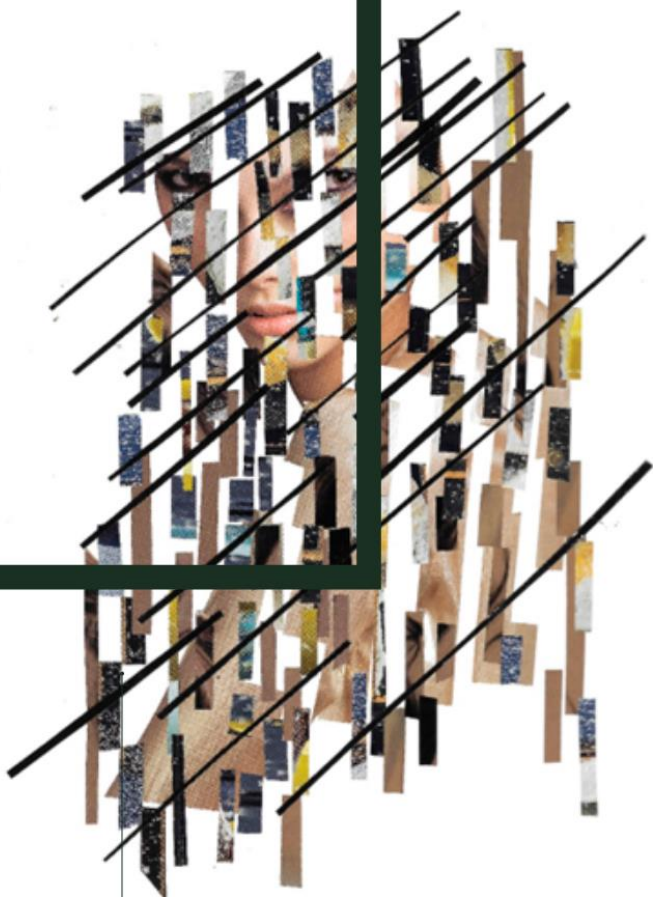


Compleji _zarte

HA
CIA
UNA
_ES
TÉTICA
DE
LA
_VI
DA



CARLOS

EDUARDO

MALDONADO



COMPLEJIZ(ARTE)
HACIA UNA ESTÉTICA DE LA VIDA

Complejiz(arte)
Hacia una estética de la vida

Carlos Eduardo Maldonado

Primera edición: marzo 2023
ISBN: 978-956-09568-6-6

Trepén Ediciones
Chile
Fono: +569 48985410
Correo: ceptrepén@gmail.com

Colección: *Complejidades Educativas*

Edición y diseño de portada: Rodrigo Espinoza Vásquez
Imagen de portada: Jaime Molina - Kakortapapel
@kakortapapel
“Ella en la cortina”, collage análogo 28 x 22 cm.

El conocimiento es bien de la humanidad.
Todos los seres humanos deben acceder al saber,
cultivarlo es responsabilidad de todxs.



A la memoria de mi padre,
y a la vida de mi madre

Carlos Eduardo Maldonado:

Ph.D. en Filosofía por la KULeuven (Bélgica), Postdoctorado como *Visiting Scholar* en la Universidad de Pittsburgh (EE.UU); Postdoctorado como *Visiting Research Professor* en la Catholic University of America (Washington, D.C.), *Academic Visitor*, Facultad de Filosofía, Universidad de Cambridge (Inglaterra). Profesor Titular, Facultad de Medicina, Universidad El Bosque. Ha sido reconocido con la “Distinción al Mérito”, por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú, por sus contribuciones a la filosofía y a la complejidad (2008). Premio Portafolio, Mención de Honor Categoría Mejor Docente (2008). “Profesor Distinguido”, título conferido por la Universidad del Rosario (2009). Investigador Senior (Colciencias). Profesor Visitante Distinguido, título conferido por la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua, 2017. “Visitante Distinguido”, título conferido por la Alcaldía de Chelatenango (Guatemala), por solicitud de la Universidad de San Carlos (2018). Premio Latinoamericano de Prensaamérica “Zenobio Saldivia”, categoría “Filosofía y Complejidad” (Guayaquil, 2018). “Reconocimiento internacional por excelsa trayectoria como investigador”, otorgado por la UTPL (Ecuador, 2019). El CEDES de la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM) en el marco del Doctorado en Sostenibilidad crea la Cátedra “Carlos Eduardo Maldonado” en Complejidad y Sostenibilidad (2019). Elegido “Investigador de Impacto” por el Concytec” (Perú) como “reconocimiento por la reconocida trayectoria de investigación a nivel internacional”. “SENIOR MEMBER – IEEE. Doctor *Honoris causa*, Universidad de Timisoara (Rumania), 2015.

