriorado y lo podrido*, pero cuya ebriedad no despojaba a la masa de su terrible realidad social. Haberse *des-ubicado* tan radicalmente del espacio hegemónico desde el que se pensaba, le permitió a W. Benjamin avizorar las nuevas narrativas de la resistencia desde las que construyen su identidad los marginales y los oprimidos en el mundo de hoy.

Pero el cambio de *sensorium* solo no podía ser rastreado más que dando un verdadero vuelco a la historia, un vuelco que permitiera mirarla ya no desde los grandes acontecimientos y las obras consagradas sino desde *las modificaciones de la percepción colectiva*.<sup>20</sup> Y lo que ahí emerge es una transformación que afecta a la función íntegra del arte ya que lo que emerge en la fotografía, y sobre todo en el cine, rompe con ejecución su unitaria insertándose en su *re-producción* incesante y transportable: *la imagen del espejo puede ahora despegarse de él y transportarse*. Que es el modo como el nuevo arte sale al encuentro del *sentir de la masa*.

De otro lado, Benjamin entrevió una *estética del desecho*—aquellos de lo que la sociedad se *des-hace*—y que aplicará al estudio de todo lo culturalmente marginal como los pasajes comerciales, la moda, la publicidad, los juguetes, los espejos, etc., y ello a partir de una concepción de la propia sensibilidad como *montaje* de fragmentos y residuos, de arcaísmos y modernidad. Influenciado por el surrealismo, lo que intentaba era capturar el retrato de la historia en las representaciones más insignificantes de la realidad, en sus *fragmentos*. Porque Benjamin no creía en la continuidad de la realidad ni de la historia, sino en su trabazón por correlaciones oscuras, alegóricas, como las que hacen el coleccionista o el alquimista. Y ¿qué más cerca al tejido de *links*, que engrana hoy el hipertexto, que el *método de montaje* puesto en marcha por Benjamin para su investigación, esto es al *tejido de huellas*—de citas, intuiciones y reflexiones—que configuran su libro *Los pasajes o París, capital del siglo XIX*?<sup>21</sup>

La relación del *arte* con las *técnicas de comunicación* señala hoy no sólo un modo de divulgación o difusión de estilos y modas, de configuración de públicos y mercantilización de formas, sino un espacio de tensiones fecundas entre residuos y emergencias, entre contemporaneidades y destiempos, un espacio de *des-ordenamiento cultural*. Pues sólo desde ese *des-ordenamiento* el arte puede seguir entregándonos, en este desencantado cambio de siglo, el mínimo de utopía sin el cual el progreso material pierde el sentido de la emancipación y se transforma en la peor de las perversiones. En su encuentro con la creación artística actual, la *experimentación tecnológica* que posibilita la red digital o *net/art*,<sup>22</sup> hace emerger un nuevo parámetro de evaluación y validación de la

técnica, distinto a su instrumentalidad y su funcionalidad al poder, el de su *capacidad de significar* que, junto con la “voluntad de creación”, permiten al arte desafiar, y en cierto modo romper, la fatalidad de una revolución tecnológica cuya prioridad militar y usos depredatorios están amenazando la existencia misma de nuestro planeta.

Lo anterior no significa en modo alguno que la creación se confunda con el mero acceso a la tecnología, o que la interactividad no se reduzca en muchos casos a navegación programada. Pues la web representa una nueva modalidad de cooptación que pone al arte de manera mucho más sinuosa en manos de la industria y el comercio, con lo que al hacer pasar todo lo nuevo por la misma pantalla la web torna aún más difícil diferenciar y apreciar lo que de veras vale, y también la instantaneidad del acontecimiento artístico puede comprimir la *duración* hasta el punto de volverlo irrescatable del flujo, esto es *radicalmente* efímero e insignificante. Desde hace años Virilio y Baudrillard han advertido que *el vértigo general de la aceleración*, al confundir la compulsión de las experimentaciones estéticas con la exaltación de lo efímero y desechable, produce una estetización creciente de la vida cotidiana cuyo efecto es el embotamiento de no sólo el *aura* del arte sino de los linderos que lo distancian del puro “éxtasis de la forma en la infinita proliferación de sus variaciones”.<sup>23</sup> Pero todo eso no anula la *enorme posibilidad de virtualidad* abre no sólo para el campo del arte en particular sino también para la recreación de la participación social y política que pasa por la activación de las diversas sensibilidades y socialidades hasta ahora tenidas como incapaces de interactuar con la contemporaneidad técnica, y por tanto de actuar y de crear.

<sup>17</sup> Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos I*, 1982, p. 44.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>19</sup> Toni Negri y Michel Hardt, *Multitud. Guía y democracia en la era del Imperio*, 2005.

<sup>20</sup> W. Benjamin, *Discursos interrumpidos I*, 1982, p. 47.

<sup>21</sup> W. Benjamin, *París, capitale du XIX siècle. Le livre des passages*, 1989.

<sup>22</sup> B. Lafargue (coord.), *Anges et chimères du virtuel. Figures de l'art 6*, 2002; J. La Ferla (comp.), *De la pantalla al arte transgénico*, 2000; A. Machado, *Maquina e imaginario. O desafio das poéticas tecnológicas*, 1996.

<sup>23</sup> J. Baudrillard, *La transparencia del mal*, 1991; P. Virilio, *L'art du moteur*, 1993.

#### 4. Museos: ¿qué futuro le espera al pasado?

La crisis de la moderna experiencia del tiempo tiene en el actual *boom* de la memoria una de sus manifestaciones más elocuentes. Andrea Huyssens ha rastreado los ámbitos de ese *boom* a lo largo y lo ancho de la sociedad actual:<sup>24</sup> crecimiento y expansión de los museos en las dos últimas décadas; restauración de los viejos centros urbanos; auge de la novela histórica y los relatos biográficos; moda *retro* en arquitectura y vestidos; entusiasmo por las conmemoraciones; auge de los anticuarios; el video como dispositivo de memorialización, e incluso la conversión del pasado del mundo –y no sólo del que recogen los museos– en banco de datos. Hay que incluir también en ese catálogo de referencias del memorialismo actual dos de los grandes debates políticos del fin de siglo: el de los derechos de las minorías étnicas, raciales, de género, etc., y el de la crisis de la “identidad nacional” ligada, tanto o más que al proceso de globalización, al estallido de las memorias locales y grupales. La mera enumeración de los referentes nos da pistas sobre la ubicuidad que presenta, y la complejidad de la urdimbre que alimenta, la “fiebre de memoria” que padece nuestra sociedad.

Pero a la vez, y absorbido por la entropía informacional, y desestabilizado por la velocidad creciente de las innovaciones tecnológicas, nuestro tiempo, o mejor *nuestra experiencia del tiempo*, resulta radicalmente trastornada: a mayor expansión del presente más débil es nuestro dominio sobre él, mayores las tensiones que desgarran nuestras “estructuras del sentimiento”<sup>25</sup> y menor la estabilidad e identidad de los sujetos contemporáneos. Pero ¡atención!, nos advierte A. Huyssen: la obsolescencia acelerada y el debilitamiento de nuestros asideros iden-

titarios nos están generando un *incontenible deseo de pasado* que no se agota en la evasión. Aunque moldeado por el mercado, ese deseo existe y debe ser tomado en serio como síntoma de una profunda desazón cultural, en la que se expresa la ansiosa indignancia que padecemos de tiempos más largos y la materialidad de nuestros cuerpos reclamando menos espacio y más lugar. Todo lo cual nos plantea un desafío radical: no oponer maniqueamente *la memoria y la amnesia* sino pensarlas juntas. Si la “fiebre de historia” que denunciara Nietzsche en el siglo XIX funcionaba inventando tradiciones nacionales e imperiales, esto es dando cohesión cultural a sociedades desgarradas por las convulsiones de la revolución industrial, nuestra “fiebre de memoria” es expresión de la necesidad de *anclaje temporal* que sufren unas sociedades cuya temporalidad es sacudida brutalmente por la revolución informacional que disuelve las ordenadas espacio-territoriales de nuestras vidas, y en la que se hace manifiesta la transformación profunda de la “estructura de temporalidad” que nos legó la modernidad.

La *temporalidad moderna* es aquella en la que la dinámica y el peso de la historia se hallan enteramente volcados hacia el futuro en detrimento del pasado. Frente a la mirada romántica que, ya desde el siglo XVIII, buscaba recuperar y preservar lo que la modernidad tornaba irremediablemente obsoleto –en dialectos y músicas, en relatos y objetos–, la mirada ilustrada legitima la destrucción del pasado como lastre, y hace de la novedad la fuente única de legitimidad cultural. Prometeica, la razón moderna se sabe y se quiere ante todo invención, de ahí que su proclama de fe sea en el progreso. Algún tiempo después, las *vanguardias*<sup>26</sup> proclamarán la muerte del museo como acto de coherencia ideológica y política con la experiencia modernista del tiempo. Pero a comienzos de este siglo,

W. Benjamin señaló pioneramente el agujero negro que absorbía esa temporalidad: “La representación de un progreso del género humano en la historia es inseparable de la representación de la prosecución de ésta a lo largo de un tiempo homogéneo y vacío. La crítica a la representación de dicha prosecución deberá constituir la base de la crítica a tal representación del progreso”.<sup>27</sup> La experiencia de ese “tiempo homogéneo y vacío” es la que G. Vattimo devela en la sociedad actual: la experiencia del progreso convertido en rutina, pues la renovación permanente e incesante de las cosas, de los productos, de las mercancías, está “fisiológicamente exigida para asegurar la pura y simple supervivencia del sistema (...). La novedad nada tiene ahora de revolucionario ni turbador”.<sup>28</sup> La secularización del progreso desorienta su impulso fáustico, haciéndolo perder su sentido justamente al realizarse. Estamos ante un progreso vacío, cuya *realidad* se confunde con aquella experiencia de cambio que producen las imágenes. De ahí que, siguiendo al Heidegger que, al hablar de la técnica, la liga a *un mundo que se constituye en imágenes*,<sup>29</sup> Vattimo afirme que “el sentido en que se mueve la tecnología no es ya tanto el dominio de la naturaleza por las máquinas cuanto el específico desarrollo de la información y la comunicación del mundo como *imagen*”.<sup>30</sup> Y en un mundo en el que el futuro aparece garantizado por los automatismos del sistema, lo que lo sigue convirtiendo en humano es “el cuidado de los residuos, de las huellas de lo vivido, (pues) lo que corre el riesgo de desaparecer es el pasado como continuidad de la experiencia”.<sup>31</sup> Esa muy especial continuidad del horizonte histórico sin la que se hace imposible el diálogo entre generaciones y la traducción entre tradiciones.

Mirando desde América Latina los *des-tiempos* que experimenta nuestra

modernidad remiten, en primer lugar al despliegue de tiempos liberados por las nuevas formas de relacionarnos con el pasado. Releyendo la historia de estos países, Nelly Richard saca a flote una *tardo-modernidad* nuestra, entendida no como sucesividad –lo que viene linealmente después de la modernidad– sino todo lo contrario: como “combinatoria de tiempos y secuencias, alternación de pausas y vueltas atrás, anticipación de finales y salto de comienzos”,<sup>32</sup> como desorganización/reorganización del tiempo que libera las narraciones de su sumisión al progreso y posibilita nuevas, inéditas formas de relación con el pasado, o mejor, con los diversos pasados de que estamos hechos. Se me ocurre que la benjaminiana figura del *coleccionista* hace trasluz a la de la borgiana “enciclopedia china” iluminando la envergadura cultural y política de las latinoamericanas formas de resistencia a, y reapropiación de, la modernidad: burlas e ironías, disimulos y parodias que *des-ordenan* las secuencias de la historia oficial de los dominadores, y desencajan los mecanismos de *continuidad* que hacen funcionar el centramiento estructural de una autoridad autoritaria. Y en segundo lugar la mirada *desde aquí*, enfoca la tensión irresuelta entre memoria y olvido, que remite al escenario de los miles de rostros reclamados desde las fotos que invocan a los *desaparecidos*, o a esa *otra escena* de los *insepultos*, de los que no han acabado de morir porque a sus familiares y amigos se les ha negado el derecho al duelo, a terminar de enterrarlos. Las tradiciones movilizadas en las posdictaduras del *cono sur* trastornan los sentidos del olvidar y el recordar: el olvido es necesidad de sepultura, y el recuerdo, exhumación de los cadáveres. Todo lo cual está exigiéndonos una nueva noción de tiempo, correlato de una memoria

<sup>24</sup> A. Huyssen, *Memorias de modernismo*, 1996. Este libro recoge textos de dos libros de Huyssen: *After the great divide: Modernism, mass culture, postmodernism* y *Twilight memories: Marking time in a culture of amnesia*, 1995.

<sup>25</sup> R. Williams, “Estructuras del sentimiento” en *Marxismo y literatura*, 1980, pp. 150-159.

<sup>26</sup> A ese propósito: H.R. Jauss, *Las transformaciones de lo moderno*, 1995. M. De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, 1979.

<sup>27</sup> W. Benjamin, *Discursos interrumpidos I*, 1982., p.187.

<sup>28</sup> G. Vattimo, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna*, 1986, p. 14.

<sup>29</sup> M. Heidegger, “La pregunta por la técnica”, en *Filosofía, ciencia y técnica*, 1997, pp.111-149.

<sup>30</sup> G. Vattimo, *La sociedad transparente*, 1990, p. 88.

<sup>31</sup> G. Vattimo, *Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*, 1989, p. 12 y ss.

<sup>32</sup> N. Richard, *La insubordinación de los signos*, 1994, p.31.

activa,<sup>33</sup> activadora del pasado, que nos permita desplegar los tiempos amarrados, obturados, por la memoria oficial y nos posibilite hacer estallar el historicismo que sutura al pasado como único depositario de los valores y esencias de la identidad nacional.

El primer escenario del replanteamiento sobre el sentido futuro del museo es la crisis que atraviesa la concepción tradicional del *patrimonio*, a cuya gestión han estado dedicados los museos nacionales como tarea central, pues ninguna otra área del campo cultural vive una tal cantidad y seriedad de desafíos. Empezando por aquella paradoja con la que Nietzsche se burla de los anticuarios, cuyo afán de fabricar antigüedad se convierte en una “incapacidad de olvido”, que les lleva a *¡hacer de la vida un museo!* De esa concepción *anticuaria* del patrimonio han vivido nuestras instituciones nacionales y de ella queda aún mucho en las propuestas de renovación. Pues el patrimonio funciona en Occidente, y especialmente en muchos de nuestros países, huérfanos de mitos fundadores, como el único aglutinante, cohesionador de la comunidad nacional. Pero, ¿a qué costo? Primero, el de un patrimonio *asumido esencialmente*, esto es como ámbito que permite acumular sin el menor conflicto la diversa, heterogénea riqueza cultural del país, y en el que se neutralizan las arbitrariedades históricas y se disuelven las exclusiones sobre las que se ha ido construyendo su pretendida unidad. Segundo, un patrimonio *conservado ritualmente*, como un don que viene de arriba y por lo tanto algo a reverenciar, no discutible ni revisable. Y tercero, un patrimonio *difundido verticalmente*, esto es no vinculable a la cotidianidad cultural de los ciudadanos y mucho menos usable socialmente. Esa concepción culturalista, que hace del patrimonio un modo de evasión hacia el pasado glorioso del que imagina-

riamente venimos, está siendo minada bruscamente por una globalización que *des-ubica* lo nacional fragmentándolo, al mismo tiempo que desarraiga las culturas y las empuja a hibridarse desde las lógicas del mercado. La decisiva pregunta por cómo articular una historia nacional a partir de la diversidad de memorias que la constituyen y la desgarran, pasa hoy por una radical redefinición de *lo patrimonial*, capaz de *des-neutralizar* su espacio para que en él emerjan las conflictivas diferencias y derechos de las colectividades a sus territorios, sus memorias y sus imágenes. Pues ha sido la *neutralización del espacio* –lo patrimonialmente nacional por encima de las divisiones y conflictos de todo orden– la que ha estado impidiendo, sofocando, tanto los movimientos de apropiación del patrimonio local como los de construcción de patrimonios transnacionales, como el latinoamericano.

Es a partir de ese debate y estallido que se hace posible pensar el patrimonio, primero como “capital cultural” que se reconvierte, produce rendimientos y es apropiado en forma desigual por los diversos grupos sociales.<sup>34</sup> Capital que es necesario *expropiar* a sus antiguos/anticuarios dueños para que las comunidades regionales y locales se lo *apropien*,<sup>35</sup> para que a través de sus múltiples usos se despierte en la conciencia de las comunidades el derecho a su memoria cultural, a indagarla, a reconocerse en ella, cuidarla, ampliarla, interpretarla, y rentabilizarla en todos los muy diversos sentidos de ese término. Y ante la creciente conciencia en las comunidades del derecho a incorporar a su vida colectiva el patrimonio material y espiritual, arqueológico y ecológico, como parte de sus bienes y valores, se hace imperioso un cambio de fondo que permita *des-centrar* el patrimonio nacional, para que *museo nacional* sea no sólo el de la capital sino también los museos regionales y municipales. Para

que utilizando todas las posibilidades de la tecnología multimedia, el museo nacional sea ese *museo plural* que recoge al máximo la heterogeneidad cultural de la nación y hace de ella presencia hasta en los más apartados municipios del país.

El segundo escenario de *dis-localación* del museo se halla hoy especialmente en su desbordamiento del *museo-edificio* por mil lados. Comenzando por las largas filas exteriores que, en muchos países, dan cuenta del crecimiento enorme de sus visitantes, de la hasta hace poco impensable reconciliación del museo con las masas juntando la arrogancia del experto con el placer del paseante, y que si habla de la cooptación del museo por la lógica de las industrias culturales,<sup>36</sup> habla también de una nueva percepción que, rompiendo el museo como *caja fuerte de las tradiciones*, lo abre hasta convertirlo en espacio de diálogo con las culturas del presente y del mundo. De otro lado, en ese *des-borde* se hace visible la nebulosidad que presenta la frontera entre museo y *exposición*, que acerca el museo al mundo de la *feria popular*, haciendo que el curador pase de *guardián de colecciones* a alguien capaz de movilizarlas, de juntar la puesta en escena con la puesta en acción. Pero el mayor desborde del museo tradicional lo produce la *nueva relación entre museo y ciudad*, que, de un lado se cumple en la restauración de barrios enteros convertidos en espacios culturales que el turista recorre con ayuda de un guía –en algunos casos una comparsa de teatro– que le muestra recorridos y le permite explorar el interior de ciertas casas. Y de otro, el hecho de que en buena medida el atractivo de muchas ciudades reside hoy en la calidad y cantidad de sus museos, con lo que ello significa de presión para que los museos entren a ser parte de la industria del turismo y de sus mil formas de recordación: libros, afiches, videos, tarjetas, ropas, artesanías.

Esta *des-ubicación del viejo* museo, y su reubicación en el campo de la industria cultural, está produciendo tres tipos de actitudes que se traducen en tres modelos de política cultural.<sup>37</sup> Uno es el modelo de la *compensación*, según el cual el museo, como toda la cultura, hace hoy el oficio de oasis: frente al desierto cultural en que se han convertido nuestras sociedades, presas de la aceleración histórica del ritmo de vida y de la frivolidad ambiente, el museo está ahí para sacarnos de este loco mundo y permitimos un remanso de calma y de profundidad. Este modelo conservador devela su visión en la manera como recupera al museo para la *cultura nacional*, convertida en compensación por la pérdida de capacidad de decisión de la *política nacional*, y por el rechazo a asumir la multiculturalidad de lo nacional y menos de *lo extranjero*. Un segundo modelo es el del *simulacro*, que ha hallado su expresión más extrema en la teoría baudrillardiana,<sup>38</sup> según la cual el museo no es hoy más que una máquina de simulación, que en el mismo acto de “preservar lo real” está encubriendo el desangre de la realidad y prolongando su agonía, pues, en últimas musealizar no es en verdad preservar sino congelar, esterilizar y exhibir, esto es espectacularizar el vacío cultural en la pseudo profundidad de unas imágenes en las que no habría nada que ver: estaríamos ante el colapso de la visibilidad. La concepción que guía este modelo se halla atrapada en la “estrategia fatal” que busca denunciar: ante la imposibilidad en que está la sociedad actual de distinguir lo real de su simulación, no hay política posible ni cambio pensable, estamos en un mundo fatalmente a la deriva y cualquier cambio acelera el desastre. Aparte de no proponer alternativa alguna, hay en este modelo varias trampas a develar. Una, que nunca las *relíquias* han estado libres de un mínimo de puesta en escena pues el presente siempre ha mediado el acceso al “misterio original”, y por tanto la puesta en escena que

<sup>33</sup> N. Richard, “Políticas de la memoria y técnicas del olvido”, en *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*, 1998, pp. 25-76.

<sup>34</sup> N. García Canclini, “El porvenir del pasado”, en *Culturas híbridas*, 1990, pp. 149-190.

<sup>35</sup> AA.VV., *Somos patrimonio. Experiencias de apropiación social del patrimonio cultural*, 1999.

<sup>36</sup> N. García Canclini, *op. cit.*, 1990, pp. 96-129.

<sup>37</sup> Ver a este propósito los que A. Huyssen llama “modelos explicativos”, en *op. cit.*, 1996, pp. 238-252.

<sup>38</sup> Esa teoría arranca en *Simulacres et simulation*, 1981, y se despliega en *Las estrategias fatales*, 1984; *La transparencia del mal*, 1991 y *Le crime parfait*, 1995.

efectúa el museo no acaba con la ambigüedad del pasado, esto es con la mezcla de muerte y vida, de seducción e irritación que nos produce la reliquia. Otra, que confundir el ver del museo con el de la televisión es desconocer la necesidad individual y colectiva que experimenta mucha gente hoy de algo *diferente*, de exponerse a experiencias otras, *fuera de serie*, de adentrarse en otras temporalidades, largas, extrañas. No puede confundirse todo *reencantamiento* con el fetichismo de la mercancía.