Introducción_11

Estética y complejidad_17

- 1) Eugène Delacroix. Pintar una idea_20
- 2) Lo opuesto a la belleza no es lo feo_32
- 3) *Una herencia indeseable*. Breve estudio de un cuadro de Tamam Al Akhal_43
- 4) Complejidad, pensar, dibujar_51
- 5) Una extraña belleza: *Julieta* de Waterhouse_64
- 6) *Koinonía* de Stephen Cefalo. Una reflexión a propósito del bodegón_73
- 7) *Infinito* de Verrept: La experiencia de un encuentro_85
- 8) Ambigüedad_95
- 9) El espíritu del blanco y negro_107
- 10) Vivir, habitar, construir. Sobre arquitectura y complejidad_117
- 11) La chica de Currin, una burla a la estética del plástico_128
- 12) La estética nazi y la realidad política_139
- 13) Rothko: La realidad como color_152
- 14) La complejidad de la estética_163
- 15) Vassarely: la estética de la equívocidad_176

- 16) Banksy: El graffiti como una de las bellas artes_189
- 17) La complejidad de las artes y la cultura_201
- 18) Filosofía hoy, en la cultura_212
- 19) Anarquía, y caos_225
- 20) Amor a la adversidad_236
- 21) La canica azul_248

Sobre el amor_257

- 22) *Abelardo y Eloísa* de J. Vignaud: el amor sorprendido_260
- 23) Tristán e Isolda: el amor sin lógica_271
- 24) *Manon Lescaut*: el amor como destino_283
- 25) Dafnis y Cloé, el amor como premio_294
- 26) Lirio y serpiente de N. Kazantzakis.
El cénit y el nadir del amor_303

Rocío de sabiduría_311

- 27) El amor por los libros_314
- 28) Escribir_324
- 29) Lo que no se puede decir no es lo inefable_336

30) Letra y música de las visiones_345

31) Los ojos y la mirada de Durero_357

INTRODUCCIÓN

De acuerdo con un afortunado diagnóstico de J. Rancière, “la estética tiene mala reputación” (Cfr. *El malestar de la estética*). No solamente entre académicos y científicos, también entre políticos, administradores y financistas; entre abogados, ingenieros y médicos, por ejemplo.

Las razones de la mala reputación de la estética son variadas, y no siempre proporcionadas o ecuanímes. Pues bien, precisamente por ello, por decirlo en términos de oportunidad, que se hace necesario un libro sobre el tema. Sólo que, para radicalizar la posición, se trata en realidad de las relaciones entre estética y complejidad. Un tema que si no es de mala reputación, sí brilla por su ausencia entre los especialistas en un campo y en otro.

Sin jugar con las palabras, el tema de este libro es la complejidad de la estética; y también, la estética de la complejidad. Una buena justificación cabe al respecto.

Entre la comunidad de complejólogos, aficionados o consagrados, aquellos afines al pensamiento complejo, o los otros centrados en torno a las ciencias de la complejidad, –y por derivación, a fortiori, también entre la comunidad de caotólogos–, el interés por la estética resuena por su silencio. Apenas sí algún trabajo aquí, o algún esfuerzo desintegrado allá.

Para unos, el interés parece centrarse en la epistemología y en las dimensiones sociales de la complejidad. Y los otros han estado cayendo en un trabajo técnico rigorista, preciosista y por ello mismo minimalista que les ha impedido ver las luces de las relaciones entre complejidad y arte, y entre complejidad y estética.

Este libro se compone de treinta capítulos, cada uno de los cuales fue concebido desde el comienzo, como un texto autocontenido. Pero, al mismo tiempo, de tal suerte que cuando se leen integralmente, un tema está conectado con

otro, un motivo se relaciona allá con otra más, en fin, salta inmediatamente a la vista, sin ninguna dificultad, la unidad temática que precisamente da origen al título; y por tanto, al hilo conductor que teje los treinta capítulos.

Tres ejes articulan el libro. La primera sección gira en torno a las relaciones entre estética y complejidad, a partir del estudio –en clave de complejidad- acerca de algunos hitos que, o bien son fines en sí mismo, o bien sirven como extraordinarios pre-textos para pensar las imbricaciones entre arte, estética y complejidad. Veintiún capítulos-ensayos articulan esta primera sección.

La segunda sección se ocupa de un tema apasionante aunque difícil. El amor. Y desde luego, el hilo conductor es lo que, aquí, genéricamente, denominaré como la complejidad del amor. O también, la complejidad de la experiencia del amor.

Finalmente, una tercera sección del libro presenta bajo el título genérico de “Rocíos de sabiduría” algo menos que gotas, porciones o muestras de sabiduría: rocío, un tejido ligero y suave acerca de la estética, la armonía, y el tema finalmente de base de la estética: la vida misma. La vida como experiencia estética. Cinco capítulos definen esta sección.

El libro está dirigido a todos aquellos que se ocupan, frontal o lateralmente, de las humanidades y las ciencias humanas de las ciencias sociales, la cultura y el mundo. Pero, en general, a todos aquellos interesados por las maravillas del arte y de la estética.