Es en contravía con la tendencia conservadora y con la tentación apocalíptica del fatalismo, pero sin desconocer todo lo que de diagnóstico hay en ambas actitudes, que se configura actualmente un modelo de política cultural que busca hacer del museo un lugar no de apaciguamiento sino de sacudida, de movilización y estremecimiento, de *shock*, como diría W. Benjamin, de la memoria. La posibilidad de que el museo llegue a ser eso va a requerir que el museo se haga cargo de la nueva experiencia de temporalidad que enunciamos en la primera parte, y que se concreta en el "sentimiento de provisionalidad" que experimentamos. Pues en esa sensación de lo provisional hay tanto de valoración de lo instantáneo, corto, superficial, frívolo, como de genuina experiencia de *desvanecimiento*, de fugacidad, de fragmentación del mundo. A partir de ahí lo que se configura es la propuesta de un museo *articulador* de pasado con futuro, esto es de memoria con experimentación, de resistencia contra la pretendida superioridad de unas culturas sobre otras con diálogo y negociación cultural, y de un museo *sondeador* de lo que en el pasado hay de *voces excluidas*, de alteridades y "residuos" en el sentido que da a ese concepto R. Williams,<sup>39</sup> de fragmentos de memorias olvidadas, de restos y *des-hechos* de la historia cuya potencialidad de *des-centramos* nos vacuna contra la pretensión de hacer del museo una *totalidad expresiva* de la

historia o la identidad nacional. Los desafíos que nuestra experiencia tardomoderna y culturalmente periférica le hacen al museo, se resumen en la necesidad de que sea transformado en el espacio donde se encuentren y dialoguen las múltiples narrativas de lo nacional, las heterogéneas memorias de lo latinoamericano y las diversas temporalidades del mundo. ■

### Referencias bibliográficas

- AA.VV., *Somos patrimonio. Experiencias de apropiación social del patrimonio cultural*, Bogotá, CAB, 1999.
- BAUDRILLARD, J.: *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.
- BAUDRILLARD, J.: *Las estrategias fatales*, Barcelona, Anagrama, 1984.
- BAUDRILLARD, J.: *Le crime parfait*, Paris, Galilée, 1995.
- BAUDRILLARD, J.: *La transparencia del mal*, Barcelona, Anagrama, 1991.
- BENJAMIN, Walter: *Paris, capitale du XIX siècle. Le livre des passages*, Paris, Du Cerf, 1989.
- BENJAMIN, Walter: *Essais sur Bertolt Brech*, Paris, Maspero, 1969.
- BENJAMIN, Walter: *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1982.
- CATALÁ DOMENECH, J. M. (coord.): "Imagen y conocimiento", en *Anàlisi* N° 27, Barcelona, 2001.
- CHARTRON, G.: *Pour une nouvelle économie du savoir*, Rennes, Presses Universitaires, 1994.
- DE MICHELI, M.: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza-Forma, 1979.
- FOUCAULT, M.: *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- GARCÍA CANCLINI, N.: "El porvenir del pasado", en *Culturas híbridas*, México, Grijalbo, 1990.
- GRUZINSKI, S.: *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner*, México, FCE, 1994.
- HEIDEGGER, M.: "La pregunta por la técnica", en *Filosofía, ciencia y técnica*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1997.
- HUYSSEN, A.: *Memorias do modernismo*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1996.
- HUYSSEN, A.: *After the great divide. Modernism, mass culture, postmodernism*, Bloomington, Indiana UP, 1986.
- HUYSSEN, A.: *Twilight memories: Marking time in a culture of amnesia*, New York, Columbia University, 1995.
- JAUSS, H. R.: *Las transformaciones de lo moderno*, Madrid, Visor, 1995.
- KUNDERA, M.: *Los testamentos traicionados*,

- Barcelona, Tusquets, 1994.
- LAFARGUE, B. (coord.), *Anges et chimères du virtuel, Figures de l'art* N° 6, Pau, PUP, 2002.
- LA FERLA, J. (comp.): *De la pantalla al arte transgénico*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2000.
- LASCAUT, G. et al: *Voir, entendre*, Paris, U.G.E.-10/18, 1986.
- LENAIN, T. (coord.): *L'image. Deleuze, Foucault, Lyotard*, Paris, Vrin, 1996.
- LEVIN, M.: *Modernity and hegemony of vision*, Berkeley, Universidad de California, 1993.
- LÉVY, P.: *L'intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberspace*, Paris, La Decouverte, 1994.
- LÉVY, P.: *O que é o Virtual?*, São Paulo, Ed. 34, 1996.
- LYOTARD, J. F.: *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1984.
- MACHADO, A.: *Maquina e imaginario. O desafio das poéticas tecnológicas*, Sao Paulo, Edusp, 1996.
- MONGUIN, O.: "La démocratie à l'utopie de la communication", en *Face au scepticisme*, Paris, Hacchette, 1994.
- NEGRI, Antonio y Hardt, Michel: *Multitud. Guía y democracia en la era del Imperio*, Barcelona, Debate, 2005.
- NEGROPONTE, N.: *Ser digital*, Barcelona, Gedisa, 1999.
- RENAUD, A.: "L'image: de l'économie informationnelle a la pensée visuelle", en *Reseaux*, N° 74, Paris, 1995.
- RICHARD, N.: *La insubordinación de los signos*, Santiago, Cuarto propio, 1994.
- RICHARD, N.: "Políticas de la memoria y técnicas del olvido", en *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*, Santiago, Cuarto propio, 1998.
- SARTORI, G.: *Homo videns. Televisione e post-pensiero*, Roma, Laterza, 1997.
- STEINER, G.: *No castelo do Barba Azul. Algumas notas para a redefinição da cultura*, Lisboa, Antropos, 1992.
- VATTIMO, G.: *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós, 1990.
- VATTIMO, G.: *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna*, Barcelona, Gedisa, 1986.
- VATTIMO, G.: *Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*, Barcelona, Paidós, 1989.
- VIRILIO, P.: *La máquina de visión*, Madrid, Cátedra, 1984.
- VIRILIO, P.: *Esthétique de la disparition*, Paris, Galilée, 1989.
- VIRILIO, P.: *L'art du moteur*, Paris, Galilée, 1993.
- WILLIAMS, R.: "Estructuras del sentimiento", en *Marxismo y literatura*, Barcelona, Peninsula, 1980.

<sup>39</sup> R. Williams, "Estructuras del sentimiento", en *Marxismo y literatura*, 1980, pp.143-150.

# Un monstruo y la chúcará:

## la danza como una poética en los márgenes de un orden

### Laura Papa

Licenciada en Ciencias de la Educación y Profesora Nacional de Danzas.

Coordinadora de las carreras del Área Danza en el Departamento de Artes del Movimiento, e Investigadora en el Instituto de Investigación, Instituto Universitario Nacional del Arte, (IUNA).

Docente de Análisis Coreográfico, Taller de Proceso Creativo y de Historia General de la Danza, Departamento de Artes del Movimiento, IUNA; de Teoría General de la Danza, Facultad de Filosofía y Letras,

UBA; y de distintas carreras de posgrado de la Universidad Nacional de La Plata.

Becaria de investigación del Fondo Nacional de las Artes.

Participó en calidad de ponente, conferencista, panelista y organizadora en diversos encuentros científicos.

Realizó publicaciones en revistas y suplementos culturales (revista *N*; Tiempo de Danza; Teatro al Sur; Jorós; Kiné, y DCO).

Se ha desempeñado como bailarina, coreógrafa y cantante.

*(...) a la distorsión sin nombre que pulula en el reverso mismo de lo claro, agitándose confusa como en los planos sin fondo y cada vez más sombríos de un espejo apagado y móvil, todo el mundo prefiere ignorarla, dejándose mecer por la apariencia espesa y brillante de las cosas que, por carecer de una nomenclatura más sutil, seguimos llamando reales.*

Juan José Saer<sup>1</sup>

### I.

La danza académica, presente en una vasta cantidad de manifestaciones de danza espectacular occidental—incluso en algunas veladamente, como sustrato técnico, estético o ideológico subyacente—, construyó desde mediados del siglo XVII, un código de movimientos basado en el desarrollo de las posibilidades del cuerpo a partir de su riguroso disciplinamiento por medio de la técnica.

Desde que el racionalismo cartesiano

desacralizó definitivamente el cuerpo humano, el arte de la danza parece haber estado empeñado en devolverle esa participación en lo divino que lo hacía sede de poderes mágicos y de fuerzas sobrenaturales.

Es inevitable la asociación con los conceptos formulados por el filósofo Michel Foucault a propósito del surgimiento de las disciplinas durante ese mismo siglo: “La disciplina aumenta las fuerzas del cuerpo (en términos económicos de utilidad) y disminuye esas mismas fuerzas (en términos políticos de obediencia)”.<sup>2</sup> Aunque el análisis de Foucault se detiene principalmente en las implicancias políticas de estas prácticas, me interesa encaminar la lectura hacia el impacto que ha provocado el disciplinamiento en la estética de la danza y que, creo, aún subsiste en numerosas expresiones contemporáneas como fenómeno estético-político. Aplicando la cita de Foucault al terreno específico de la danza, la disociación que se produce en relación al poder del cuerpo apunta a desarrollar, por un lado, sus aptitudes (cuantitativa y cualitativamente) y, por otro lado, encauza la potencia expresiva que de ello podría resultar y la enmarca en los términos de una sujeción estricta a un código restringido de movimientos.

### II.

*La técnica del ballet es arbitraria y difícilísima. Jamás se vuelve fácil; a lo sumo, posible.*

Agnes de Mille<sup>3</sup>

La danza académica libró una empuñada lucha por negar las limitaciones naturales del cuerpo y extender sus capacidades más allá de lo imaginable; esto además condujo a la estilización de los movi-

mientos hacia formas más abstractas. Fue así como hombres y mujeres bailarines se dedicaron a luchar contra la apariencia tan humana de sus anatomías. Esta concepción estética alcanzó importantes logros durante el período romántico en concordancia con el tratamiento en los *ballets* de temáticas trascendentalistas. Fue así como el cuerpo se encontró sometido a los severos dictados de una disciplina que le imponía cada vez nuevos desafíos y mayores restricciones.

La negación del cuerpo natural se llevó al extremo. El cuerpo real debía parecer inmaterial e ingravido, sólo líneas al servicio del diseño. Una frase de Agnes de Mille, extraída de su libro *Dance to the Piper*, ejemplifica el pensamiento de una bailarina y coreógrafa del siglo XX al respecto:

Este cuerpo debe ser tal como nosotros deseáramos que fuese, no uno de nuestros cuerpos gastados sino un cuerpo ideal, de ensueño, liberado de la fatiga y la inquietud. Es la condensación de todos los elementos que consideramos más atractivos: ligereza, vaporosidad, fuerza, facilidad, y sobre todo, perfección.<sup>4</sup>

Enfrentar permanentemente el desafío y superarlo es también el núcleo en torno al cual gira el vértigo que provocan las destrezas circenses y los constantes nuevos récords del deporte. Es degustar la palpante emoción que proporciona ese instante tenso entre el peligro de la falla humana y el momento triunfal de superarla; la oportunidad de vencer la eterna asechanza de nuestra humanidad imperfecta y acercarnos, al menos ilusoriamente, a la perfección de los héroes y de los dioses. Se trata, en suma, de la obsesión por correr cada vez más los límites de lo posible: la exigencia de virtuosismo como momento sublime en el que el cuerpo del bailarín trasciende lo meramente humano, su objetualidad, su

<sup>1</sup> Juan José Saer, *La pesquisa*, 2003.

<sup>2</sup> Michel Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, 2004.

<sup>3</sup> Agnes De Mille, *Dance to the Piper*, 1952.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

materialidad, e ingresa en un espacio de trascendencia.

### III.

El cuerpo del bailarín ostenta los signos del vigor, la fuerza, la agilidad, la salud, el dominio de sí, la plenitud. Toda una retórica corporal construida a partir de un cuerpo natural que, de acuerdo con la lógica académica, debe ser corregido y modelado por la técnica. Es así que, en el ámbito de la danza académica, estos cuerpos desbordantes de energía y entrenados minuciosamente exhiben las marcas de su propio poder físico a partir de una constelación de signos que, quiérase o no, contaminan todos sus mensajes. Por consiguiente, toda secuencia de movimientos en una obra de esta danza nos habla, además de lo que específicamente expresa, acerca de un cuerpo modélico altamente tecnificado.

Sin embargo, traspasando el terreno específico de la danza académica, la mayor parte de la producción de danza espectacular –desde la creación de la Academia en 1661– muestra las señales de este hecho. Si bien una precursora de la danza moderna como Isadora Duncan o también la alemana Mary Wigman<sup>5</sup> pusieron en tela de juicio el código del *ballet*, muchos de estos elementos característicos del cuerpo-apto-para-la-danza continuaron asociados a sus estéticas y pueden observarse en los desarrollos posteriores de la danza moderna, por ejemplo en Martha Graham, Doris Humphrey y sus sucesores.

Esta omnipresencia del poder, significada permanentemente en los cuerpos hipereficientes, nos impone pensar si necesariamente un cuerpo tiene que hablarnos de eso cuando baila. ¿Cuántos sentidos deben quedar desplazados en los márgenes de la significación, inarticulados,

balbuceantes, sometidos a una parálisis – que es inmovilidad y afasia– para que el cuerpo *sólo nos hable de eso*? ¿Por qué acallar la humana fragilidad de una vida siempre a merced de arbitrariedades infinitas que pueden ponerle fin en cuestión de segundos? ¿Por qué privilegiar el testimonio de un cuerpo en lucha ante la impaciencia del tiempo por consumirlo y no el de aquél que asume la vejez como parte de su naturaleza o la debilidad como parte de su alegato? Un cuerpo pulsional, urgente, descompone la infame red de gestos impuestos. Otros cuerpos posibles para la danza contradicen la serena elocuencia del mensaje de los cuerpos modélicos, su unicidad y su carácter ilusorio.

Atendiendo puntualmente a la experiencia occidental, desde la década del 60 asistimos a la aparición de diferentes iniciativas orientadas a cuestionar en la danza la tendencia dominante acerca de cuáles son los cuerpos *autorizados* para ingresar en la representación y cuál es el código con el que pueden hacerlo. (Ejemplo: cuerpos no entrenados, movimiento encontrado, movimiento cotidiano, movimiento como tarea). No obstante, estas irrupciones han sido esporádicas, casi podría decirse que excepcionales, y recién han comenzado a ganar terreno con más seguridad ya entrada la década del 90.

De ninguna manera esta cuestión está agotada porque todavía hay cuerpos en silencio que, al no poder apropiarse del código dominante, creen perdida la posibilidad de articular desde sus movimientos los elementos de una poética particular y propia.

### IV.

Considero *Un monstruo y la chúcará*<sup>6</sup> como una obra en la que es posible hallar lo que denomino “poéticas del no poder”, es decir, diferentes tratamientos del movimiento que exploran las posibilidades de

producción de sentido en los márgenes de un orden hegemónico, el de la danza académica. Este orden, como señalé anteriormente, contamina los discursos de los cuerpos poderosos e hipereficientes. Por supuesto que al hablar de poéticas del no poder no hago referencia a una totalidad homogénea –ni siquiera creo que se trate de un grupo cerrado– ni a un sistema que preexista a la obra misma. Por otra parte, este término también involucra los movimientos propios de los cuerpos que tradicionalmente la danza ha dejado de lado: los cuerpos viejos, discapacitados, débiles o poco ágiles, como así también al caudal de sentido que estos cuerpos pueden producir. No dejo de reconocer que existen numerosas experiencias de integración en que muchas personas con algunas de estas características han participado en obras de danza. Sin embargo, mi planteo se atreve a cuestionar ciertas formas de integración, al menos las que se llevan a cabo dentro de un orden cuya propia lógica se basa en la aspiración a la perfección técnica medida con relación a un modelo ideal.

En el caso particular de *Un monstruo y la chúcará*, los cuerpos de los intérpretes no entran en ninguna de las categorías que mencioné previamente, pero a la vez están señalando otra: la resistencia de los cuerpos que, pudiendo sumergirse en el orden hegemónico, no lo hacen ante la necesidad de explorar otros modos de expresión que den cuenta de subjetividades o sentidos marginales al mismo.

Voy a referirme en particular a los procedimientos por medio de los cuales esta coreografía produce sentido y, si bien el presente análisis da cuenta de una lectura personal acerca de la obra, me interesa de manera especial destacar dichos procedimientos, considerando que los mismos actúan como “instrucciones de búsqueda” para habilitar otras lecturas posibles de la misma.

La obra está estructurada en tres partes: un solo del personaje masculino, un solo del personaje femenino y un dúo de ambos.

Con respecto al solo masculino y con relación a la utilización del espacio, el movimiento se realiza en su mayor parte en el nivel bajo, es decir, con el cuerpo cercano al piso: acostado en distintas posiciones, sentado, reptando. En el imaginario histórico de la danza, la línea vertical –básicamente la imagen del cuerpo de pie– posee un protagonismo muy fuerte que caracteriza la estética del *ballet* pero también la de muchas obras de danza moderna y contemporánea.

El personaje realiza un desplazamiento que evoca la manera de moverse de un animal. En esto puede observarse la animalización, un procedimiento por el cual el personaje es presentado como un cuadrúpedo o reptando en el nivel horizontal, en una posición tanto absurda como inesperada que lo degrada en su condición de sujeto humano y racional. La humanidad y la dignidad de este sujeto desaparecen. La imagen resulta perturbadora, se transforma en una ilustración triste de los extremos a los cuales puede llegar un hombre.

Cuando el intérprete se coloca de pie, el cuerpo no se observa completamente erguido sino que se para con las rodillas flexionadas hacia adentro y los brazos flexionados lateralmente. Esta posición evoca nuevamente lo deforme, lo diferente de acuerdo con los códigos de elegancia consensuados. La carencia de un cuerpo que se ajusta a lo que la sociedad define como sano, fuerte, correcto y bello ubica a este sujeto del lado de lo enfermo y débil (porque sus piernas no son normales y no permiten moverse con la rapidez y la estabilidad requeridas), lo incorrecto (está fuera de los estándares de normalidad, evidencia lo que la educación o la medicina deberían haber corregido), lo feo (no condice con los cánones clásicos

<sup>5</sup> Particularmente, la coreografía *Danza de la Bruja* (1918 y 1926) de Mary Wigman ofreció un tratamiento del cuerpo –y sobre todo de las imágenes asociadas al cuerpo femenino– que introdujo un elemento marcadamente rupturista con relación a las obras que le habían precedido.

<sup>6</sup> Esta obra de danza contemporánea, estrenada en 2001, tiene coreografía de Gerardo Litvak, Gabriela Prado y Pablo Rottemberg y dirección de Gerardo Litvak.

de lo que debería ser un cuerpo elegante y armónico). El cuerpo expresa inarmonía y desarticulación entre sus partes; en este sentido también expresa el fracaso del sujeto racional para gobernarlo.

En ambos personajes prevalecen los movimientos de una parte del cuerpo aislada, repetidos velozmente y en un lapso muy breve, produciendo el aspecto de un automatismo mecánico (como podría ser un tic nervioso). Estos movimientos cortantes, rápidos, repetidos, tienden a connotar el aspecto general de individuos rígidos y estructurados. Al respecto Henri Bergson, en *La risa*, señala:

Lo que la vida y la sociedad exigen de cada uno de nosotros es una atención constantemente despierta que discierne los contornos de la situación presente, y es también cierta elasticidad del cuerpo y del espíritu que nos mantenga dispuestos a adaptarnos a dicha situación. (...) Toda rigidez del carácter, del espíritu y aún del cuerpo, le resultará sospechosa a la sociedad, porque sería la posible señal de una actividad que se adormece.<sup>7</sup>

El *fluir natural* del movimiento —o aquello que las convenciones de la danza han enseñado a considerar “fluir natural” — no se observa en ningún momento. Donde se espera encontrar la viva flexibilidad de un ser humano, aparece la rigidez mecánica. La falta de elasticidad y la tensión permanente muestran a los personajes como seres extraños y absurdos.

La repetición hace que el significante se mantenga en el tiempo y actúe por redundancia. Además intensifica el efecto de automatismo mecánico porque homologa el movimiento humano con las repeticiones de una máquina. Por otra parte, genera un derroche de movimiento que —como no posee una finalidad en par-

ticular<sup>8</sup>— puede resultar impropio o molesto para una economía del movimiento que lo valora en términos utilitarios; de modo tal que el movimiento no utilitario deviene índice de lo irracional, lo desmedido, lo inadecuado.

En el caso del personaje femenino, la posición corporal que lo caracteriza y a la que va a volver durante el transcurso de la obra, lo muestra parado de espaldas al público, con los pies y las rodillas vueltos hacia adentro, un pie apoyado en planta y el otro en la media punta. Sostiene su pollera tensa con la mano izquierda y realiza movimientos pequeños y rápidos con la derecha. Por momentos, curva su torso hacia adelante y asoma su cabeza por el espacio delimitado por este, el brazo y la falda.

El cuerpo se vuelve misterioso: muestra su espalda, se repliega sobre sí mismo, se estremece reiteradamente. Su imagen contradice la posición simétrica de sus partes a la que la convención tiene habituada nuestra percepción. El cuerpo artístico niega la expectativa habitual, la percepción se desautomatiza y se produce un extrañamiento sobre ese objeto estético que connota la inarmonía y el desequilibrio.

Tomarse la falda con la mano constituye un comportamiento social femenino acuñado a lo largo del tiempo. Particularmente útil cuando se trata de moverse con polleras largas, pero también vaciado de esta función y convertido en un mero gesto convencional y estético en ciertos comportamientos de salón (por ejemplo, saludos y reverencias). En la danza, el tomarse la pollera con una mano o con ambas ha sido utilizado también tanto como gesto utilitario como connotando refinamiento y femineidad.<sup>9</sup> En el caso de la chúcará, su falda es corta, por lo tanto el sostenerla no interviene en su accionar como movimiento utilitario, sino que más bien podría remitir a la representación de un rasgo sancionado socialmente

como “femenino”. Este gesto femenino aparece aislado, con rigidez exagerada, al punto de producir una desautomatización que desnaturaliza los sentidos otorgados por la vida social y destaca la femineidad del personaje como un atributo no dado sino que se estaría construyendo a partir de la obediencia a patrones sociales de comportamiento adoptados de una manera artificial y mecánica.

La obra elude los clichés impuestos por la sociedad y los códigos de identidad basados en los aspectos externos y expone a la persona aferrándose a ciertos estereotipos de comportamiento que brindan un marco de seguridad tanto en el plano del desempeño social como en la codificación representacional.

La dinámica con que se realizan los movimientos construye a los personajes. No hay una gestualidad convencional ni movimientos miméticos tendientes a dar cuenta de un determinado estado mental. Las escenas surgen como fragmentos de memoria o instantáneas de vida que no se encuentran articuladas narrativamente. Si bien los movimientos no son miméticos en cuanto a la representación de un referente externo que guarde alguna semejanza con su diseño formal, la velocidad e intensidad de fuerza con que se llevan a cabo si se asemeja a aspectos de la realidad con los cuales pueden guardar cierta semejanza.

Los recorridos espaciales que realiza el personaje de la chúcará son pequeños y predominantemente rectilíneos, como si el espacio implicase el trazado invisible de una cuadrícula que debe ser respetada. El área de la marcación coreográfica se transforma en metáfora de las tensiones contenidas en el espacio social entre la libertad que los sujetos creen poseer para moverse a su antojo, los mandatos sociales (estatales, familiares, de clase, de género, etc.) y el estrecho repertorio de trayectorias posibles.

En el dúo final se acumulan todos los sentidos desplegados a lo largo de los solos, a los que se agregan nuevos sentidos derivados de la interacción social (como intercambio y dominación). Por ser esta la última parte de la obra, actúa como síntesis de todos los desarrollos previos.

Las convenciones asfixiantes y el absurdo de la vida dan permanentemente lugar a la emergencia del humor como una lucidez que los denuncia. El humor surge de la sorpresa que presentan los movimientos inesperados; de la utilización del lenguaje de la danza de forma inusual para provocar desconcierto; de la repetición que usa la frecuencia para romper los esquemas y provocar la risa, del sinsentido que introducen las situaciones absurdas (o precisamente cuyo sentido se ubica en el desafío de la lógica racional). Estas situaciones son la pantalla de una escalofriante realidad.

Si el absurdo es entendido no sólo como lo contrario a la razón sino como una de sus consecuencias, el humorismo absurdo habrá de construir una burla dirigida a la rigidez de la lógica y servirá de vehículo para producir una sátira corrosiva sobre los convencionalismos sociales.<sup>10</sup> La utilización del humor absurdo se ofrece como recurso para desautomatizar la percepción excesivamente normativizada de una realidad entendida como dada e inmodificable y, de esta manera, producir un nuevo acercamiento intelectual a la misma.

El concepto de “desautomatización” fue postulado por Viktor Shklovski y tratado extensamente en su artículo “El arte como artificio”: “Si examinamos las leyes generales de la percepción, vemos que una vez que las acciones llegan a ser habituales se transforman en automáticas”. Este automatismo afecta tanto a las acciones como al discurso: “Así la vida desaparece transformándose en nada (...) Si

<sup>7</sup> Henri Bergson, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, 1939.

<sup>8</sup> Los treinta y dos *ronds de jambe fouettés* de *El Lago de los cisnes* también son un derroche de movimiento, pero en ese caso la finalidad es clara: lograr el impacto del virtuosismo, que siempre exige la cantidad para apoyar la calidad. Por lo tanto, cualquier desempeño virtuoso requiere del derroche como condición necesaria del efecto buscado.

<sup>9</sup> En numerosas danzas folclóricas argentinas este gesto interviene en el *zarandeo*. En el *zarandeo* la dama se florea moviendo su falda ante el varón y, mientras este luce su zapateo (masculino), ella hace gala de su femineidad en un delicado ejercicio de seducción.

<sup>10</sup> El absurdo desmantela el universo cartesiano y desnuda la ilusión construida en torno al mismo. El arte y la filosofía del siglo XX han dado a luz numerosos ejemplos surgidos a partir del conflicto entre la razón y el absurdo: la literatura de Kafka; de Rousset; el surrealismo; el dadaísmo; el existencialismo; el “teatro del absurdo”, la patafísica. Su presencia se encuentra movilizándolo el desarrollo de la conciencia humorística del hombre moderno, como así también de su conciencia trágica. Si una lógica cartesiana ha invadido o, mejor dicho, limitado los contornos de la realidad, el arte y la filosofía del siglo XX producen el espacio para que en ella también tengan cabida los sueños, las fantasías, los desórdenes.

la vida compleja de tanta gente se desenvuelve inconscientemente, es como si esa vida no hubiese existido". Para Shklovski la finalidad del arte es producir una desautomatización de la percepción, es decir "dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento".<sup>11</sup>

En *Un monstruo y la chúcará* la desautomatización de la percepción es llevada a cabo por diversos procedimientos: aislamiento, rigidez, repetición, animalización, utilización inusual del espacio, recorridos marcadamente geométricos, aceleramiento de las acciones, que están destinados a producir una visión de los sujetos extraña.

### Consideraciones finales

En esta obra, los motivos tomados del mundo de la experiencia cotidiana, sirven para ilustrar a la gente real; sin embargo, el material realista aparece tratado, extraño, y esto permite observarlo desde variados ángulos. Las situaciones extravagantes que genera el movimiento llevan la verosimilitud realista al límite de lo admisible. De este modo, las situaciones cotidianas se encuentran permanentemente amenazadas por la aparición de lo extraño, que puede irrumpir en cualquier instante y hacer que lógica y absurdo se confundan entre sí.

*Un monstruo y la chúcará* explora las posibilidades de expresión del cuerpo a partir de la utilización de algunos procedimientos sobre el movimiento: repetición, aislamiento, aceleración y rigidez que, aplicados al tratamiento de movimientos pequeños y localizados, tienden a destacar su significatividad a la vez que conducen a la elaboración de un código de movimientos particular, cuya función no es construir la apología de un cuerpo poderoso y carente de conflictos sino, por el contrario, poner de manifiesto la

automatización y las contradicciones que rigen su comportamiento.

Los personajes aparecen dotados de una pertenencia social a partir de un vestuario que los caracteriza como ciudadanos comunes pero, en el transcurso de sus solos, irán desmintiendo todas las características del ser humano para convertirse en unas criaturas extrañas, a medio camino entre el animal y el fantasma. Esto se logra con la creación de un lenguaje escénico propio como una voluntaria y violenta reacción ante el lenguaje convencional de la danza más tradicional, que apela a pasos y poses reconocibles como componentes de una técnica o un código preestablecido. La normativa social es cuestionada desde el comienzo mismo de la obra a partir de la contradicción expresada de la lógica utilitaria: las acciones, los espacios y los tiempos cotidianos aparecen extrañados por la presencia de estos seres que no se manifiestan de manera convencional y transparente y cuyas expresiones crean un ámbito fascinante y poético.

El humor funciona por código erróneo, por inadecuación del movimiento para con nuestras expectativas acerca de los personajes, por adopción de actitudes excéntricas, inapropiadas, gratuitas en relación con la inmediatez, con la familiaridad del acto.

El ridículo de esta situación, sin embargo, no deja de señalar seriamente hacia la esfera vital y estética, por medio de la representación de una parte de ese mundo que se pierde de vista en el inconsciente trámite cotidiano con la realidad y también de la posibilidad que posee el arte —en este caso la danza— de dar cuenta de esa realidad de una manera autónoma.

Lo inesperado, lo insólito, aparecen mirando la segura confianza en las rutinas, aquello que a fuerza de repetirse en el tiempo parece operar con fuerza de ley consuetudinaria. En este sentido, *Un monstruo y la chúcará* violenta la legali-

dad de la normativa social por su antiutilitarismo, su anticonvencionalismo y su extravagancia.

Al contrario de las imágenes clásicas, no hay ninguna pretensión de idealizar el cuerpo ni de exaltar la belleza del modelo. Entre el ideal y la realidad del cuerpo que aparece en escena se abre una brecha plagada de contradicciones que despliegan todo un abanico de cuestionamientos e intranquilidades. Las imágenes tienen un aspecto sobrecogedor y a la vez siniestro. El conjunto remite a un proceso de degradación personal que anticipa el peligro de la destrucción individual o pública como una amenaza que aguarda en potencia en cada sujeto socialmente adaptado. Los personajes de *Un monstruo y la chúcará* se imponen como un elemento perturbador para el espectador al problematizar la naturalización que operan los códigos convencionales y las aristas complejas de la personalidad de los individuos sociales.

Ambos personajes devienen cifra del sujeto social enajenado, preso de fórmulas repetitivas, rituales inútiles para exorcizar la angustia, el hastío y la opresión. A la vez, sus movimientos dan cuenta del desorden y las contradicciones o, en palabras de Saer, de "la distorsión sin nombre que pulula en el reverso mismo de lo claro".<sup>12</sup> Una distorsión que descompone la imagen anestesiante producida por la armonía de un cuerpo bello y que manifiesta el rechazo por un arte que contribuye a sostener el poder de un orden social alienante. ■

### Referencias bibliográficas

- BERGSON, H.: *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Buenos Aires, Losada, 1939.
- DE MILLE, A.: *Dance to the Piper*, Boston, Little, Brown and Company, 1952.
- FOUCAULT, M.: *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.
- SAER, J. J.: *La pesquisa*, Buenos Aires, Seix Barral, 2003.
- SHKLOVSKI, V.: (1917) "El arte como artificio", en Tzvetan, T.: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 1970.

### Bibliografía

- ADORNO, T.: *Teoría Estética*, Barcelona, Ediciones Orbis, 1983.
- BÜRGER, P.: *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.
- DANTO, A.: *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*, Buenos Aires, Paidós, 2005.
- LE BRETON, D.: (1993) *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1993.
- STILMAN, E.: (comp.) *El humor absurdo*, Buenos Aires, Editorial Brújula, 1967.

<sup>11</sup> Victor Shklovski, "El arte como artificio", 1917.

<sup>12</sup> Juan José Saer, *op.cit.*, 2003.

# Brecht y la música

## Graciela Paraskevaidis

Cursó estudios en el Conservatorio Nacional de Música de Buenos Aires. Fue becaria del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella y del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD) en Freiburg. Residió en Berlín, como invitada del Programa de Artistas en Residencia (1984) y en Stuttgart, como invitada de la Akademie Schloss Solitude (1998). Sus composiciones han recibido diversos premios (Asociación Argentina de

Compositores, Municipalidad de Buenos Aires, Academia de Artes de Berlín, entre otros) y se han interpretado en numerosos países de América del Sur, Europa, Asia y América del Norte. Ha dictado seminarios y conferencias en diversos países. Autora de numerosos ensayos y dos libros sobre música latinoamericana contemporánea. Colabora regularmente con diversas revistas y sitios web dedicados a la difusión de la música latinoamericana actual.

Todos los años se celebran o conmemoran diversos aniversarios históricos, socio-políticos, artísticos, culturales y científicos, que dan motivo a actos recordatorios como el de hoy.<sup>1</sup> El año 2006 no es la excepción. El mundo artístico europeo-occidental se ha concentrado en el lucrativo 250º aniversario del nacimiento de Mozart, pero en América Latina los aniversarios no son únicamente musicales. El cincuentenario del desembarco del *Granma*, el próximo 2 de diciembre, señala un antes y un después en la historia latinoamericana y el cambio más profundo ocurrido desde las gestas independentistas del siglo XIX y la revolución mexicana de comienzos del XX. Es de celebrar, entonces, esta coincidencia con el cincuentenario de la muerte de Bertolt Brecht, cuyas innovadoras ideas para el teatro y –a partir de éste– también para la música, han ejercido influencia en ámbitos culturales de Europa y también en algunos rincones de América Latina.

## I. El concepto brechtiano de la música

El activista social, hombre de teatro y cantautor Bertolt Brecht define claramente la función que la música debe asumir en el teatro épico, contraponiendo éste al de ópera dramática: la música no es servidora sino mediadora, pone de manifiesto el texto, lo interpreta, toma posición y marca una conducta. La música no ilustra, no pinta situaciones psicologizantes, sino que actúa sobre la sociedad, estimula al oyente y lo obliga a una actitud crítica. Deja de ser sólo un medio de placer para convertirse en contestataria.

La música narra en lugar de actuar, hace que el público observe y despierte su actividad mental, le exige decisiones en lugar de sólo posibilitarle la expresión de sus sentimientos, porque el ser humano es un objeto de estudio y está en proceso de transformación y porque este ser social debe ser capaz de determinar su pensamiento racional, en lugar de sólo dejarse llevar por sus sentimientos. El ser humano es perfectible y hay que contribuir a su cambio.

En su *Pequeño órgano para el teatro* de 1948, Brecht explica que:

El gesto general propio de mostrar, que acompaña siempre el gesto de lo que es mostrado en particular, está subrayado en las canciones que el actor dirige al público. De ahí que los actores no deberán pasar directamente al canto, sino que éste ha de estar claramente separado de todo el resto, lo cual puede tener el mejor apoyo en algunos recursos teatrales como ser los cambios de iluminación o el empleo de carteles. La música, por su parte, deberá oponerse categóricamente a que se la utilice como coordinadora general, según suele hacerse con ella,

con lo cual se le rebaja a la condición de sierva rutinaria. La música no debe actuar de acompañante, a menos que lo haga por medio de comentarios. No debe darse por satisfecha con sólo expresarse a sí misma, vaciándose del estado de ánimo que le provocan los acontecimientos.

Y más adelante:

El músico recupera su libertad desde el mismo instante en que no está obligado a crear estados de ánimo que faciliten al público el entregarse por completo a los sucesos de la escena.<sup>2</sup>

Son conceptos antirrománticos y antineoclásicos que evidencian una clara tendencia hacia la función socializadora del arte y de la música, a través de una dramaturgia materialista de participación directa en el proceso de transformación del hombre –a su vez transformador–, frente a una visión general comprometida y a situaciones que estimulan su conciencia y lo obligan a tomar partido: “Aendere die Welt, sie braucht es!” (¡Cambiad el mundo; lo necesita!) reclama Brecht en *La medida preventiva*, una pieza didáctica escrita en 1930, con música de Eisler.

Firme opositor de la metafísica aristotélica, Brecht también cuestionaba la gran tradición musical germana del siglo XIX, cargada de subjetivismo y desarrollo dramático. Por eso es comprensible su disgusto por la música de Beethoven, sobre la que explicaba que era la descripción de una batalla pero no la batalla misma.<sup>3</sup>

También se enfrentó a aquel tipo de artista e intelectual –de cualquier nacionalidad y color político– principalmente preocupado por colocarse en el mercado, defendiendo el entretenimiento en desmedro de lo didáctico, contentándose con la experimentación del material y no

<sup>1</sup> Este texto fue leído en una mesa redonda conmemorativa del cincuentenario de Brecht. Casa Bertolt Brecht, Montevideo, 1º de septiembre de 2006.

<sup>2</sup> Bertolt Brecht, *Kleines Organon für das Theater (Pequeño órgano para el teatro)*, 1948, en Joachim Lucchesi y Ronald K. Shull, *Musik bei Brecht*, 1988, pp. 217-218.

<sup>3</sup> Hanns Eisler, *Escritos teóricos. Materiales para una dialéctica de la música. Arte y Literatura*, 1990, p. 390. A Brecht no le gustaban las imitaciones, tampoco las musicales, a las que bautizó despectivamente “misuca” (en lugar de música).

prestando atención a los contenidos. Para apodarlo, acuñó el neologismo “Tui”, en un irónico juego de palabras derivado del alemán *Intellektuell*, neologismo aún ausente – hasta donde he podido comprobar – del famoso diccionario alemán Duden.<sup>4</sup>

## II. Brecht y sus colaboradores musicales

Son fundamentalmente tres: Kurt Weill (Dessau, Alemania, 1900 - Nueva York, EEUU, 1950); Hanns Eisler (Leipzig, Alemania, 1898 - Berlín Oriental, RDA, 1962) y Paul Dessau (Augsburgo, Alemania, 1894 - Berlín Oriental, RDA, 1979). Circunstancialmente, también lo fueron Paul Hindemith (Hannau, Alemania, 1895 - Fráncfort del Meno, RFA, 1963); Rudolf Wagner-Régeny (Siebenbürgen, Alemania, 1903 - Berlín Oriental, RDA, 1969) y algunos otros de menor importancia.

En 1929, Hindemith fue invitado para colaborar con Weill en la partitura para la pieza didáctica radiofónica *El vuelo de Lindbergh*. También musicalizó un poema para coro masculino a *cappella*.

Wagner-Régeny sólo escribió la música de escena para *Con bombos y platillos* y para algunos poemas, en los últimos años de vida de Brecht.

En cambio, la relación de Brecht con Weill fue breve pero muy intensa, y su trabajo en común, de gran trascendencia. Entre 1927 y 1933, el binomio colaboró en una serie de éxitos sin precedentes, cuyos títulos más relevantes son *La ópera de dos centavos*; *El réquiem berlinés* (una breve cantata radiofónica para tres voces masculinas e instrumentos de sople); *Happy end*; *Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny*, y –ya en el breve exilio de París– *Los siete pecados capitales*.

Kurt Weill (cuyo nombre se escribía con “C” y no con “K”) era hijo de un cantor de sinagoga y su educación musical estuvo

marcada por esta tradición. Fue discípulo de composición de Ferruccio Busoni y ya era un compositor de teatro antes de encontrarse con Brecht en la primavera europea de 1927, en un Berlín que se había convertido en foco *fermental* de las vanguardias artísticas y culturales de la Europa de entreguerras.

Coincidentes en la búsqueda de nuevos lenguajes que renovaran formas y contenidos poéticos y musicales, Brecht y Weill crearon un nuevo género dramático-musical, apoyado en el empleo de un tipo de canción que incorporaba al terreno llamado culto determinados recursos de la música popular. Coexisten elementos estilísticos y formas musicales conocidas del pasado (la balada o Moritat, el coral eclesiástico, el gran final operático) y de aquel presente, de procedencia popular o bailable (el tango, el blues, el shimmy).

Weill maneja con notable maestría una instrumentación algo áspera y poco convencional, y una individualidad melódico-armónica de particular inventiva y fuerza expresiva. Detrás de esta nueva canción y del concepto de teatro épico está naturalmente Brecht y su gesto dramático-musical. La técnica de números musicales cerrados y autónomos se corresponde con la técnica de montaje brechtiana; las referencias musicales son irreverentemente subvertidas mediante una dialéctica de parodia y distorsión. Un rioplatense encontrará que el “tiempo de tango” en *La ópera de dos centavos* sirve de base a un cínicamente entrañable dúo de amor entre el cafishio Macheath y la prostituta Jenny, quienes evocan con nostálgica ternura lejanos tiempos compartidos “en aquel buldel donde fuimos dichosos”.

Después del estreno de la *Ópera de dos centavos*, a fines de 1928,<sup>5</sup> Weill defendió

(...) el abandono del principio del arte por el arte, el rechazo de los planteamientos artísticos individualistas, la

asunción de las ideas de la música cinematográfica, la incorporación al movimiento musical juvenil, la simplificación de la expresión musical que todo eso trae consigo”. [Porque (...) “si el marco de la ópera no soporta semejante acercamiento al teatro contemporáneo, habrá que romper ese marco].<sup>6</sup>

Weill dice que

(...) lo que me atrae hacia Brecht es en primer lugar la fuerte concordancia de mi música con su poesía (...) en largas conversaciones con él, llegué a la conclusión de que sus opiniones acerca de un libreto de ópera concuerdan ampliamente con las mías. (...) Hay que crear un nuevo género que maneje en forma correspondiente las manifestaciones vitales de nuestro tiempo que ya se han transformado completamente.<sup>7</sup>

El estudioso alemán Jürgen Schebera, autor de excelentes libros tanto sobre Weill como sobre Eisler, anota que en *La ópera de dos centavos*

(...) la música de Weill está determinada por tres innovaciones profundas: una nueva agrupación de la orquesta de sólo diez músicos (dos arcos, seis, vientos, piano y percusión); un nuevo estilo de canto derivado de elementos de la música popular que aparece aquí por primera vez como estilo de canción propio de Weill, y los números musicales cerrados en sí mismos.<sup>8</sup>

En el exilio yanqui del cual luego quiso volver, Weill se convirtió en un afortunado y taquillero compositor de comedias musicales estilo Broadway, como *Lady in the Dark*; *Street scene*, y *Lost in the stars*, cayendo en concesiones consumistas que Brecht seguramente no hubiera aceptado.

Paul Dessau fue el colaborador de Brecht en obras de su última etapa: la ópera *La condena de Lúculo* y las obras teatrales *El círculo de tiza caucasiense*; *Madre Coraje*; *El alma buena de Sezuán*; *El señor Púntila y su criado Matti*; *Un hombre es un hombre* y *La excepción de la regla*. Además, musicalizó un número considerable de notables canciones. Su lenguaje es descarnado y directo, pero le falta la seducción de un Weill y el empuje y la coherencia interna de un Eisler. El más longevo de los colaboradores de Brecht, Dessau, compuso –incluso después de la muerte de éste–, varias obras político-partidarias a la sombra del realismo socialista aún vigente en círculos culturales oficiales de la República Democrática Alemana (RDA).

Con Hanns Eisler, Brecht mantuvo una relación muy intensa y prolongada, firmemente apoyada en una entrañable amistad y en la sintonía de sus visiones filosóficas y posiciones políticas. Eisler fue el cabal compañero de ruta para la plenitud de Brecht, en el pensamiento ideológico, en el concepto teórico y en la práctica musical. Ambos habían sustentado desde su juventud ideas progresistas y supieron oponerse –con arriesgada actitud crítica– a ciertas imposiciones del Partido Comunista, al cual se sintieron allegados, pero al que nunca se afiliaron. Recuérdese aquí, por ejemplo, el manifiesto del Congreso Internacional de Compositores y Críticos Musicales realizado en Praga en mayo de 1948 (cuatro meses después de que Andrei Zhdánov hubiera oficializado para la música la estética normativa del así llamado realismo socialista), presidido por Eisler, principal autor del citado documento, de cuyo texto se desprenden algunas respuestas directas, no acordes con las resoluciones de Moscú. Y recuérdese también el polémico enfrentamiento surgido a raíz de su ópera *Doktor Faustus*, cuyo texto –del propio Eisler– fue censurado por un obsecuente aparato partidario, lo que determinó el

<sup>4</sup> Ver “Turandot”, en Joachim Lucchesi y Ronald K. Shull, *op.cit.*, 1988, pp. 945-950.

<sup>5</sup> Su estreno rioplatense tuvo lugar en Buenos Aires en 1930.

<sup>6</sup> Frieder Reinighaus, “Y el tiburón, tiene dientes...”, en *Humboldt*, 1998, p. 36.

<sup>7</sup> Jürgen Schebera, *Kurt Weill*, 2000, p. 57.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 55.

abandono definitivo de la composición musical. En esa ocasión, Brecht asumió una encendida defensa de Eisler en los prolongados debates que culminaron con dicha prohibición.

También “el pobre B.B.” padeció personalmente la estrechez mental de las cúpulas políticas, que se opusieron, por ejemplo, al proyecto de llevar al cine *Madre Coraje* y al estreno de *Los días de la comuna*.<sup>9</sup>

Eisler, discípulo de Arnold Schoenberg, colaboró con Brecht desde los años berlineses, durante los tiempos sombríos de la Segunda Guerra y al regreso europeo de ambos. Su producción autónoma es voluminosa, torrencialmente irregular y, en más de un caso, de originales rasgos. Eisler encarna decididamente al músico politizado y comprometido, que responde a las exigencias del Brecht militante, poeta y dramaturgo. “El compositor moderno – afirma – tiene que dejar de ser un parásito y convertirse en un luchador”.<sup>10</sup>

Junto a la música de escena para *La madre*, *Terror y miseria del Tercer Reich*, *Vida de Galileo*, *Los días de la Comuna* y *Schweyk en la Segunda Guerra Mundial*, quedan innumerables testimonios de la lucha proletaria en forma de coros obreros y marchas – *La canción de la solidaridad* y *La canción del Frente Unido* fueron, junto a la *Internacional*, verdaderos himnos de la Alemania socialista y progresista –, además de innumerables baladas y canciones, donde el texto brechtiano encuentra su contrapartida en expresión y contenido.

La música de Eisler evita el *pathos* melodramático y la sensiblería, tiene enorme fuerza interior y una mayor complejidad compositiva que la de Weill. Está en función de pero no subordinada a; tiende menos a lo mesomusical y busca entroncarse con la propia tradición germana y con la voluntad de otorgarle al material musical una función utilitaria. Su “gesto” musical se identifica perfectamente con el gesto de la épica

brechtiana, pero también con el lirismo intimista y epigramático de algunos poemas del exilio.

En su discurso en la Conferencia de delegados de la Unión de Compositores y Musicólogos Alemanes, celebrada en Berlín el 23 y 24 de febrero de 1957, Eisler declaraba: “Desde mi juventud me he empeñado en componer una música que sea útil al socialismo. Con frecuencia ha sido una tarea muy difícil y contradictoria. Pero me parece que es la única digna de los artistas de nuestro tiempo”.<sup>11</sup>

La biografía de Eisler es un cúmulo de paradojas: a los 16 años, aún alumno *liceal*, fue fichado en Viena por la policía del imperio austro-húngaro como “políticamente sospechoso”. A partir de 1933, los nazis lo persiguieron como “el Marx de la música”. En 1937 estuvo dos semanas en España, donde compuso algunas canciones para las XI Brigadas Internacionales en Murcia (*Canción del 7 de enero*; *Marcha del 5º Regimiento*, y *No pasarán*) y organizó algunos conciertos. Terminada la Segunda Guerra, la Comisión de Actividades Antinorteamericanas pergeñada por el senador McCarthy, lo acusó de agente comunista y, aunque no pudo probar esta filiación, terminó expulsando al compositor y a su esposa, poco tiempo después de haberlo hecho con Brecht y la suya. A raíz de esta comprometida situación, Theodor W. Adorno se negó a co-firmar el libro *Música y cine* que él y Eisler habían escrito, y retiró a último momento su nombre de la primera edición estadounidense, por temor a sufrir las mismas represalias políticas. Ya en la RDA, Eisler fue reiteradamente cuestionado, al mismo tiempo que se le otorgaban las máximas distinciones artísticas, aunque las polémicas no se centraron en la esfera de lo estético-ideológico sino en pugnas político-partidarias.

Fue un compositor que abordó prácticamente todos los géneros conocidos, y

también un teórico incisivo, cuyo pensamiento puede sintetizarse en una de sus frases más citadas: “Quien sólo entiende de música, no entiende nada de ella”.<sup>12</sup>

Por último, Eisler –autor en 1949 de la música del himno nacional de la RDA– se interesó vivamente por la relación imagen-sonido, componiendo música para *Kuhle Wampe* (1931) de Slatan Dudow con libreto de Brecht; para *Komsomol* y *Lluvia* de Joris Ivens; para *Los verdugos también mueren* de Fritz Lang, que le valió la nominación al Oscar musical en 1944, pero que no fue obstáculo para que el macartismo lo deportara cuatro años después. También es el autor de la música para el cortometraje *Noche y bruma* (1950) de Alain Resnais y para *Las brujas de Salem* (1957) de Raymond Rouleau.

En 1939, Eisler había estado brevemente en México, dictando clases en el Conservatorio, a expresa invitación de Silvestre Revueltas. En 1940, fallecido éste prematuramente, Eisler volvió allí para asumir la composición de la música para *The forgotten village* de Herbert Kline con guión de John Steinbeck, que Revueltas no había podido escribir.

Guiado por la dialéctica materialista, Eisler expresa que

(...) la música, como todo arte, tiene un determinado objetivo social (...) el rasgo fundamental que define el arte revolucionario es su carácter combativo y didáctico. (...) la transformación del material se produce de manera forzosa por una necesaria transformación histórica de la función de la música en la sociedad.<sup>13</sup>

Una de sus afirmaciones no ha perdido en el mundo de hoy nada de su vigencia: “Detrás de las frases progresistas se esconde con frecuencia una práctica reaccionaria”.<sup>14</sup> ■

## Referencias bibliográficas

- BRECHT, Bertolt: “Kleines Organon für das Theater” (Pequeño organon para el teatro). 1948, en Joachim Lucchesi y Ronald K. Shull: *Musik bei Brecht*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1988.
- DÜMMLING, Albrecht: “Wer nur von Eisler etwas versteht ...”, en *Eisler-Mitteilungen*, N° 39, Berlin, the International Hanns Eisler Society, 2005.
- EISLER, Hanns: *Escritos teóricos. Materiales para una dialéctica de la música. Arte y Literatura*, La Habana, s/e., 1990.
- LUCCHESI, Joachim y SHULL, Ronald “Turandot”, en *Musik bei Brecht*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1988.
- REINIGHAUS, Frieder: “Y el tiburón, tiene dientes...”, en Humboldt, 124, 1998.
- SCHEBERA, Jürgen: *Kurt Weill*, Hamburgo, Rowohlt Verlag, 2000.
- SCHELLER, Wolf: “Dramaturgo, poeta y marxista”, en *Tribuna Alemana*, N° 965, 2-III-1988.

<sup>9</sup> Wolf Scheller, “Dramaturgo, poeta y marxista”, en *Tribuna Alemana*, 1988, p. 14.

<sup>10</sup> Hanns Eisler, *op.cit.*, 1990, p. 192.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>12</sup> Albrecht Dümmling, “Wer nur von Eisler etwas versteht ...”, en *Eisler-Mitteilungen*, 2005, p. 20.

<sup>13</sup> Hanns Eisler, *op.cit.*, 1990, p. 132.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 240.

# La risa y el espanto

## De la excepcionalidad de *Les demoiselles d'Avignon*

### Luis Puelles Romero

Doctor en Filosofía. Profesor titular de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad de Málaga (UMA). Ha desarrollado trabajos de investigación en la Universidad de Amberes; en el Institut d'Esthétique et des Sciences de l'Art de la Universidad de París I (Pantheon-Sorbonne) y en la Universidad Tor Vergata de Roma. Responsable académico del Título de Experto Universitario en Teoría estética y Arte contemporáneo de la UMA (2005). Autor de los libros: Figuras de la apariencia. Ensayos sobre arte y modernidad (2001); Modos de

la sensibilidad. Hiperrealidad, espectacularidad y extrañamiento (2002); El mundo a distancia. Notas sobre la contemplación estética (2002); La estética de Gaston Bachelard. Una filosofía de la imaginación creadora (2002); La llave de los campos. Una introducción a la estética del siglo XX (2002); y El desorden necesario. Filosofía del objeto surrealista (2005). En la actualidad, su investigación se centra en la génesis moderna del sujeto espectador y en la ontología de la ficción en la contemporaneidad.

*Ante todo, los artistas son hombres que quieren volverse inhumanos. Buscan penosamente las huellas de la inhumanidad, huellas que no se encuentran por ninguna parte en la naturaleza.*

*Huellas que son la verdad y fuera de ellas no conocemos realidad alguna.*  
G. Apollinaire

*Desvivirse, debatirse por un objeto impenetrable es religión pura.*  
R. Barthes

### 1.

Cuando, en el gozne entre el neoclásico y el romanticismo, Kant alumbró su teoría del genio se abre un destino para la obra de arte que avanza a lo largo del siglo XIX hasta alcanzar a *Les demoiselles d'Avignon*, el último cuadro moderno y el primero del siglo XX. Si el filósofo de Königsberg tomaba todavía como modelo de belleza la naturaleza, a la vez que nos adentremos en el siglo romántico

será la interioridad del artista la que se instituya como germen creador, tomando el relevo a la belleza natural y, por lo tanto, al primado de la *mimesis*. De este modo, comenzando ya a declinar las poéticas normativas, la suerte del artista corre en paralelo a la suerte que conozca su propia creación. Por eso la creación es una tragedia.

Pero lo más importante de todo esto, y lo que podrá darnos mayor pista de aproximación a este cuadro de 1907, es que, recibiendo su ley de la interioridad del artista, la obra moderna se define por la necesidad de afrontar el riesgo de su propia frustración. Justo por esto puede ser genial. Justo por esto puede ser el fracaso más estrepitoso. Solo, el artista se sabe infiel—maldito, proscrito—a normas comunes o a copias perfectas. La obra moderna—y el artista como héroe trágico— mide su valor precisamente por su *valor*, esto es, por su capacidad, por su coraje para afrontar el destino de dotarse de su propia ley. La obra romántica es ante todo búsqueda de su unicidad, de su singularidad; debe ser fuerte para imponer su excepcionalidad. No es casual que el tiempo del genio romántico sea el tiempo de los monstruos (tampoco que esta génesis se extienda hasta el Zarathustra nietzscheano y estas *demoiselles* monstruosas, grotescas, incomparables); tanto la obra genial como el monstruo nacido en el gótico del XIX son estrictamente *inclasificables*. Y esa es la razón de la turbación que este cuadro de Picasso despertó entre sus coetáneos, quienes, por cierto, no eran simples turistas, sino conocedores y aliados de la cruzada vanguardista. El silencio de Apollinaire, el crítico de arte que jamás expresó su opinión acerca de este cuadro, es el silencio ante el monstruo.

Darse la ley, inventarse el destino (eso hace Picasso en los dieciséis cuadernos preparatorios: inventar un destino) sólo puede hacerse en la oscilación dramática

entre la luz y la ceguera, entre la clarividencia y la desorientación: a tías, a ciegas... con esfuerzo. Casi diríamos que con una cierta épica, la cual se interna en esta pintura de Picasso: *Les demoiselles* es una épica. Con esfuerzo, digo, y sin *gracia*, sin gracia, sin naturalidad, sin la virtud clásica de ocultar las huellas del dolor creador. No tienen estas mujeres de burdel ninguna gracia, no despiertan la menor sonrisa, en todo caso burlas entre carcajadas. Si Nietzsche filosofaba a martillazos, Picasso era brutalidad. Esta pintura, áspera, tosca, tiene el valor de haberse inventado su propio destino. Y para llevarlo a cabo—para dársele y seguirlo—se ha tenido que hacer fuerte. Pero ni siquiera esto la distingue de otras obras, de Goya, por ejemplo. Lo verdaderamente nuevo, con lo que *Les demoiselles* se abre al siglo XX, es que este desnudamiento de la fuerza y del esfuerzo, esta nobleza con la que se muestran las heridas de guerra, consiguen delatar cuanto de falsedad se oculta bajo la identificación de gracia y belleza, cuanto de alejamiento del arte verdadero se denuncia en la idealización llevada a cabo por los *pompier*s. Y el arte verdadero, mientras lo es, no es bello, sino saludable. O, de otro modo, el arte verdadero no persigue gustar—es más, asume el riesgo de su fealdad—pero no puede dejar de querer *curar*. Decía Picasso de este cuadro, de monstruos y monstruoso, que era un “exorcismo”. De Picasso dijo Salmón que fue “aprendiz de brujo”. Cuando se persigue de verdad producir efectos, el meramente estético es el más prescindible.

El proceso de autonomía—que es proceso de aislamiento y, en su reverso, de soberbia— que da identidad al arte moderno deberá librar hacia la segunda mitad del XIX la batalla más difícil. En la fatalidad romántica de su libertad, de su independencia, no hay mayor autonomía que

la que se gana no queriendo gustar (y hasta queriendo no gustar). De este modo, el cumplimiento, desde luego transitorio y un poco ilusorio, de la autonomía artística, que suele hacerse coincidir con la moda esteticista de *l'art pour l'art*, coincide con la primera gran ruptura del artista moderno con el público burgués, al cual ya no se pretende complacer sino, de un modo u otro, provocar, injuriar, avergonzar. El valor de la obra no dependerá del juicio del público, sino, más bien, de su fuerza para enfrentarse con él. El caso de Manet, cuyo divorcio con el público del *Salon* es testimoniado por Zola, y del que Bataille dice que es el primer artista en el que se produce esta pérdida de reciprocidad con los espectadores de su tiempo (y justo por eso es capaz Manet de estar en el nuestro), abre la muy noble tradición de los *refusés*. Este gran cuadro de Picasso se adscribe con todos los honores en la historia oficial de los *rechazados* y por motivos que no lo alejan de la mofa que recibió la *Olimpia* de Manet cuando lanzó su mirada carnal a los señores con chistera, bastón y un gusto refinadísimo que merodeaban por el *Salon* prefiriendo—en las telas y no en los lechos—los cuerpos sin ojos de Ingres o Bouguereau.

## 2.

La abundancia de testimonios que nos han dejado los muy espantados visitantes de aquel *atelier* en el que se engendró—como el monstruo en las manos del muy decimonónico científico loco—este burdel de pesadilla, nos ilustra acerca de cuáles fueron las intenciones que rigieron la preparación de este cuadro. Frente a la vieja lógica de la representación, por la cual la obra de arte debe definirse pareciéndose a su modelo (definirse por transparencia), *Les demoiselles* es fundamentalmente la operación de suscitación

de efectos y reacciones. Su logro no debe juzgarse en términos de perfección mimética sino de potencia retórica. Podríamos llamar a esto *el giro de la recepción*. Hasta el grado de que nunca como ahora la identidad de una obra de arte es tan dependiente de su recepción, de las reacciones que ha suscitado, de lo que de ella se ha dicho. Para ello, parece lo más idóneo que el artista calle, confunda, desdise, haga suya la opacidad. La contemporaneidad estricta de Picasso—y particularmente de este cuadro—radica en la posibilidad de cedernos el protagonismo “productivo” de la interpretación. Picasso mira a otra parte, elude responder, trata de no asumir la responsabilidad. Otros, las voces de la recepción, nos hablan del único significado posible: qué sintieron, qué les pasó. Como “comer estopa y beber petróleo”, sintió Braque cuando lo vio. Esta pintura es ante todo lo que hace sentir; por eso su definición es retórica y pragmática y no semántica. Por eso no significa nada y está llena de poder.

Es por esto por lo que esta pintura no persigue recibir un juicio relativo al grado de perfección que en ella se haya alcanzado, sino que más bien lo que se propone es producir una experiencia de extrañamiento, que pueda ser apercebida con suficiente determinación por el receptor. También en este aspecto es este cuadro umbral del siglo XX. Porque no espera el juicio, sino que produce la experiencia. Porque no pretende ser objeto para su contemplación estética, sino operación del efecto extraestético (y por eso es tan rigurosamente fea, para oponerse a las complacencias de su contemplación).

Picasso sabe que la radicalidad de la experiencia que esta tela prepara, el extremo de espanto que en ella se persigue, requiere del silencio. El silencio de Picasso, o el silencio de Apollinaire—siendo crítico de arte: porque era crítico de arte—, es adecuado a la voluntad de excitación de la reacción

ingenua. Y, por esto, *primitiva*. Digámoslo: lo más primitivo de este cuadro es la experiencia que provoca, tan primitiva como salir corriendo o echarse a reír. Tan primitiva como quedar espantados. Ni Picasso ni su amigo Apollinaire hablan, porque saben que hablar resta fascinación. Porque saben que empezar a hablar es empezar a descreer, a protegerse, a dotar de sentido, a reducir a representación con significado y a objeto estético. Empezar a hablar es empezar a escapar. Y sobre ninguna otra posibilidad de efecto, lo que Picasso prepara cuaderno a cuaderno, con la persistencia del obseso, es nuestro espanto. Por eso Picasso se calla: para callarnos a nosotros y dejarnos de piedra, paralizados, ante los ojos de estas Gorgonas feas y fascinantes. En *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia*, escribe J.-P. Vernant acerca de la Gorgona: “(...) puede provocar el espanto de una angustia sagrada o bien el estallido de la carcajada liberadora”. La gran carcajada, con la boca muy abierta y los ojos cegados, y el espanto, en el que la mirada se aparta de la presencia reaccionando a la histeria, son dos formas de perder la voz.

Así se expresa el Doctor Frankenstein en la novela de Mary Shelley:

¡Ay! Nadie hubiera soportado el horror que su vista inspiraba. Una hedionda momia resucitada no habría parecido tan horrenda como aquel engendro. Pude contemplarlo cuando todavía no estaba terminado y, ya entonces, me había producido repulsión. Pero, al transmitir la vida a sus músculos y articulaciones, le había convertido en algo que ni el mismo Dante hubiera podido imaginar.

“Es la fealdad horrorosa de las caras lo que heló de espanto a los medio contorsos”, escribió André Salmón sobre *Les*

*demoiselles*. O, cabría añadir, hizo reír a Matisse y a Fénéon. Risas y espanto. Dos maneras de apartar la mirada, de no querer ver. Eso significa la *aversión*: apartar la mirada. Sin poder apartarse.

## 3.

*Les demoiselles d'Avignon* despierta aversión porque no pertenece ya a las retóricas modernas de la *atracción*. Despierta aversión porque se arriesga a ser verdad y no persigue ser ficción (verosímil). Porque ha dejado de ilusionarnos para procurar fascinarnos. Porque no es habitable, acogedor, y sí impenetrable y espeluznante a la visión. Este cuadro de 1907 no se deja habitar, pero tampoco nos deja tomar distancia y contemplarlo diciendo de él que es sublime (como dijimos de los paisajes románticos y no del sexo pintado por Courbet). No se deja habitar porque no es ficción y porque, así, es fantasía, visión grotesca, como la pesadilla de Füssli, pero sin onirismo ni narración.

Tanto Velázquez como Picasso (que son el principio y el fin de la ficción moderna, como lo son Vermeer y Picabia o Magritte) *suponen* al espectador como instancia necesaria para el cumplimiento del sentido suscitado por la obra. Velázquez, como vio Foucault en su descripción de *Las Meninas*, lo implicó en la composición, lo metió en la habitación, en la escena barroca (la ilusión de habitabilidad, por la que se determina la ficción moderna, tiene su nacimiento en la perspectiva renacentista, con la que la escena obtiene profundidad y el espectador puede, por tanto, imaginarse que entra en ella); *Les demoiselles* es un escaparate y no una escena o un escenario: pura exhibición de imágenes ofrecidas—expuestas— a un espectador que es, cumpliéndose una paradoja fuertemente posmoderna, implicado y excluido: que no puede entrar en el cuadro—el cual

carece de toda profundidad, como ya hizo Manet— pero tampoco puede apartarse del requerimiento que recibe de estos cuerpos espantosos con los que nos resistiríamos a compartir las delicias de la *soirée*. En este cuadro de Picasso nadie quiere entrar pero nadie puede irse de su visión. Producen parálisis, y justo por eso estas figuras deformes son ídolos: nos atrapan—no nos atraen— y nos excluyen. Y nos dejan paralizados, inmóviles, ni fuera ni dentro. Ni pudiendo salvarnos del espanto entrando en la ficción y rompiendo el hechizo; ni pudiendo apartarnos de la ficción y poniéndonos a contemplar protegidos por la distancia estética y creyéndonos ser alguno de aquellos personajes entre altas montañas pintados por C. D. Friedrich.

Este tránsito entre la ficción barroca—que es ante todo un dispositivo de interioridad e implicación—y esta fantasía picassiana, grotesca y posromántica, se contiene en los propios estudios preparatorios realizados por el pintor. En ellos se observa con claridad cómo el criterio de composición del cuadro va modificándose desde la elaboración de una escena (puede verse en el *Estudio* de marzo-abril de 1907 que pertenece al Museo de Basilea) dotada de una dramatización interior de la que el espectador del cuadro—como ocurre según Fried ante los cuadros rococós—no es más que un espectador invisible, un *voyeur* que se frota las manos mientras asiste a una escena que en nada lo requiere y que en nada lo interpela, hacia la *evidenciación* del espectador, ahora delatado y al que se le hace objeto de la exhibición. Estos *Estudios* poseen una dramaturgia característicamente barroca: un personaje masculino—conocido por los estudiosos como “el estudiante de medicina”—accede a la escena a través de un telón situado a la izquierda del cuadro. Las figuras femeninas forman un coro—entre ellas se sienta un marinero—

en torno a él y exhiben sus encantos esperando su elección. Los espectadores, nosotros, podemos mirar con la mayor impunidad: estas figuras nunca nos harán elegir.

Pero, magníficamente, Picasso no queda conforme con esta versión preparatoria y se decide a introducir importantes cambios: el estudiante de medicina, que venía entrando desde la izquierda, será en el cuadro final una mujer de perfil que, más que entrar, alza un telón, como invitándonos a contemplar lo que ahí se muestra con la mayor de las impudicias. Lo que antes era un coro centrado en un personaje del cuadro—el joven estudiante—ha pasado a ser un mosaico de figuras que, emulando con poca fortuna a odaliscas, Venus, y otras feminidades idealizadas por los academicistas del XIX, adelantan el paso para arrojarnos su espantosa frontalidad. Si, antes, la dramaturgia interiorista del *Estudio* de Basilea nos protegía, ahora se nos pone enfrente y a la intemperie, obligándonos a cruzarnos la mirada—intensa, persistente: estos cuerpos son más ojos que carne—con estas maestras del deseo rotundamente silenciosas. Con estas diabólicas que nos delatan, como ya hizo la *Olimpia* de Manet y todas aquellas satánicas pintadas por Rops.

Acerca de esta inclusión no consentida del espectador en el cuadro, quisiera referirme brevemente a la maravillosa figura acucillada del ángulo inferior derecho, a la que los conocedores llaman “la ajena”. Ella somos nosotros. A quienes se nos ve el culo y se nos acucilla y se nos avergüenza. Es significativo que esta figura, singularmente grotesca, se haya mantenido constante a lo largo de todos los estudios preparatorios, mereciendo en los apuntes una atención privilegiada. Su radical ambigüedad: estar dentro y estar fuera, ocupar una zona de la composición, marginal, que no se corresponde con su mayor relevancia

para la significación del cuadro, de espaldas a nosotros pero mirándonos, en la disonancia entre una cabeza—máscara y un cuerpo desnudo..., su ambigüedad es la nuestra. Ni dentro ni fuera: ahí estamos. Frente a frente. No demasiado cerca y no tan lejos como para librarnos de los efectos que este cuadro—potencia—operación ejerce sobre nosotros. Y que no serán ni los efectos narcóticos de la ficción ni los efectos estéticos de la contemplación. ¿Por qué no decirlo? Sus efectos serán los que eran capaces de producir los iconos medievales, pero ahora ya sin dios. El cuadro *Les demoiselles d'Avignon* actúa sobre nosotros como lo hace el ídolo—y no el icono—: dejándonos paralizados sin entender nada. Sólo así seremos *transformados*.

Para ser transformados, para ser *alterados*, Picasso altera la continuidad de la composición escénica barroca, la cual se sostenía en su estricta continuidad icónica, e introduce la ruptura de la composición, como se ve en el aislamiento formal (y en el silencio) en el que quedan encerradas cada una de estas figuras. Estas superficies mudas, desnudas y exhibidas, desprovistas de toda interioridad, de toda intimidad, están dispuestas—como hace Vanessa Beecroft un siglo después—para que se les elija: a una y no a otra. No se mira siguiendo un orden—como se requiere por la composición barroca—, sino que se mira eligiendo y rompiendo el orden. Por eso, a diferencia de lo que ocurría en el boceto de Basilea, la relación entre las figuras es de exclusión. Picasso ha roto la continuidad del coro o, de otro modo, nos ha puesto delante del monstruo sin vida, cuando sus órganos carecen de organización, cuando las partes del cuerpo no quedan unidas—unificadas—por el aliento vital. Más que composiciones, Picasso, apartándose de Ingres pero también de Matisse, dos grandes compositores de la armonía, es un maestro de la *descomposición*. Y en la

inarmónica de la descomposición, las partes quedan irreductibles a unidad; quedan sólo partes convocadas a una tela en la que se encuentran sin hablarse con otras partes igual de aisladas. Picasso, así, corta y pega. En vez de componer puzzles, monta *collages*. Escribía Mahaut a propósito del taller de Picasso: “Su taller viene a ser una especie de laboratorio donde valiente y pacientemente investiga, construye, crea seres que primero y cuando aún son identificables, parecen monstruos”. Picasso o el nuevo Prometeo.

#### 4.

Puzzles y *collages*. La verosimilitud—tan ajena a la obra de Picasso y a las vanguardias en general—y la *mimesis*, dos categorías de alto rango entre las poéticas neoclásicas, capaces de instruir al artista en la composición de bellísimos puzzles que nada son hasta no ser acabados y quedar perfectos, se rompen por dentro—la composición siempre se rompe por dentro, lo mismo que las actitudes de fingimiento—cuando nos aproximamos al romanticismo. Si Goethe, el último autor del siglo XVIII, insistía sin descanso en las virtudes del ilusionismo pictórico y teatral, y este ilusionismo pasa por la condición de que el cuadro no parezca haber sido hecho (como la naturaleza, a la que el artificio tiende, no parece haber sido producida), el romanticismo de Mary W. Shelley es el umbral de acceso al paradigma del *collage*. No es irrelevante que Frankenstein sea algo así como la rigurosa antítesis de la *belleza ideal* nacida con los griegos y consistente en la elección y composición posterior de las partes más hermosas—o sea, más perfectas—de cada ejemplar del motivo escogido. Frankenstein es un engendro en el que no han quedado reducidas a unidad—justo por eso es un monstruo “indefinible”—las partes, los órganos, los huesos que lo

(mal)forman. El siglo XIX que inventa a Frankenstein inventa además, y en las mismas fechas, la categoría estética de *lo pintoresco*, esto es, lo que resulta gratificante por su amenidad visual, lo que entretiene al ojo surtiéndolo de tolerable diversidad. El *collage* y *lo pintoresco* son dos señales de cómo la heterogeneidad comienza a evidenciarse entre los monumentos de cultura concebidos a lo largo de aquel siglo. Uno y otro son notas de la apelación creciente que las artes occidentales van haciendo de *lo otro*. El exotismo pintoresquista, la literatura de terror, la concepción del artista como un ser inigualable, son vetas conocidas de este deseo de alteridad. Pero, todavía, entre las manos de los burgueses propietarios y las damas soñadoras, la diferencia no llegó a quebrar la solidez de lo propio. Todavía se disfrutaba del juego de la diferencia. Era divertido asustarse ante las muestras de satanismo reflejadas en el arte *fin-de-siècle* o ante los fumaderos de opio de los viajeros románticos, o ante las victorias violentas y tan bellas de Sardanápalo, o leyendo los cuentos de Barbey d'Aureville... Se trataba al fin de amenizar con unos granos de sal y pimienta las largas tardes de madame Bovary.

Pero Picasso, que tiene en su memoria *El baño turco* de Ingres (una gran composición-puzzle) y las pinturas exotistas de Gauguin y Matisse, el mismo Picasso que ha pintado en el verano de 1906 un *harén* ocupado por un coloso y cinco mujeres acicalándose, da una vuelta de tuerca a las estéticas de la heterogeneidad y transforma la aceptación amable de la diferencia en temible *heterocracia*, en poder de lo otro, en alteración de lo propio y no, como venía ocurriendo, en apropiación de lo extraño y lejano. Picasso trae al otro y acentúa su otredad. Y, de repente, aquella entretenida heterogeneidad se nos ha vuelto incómoda heterocracia. Es el otro el que toma el poder, el que se mete a la fuerza en nuestro cuadro.

Decía arriba, en otro contexto, que Picasso, más que componer, descomponer (divide, aísla, separa) la figuración para hacer visibles las figuras. Desde el punto de vista de cómo actúa la heterocracia en *Les demoiselles*, cabría advertir que, más que *com-posición*, lo que hay es *com-parecencia* del extraño, *con-vocatoria* entre desconocidos. Y creo que esto se ve del todo si hacemos un pequeño rodeo por el sentido que tenían aquellos cuadros de harenes, pipas de opio, odaliscas, palmeras, vergeles, camellos, zocos, Alhambras, gitanos..., que se hicieron como golosinas en las últimas décadas del XIX. Todos ellos eran *evocaciones*: nos "llamaban" a lo externo; nos alejaban de aquí sin tener que abandonar nuestro sillón. Pues bien, lo que propongo es que este cuadro de Picasso, con el que se abre un siglo poscolonial, lleva a cabo la *invocación*. Esto es, trae aquí, llama al otro y lo trae a lo propio. Por eso la emulación de máscaras africanas que vemos en el cuadro se recibe como una señal invasora, como la intrusión del bárbaro en los escenarios de la cultura occidental. *Les demoiselles* anticipa la llegada del bárbaro a nuestra puerta y, con la diferencia que esto supone, a nuestro sillón. *Les demoiselles*, además de dedicarse a la entrega lúbrica, intoxican nuestra propiedad llenándola de bastardos sin procedencia reconocible.

## 5.

Desde una apreciación estética vulgar, el *collage* podría ser tomado, con su toque *naif*, como una construcción en la que las piezas no acaban de encajar correctamente; como una reunión de elementos heterogéneos y heteróclitos de difícil conciliación. *Les demoiselles d'Avignon* es un *collage* rigurosamente feo, el encuentro forzado entre figuras que no consiguen aunarse armónicamente. Y esta fealdad

sólo puede explicarse creyendo que es un cuadro inacabado o mal acabado. Quedaría así comprendida su fealdad: por la razón de su imperfección, de su inconclusión. Sin embargo, una curiosa declaración de Kahnweiler nos disuade de creerlo así: "Fue en la primavera de 1907 cuando vi por primera vez las *Demoiselles d'Avignon* (...) Picasso consideraba entonces que el cuadro estaba inacabado, pero el hecho es que después se quedó en el mismo estado". Lo cierto es que esta paradoja del cuadro acabado que es igual que el cuadro inacabado es enormemente jugosa.

Cuando en 1853 Karl Rosenkranz publica el primer tratado moderno dedicado a la ontología de la fealdad no consigna sin embargo dotar a esta categoría de la potencia de transgresión que alcanzará a tener entre las prácticas artísticas de las vanguardias. Rosenkranz, discípulo de Hegel, es capaz de conceder a la fealdad una importancia nunca antes reconocida como instancia sobre la que se tensa la belleza pero, siendo esto mucho, sigue siendo todavía insuficiente. Para este autor, la fealdad en el siglo XIX no pasa de ser un *momento* de la belleza, un momento justamente necesario para que ésta obtenga un carácter verdadero —poderoso, auténtico— y no se limite a ser simple apariencia agradable. Lo bello romántico debe integrar lo feo pero, por lo mismo, debe superarlo. Así se explica la predilección romántica por la belleza de lo profundo y lo intenso, la belleza de lo que ha sabido confrontarse con su negación y ha logrado sobreponerse y, al fin, *contenerla*.

*Les demoiselles d'Avignon* debe su voluntad de fealdad a una intención más moral que puramente estética. Rompiendo con la tradición de la estética kantiana, según la cual la obra de arte debe ser juzgada en términos estrictamente estéticos, Picasso se vuelve hacia el pasado

para reencontrarse con la indisociabilidad premoderna de lo estético, lo moral y lo verdadero (por eso espanta y no es simplemente considerada defectuosa desde un punto de vista estético; por eso es una obra de arte y no un objeto de diseño).

La historia de la belleza, que hasta el XIX no converge claramente con lo artístico, es la historia de un concepto fuertemente moral. Y esto es así con toda decisión hasta el siglo XVIII. Hasta aquí, la belleza es saber dar la forma adecuada y precisa a la fuerza vital. O más sencillamente: dar forma a lo carente de ella. Esto ha sido la belleza desde los pitagóricos hasta los neoplatónicos británicos de los siglos XVII y XVIII. ¿Qué explicación tiene entonces esta ostentación de fealdad de *Les demoiselles*? ¿Por qué es esta pintura tan descaradamente fea, tan fea sin disimulos? Picasso, con este cuadro, con el que se da origen al siglo XX, obstruye toda idealización de la fuerza en la forma, toda posibilidad de gobierno de la medida y la contención, del decoro y la perfección, modos estos de llamar a la belleza y en los que, uno a uno, se detecta la dimensión moral a la que me he referido. Los "buenos modales" son tan estéticos como morales. Sentarse sin abrir las piernas, comer con la boca cerrada o no reír a carcajadas son fórmulas educacionales en las que se advierte en qué medida la belleza significa el ocultamiento de la interioridad púdica. Fórmulas educacionales a ojos occidentales serían bien expresivas de que no comemos o nos sentamos como lo hacen los *primitivos*, incapaces de guardar las formas y conducirse con educación. En definitiva, se nos dice que ser "primitivo" es no saber frenarse, retenerse. Quien eructa, se tira pedos, huele a sudor, grita entre desconocidos o escupe al hablar es un primitivo. O un mal educado. Todas estas *feas* costumbres tienen que ver con mostrar

lo que no debe verse. El primitivo es el que no sabe cuidar sus formas (ocultar-se en ellas).

Y ahora llega Picasso: la tosquedad de su plasticidad, su rudeza, su cuidado aspecto de aspereza (¿de primitivismo?), su crudeza, su falta de estilización (que no de estilo), su desmesura, son categorías con las que nombrar su *incontención*. Creo que esto es lo mejor de este gran cuadro: su *incontención*. Su capacidad para estar excediendo el límite constreñido y heredado de las viejas formas (tan queridas a Ingres, por ejemplo, pero también a Matisse). Por eso parece que las formas estallan, se quiebran, revientan. No lo dice mal André Salmón: “Los resultados de las búsquedas primitivas fueron desconcertantes. Sin la menor preocupación por la gracia; ¡el gusto repudiado como una medida demasiado estrecha!”. Este cuadro nos llena de espanto porque su fealdad está llena de violencia. Es feo porque en él se ha roto la ilusión de armonía, de mesura, de proporción entre las partes, la delicadeza del acabado. Es feo porque no se mide, porque se sale de sí, porque invierte más fuerza de la que consigue gobernar. Es feo porque en él “se han perdido las formas”. Por eso es feo y por eso es obsceno, porque muestra más de lo que debe, porque carece de medidas, porque es irreprimible. Y, ya lo sabía Kant, es genial porque no atiende a normas (todas las normas son de conducta).

La historia de la belleza es la historia del pudor y sus vigilancias. El ocaso moderno de la belleza coincide con el final del pudor. Pero no podríamos censurar a estas mujeres su impudicia, porque en ellas no queda vergüenza como tampoco queda intimidad que guardar. Estas mujeres quedan libres de las formas civilizatorias del pudor para alcanzarse en ellas la desmedida ciega de la obscenidad posmoderna nacida en este cuadro de Picasso.

## 6.

*Pero ¿debemos mirar las obras de arte? ¿No es lo propio y constante en la posición cultural considerar la obra de arte precisamente como algo que hay que mirar en vez de algo que hay que vivir y hacer? ¿No es acaso el solo hecho de estar destinada a las miradas, desde el mismo momento en que se produce esta obra de arte, lo que caracteriza al arte cultural, corrompe su ingenuidad y lo vacía de todo carácter subversivo?*  
J. Dubuffet

Respecto a la cuestión, tan discutida por los especialistas, de la “influencia” precisa y demostrable de las máscaras africanas en *Les demoiselles d'Avignon* (esto es, si ya conocía o todavía no las salas del Museo etnográfico del Trocadero), debo decir que no me parece de particular relevancia para lo que me propongo considerar aquí. Lo que más bien haré será tratar de observar cuáles son las variaciones que, en lo que atañe a la recepción, por parte del arte occidental de aquellas primeras décadas del XX, de ciertos objetos pertenecientes a otras culturas, lleva a cabo Picasso, distinguiéndose así tanto de sus antecesores, los pintores exotistas del XIX, como de otros coetáneos suyos, como Derain, Matisse o Braque, cuya aproximación a esos objetos está regida por su estilización en términos escultóricos y, por tanto, formales.

En este sentido, lo primero que hay que decir es que Picasso se aparta de la *apropiación* decorativista que impuso la “moda” africana en aquellos años en los que preparara su “burdel filosófico”. Lejos de recrearse en el exotismo idealizante, estetizante, y, desde luego, deliciosamente reductor (a formas bellas) de toda diferencia violenta, Picasso se adentra en una aventura fuertemente artística pero

ajena a toda pretensión estética. Donde está de moda la apropiación, él elegirá la *incorporación*. Donde se prodiga el exotismo, él elegirá el exorcismo: “(...) era mi primer lienzo de exorcismo”, dice Malraux que le dijo Picasso.

Quisiera reproducir aquí unas palabras del artista, rememoradas por Françoise Gilot (en *Vivir con Picasso*), que nos dan el centro de diana de cómo pudo Picasso entender e incorporar la naturaleza mágica y extraestética de estos objetos, sin duda extraños, que comenzaban a circular por el París de las primeras vanguardias. Se sitúan en su visita *–iniciática–* al Museo del Trocadero:

(...) me obligué a quedarme, a examinar esas máscaras, todos esos objetos que unos hombres habían ejecutado según un designio sagrado, mágico, para que sirvieran de intermediarios entre ellos y las fuerzas desconocidas, hostiles, que les rodeaban, tratando así de superar su terror dándoles color y forma. Y entonces comprendí que éste era el sentido mismo de la pintura. No es un proceso estético; es una forma de magia que se interpone entre el universo hostil y nosotros, una manera de someter el poder, imponiendo una forma tanto a nuestros terrores como a nuestros deseos. El día que entendí esto, supe que había encontrado mi camino.

Lo cierto es que lo que aquí se declara entra en una muy interesante colisión con lo que venía siendo el proceso de estilización y esterilización al que se habían sometido aquellos objetos de dudosa procedencia, capaces, sin embargo, de inspirar a los nuevos artistas de las formas libres y puras, además de aportar un toque *chic* a los salones de la burguesía culta parisina. Es esto lo que se interrumpe con Picasso. *Les demoiselles* es la vuelta de tuerca a la

tradicción “formalizante” que pasa por ser la de la autonomía del arte moderno. Es significativo advertir que a la vez que los pioneros de estas apropiaciones esteticistas están haciendo sus trabajos, la metodología reinante entre los historiadores del arte es la del *formalismo* puro y duro, y quizá todo esto se comprenda mejor si sabemos que el primer gran estudioso del *arte negro*, Carl Einstein, lo fue además del cubismo (con el se continúan tantas épicas formalizantes hasta llegar a la superficie abstracta y purísima), con el que entró en estrecho contacto tras su llegada a París entre 1905 y 1907. Einstein fue notablemente influido por la obra de Hildebrand *El problema de la forma en la obra de arte*, de 1893.

Pues bien, frente a este *paradigma formalista*, por el cual la historia del arte moderno progresa en su obtención de pureza y definición superior desprendiéndose de cualquier tentación “heterónoma”, o sea, consistente en que su valor no radique en su afirmación absolutista sino en su capacidad de subordinación a algún cometido extraartístico, Picasso, anticipándose a algunas de las prácticas ceremoniales de los años 60 y 70, *devolverá* al arte la posibilidad, fundamental, de ser útil a instancias, en este caso, subjetivas. Podríamos referirnos a esta recuperación del sentido que tuvo lo artístico en la premodernidad llamándole *paradigma funcionalista*. En él, el arte no se agota en la pretensión estética sino que se ejercita más bien en el logro de ciertos efectos extraestéticos: curar estados anímicos, asustar al enemigo, elevar al devoto, congregar a quienes comparten el mismo credo... Y, sorprendentemente, esto, que será lo que Picasso descubra en esa visita-trance al Trocadero, es el *arte* de los pueblos africanos, el cual, desconocedor de querer gustar en términos de apariencia perfecta, busca el efecto mágico de la cura, del conjuro, de la *transformación*.

“Mientras trabajaba en este cuadro, la ambición de Picasso se convirtió ni más ni menos en el redescubrimiento de la virtud mágica que, originariamente, había empujado a los hombres a fabricar imágenes: el poder de transformar la vida” (W. Rubin). Creo es éste el sentido más apropiado de cuanto de *primitivismo* pueda haber en la obra del pintor. Hay recuperación de un sentido de lo artístico (la *techné* griega y el *ars* latino) que se mantuvo firme hasta el siglo XVIII, cuando el artista, en vez de hacer bien, quiso parecer bello. Bello y nada más que bello, hasta tener el sabor a azúcar de los *pompier*s.

Lo *primitivo*, categoría que difícilmente puede utilizarse con acierto, se acoge bien a lo que quisiera llamar *la paradoja del final*, y que un estadio de civilización tan dedicado al refinamiento como fue el Rococó entendió en todos sus matices. La paradoja del final consiste en el encuentro del viejo con el niño. Es en el extremo de la sofisticación, en las etapas de mayor madurez de la conciencia (por ejemplo, en el romanticismo) cuando se descubre lo primitivo, que puede asociarse a recreaciones tales como la lejanía, la inocencia, la pureza..., y que, por supuesto, no es más que una categoría occidental que sólo dice de ella misma. Al final, se procura el origen. Y esto podría precisarse, para lo que nos interesa, en cómo Picasso devuelve la fuerza a la forma, consiguiendo hacerla forma artística, poderosa, pragmática, eficaz, y no mera representación estética, inofensiva y decorativa. Devolver la fuerza a la forma es el modo picassiano de *primitivización*: fuerza para espantar, para agredir, para avergonzar, o para dejar de llorar. En su ensayo sobre la pintura de Francis Bacon, escribía Deleuze: “En arte, tanto en pintura como en música, no se trata de reproducir o de inventar formas, sino de captar fuerzas”. De hacer presente las fuerzas produciendo la tensión con las formas (la distinción nietzscheana

de lo apolíneo y lo dionisiaco es justamente una distinción en tensión, y no una distensión de formas amables y bellas. Y falsas).

Si cuando veíamos el uso de lo feo en *Les demoiselles* reparábamos en cómo la fuerza se enfrenta a la forma (a sus idealizaciones y medidas), ahora, en la pregunta por qué es el primitivismo picassiano, diría que este cuadro *devuelve* la fuerza a la forma. En vez de la perfección formal, se busca la acción eficaz. En vez de gustar, se busca transformar. Por eso este cuadro es arte sagrado. Ateo y sagrado.

## 7.

Es fácil conceder que las fuerzas son “inhumanas”. Por eso estas mujeres se enmascaran y se deshumanizan: para preservar las fuerzas, para no ser vencidas por la representación (que es el reconocimiento de lo semejante) y poder mantenerse en la diferencia irreductible. Eso es lo sagrado: ser irreductible (o parecerlo fuera de toda duda). Es sagrado lo que sólo puede profanarse y no explicarse, lo que puede romperse, violarse, pero no comprenderse y adquirirse con la luz de la razón.

Este cuadro es sagrado porque es inexplicable. Y es inexplicable porque todo en él es presencia resistente al orden de la representación. Y no es representación porque sus figuras –inidentificables, sin fondo– son ídolos. Si fueran íconos, bastaría con preguntarles por su modelo. Esta circunstancia nos pone de nuevo ante la cuestión del primitivismo: son ídolos primitivos porque se retrotraen a los tiempos de la esfinge y no al de las imágenes devocionales. Este es su poder. No pertenecen a la imaginería de los santos icónicos, sino al imaginario de los ídolos incomprensibles. Estas figuras desnudas no son santas sino diosas (y las diosas no pueden creer en dioses).

Pero, ¿por qué hace esto Picasso? ¿Para

qué pinta un escaparate de figuras mirándonos inmóviles “como maniqués con grandes ojos tranquilos” (Kahnweiler)? ¿Por qué no nos deja ir? ¿Por qué no podemos olvidarnos de este cuadro, mal pintado, sobre el que nadie sabe qué decir? Picasso lo ha preparado todo para crear la immanencia, la ausencia de toda mediatez, de toda posibilidad de distancia... De este modo, lo que de verdad quiere hacer nos Picasso es ponernos *históricos*. Sabe que esa y ninguna otra será su gran victoria, la sacralización de este pedazo de tela pintada por encima de cualquier explicación posible. Se trata, entonces, de impedirnos entender nada. Esa es la experiencia, radicalmente primitiva, de extrañamiento, de “inexplicabilidad” de lo que altera y confunde.

Después de tantos siglos de insistencia académica en la explicación del arte, de racionalización de cada trazo pintado, de cada motivo elegido, de cada punto de vista adoptado, y esto es así porque el arte moderno es indiscernible de su propia capacidad para explicarse y defenderse, Picasso pone en marcha la operación más peligrosa: volvemos *históricos*. (Imaginen las “risitas” *histéricas* de aquellos primeros visitantes del Bateau-Lavoir).

En este punto me serviré de Deleuze, cuyas reflexiones sobre la histeria baconiana nos acercan con tino a *Les demoiselles*:

La pintura es histeria, o sustituye a la histeria, porque da a ver la presencia, directamente. Gracias a los colores y las líneas, inviste el ojo. Pero ella, *al ojo, no lo trata como un órgano fijo*. Liberando a las líneas y a los colores de la representación, libera al mismo tiempo al ojo de su pertenencia al organismo, lo libera de su carácter de órgano fijo y cualificado: el ojo se convierte virtualmente en el órgano indeterminado polivalente, que ve el

cuerpo sin órganos, es decir, la Figura, como pura presencia. La pintura nos pone ojos en todas partes: en el oído, en el vientre, en los pulmones (...) Es la doble definición de la pintura: subjetivamente inviste nuestro ojo, que deja de ser orgánico para convertirse en órgano polivalente y transitorio; objetivamente, alza ante nosotros la realidad de un cuerpo, líneas y colores liberados de la representación orgánica. Y lo uno se hace por lo otro: la pura presencia del cuerpo será visible, al mismo tiempo que el ojo será el órgano destinado de esa presencia.

Presencia pura dirigida al puro ojo. Pura sensación sin posibilidad de historia, de secuencialidad, de distancia narrativa. Cuando todo está dispuesto para impedir las historias, todo está dispuesto para provocar las histerias. Cuando todo está dispuesto para impedir el afecto sentimental, todo está dispuesto para producir el efecto sensorial. Sin respondernos, los ídolos son presencias dadas a nuestros ojos. Los ídolos no tienen cuerpo y nuestros ojos no tienen nada que contar. La histeria es la reacción del fascinado que, ante la presencia impenetrable, pierde sus ojos. La ceguera de quien ve más de lo que puede soportarse sin entender, y sin poder ilusionarse imaginando la ficción. La presencia, el ícono, es exterioridad sin interioridad. Superficie pura o imagen obscena. Ojos por todas partes. Ojos y silencio. ■

# Melodrama

## o la seducción de la moral negociada\*

### Ismail Xavier

Profesor del Departamento de Cine, Radio y Televisión de la Escuela de Comunicación y Artes de la Universidad de São Paulo (ECA/ USP). Al recibirse, en 1970, decidió hacer su maestría en la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas, bajo la dirección de Paulo Emilio Salles Gomes, un icono en la defensa del cine brasileño. En su

doctorado contó con la dirección de tesis de Antonio Candido, otro icono, en este caso de las letras y de la cultura brasileña en general. En 1982 se doctoró en estudios de cine en la Universidad de Nueva York, donde también hizo su posdoctorado. Autor de varios libros y coordinador de la colección *Cinema, Teatro e Modernidade*.

A título de esquema es común decir que el realismo moderno y la tragedia clásica son formas históricas de una imaginación esclarecida que se confronta con la verdad, organizando el mundo como una red compleja de contradicciones apta para definir los límites del poder de los hombres sobre su destino, al mismo tiempo que los obliga a reconocer la propia responsabilidad sobre acciones que terminan por producir efectos contrarios a los deseados. En contrapartida, al melodrama estaría reservada la organización de un mundo más simple en que los proyectos humanos parecen tener la vocación de llegar al término, en que el suceso es producto del mérito y de la ayuda de la Providencia, al paso que el fracaso resulta de una conspiración exterior que exime al sujeto de culpa y lo transforma en víctima radical. Esa tercera vía de la fabulación traería, por lo tanto, las reducciones de quien no soporta ambigüedades ni la carga de ironía contenida en la experiencia social, alguien que demanda protección o precisa de una fantasía de inocencia ante cualquier mal resultado. Asociado a un

maniqueísmo adolescente, el melodrama se dibuja, en este esquema, como el vértice desvalorizado del triángulo, siendo, así y todo, la modalidad más popular en la ficción moderna, aparentemente imbatible en el mercado de sueños y de experiencias vicarias consoladoras.

Aunque aceptable para un comienzo de conversación, este esquema no da cuenta de muchos problemas cuando nos encontramos con obras concretas o ciertos recorridos históricos. La distinción entre melodrama y tragedia genera controversias que involucran a Shakespeare y, conforme al rigor del clasicismo, también a Eurípides.<sup>1</sup> A su vez, las relaciones entre melodrama y realismo generan un intrincado debate, habiendo nitidas interfaces, por ejemplo en la historia del cine, como en King Vidor, Pudovkin, Murnau, Marcel Carné y Vittorio de Sica. De una producción más reciente, recordemos *Tierra y libertad* (1995), de Ken Loach, y *Secretos y mentiras* (1996), de Mike Leigh, para citar aquí el caso inglés que resulta de un trabajo marcado por el diálogo entre cine y televisión pública, en el cual la cuestión de los géneros y fórmulas tiene su fuerte incidencia.

A pesar de las dificultades, las distinciones que expuse arriba, *grosso modo*, servirán de guía a lo largo del siglo XX, para estructurar la oposición entre una ficción alternativa y la rutina de los medios de comunicación. Con raras excepciones, como las encontradas en el cine italiano, de Visconti a Bertolucci, la tendencia del cine de autor de los años 50 y

60 era resaltar el divorcio entre el género popular y el cine crítico.<sup>2</sup> Y así y todo, la década del 70 ofrece revisiones de repercusión innegable, reabriendo el proceso del melodrama.

Un movimiento simultáneo, no coordinado, alejó a muchos cineastas y críticos de un modernismo más incisivo en el ataque al cine narrativo de género y revalorizó el diálogo con los productos de la industria como estrategia de sobrevivencia de un nuevo cine político que se quería más estable en la comunicación con el público. En aquella coyuntura, fue de Fassbinder la experiencia emblemática de mayor riesgo y mayor interés. En 1972, él encuentra a Douglas Sirk y escribe el ensayo crítico de elogio a la figura símbolo del género en los años 50, preparando su propio movimiento de reapropiación en *Lágrimas amargas de Petra von Kant* (1972) y *El miedo corre el alma* (1973).<sup>3</sup> La dramaturgia de Fassbinder es peculiar y aún espera un análisis capaz de esclarecer su fuerza indiscutible, su estatuto a medio camino entre Brecht y el melodrama. En otro contexto, algo similar ocurre en los largometrajes de Manoel de Oliveira, el más talentoso entre los ironistas de la península Ibérica, implacable con la melancolía romántica portuguesa y su morbidez. En ese caso, y también en los films de Carlos Saura, Bigas Luna, Arnaldo Jabor, Humberto Solas, Arturo Ripstein y, recientemente, Gutiérrez Alea, se componen alegorías a partir de material melodramático, incorporando los excesos con ironía o haciendo un teatro de cámara a la francesa, como en *Mélo* (1984), de Alain Resnais.

<sup>1</sup> Esa cuestión de las demarcaciones de lo trágico, sea o no un cotejo con el melodrama, involucra muchos autores, desde el Nietzsche de *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*, trad., notas y posfacio de Jacó Guinzburg, São Paulo, Companhia Das Letras, 1992, hasta académicos como Robert Heilman, *Tragedy and Melodrama: Versions of Experience*, Seattle, University of Washington Press, 1968. En el clásico *Paideia: a formação da homem grego*, Brasília, Universidade de Brasília, 1986, Werner Jaeger hace comentarios sobre la cuestión en su valoración de Eurípides. Jean-Marie Thomasseau, un historiador del melodrama, vuelve al asunto en *Drame et tragédie*, Paris, Hachette, 1995. Sobre la tragedia griega, ver Jean-Pierre Vernant y Paul Vidal-Naquet, *Mito e tragédia na Grécia Antiga*, São Paulo, Brasiliense, 2 v., 1988/1991; Albin Lesky, *A tragédia grega*, São Paulo, Perspectiva, 1976; H. D. F. Kitto, *Greek Tragedy, a Literary Study*, London, Methuen, 1994; Jacqueline de Romilly, (1970) *A tragédia grega*, Brasília, Universidade de Brasília, 1999.

<sup>2</sup> La gran excepción proviene de Luis Buñuel, el cineasta que, especialmente en sus films realizados en México a fines de los años 40 y a lo largo de los años 50, hace una apropiación irónica del género, transformándose en la figura de referencia para quien haga una historia de esta relación especial asumida por algunos críticos de la tradición patriarcal y de la moral cristiana con las formas del melodrama.

<sup>3</sup> Ver Rainer Werner Fassbinder, "Fassbinder on Sirk", 1975.

Traducción: Mariel Cifardo

Revisión técnica: Eduardo Russo

\* Título perteneciente a un capítulo incluido en el libro de Xavier Ismail, *O olhar e a cena: Hollywood, melodrama, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*, São Paulo, Cosac & Naify, 2003. La traducción está autorizada por el autor para ser publicada en esta edición de *La Puerta*. (N. de T.).

De forma variada, esos son ejemplos de que estamos en un terreno ajeno al melodrama más canónico, pues la incorporación de algunos de sus trazos se da en films en los cuales prevalece una tonalidad reflexiva, irónica, que se hace estilo de escenificación, habiendo siempre el toque moderno de no inocencia en las relaciones entre cámara y escena, música y emoción. Se explora el potencial energético del género pero se invierte el juego, poniendo en jaque el orden patriarcal o buscando, al contrario de arrobos románticos, una anatomía de las luchas de poder en la vida amorosa y en el escenario doméstico. Más allá de Fassbinder, cuyo campo no es la parodia como forma de revisión del melodrama, sino el drama serio que exagera las polaridades del género, hay casos en que la estrategia adoptada se hace de una mezcla de revalorización y escarmio ante el imperio del *kitschy* de los clichés de la industria cultural. Se trata de un esquema reactivado por producciones recientes, pero se inauguró en los años 60 en conexión con una vertiente del arte *pop* centrada en la figura de Andy Warhol y su apropiación irónica del culto de la personalidad, del mal gusto presente en los medios y de los clichés de un imaginario sentimental. La apropiación *pop* del melodrama activa una sensibilidad *camp*,<sup>4</sup> y tiene múltiples versiones hasta encontrar en Almodóvar su vertiente más visible a partir de los años 80. El melodrama *pop* incorpora, por medio de la parodia, los desplazamientos de valores operados por el hedonismo de la sociedad de consumo, desestabiliza las normas tradicionales de separación de lo masculino y lo femenino, trabajando las formas de choque entre lo arcaico y lo moderno que tuvieron su lugar en España con la caída del régimen de Franco; formas de choque que nosotros, brasileños, vivenciamos antes, y con densidad, en la estética y en la política del tropicalismo, a partir de 1967-68.

Al apuntar tales desdoblamientos, no pretendo alinearme con todas las formas de apropiación crítica del melodrama, pues no son raras las euforias ingenuas en cuanto al alcance del género, principalmente en el caso en que las nuevas versiones del melodrama se insertan en la rutina de la industria y marcan la permanencia de las fórmulas más convencionales. Pensando en tales versiones, sea en la TV o en el cine, vale recordar que, infelizmente, las estrategias de un cine crítico y las revisiones de los teóricos de los medios mostraron, en la cultura de mercado, una pequeña moda cuando las comparamos con el dato más avasallador del resurgimiento de la iniciativa por parte de Hollywood, hecha exactamente por medio de un reciclaje del melodrama más canónico, como en los ejemplos de Spielberg y Lucas a partir de mediados de los años 70. El salto tecnológico, aliado a la experiencia ya consolidada en la expresión imaginaria de las aficciones sentimentales, engendró la nueva fórmula, marcando la persistencia de las polaridades del Bien y del Mal. Como el reciclaje de la ficción científica a partir de *La guerra de las galaxias* (1977), el film de género vino a mostrar en qué medida su vertiente más industrial e infantil era capaz de asumir, en una versión domesticada, aquel *status* de representación de segundo grado, plagado de citas y referencias al propio cine, que se asocia a lo posmoderno. El melodrama encontró nuevas tonalidades vítreo-metálicas sin perder su perfil básico, evidenciando su adecuación a las demandas de una cultura de mercado deseosa de una incorporación de lo nuevo en la repetición. *Titanic* (1997), de James Cameron, por ejemplo, supo insertarse muy bien en esa vía abierta por la nueva generación de la industria: de un lado, las agonías del par amoroso, en el caso temperadas por la oposición entre el altruismo del joven plebeyo y la vileza de los aristócratas (tema del siglo XVIII que Hollywood no para de reciclar); del otro,

las imágenes de impacto dando indicio de alta tecnología y dinero. Esa articulación entre melodrama y efectos especiales es de una enorme eficacia, pues nos gratifica de las más variadas formas en su operación de “volver visible”. Ruinas perdidas en lo profundo del mar guardan el secreto de un romance más precioso que el diamante buscado. El enorme engranaje narrativo se pone en marcha para que, en el final, la piedra finalmente vaya al fondo levantando sus resonancias simbólicas, cuando, en otro plano, la experiencia romántica que lo retira de circulación alcanza el ápice de su valor de cambio.

Esa combinación de sentimentalismo y placer visual tiene garantizado al melodrama dos siglos de hegemonía en la esfera de los espectáculos, del teatro popular del siglo XIX, ya orgulloso de sus efectos especiales, al cine que conocemos. Por más de un siglo, *grosso modo* hasta la Primera Guerra Mundial, Francia definió el polo de mayor vigor e interés. A partir de entonces, el *show business* anglo-americano fue el foco privilegiado de las experiencias que dominan el mercado, y los análisis más sugestivos del estatuto del melodrama en nuestro tiempo provinieron justamente de las revisiones hechas por la crítica de lengua inglesa. De esas revisiones, como *The Melodramatic Imagination* (*La imaginación melodramática*), de Peter Brooks, como referencia, pues fue ese libro el que, por la síntesis allí contenida, dio un nuevo impulso a las reflexiones sobre el nexo entre el melodrama y la industria de lo audiovisual.<sup>5</sup>

Para Brooks, el melodrama presenta todo ese vigor porque es algo más que un género dramático de índole popular o un recetario para guionistas. Es la forma canónica de un tipo de imaginación que tiene manifestaciones más elevadas en la literatura, incluso en la factura de escritores tomados como maestros del realismo, como Balzac o Henry James. Atrave-

sando lo alto y lo bajo, tal imaginación es, para Brooks, un aspecto casi omnipresente de la modernidad, en la cual cumple una función modeladora capaz de incidir sobre las más variadas formas de ficción. Su libro se concentra en las afinidades entre los romances del siglo XIX y el teatro popular posterior a la Revolución Francesa, un tema ya presente en la crítica literaria que, entre tanto, amplifica y desplaza para el centro, confiando un grado de generalidad a observaciones sobre el melodrama que entusiasmaron a lectores interesados en la discusión de los medios contemporáneos –terreno en que su teoría fue más provechosa–, pero no encontraron la misma recepción en el campo literario propiamente dicho.

Hay motivos para tal reticencia, dado que la tradición literaria vuelve menos convincente su esquema binario, en el que casi todo se explica por la oposición entre melodrama y tragedia, tomadas como categorías dramáticas exclusivas en la definición de épocas (una de las cuestiones elididas en el libro implica el otro vértice del triángulo: el realismo). Esa reducción sin duda cuestionable, se relaciona a la forma como Brooks ajusta la periodización histórica a su objeto. Él precisa privilegiar, en la esfera de las categorías dramáticas, una oposición correlativa a aquella que observa entre los contextos sociales del Antiguo Régimen y de la modernidad burguesa, contextos a los que se refiere, así y todo, solamente en grandes pinceladas. Su problema, si quisiéramos pensar en las mayores implicaciones de su teoría, es dar un carácter por demás homogéneo a la sociedad posterior a la Revolución, como si ésta hubiese instituido, en una única vuelta de página, una modernidad laica y burguesa que se impuso igualmente a todos. Inversamente, su virtud es indiscutible cuando esa misma atención al “espíritu de época” se desdobra en el ataque a la idea del

<sup>4</sup> Sobre la sensibilidad *camp*, ver Susan Sontag, “Notas sobre o *camp*”, 1987.

<sup>5</sup> Cfr. Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, s/d (p. 63, *supra*).

melodrama como categoría ahistórica y en la especificación de los trazos que vinculan su estructura y su sentido a la modernidad.

Observando la imaginación melodramática en sus propios términos, Brooks esclarece ampliamente al narrar la forma de su emergencia en el siglo XVIII. No ve su ascensión como señal de una pérdida ni toma la “muerte de la tragedia” como un síntoma de crisis de la cultura, como hizo George Steiner.<sup>6</sup> Vale más, para Brooks, la comprobación de que el melodrama sustituye, digamos así, el género clásico porque la nueva sociedad demanda otro tipo de ficción para cumplir un papel regulador, ejercido ahora por esa especie de ritual cotidiano de funciones múltiples. Si la moral del género supone conflictos sin matices, entre bien y mal, se ofrece una imagen demasiado simple para los valores compartidos, eso se debe a que su vocación es ofrecer matrices aparentemente sólidas de valoración de la experiencia en un mundo tremendamente inestable, porque capitalista en el orden económico, pos-sagrado en el terreno de lucha política (sin la antigua autoridad del rey o de la Iglesia) y sin el mismo rigor normativo en el terreno de la estética. Flexible, capaz de rápidas adaptaciones, el melodrama formaliza un imaginario que busca siempre dar cuerpo a la moral, *volverla visible*, cuando ella parece haber perdido sus cimientos. Provee a la sociedad de una pedagogía de lo correcto y de lo equivocado *que no exige una explicación racional del mundo*, confiando en la intuición y en los sentimientos “naturales” del individuo en la pelea

con dramas que implican, casi siempre, lazos de familia.

La tragedia clásica también se apoyó en los dramas de familia y en los conflictos entre los derechos del linaje de sangre y los de la comunidad, entre la cadena de venganza y la práctica de justicia mediada por las instituciones de la *polis*. Hay, con todo, una diferencia esencial en la articulación de lo público y de lo privado que separa los géneros y sus tiempos históricos, pues en la cultura burguesa el interés por el drama que moviliza lazos naturales viene de sentimientos considerados universales cuya dignidad no precisa de su proyección en la esfera pública. La seriedad del drama no exige más reyes y reinas, nombres o figuras de alcurnia cuyo destino se confunde con el de la sociedad como un todo. Como bien explicó Diderot, lo que interesa en el lamento de Clitemnestra, al perder a Ifigenia, no es su condición de reina, sino su condición individual de madre portadora de un dolor que sería igualmente digno en una campesina.<sup>7</sup> O sea, la sustancia del drama personal puede ser semejante: tensiones entre ley y deseo, cuestiones de identidad, falsos parentescos. Pero es preciso considerar las diferencias, en el contexto social y en la envergadura de los héroes, que separan melodrama y tragedia. Un dato fundamental es la *identidad de status que aproxima las figuras del palco y de la platea*, marcando el anclaje histórico del melodrama, su inserción en una cultura laica de mercado desde 1800.<sup>8</sup>

Mencionar aquí a Diderot es invocar la guía mayor del propio Brooks y de otros que se ocupan del tema, pues su teoría del drama serio burgués —aliada a su crítica

de las formas de escenificación del teatro clásico en su época— muestra muy bien que la escena adecuada a exacerbar las emociones sentimentales no precisó esperar al teatro popular para acoplarse decisivamente a esa prioridad de “volver visible”. Ya se presenta, en el filósofo, la concepción de la escena como un *tableau*, la aproximación de performance teatral y composición pictórica como lenguajes del mirar. Al entrelazar drama y experiencia visual, él legitima la exhibición, en escena, de aquello que puede crear un puente entre los ojos y el corazón, incluidas las acciones extremas, al contrario de lo que acontecía en la tragedia clásica. Sabemos que, en ese particular, un punto de inflexión fundamental fue Shakespeare, con sus muertes en escena, pero la valorización del ilusionismo sólo se consolidó en el siglo XVIII, contribuyendo, al lado de la codificación romántica de la “música de fondo”, para que el teatro popular con su verba pedagógica consagrarse, después de la Revolución, el melodrama canónico. Eso se hizo prevaliente hasta mediados del siglo XX en los medios, con su enredo y su retórica orientados para volver visible la moral cristiana, a veces activando paradigmas de renuncia y sacrificio redentor, a veces distribuyendo recompensas según un derecho a la felicidad que depende de soluciones dramáticas guiadas por la idea de Providencia. A medida que el siglo XX avanzó, los cambios sociales y las nuevas cuestiones trabajadas en la ficción dieron lugar a un imaginario gradualmente marcado por la psicología moderna y por una franca medicalización del sentido común, en que la admisión de la utilidad del placer para la vida sana vino a combatir el ascetismo religioso y a ajustar los patrones morales del melodrama a la tolerancia y al hedonismo de la sociedad de consumo. En ese proceso, el movimiento a favor de una creciente gratificación visual es el dato constante, al

lado de la maleabilidad del género que, aunque todavía afecto a las encarnaciones del bien y del mal, incorpora muy bien las variaciones que tales nociones sufrieron. La teoría actual observa que no es el contenido específico de las polarizaciones morales lo que importa, sino el hecho de que esas polarizaciones existen definiendo los términos del juego y apelando a fórmulas hechas. Hay melodramas de izquierda y de derecha, contrarios o favorables al poder constituido, y el problema no está tanto en una inclinación francamente conservadora o sentimentalmente revolucionaria, sino en el hecho de que el género, por tradición, ampara y al mismo tiempo simplifica las cuestiones convenidas en la sociedad, trabajando la experiencia de las víctimas de la injusticia en términos de una diatriba moral dirigida a los hombres de mala voluntad.

En la parábola moral, aunque el triunfo de la virtud sea el itinerario tradicional y el final feliz prevalezca en la industria, el infortunio de la víctima inocente es también una forma canónica. En verdad, el melodrama fue el reducto por excelencia de escenarios de victimización. Basta recordar el tema de la virgen amenazada, o de la inocencia desprotegida, que el género heredó de la Edad Media y que, antes de él, fue trabajado por el drama burgués o en obras decisivas en la consolidación del romance como producto de mercado, como *Clarissa* (1744-49), de Samuel Richardson. En sus primeras versiones, el itinerario de la virtud ultrajada significó un gesto afirmativo de los valores proclamados por la clase en ascenso, dispuesta a denunciar la decadencia moral de la aristocracia y a caracterizar al noble como un villano obcecado. Más tarde, la amenaza cambiaría de señal y pasaría a ser encarnada por la supuesta barbarie de las clases trabajadoras; la burguesía invertiría la dirección de la mirada, eligiendo un nuevo enemigo de clase, estigmatizando

<sup>6</sup> Ver George Steiner, *The Death of Tragedy*, 1963. Sobre esa cuestión del recorrido trágico y de la modernidad, ver también Anatol Rosenfeld, *Prismas do teatro*, São Paulo, Perspectiva/Edusp/Editora da Unicamp, 1993; Gerd Borheim, *O sentido e a máscara*, São Paulo, Perspectiva, 1975; Raymond Williams, *Tragédia moderna*, São Paulo, Cosac & Naify, 2002, y Jean-Marie Domenach, *Le Retour du tragique*, Paris, Seuil, 1967.

<sup>7</sup> Ver Denis Diderot, *Discurso sobre a poesia dramática*, trad., pres. y notas de L. F. Franklin de Matos, São Paulo, Brasiliense, 1986, y Peter Szondi, *On Textual Understanding and Other Essays*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986.

<sup>8</sup> Como referencia se puede tomar la pieza *Céline, ou l'enfant du mystère*, de Guilbert de Pixérécourt, estrenada en 1800, como el momento en que se consolida la forma canónica del melodrama en el teatro. Sobre el melodrama, ver Jean-Marie Thomasseau, *Le Mélodrame*, Paris, PUF, 1984; Paul Ginisty, (1910) *Le Mélodrame*, Plan de la Tour, Éditions d'aujourd'hui, 1982; Frank Rahill, *The World of Melodrama*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1967; Christine Gledhill (org.), *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, (London, British Film Institute, 1987. Sobre el género hermano, el folletín, la referencia mayor y más completa es el libro de Marlyse Meyer, *Folhetim — uma história*, São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

al pobre, los pueblos colonizados, otras etnias, como todavía acontecía en el período clásico de Hollywood, obviamente sin excluir a los villanos aristócratas que continuaron exhibiendo su arrogancia y su esnobismo. Es notable la galería de los intelectuales y amigos del arte perversos en el cine americano de los años 40-50, una colección que tiene uno de sus ejemplos más célebres en el crítico de teatro del film *Laura*, dirigido por Otto Preminger. Amanerado y europeizante en la postura y en el acento, es el afeminado-antagonista del héroe-detective. Este es el macho *taugh guy* genuinamente americano, victorioso por lo tanto.

Los efectos visuales de impacto, desde el melodrama del siglo XIX, son envueltos por una banda sonora melodiosa (el *me-los* del drama), reforzando la expresión de las emociones, su intensidad. Es preciso afectar al espectador, *ganarlo* para que entre en un régimen de credulidad mayor ante lo inverosímil. El espectáculo *llena los ojos* y gana su complicidad, legitimando un estado de fe consentida en *la voz muda del corazón* y en la plena espontaneidad del gesto aunque éste sea producto de convenciones teatrales. Vale en la imaginación melodramática la idea de la expresión directa de los sentimientos en la superficie del cuerpo, sea por el gesto o la fisonomía que subraya una reacción o una intención del personaje, sea por la simple marca (de nacimiento o adquirida) que señala trazos de carácter. Todo ahí se traduce en imagen: el villano lo es ante todo en los bigotes y en la postura insinuante; la heroína es inocente en la conformación del rostro y en la contención del gesto, el héroe destila virtud en el aseo y en la presencia modesta y respetuosa. La apariencia puede engañar pero jamás hasta el fin. El mundo visible, aunque pasible de equívocos sin los cuales no habría drama, es un espejo de la moral que termina por triunfar, haciendo valer su verdad. Esta sufre la

constante amenaza de las fuerzas del engaño, pero la lógica del mundo vela por las fuerzas de la sinceridad. El conflicto central se da entre autenticidad e hipocresía, trazos de carácter que se ofrecen a nuestros ojos y a nuestro discernimiento de forma clara y distinta, aunque, para eso, haya en las palabras y en los gestos un exceso ajeno al gusto clásico. Lo principal es garantizar la pedagogía que requiere la resolución de las ambigüedades aunque todo se apoye en el terreno por excelencia de las incertidumbres: el mundo de la imagen. Esto se hace posible porque la premisa del género es que el ser auténtico es transparente, se expone por entero, sin zonas de sombra; el ser hipócrita es turbio, se cubre de máscaras, exhibe su duplicidad. En términos retóricos, esto significa que es esencial, en la composición del drama, colocar a los auténticos de *nuestro* lado y a los hipócritas, del lado opuesto, regla general puesta en práctica en las varias franjas del espectro ideológico, pues todos en el melodrama procuran identificar sus valores sociales con la celebración de la espontaneidad y el ataque a la disimulación. La virtud de carácter de un personaje sanciona su posición política, la hipocresía, lo desautoriza. Y la hipótesis de la legibilidad de lo que se da a la mirada garantiza nuestra percepción de la diferencia entre una cosa y otra.

\*\*\*

Invirtiendo el sentido del argumento y saliendo de lo referencial de Peter Brooks, vale la pena explorar que el ideal de transparencia refuerza, en el fondo, la teatralidad y el exhibicionismo. O sea, que en el énfasis de un gesto o expresión —pues es fundamental ahí la intensidad— se muestra un juego de doble sentido que hace a la escena visible tornarse el lugar de una técnica de producción de realidades aparentes,

no el proclamado campo de expresión natural de la verdad. Tal técnica es hoy un mecanismo sofisticado que se proyecta hacia fuera del escenario y de la pantalla, de modo que se puede tomar la tradición del melodrama como una buena mediación para describir lo que en la esfera pública es exacerbación del juego de máscaras en nombre de la comunicación espontánea, lo que es teatro de imágenes que se pasa por el noticiero.

En el melodrama tradicional, si la víctima emociona es porque su condición gana cuerpo y visibilidad por medio de la actuación que ofrece un modelo de sufrimiento: el que llamo “teatro del bien”, hecho de gestos y palabras que invocan la virtud en su momento exhibicionista cuando enuncia sus marcas, dramatiza su recorrido de aflicciones y expresiones truncadas hasta el punto catártico en que finalmente es capaz de *decir todo*. Tal catarsis es además una *pièce de résistance* de la novela moderna, plena de explosiones en que habla el sentimiento y la performance del bien, sea en su triunfo consolador, sea en su lamento cuando pierde hacia el teatro del mal. La victoria de la corrupción, tan común en el cine y en la TV de hoy, no significa propiamente una zambullida sustancial en el realismo, si se compara con la antigua justicia poética que castigaba bandidos y premiaba inocentes.<sup>9</sup> Si el bien triunfante sugiere la tranquilidad bajo una figura protectora, el mal triunfante puede también confortar, especialmente cuando se encarna en una figura de chivo expiatorio cuya

culpa nos purifica, pues ella reúne en sí todos los signos de inequidad. Exhibiendo las marcas que permiten el reconocimiento del pecado como su origen, el mal no es sino teatro del mal, razón por la cual su agente debe ser deliberado, conspirador y caprichoso; y el bien no es sino teatro del bien, razón por la cual su agente debe ser auténtico, *naturalmente* servicial, de buen sentido. Pueden alterarse el eje y la escala de valores, pero lo esencial es la claridad de las performances y *el decir todo* en ese teatro de la moralidad en que, no obstante, la vileza de intenciones proclamadas mueve la trama y garantiza el encanto del espectáculo.

Como observa Eric Bentley, el melodrama, como *acting out*, extroversión, es la quintaesencia del teatro, escenario de acciones que pretenden eficacia simbólica, y no simplemente consecuencias prácticas (el psicoanálisis ve ahí el nexo entre el lenguaje del melodrama y la histeria).<sup>10</sup> Por lo tanto, lo que importa en el género no es el mal practicado a secas, acción dañina en sordina, sino el mal exhibiéndose como teatro del mal.<sup>11</sup> este que ostenta el placer y/o el dolor de la transgresión, muchas veces en simbiosis con la víctima que, a su vez, no encarna la acción silenciosa de la virtud sino la afectación de ésta. Mario Praz,<sup>12</sup> entre otros, acentúa cómo ese teatro, en que se complementan el verdugo y la víctima, encuentra su contrapartida en Sade, que ironiza justamente la virtud no recompensada y hace del principio de “soportar el sufrimiento” un ingrediente de la liturgia del sádico,

<sup>9</sup> Es común señalar la diferencia entre las telenovelas de la Red Globo y la tradición de los dramones importados de América hispánica a partir de la oposición entre realismo (telenovelas modernas) y melodrama (novelas tradicionales), lo que me parece un equívoco, visto que la producción brasileña actual continúa observando las reglas del género y se pauta por la misma presencia de un coeficiente de realismo (podría decirse naturalismo) en la representación que caracterizó el cine hollywoodiano de los años 50, lo que no significa un abandono del melodrama como matriz de lo que puede o debe acontecer en la ficción, en fin, de lo que se asume como plausible o deseable en el movimiento de la trama (sabemos que cada género narrativo-dramático define su propio verosímil, o sea, el campo de aquello que, dentro de él, es aceptable en la composición de los personajes y de su interacción).

<sup>10</sup> Ver Eric Bentley, *The Life of Drama*, 1964. Para la relación entre melodrama y lo que el autor llama histeria del lenguaje, ver Thomas Elsaesser, “Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama”, en Christine Gledhill, *op. cit.*, 1987.

<sup>11</sup> Dentro de esta cuestión del “valor de exhibición” del gesto, existe la composición de un teatro del mal en situaciones que evidencian hasta qué punto la hipótesis de la sinceridad es complicada, como nos muestran las observaciones de Marcel Proust al discutir el problema de la aparente autoabsorción del gesto y su “teatralidad” (en tanto hecho explícitamente para un mirar).

<sup>12</sup> Cfr. Mario Praz, *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*, 1996.

aquel trasgresor que es deliberadamente el adversario del melodrama en la teatralidad del bien y del mal. Esa aproximación entre los opuestos sugiere hasta qué punto el melodrama contiene, en su propio principio, su negación. La dialéctica naturaleza y artificio, sinceridad y disimulación, esconde otra que moviliza, en el mismo movimiento, la indignación moral proclamada y el franco voyeurismo.

De esa dialéctica, propia del espectáculo, los cineastas tomaron conciencia desde el inicio del siglo XX.<sup>13</sup> Y, si alguien antes ya compró el melodrama canónico por su valor proclamado, es difícil hoy imaginar esa recepción de hecho, especialmente en un contexto en que un sentido común derivado del psicoanálisis evidencia a cada paso la cara jesuítica de los deseos. En una cultura en que se deshizo el mito de la transparencia del sujeto delante de sí, tomar el melodrama aparentemente al pie de la letra se hace no obstante posible como vigorosa nostalgia, activación de una escena imaginaria siempre pronta a gratificar toda vez que, en su exhibición para la mirada, el aparato simulador consiga imponer su fuerza; lo que se torna más fácil cuando la competencia técnica de fabricación de las imágenes proyecta la fascinación generada por los efectos especiales sobre la consistencia del drama (cuyas bases son arcaicas). El cine *high-tech* demostró exactamente eso, la capacidad de aliar técnica supermoderna y mitología, mostrando que visualidad y “valor de exhibición” son premisas fundamentales para la eficacia del género.

En el universo más general de los medios, dada la volatilidad de los valores, la vitalidad del melodrama se apoya en su condición de *lugar ideal de las representaciones negociadas* (en todos los sentidos del término). Eso vale para el noticiero, en el cual hay, de un lado, el acceso a la intimidad, *al peor*, y de otro, la neutralización

del efecto propiamente crítico cuando la exposición del cuerpo o del *carácter* es valorizada como respuesta a un apetito por imágenes que, por eso mismo, cuestan cada vez más. La noción de interés humano o social legitima ciertas sensaciones del periodismo, y la descarada afección romántica envuelve un cine de ficción en el cual la crítica al fetiche del mercado forma parte de las atracciones que garantizan el lucro. Desde esa lógica, la propia industria ofrece las evidencias, comentando con buen humor la fascinación de los espectadores (representados en ciertas figuras dentro del film). Y celebra diamantes sin precio o robots altruistas que se suicidan para salvar a la humanidad de la supremacía de la misma técnica que sustenta la hegemonía de Hollywood.

No hay novedad aquí, y recuerdo un saber compartido sobre esos momentos lacrimosos de complacencia en que, ante la pantalla, damos vuelo libre a la nostalgia, nos consolamos de una pérdida o de heridas que el melodrama siempre recobró con eficiencia. Él continúa haciendo eso, ahora exhibiendo mayor autoconciencia de su encanto y de su utilidad para las negociaciones que envuelven a los diferentes grupos (clases, etnias, identidades sexuales, naciones) en conflicto o en sintonía con el orden social. En el autocomentario, el melodrama celebra su legitimidad como santuario de nuestra autoindulgencia, donde cedemos con placer a la experiencia regresiva que el gusto exigente y la racionalidad juzgan vulgar y sin efecto de conocimiento, pero al cual se reconoció un papel en la economía de la psique, siguiendo un psicologismo contemporáneo que, a su vez, no elimina el debate crítico sobre esa dialéctica del “valor de exhibición”.

Antes culpable y basándose en un ideal moralizante de transparencia, tal dialéctica se hace hoy más desinhibida, prestando servicios a un espíritu performático de

ostentación de imagen. Se vuelve entonces un elemento clave en las representaciones que guían lo cotidiano y la política, en las narraciones de los pecados leves o de los desastres, esos casi siempre travestidos de tragedia, término impropio pero muy en boga.

El régimen de la visualidad de los medios y el melodrama han mostrado dos caras de una misma liberación o pérdida de decoro, que es ambigua en su significación política. Se habla de desublimación represiva o simplemente de permisividad; el dato concreto es ese de la imagen negociada cuyo espectáculo satisface, al mismo tiempo, la retórica de convocatoria de la virtud y la práctica consentida del voyeurismo. Este, si antes ya instalado en el espacio moral controlado por la religión, sólo hubo de ganar con la ascensión de un sentido común moral apoyado en la ciencia, más ajustado a la esfera de los deseos, más adecuado para la racionalización del “valor de exhibición” de todas las cosas y de todos los cuerpos, de ese afán por flagrar el detalle, sea en el encuentro sexual, sea en el accidente de auto en que estaba la princesa o en el naufragio del navío comandado por empresarios aristócratas. Si el melodrama es la quintaesencia del teatro, ¿por qué su experiencia no habría de encontrar tales desdoblamientos en una sociedad que Guy Debord definió muy bien como la “sociedad del espectáculo”?<sup>14</sup> ■

## Referencias bibliográficas\*

- DEBORD, Guy: *A sociedade do espetáculo*, Lisboa, Fernando Ribeiro de Mello / Edições Afródite, 1972.
- BENTLEY, Eric: *The Life of Drama*, New York, Atheneum, 1964.
- DIDEROT, Denis: *Discurso sobre a poesia dramática*, trad., pres. y notas de L. F. Franklin de Matos, São Paulo, Brasiliense, 1986.
- FASSBINDER, Rainer Werner: «Fassbinder on Sirk», en *Film Comment*, nov.-dic., 1975.
- PRAZ, Mario: *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*, Campinas, Editora da Unicamp, 1996.
- SONTAG, Susan: «Notas sobre o camp», en *Contra a interpretação*, Porto Alegre, L&PM, 1987.
- STEINER, George: *The Death of Tragedy*, New York, Hill and Wang, 1963.

\* Por razones de edición, sólo se consignan los autores mencionados en el artículo. La bibliografía completa está incluida en las respectivas Notas al Pie.

<sup>13</sup> Cfr. Mario Praz, *op.cit.*, cap. 2.

<sup>14</sup> Cfr. Guy Debord, *A sociedade do espetáculo*, 1972.

# La caducidad de un gran relato

## Marta Zátonyi

Nació en Budapest y se radicó en 1969 en Argentina. Es Licenciada en Filología, Neolatín y Finugor por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Eötvös Lóránd Tudományos Egyetem, Budapest. Realizó un Doctorado en Estética en la Universidad de La Sorbona, París. Profesora de Estética en diversas universidades del país, tanto en el nivel de grado como de posgrado. Ha sido invitada por diversas universidades de Iberoamérica para dictar cursos,

conferencias y seminarios. Docente-Investigadora con Categoría Nacional Científica I. Autora de diversos libros, entre los que se destacan: Una Estética del arte y de diseño de imagen y sonido; Aportes a la Estética desde el arte y la ciencia del siglo 20; Arquitectura y Diseño: análisis y teoría; Gozar el arte, Gozar la Arquitectura. Asombros y Soledades, y Arte y Creación. Los caminos de la Estética.

## Acaso...

Acaso fuera más apropiado hablar sobre la caducidad del gran relato. Tal vez sí, tal vez no. ¿Se puede concebir la historia sin su condición de relato? De un largo y recio relato, de una vasta epopeya, coordinada y direccionada por una portentosa autoridad.

La sentencia será vislumbrada dentro de muchos años, tal vez siglos. Sólo una cosa es segura: aquel gran relato que ha sido estructurado a partir de la modernidad está en crisis. Millones y millones lo siguen empleando por no haber advertido su sinsentido pues son formateados por ello y no pueden pensarse fuera del mismo. No obstante, otros ya saben que este o cualquier otro gran relato es un fenómeno paradigmático, producto de un tiempo y de una constelación cultural en vez de ser una realidad eterna y metafísica; está hecho por el hombre para el uso humano, y como tal, nace, perdura, caduca. Mientras tanto, desde sus entrañas o fuera de ellas, ya se engendró una nueva

forma de narrarnos lo que pasó y explicarnos la relación del hombre con el universo, con el Otro y consigo mismo. El porqué y el para qué de la existencia.

Reducida frecuentemente a una bonita y didáctica tabla cronológica o a su humilde hermana que ha hecho la vida más fácil a millones de niños en este mundo en forma de cinta del tiempo. Pero con esta primorosa humildad se evita enfrentar a una realidad ya sabida por Aristóteles, insistida por Thomas Mann y Borges, confirmada por Prigogine (para mencionar algunos entre los más notorios): el tiempo es una concepción humana, según corresponde a la forma y manera de crear y crear el mundo del momento.

## Una sapiencia para los pobres

La vulgarización del concepto del tiempo mediante tal tabla cronológica, una cierta sapiencia (para decir de alguna manera) para los pobres, encuadrada, ordenada y visualmente sistematizada, tiene la tramposa capacidad de adecuarse a los cambios tecnológicos. Si se quiere, aparece en soporte de papel en los manuales escolares y si conviene, en la pantalla de la PC, valiéndose de toda la maravilla digital. Pero siempre construyendo el tiempo a partir del convenido megarrelato o sea, un infinito periodo anterior al inicio o previo a la historia, luego un larguísimo tiempo, la historia misma, el devenir humano, y finalmente la poshistoria, comenzando con el famoso fin de la historia y permaneciendo con extensión infinita. Con esta organización logra evitar la pérdida de la utopía: sólo cambiará la celestial por la terrenal, allí, adelante en los tiempos futuros, allí en el mundo utópico.

¿Podríamos pensarnos sin relatar el camino recorrido? Y en caso negativo, ¿seríamos capaces de formular otro tipo de



Boccioni: *Formas Únicas de Continuidad en el Espacio* (1913), obra emblemática de la utopía fascista sobre el hombre que avanza con una velocidad hasta entonces desconocida y por ello su cuerpo va a ir transformándose, engendrando así no sólo un alma superior sino también una realidad física óptima.

relato? En los inicios de los caminos centellea alguna fórmula mítica o épica..., allí está también el relato bíblico, alguna narración soteriológica, siempre con un fin predestinado de posible salvación. Con la "retirada de los dioses" a partir de los Tiempos Modernos, ¿hay otro relato posible fuera de la megaestructura desarrollada por Hegel y Marx? ¿Será verdad que lo germinal de lo desdeñado y lo desfavorecido es la inexcusable simiente de algo nuevo, siempre superior, siempre mejor? Y si no existe una grandiosa meta, o la creencia en ella, ¿el ser humano podrá soportar su nimiedad, un destino sin destino? De una u otra manera, las culturas siempre encontraron una solución para evitar esta desesperanza y crear una crónica de los tiempos remotos, con conexión

con el presente, incluso con una coherente proyección hacia el futuro.



El personaje de la obra de Munch, *El grito* (1893), experimenta el horror por haber mirado hacia la nada, ya sin halo, ya sin símbolo, viendo sólo hacia lo real (lacaniano). De tal manera este ser, que ni siquiera tiene identificación de género, desgarrado de todo lo que es creado por y perteneciente al mundo de la cultura, experimenta el horror infalible de ubicarse en el borde de la nada, en el límite del lenguaje.

A pesar de que la organización temporal ya se vislumbraba desde el pensamiento religioso, instituyéndose la narración de un mundo creado, y en él los primeros seres humanos, el siglo XIX será el que la instala en nuestra cosmovisión, y de ella descenden, como retoños, las diversas historias particularizadas y dedicadas a un aspecto específico. Junto a la Estética, así nace, sobre las fronteras de los siglos XVIII y XIX, la Historia del Arte.

Esta disciplina se constituyó a partir de un esqueleto que es el tiempo del gran relato, operando con la herencia del pensa-

miento occidental, con la dialéctica. Con una dialéctica impecable, con una capacidad de ordenamiento confiado y paliativo. O sea, nació la *percha* y luego se *colgaban* los hechos encontrados y seleccionados.

Sin pretender ahora un análisis del concepto de la palabra *arte* a lo largo de los siglos y milenios y a lo ancho del mundo compuesto de civilizaciones diversas y con epicentros y periferias cambiantes, sólo se refiere a su inmensa complejidad, infinita pluralidad y asombrosa capacidad de alterarse sin cesar. Esta mutación no es propiedad exclusiva del *arte*, todas las palabras permutan su significado, sin embargo muy pocas como ella.

Cabe preguntar quién había elegido los objetos para *colgar* sobre tal *percha*, dónde se los buscaba, desde qué ideología se escogían, qué nivel de jerarquía se les otorgaban, desde qué sistema axiológico se clasificaban. Se da la estructura, evidentemente. Coherente con el paradigma, verificable desde los valores y saberes vigentes; su universo simbólico está en perfecta armonía con la realidad construida y profesada.

Si convenimos que el arte es tan infinito, anchuroso y profundo como la historia y la realidad humana, también debemos reconocer que la selección realmente justa y representativa de los fenómenos para la Historia del Arte es imposible y no puede superar la linealidad del relato tradicional.

Mediante enseñanzas de diferentes niveles y compromisos, a través de ediciones populares y de lujo, por discursos de las más vastas circunstancias, y sostenida por innumerables referencias, la Historia del Arte paradigmática y oficializada se convertía en una de las verdades inamovibles como constructo de la realidad. No hace falta indagar demasiado acerca de sus características: era y sigue siendo colonialista, epicentrista, blanca, y católica y machista. Y sí aparece algo que no cabe en estas

particularidades es para justificar la hegemonía de su propia estructura, como es el caso de ciertas anémicas menciones del arte africano u oceánico para justificar determinados efectos en la escultura europea de comienzo del siglo XX, o la influencia islámica por la evidencia innegable de un panorama artístico del mundo hispánico.

Periférico y excluido de lo normalizado, estos casos u otros pueden ser incorporados por y para satisfacer una sed generalizada por el exotismo, actuando, a su vez, como *gancho*, para la venta. No obstante, lo poco que será incorporado desde este mar infinito, es prácticamente apenas más que la nada.

También quedan las expresiones de los relegados y de los vencidos, el universo artístico subalterno, muchas veces denigrado a la categoría del folclore, con la banal interpretación del “arte del pueblo”, como si no existiera el flujo y el reflujo entre el mundo gobernante y del gobernado, en cuyo movimiento incesante se da precisamente la constante renovación del propio arte. Y en este panorama de lo “popular” se hunden las raíces de todo aquello que ahora pertenece al fenómeno del diseño.

Eso sucede tal vez por este *humilde* origen, tal vez por su ineludible realidad de ser reproducida (antes, durante siglos o milenios, por la actividad artesanal manufacturera y ahora industrial), siempre a partir de un concepto *a priori* para satisfacer una necesidad empírica y, a la vez, simbólica. En el comienzo del siglo XX, principalmente desde la propia esencia de la Bauhaus, se engendra el diseño como fenómeno artístico-industrial, y a pesar de que ya cumplirá un siglo, todavía padece de una burda discusión sobre su categoría estética. La tradicional consideración del arte rechaza, al mismo tiempo, lo que se vale de la evolución tecnológica o tecno-científica. Reconoce el arte como constructo de realidad si es pintura por ejemplo, pero lo rechaza si es

producto de lo digital. Acepta lo documental o la documentalización en el cine ficcional, pero no al revés: no le otorga la condición estética al cine documental propiamente dicho.

Expresiones que se acomodan ciertamente a lo decretado como “arte verdadero” reciben lugar, por lo menos una mención, en el imaginario Gran Libro del Arte, pero otros, que no gozan de esta particularidad, serán descartados. Así pues, hay géneros olvidados o considerados como arte de segunda o tercera categoría: teatro de títeres o de sombra, tatuaje, tallado de guijarros, entre tantos, infinitamente muchos otros.



Tapa de alcantarilla en Tokio, en la cual se une la tradicional forma de expresión del arte japonesa con el moderno diseño como respuesta a las necesidades de la ciudad moderna.

Finalmente, si la palabra *arte*, como cualquier palabra, es un fenómeno socio-histórico, y su significado cambia sin cesar, también tiene las mismas propiedades la expresión “género artístico”. O sea, no se refieren a compartimentos metafísicos más allá del quehacer humano, sino son avenencias y pactos témporo-espaciales. Y así como en determinadas condiciones y actividades surge la necesidad de su creación, se convierten en la indiscutible realidad, también en un tiempo puede caducar su validez. Pero

como estos procesos son más morosos que la vida humana, generaciones enteras y sucesivas nacen con la idea de tal realidad, desconociendo que no es otra cosa que el convenio necesario e ineludible para poder vivir y convivir

Cambiar hechos, ideas, valores, conocimientos y formas de simbolizarlos significa realmente una actividad revolucionaria. Siguiendo esta idea, se puede confirmar que una renovación en la biología o en cualquier otra ciencia, una frase de Shakespeare o una manera de representar el tiempo y el espacio de Cézanne, entre infinitos ejemplos, son los que producen los cambios realmente revolucionarios. Se puede preguntar: ¿en la historia, en la vida social también es esa la vía de producir profundos cambios cualitativos o allá sí, la lucha revolucionaria, tradicionalmente considerada como tal, es la que produce la renovación?

### Avanzar hacia la felicidad

Una sociedad no produce lo que no tiene históricamente en su espina dorsal, en su entretrejo, en su ADN. ¿Será el estilo entendido según Deleuze? A pesar de que los hombres, de todas las épocas y de todos los lugares, producen características singulares, también señalan rasgos coincidentes. La idea de Deleuze sobre repetición y diferencia aquí se comprueba, como en pocos aspectos, en la búsqueda de la felicidad, concebir su significado y en la variabilidad de realizarla. Comparemos estos dos afiches contemporáneos, ambos de la década de los años 50.

Este mismo cartel (Figura 1) podría ser de otro lugar, de otros años. No sólo informa sobre un hecho –la abundante y triunfal cosecha– al receptor, sino que se dirige hacia él para convencerlo. ¿De qué? Y..., de la felicidad de tenerla, ser dueño de un proyecto y poder alcanzarla, mar-



Figura 1. Afiche soviético de los años 50, sobre la heroica cosecha del trigo.



Figura 2. El proyecto ganador aunque nunca concluido, de Boris Iofan, de los años 30, en el concurso para la construcción del Palacio de los Soviets, Moscú.

char hacia el triunfo del trabajo. Todas estas palabras suenan vacías al ser escuchadas fuera del paradigma, o sea, fuera de los valores, saberes y símbolos constituyentes del mismo. Es una promesa grandiosa, es sentirse sumamente importante, incluso ser salvador del pueblo que, gracias a estas prodigiosas cosechas, se alimenta. ¿Cómo no sentirse el hombre común alguien fuera de lo común al concluir semejante proeza? Es verdad que el futuro sobrenatural le fue arrebatado, pero logró ser holgadamente recompensado por la vida, la felicidad, la alegría, el bienestar de los pueblos del presente y del futuro. Una sencilla campesina puede reconocerse en esta tarea metafísica y en su

afortunado cumplimiento. Lo mismo podemos ver en cualquier afichismo concebido bajo los regímenes dictatoriales que precisamente tienen esta tendencia de promesas: la grandeza del futuro accesible para todos quienes aceptan esta guía, y si en su vida no se logra, sus descendientes van a gozar de aquella felicidad prometida.

Este edificio (Figura 2), al ser construido, hubiera sido el edificio más alto de aquel mundo y coronado con la gigantesca estatua de Vladimir I. Lenin, como guía terrenal, hasta cósmica, del pueblo soviético, incluso de todos los pueblos: oteando el ilimitado futuro y, como el emperador Augusto, señalando hacia más arriba, hacia un estado –si es posible– superior. Su ubicación planeada en la Plaza Roja, en el mismísimo corazón del comunismo, hacía evidente su propia mística: para construirla, tenían que demoler la antigua catedral del Cristo Salvador. Y Salvador por Salvador, todo sigue bien. ¿Hubieran conocido y utilizado estos pisos, estas oficinas, las campesinas cosechadoras? Seguro que no. ¿Hubieran sido afligidas por ello? Tampoco. La embriaguez por el triunfo socialista soslayó esta posibilidad. O por lo menos hizo que esta sublime confianza perdurara algunos años más.

La ideología de un concurso habla a través de la propuesta ganadora pero también de las que quedaron fuera del certamen. Como es el caso del excelente arquitecto ruso Guinzburg y de Le Corbusier, reproducidos abajo respectivamente.

Al comparar estos dos proyectos con el ganador, se entiende el porqué de tal veredicto. Si bien Guinzburg (Figura 3) operó con cierta grandeza geométrica, sin llegar a ser metafísica, la propuesta de Le Corbusier (Figura 4) evita directamente la más mínima huella de la megalomanía, apelando con toda la evidencia a un nuevo lenguaje estetizando los avances tecnológicos.

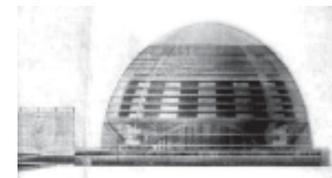


Figura 3. La propuesta de Guinzburg para el proyecto del Palacio de los Soviets.



Figura 4. Le Corbusier: proyecto para el concurso del Palacio de los Soviets.

¿Cómo es el afichismo en aquellas décadas en el mundo capitalista de posguerra, mientras la regordeta cosechadora se alborozaba por ser artífice de un futuro prodigioso? El surgimiento y las décadas del apogeo del consumismo no se abastecieron de semejante júbilo metafísico. Ofreció cosas pequeñas para vidas pequeñas, de alegrías y satisfacciones pequeñas. Pero si era accesible para muchos en los epicentros, permanecía totalmente inaccesible para millones en las periferias. Si ahora preguntamos cómo está el mundo de hoy y por qué está como está –lleno de desesperanza, de agresión, de brutalidad y de sed de venganza– tenemos que remontarnos a la realidad de aquellos millones que quedaron fuera del regocijo bullicioso de estas infinitas y pequeñas alegrías. Por otro lado, millones, desilusionados de las grandes promesas y de las perspectivas metafísicas, intentan refugiarse en las fruiciones totalmente insignificantes. Miseria, invasiones, destrucciones, desilusión, desesperanza, exclusión..., el siglo XXI no cae

inocentemente sobre nuestros horizontes, es lo que durante largo tiempo hemos podido engendrar.

“Vivere il confort in piena armonia” reza la consigna de la página home del sitio web de la empresa Permaflex. Hace ya más de medio siglo que ofrece lo mismo –aunque por otros medios– a sus futuros usuarios (Figura 5). No promete eterno combate con final victorioso, tampoco superioridad ideológica, tampoco la salvación extratemporal. Sólo un diminuto bienestar sobre un mullido colchón. No está mal; cualquier caballero puede tener las ganas de usufructuarlo, incluso en la compañía de la voluptuosa dama. Este afán es sumamente respetable, bajo cualquier sistema político.



Figura 5. Cartel publicitario del colchón Permaflex, de los años 60, con la estética universalizada por *La dolce vita* de Federico Fellini.

Se insinúan Coca-Cola (Figura 6), turrón (Figura 7), lavarropas, medias, autos, y otros miles de pequeños objetos o actividades que si no resuelven la vida, por lo menos en un momento producen una pequeña satis-

facción o incluso, regocijo. Tampoco está mal. ¿A quién no le gusta estas ínfimas o no tan ínfimas delicias? ¿Quién no busca estas satisfacciones? El problema surge cuando la promesa pasa por sustituir el valor de la vida por ellas, prometer la ventura y la dicha mediante su consumo. Su discurso gira alrededor del *glamour*. También se puede entender su seducción y, frente al rigor y a la abnegación de los años de la Segunda Guerra y los tiempos posteriores, anhelarlo es totalmente avalable.



Figura 6. Wesselmann: publicidad de Coca-Cola (1963).



Figura 7. Publicidad del turrón Antiu-Xixona, en los años 50, España.

Pero rápidamente aprendemos que ni el colchón Permaflex, ni el turrón de Xixona, ni la Coca-Cola confieren grandeza al hombre. La nimiedad podrá engalanarse de *glamour* y, en otras circunstancias, de trascendentalidad; mas en su esencia seguirá siendo nimiedad. Cuando se presenta la vida como frustrería, se comprenderá con dolor que ninguna de las versiones es mejor o peor que la otra y que tampoco es peor precipitarse del cielo prometido de un futuro magnífico que darse cuenta de la insignificancia de los objetivos propuestos y perseguidos a través de una vida. La religión durante siglos o milenios defendía al hombre de esta tremenda desilusión; sin ella la vida será completamente intrascendente, se impone la orfandad universal, la desnudez del sentido y el desamparo frente a la nada.

Después de un breve período de intentos de vivir así, renunciando a los valores sobrenaturales, hace unos años, tal vez décadas, el hombre, otra vez, comienza a buscar su refugio en la absurda e implacable grandeza sobrenatural o en la seductora insignificancia del *glamour*.

Tal vez nunca desistió de ellos, sólo intentó caminos diferentes.

Pero ¿dónde y qué sociedad se refugiara en la seducción del *glamour* y cuál en la de la metafísica?

## La persistencia del pasado

La dicotomía entre la gran promesa metafísica y la oferta del elixir cotidiano, proporcionado por las ínfimas cosas o, diciendo de otra manera, entre lo pequeño y lo placentero por un lado, y lo monumental y lo abnegado con vistas al futuro por el otro, se retoma con cada crisis. Eso sucede en una u otra región del mundo, pero siempre surgirá y resurgirá. Cómo es este resurgimiento depende de un atributo muy propio, de una construcción histó-

ca, llamémosla del ADN de la población que define, que pide, que demanda. Esta esencia no se hace en breve tiempo; es muy largo el camino para configurarlo. El artista exitoso y reconocido –en los ejemplos que traemos más abajo se tratará de arquitectura– no es aquel que impone a los demandantes y futuros usuarios algo caprichoso, algo imaginado y deseado por él mismo, sino quien entiende e interpreta este ADN, este tejido casi secreto, interior, pero cuya existencia hoy ya es conocida.

Tomemos el ejemplo del Estudio del Arquitecto Norman Foster y Partners, con su centro en Londres, caracterizado por la capacidad de captar esta propiedad de cada lugar, de cada situación y de cada tiempo. Su descomunal éxito internacional precisamente radica también en esta capacidad. Este concepto se verifica con facilidad en su inmenso corpus.

## Un diamante siberiano

En 2007, Foster proyecta una torre densa y soberbio lujo para la ciudad siberiana Khanty Mansiysk, centro de deporte y turismo de invierno. El programa central de las actividades que se desarrollarán en la nueva obra es múltiple: cultural, deportivo y de ocio, en general. Se insertará en el paisaje de una manera novedosa y diferente, interrumpiendo pero exaltando, a su vez, la extraña belleza del contexto natural. La torre vertical, de 280 m de altura, se apoyará sobre dos edificios horizontales, de tipo podio. El conjunto se erguirá sobre una colina boscosa, reflejando y reflejando la luz natural. De tal manera su estructura recogerá la luz solar permitiendo con ello abastecer el mismo edificio con la energía necesaria. Emitirá su luz hacia la lejanía, para atraer a los visitantes que buscan una nueva forma de turismo. Tanto su interior como su vista

del exterior sugerirán la forma de la piedra preciosa que hace rica la región: el diamante (Figuras 8 y 9).

Siberia, por siglos y siglos, en el mundo entero, fue concebida como la tierra del misterio y de lo inaccesible, pero también el cuarto trasero temible y oscuro de un imperio o por lo menos de un país que presumía serlo. Las imágenes del proyecto de Foster nos llevan a este misterioso mundo, durante largo tiempo sinónimo del dolor y del sufrimiento pero actualmente con un proyecto de riqueza y de triunfalismo imperial.



Figura 8. Norman Foster y Partners: torre sostenible y ecológica, en Khanty Mansiysk, Siberia, exterior.



Figura 9. Norman Foster y Partners: torre sostenible y ecológica, en Khanty Mansiysk, Siberia, interior.

Y como quien quisiera ilustrar y ahondar la teoría deleuziana sobre la repetición y diferencia, Foster aclara en una entrevista otorgada a *El País*:

Nunca hemos repetido; hay una continuidad, no una copia. Y cada vez a escala más grande. En nuestra arquitectura no hay nada preconcebido. No hay condiciones generales. Todo se diseña en función del dónde, cuándo y para quién. El espíritu del sitio está siempre presente. Cada una de nuestras obras no podría estar en otro sitio.<sup>1</sup>

### La pirámide, ¿un anhelo por la eternidad?

El proyecto de Foster fue el ganador en el concurso para el Palacio de la Paz y la Reconciliación, en Astana, la nueva capital de Kazajstan, país centroasiático con una muy pequeña porción en el continente europeo, perteneciente a la URSS hasta 1991, año en que se convirtió en país independiente. Aprovechando su inmensa riqueza en petróleo y en minerales, en general, puede permitirse un ritmo de construcción ostentosa. Su máxima expresión es Astana, entre cuyos fastuosos edificios se destaca el Palacio de la Paz y la Reconciliación (Figuras 10 y 11) con el propósito de albergar el congreso de las muy diversas religiones de este país: desde el chamanismo tribal hasta los mono o politeísmos más modernos. La obra se realizó en sólo dos años (2004-2006) y haciendo honor a la fantasía de Boullée, se levanta, en forma de pirámide, en aquel paisaje de las estepas. Es de vidrio, de 62 m de altura, con una base de 62x62 m, disponiendo así de 25,000 m<sup>2</sup> de superficie útil.

El significado metafórico de la obra es múltiple pero se destacan dos principales mensajes. Primero, la obra aspira a ser el espacio simbólico de la reconciliación religiosa de un país donde las etnias se dividen y se juntan según múltiples formas de relacionarse con el mundo sobrenatural. El segundo es funcionar como símbolo del Estado



Figura 10. Norman Foster y Partners: Palacio de la Paz y la Reconciliación, con Sala de Congresos y Cultura, Astana, Kazajstan.

cuya tarea reside en establecer la armonía entre el universo y el destino del hombre. En sus espacios interiores, con fuerte reminiscencia de la película *La guerra de las galaxias*, impera una belleza clónica que provoca la pregunta: ¿se puede lograr la armonía entre iguales o sólo la diferencia permite la armonización? Obviamente, la estética de la película no es independiente de su ética, de su ideología.

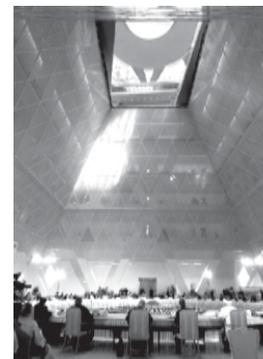


Figura 11. Norman Foster y Partners: Palacio de la Paz y la Reconciliación, la Sala de los Congresos y Cultura, Astana, Kazajstan.

A lo largo de la historia, las dictaduras malograron este propósito precisamente porque no sabían o no querían saber que sólo lo diferente permite la convivencia. No obstante, este centro de la cultura kazajstana, con su sala de ópera de 1,500 butacas, con un centro universitario de la civilización regional y un centro nacional para Kazajstan, plantea este tipo de unidad, con la aspiración de ordenar el caos según la feroz actitud de la repetición, eliminando así todo lo que es diferente a pesar del discurso favorable al mismo.

### Ciencia en la arena ardiente

Así como los ejemplos anteriores todavía son muy poco conocidos, ya nos llegaron muchas noticias sobre el despilfarro exuberante de los hoteles, torres, palacios de cierta parte opulenta del mundo árabe, debido a la coyuntura del mercado mundial del petróleo. Cabe mencionar países como Arabia Saudita, Oman, Qatar y los Emiratos Unidos Árabes, con el protagonismo de Dubai y Abu Dhabi. Su concentración financiera es descomunal, y su exhibicionismo, por medio de obras arquitectónicas, es coherente con ello. Pero lo que buscan no es expresar, como en Siberia, un legendario e infinito misterio. Tampoco, siguiendo a Kazajstan, la homogenización de lo diferente y el ordenamiento del universo. Su propósito es acentuar y aumentar el *glamour* terrenal, el placer de la fugacidad. Y Foster otra vez vigente: interpretando el ADN de *este* lugar, de *esta* historia y de *esta* población.

Como una pequeña ciudad renacentista —nutrida por la utopía del placer terrenal total— el proyecto (2007) de la localidad amurallada de Masdar, en Abu Dhabi, pertenece a Foster y Partners, y su particularidad es que será el primer ámbito urbano totalmente libre de carbono

<sup>1</sup> Diario *El País*, 23 de diciembre de 2007.

residual y otros desechos tóxicos (Figuras 12 y 13). Su consigna es “cero carbono, cero residuo”. Con ciertas reminiscencias del mundo mesopotámico, aunque con interpretación ya libre, predominará lo ortogonal en la organización territorial.

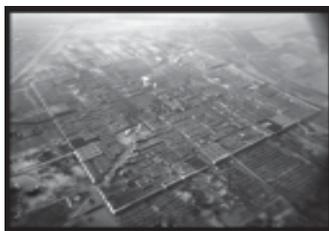


Figura 12. Foster y Partners: proyecto para Masdar en Abu Dhabi, ciudad amurallada con objetivos ecológicos y científicos. Comienza su construcción en 2009.



Figura 13. Elegancia, refinamiento, glamour. Proyecto de Foster y Partners para Masdar en Abu Dhabi.

En su espacio encontrarán lugar universidades; laboratorios investigativos; la empresa Future Energy Company; una zona especial dedicada a economía, y un Centro de la Innovación. A pesar de sus temáticas y su seriedad que hasta nuestros tiempos le fueron adjudicadas, todo eso disponía de un espacio caracteriza-

do por el mismo glamour que está marcando la historia de la arquitectura de esta región, como las ciudades islámicas fueron signadas por lo mismo. El juego de una enorme y bella unidad de sombras infinitamente diversas cubrirá permanentemente este lugar.

Una pregunta: ¿y quiénes no caben bajo la sombra del placer? Y..., como siempre. Los excluidos: quedan afuera, para trabajar en las arenas ardientes. O sea, la misma historia de siglos y siglos.

### ¿Quién lo contará y cómo?

En una enorme librería, de varios pisos, en Chendú, capital de la provincia china de Sechuán, me compré una historia del arte chino, de una realmente bella y muy cuidada edición, con una traducción inglesa gentilmente incluida en el apéndice del último tomo. Los títulos principales eran: “Prehistoria”; “Antigüedad”; “Edad Media Alta y Baja”; “Renacimiento”; “Manierismo”; “Barroco”..., etcétera. Insisto, se trataba del arte chino. Pero parecía que el esqueleto del relato, *la percha*, era la megaestructura comentada en el inicio del artículo. ¡Vaya a saber a partir de qué lógica el arte chino—supongamos por caso— medieval era medieval! O renacentista lo renacentista. ¿Por orden cronológico? ¿Por siglos y años? ¿Por influencia del epicentro sobre la periferia? Este concepto para ordenar podría suceder y tener cierto fundamento (aunque no así, justificación) a partir de los siglos del expansionismo europeo. Pero el arte oriental es el que llega primero a Europa, exactamente, por las masas llamadas bárbaras. Europa sabrá incorporarlo, durante siglos y siglos, adecuarlo, asimilarlo. Apropiarse de ello. Y luego, siglos después, hacer el gran relato.

No tenemos que ir hasta China. La Historia del Arte de América Latina, anterior

al descubrimiento, también se adecua a tal estructura. Todavía organiza sus experiencias según el discurso oficial del único relato, aunque éste sea envejecido, agotado, vencido.

Pues este relato sigue estando en vigencia. Cuando China deje de contar su arte según la estructura del antiguo amo, tal vez podrá contar la historia de otra manera. También sobre su arte. América también. O desde otros lugares tal vez surgirán otras posibilidades para extraer, crear y ver las nuevas relaciones.

¿Y quién contará sobre ellos? ¿Cuándo surgirá un nuevo relato y quiénes quedarán fuera de ello? ¿Cómo será—si habrá— la nueva historia? Y dentro de ella y a partir de ella, ¿qué será el arte? ¿Quién lo definirá, quién seleccionará, quién y cómo lo estructurará? O sea, más o menos las mismas preguntas que en el inicio de este artículo. Sólo que después del recorrido de algunos ejemplos podemos preguntar: ¿serán los nuevos académicos que surgirán entre los habitantes de Abu Dhabi? ■