Una observación importante se impone de entrada. De manera clásica el tema de la estética es el arte, y su objeto de estudio, entonces, la belleza. Los estudios sobre la historia de la estética son prácticamente unánimes al respecto. Sin embargo, en rigor, hay que decir que esa comprensión es, hoy por hoy, limitada o muy parcial. En efecto, notablemente a las contribuciones de Baudelaire, el

tema de base de la estética no es ya única y principalmente la belleza –lo bello-. Sino, además, y acaso principalmente, la estética contemporánea, a partir y después del poeta maldito autor de *Las flores del mal*, hace de sus principales preocupaciones lo grotesco, lo feo, lo normal, lo monstruoso, lo raro, lo exótico, y demás. Y adicionalmente, de consuno, que es en realidad el tema último de este libro, lo armónico –la armonía-. Con todo y el reconocimiento de que la armonía no siempre tiene una correspondencia uno a uno con la belleza.

Las pocas tematizaciones de autores e investigadores acerca de la estética y la complejidad caen todavía víctimas de la asunción que identifica al arte con la belleza, y reduce la complejidad a ellas en el sentido mencionado.

El estilo de escritura de este libro es desenfadado y libre. Y el tono quiere ser de diálogo mezclado con algo de humor allí y reflexión allá. No he querido que sea un libro académico en el sentido formal o “acartonado” del término. Ante todo, porque el tema –los temas, en realidad-, no dan para ello.

He de reconocer que existe una buena oportunidad dado el abandono por parte de la comunidad de investigadores en complejidad acerca de la estética, es un motivo más que suficiente para la escritura. Pero, con total franqueza, debo mencionar otra razón: tiene que ver con motivaciones pedagógicas, formativas; pues justamente debido al vacío existente entre, de un lado, las ciencias de la complejidad y de otra parte la estética, se impone una labor en la educación y la cultura, la política y la ciencia confluyentes en un refuerzo mutuo. Debemos poder pensar la estética *hoy*. Y *hoy* contiene todos los elementos de complejidad que se quiera.

La estética es, *además*, un problema político, organizacional, social, si se quiere. Tanto más en el mundo actual, en nuestros días. Los más álgidos problemas, retos y temas se encuentran, por decir lo menos, contenidos *in*

ovo en el espacio de la estética. Como he querido sugerirlo, acaso con insistencia, el motivo último de reflexión es la vida: la maravilla y la gratuidad, la fragilidad y la fuerza, la esperanza, y la calidad y dignidad de la vida misma.

Al fin y al cabo, el más complejo de todos los fenómenos, sistemas y comportamientos en el universo es la vida, los sistemas vivos. Y es de allí de donde emerge toda la dignidad de la estética; uno de cuyos canales –eso, sólo eso: un canal-, son las artes.

* * *

Los capítulos de este libro corresponden al proyecto de investigación “Estética y Complejidad” y fueron publicados originalmente en *Mil Mesetas. Revista Nómada de Cultura*, adjunta a la UNAM, en México, atendiendo a la idea según la cual es importante combinar productos de investigación con socialización del conocimiento. Agradezco a la Revista la autorización, desde luego, para publicar este libro. Hay que decir que, a la fecha, los artículos ya no existen en internet en el sitio de la *Mil Mesetas*. Esta es otra buena justificación para la publicación de este libro. Este libro se ha beneficiado de diversos públicos, ante los que he hecho exposiciones parciales del mismo, así: en la Universidad del Rosario (Bogotá), en la Universidad Pontificia Bolivariana, en la Universidad de Antioquia (ambas en Medellín), y en la Universidad ITESO de Guadalajara (México).

Pero ante todo, debo agradecer a mi familia por el tiempo que les robé para la investigación y la escritura de este libro. Una cosa compensa ese tiempo hurtado: el placer de la lectura que hicimos de cada texto: aprendí mucho de los comentarios de Lala, Toto y Mona.

Mi amigo y editor Rodrigo Espinoza me sugirió, con buen tino, escribir un capítulo nuevo sobre el amor, a propósito de un par de textos de este libro. He de ser sincero. No conocía *Lirio y Serpiente*, de Kazantzakis, que fue la sugerencia de Rodrigo. Conseguí el libro y me sumergí en

él. Me dejé sumergir en él, en realidad, pues me cautivó desde las primeras líneas. Desde luego, ya estaba bien prejuiciado a favor de Kazantzakis. Rodrigo, gracias. Una fruición total.

Estética y
complejidad



PINTAR UNA IDEA

Un cuadro de Eugène Delacroix

El cuadro es bastante conocido en la historia del arte, de la cultura occidental y de la historia de la pintura francesa. Se trata de *La libertad guiando al pueblo*, de Eugène Delacroix, pintado (o terminado) en 1830.



Delacroix (1798-1863), tiene 32 años cuando termina el cuadro. Para entonces ya había sido admitido varias veces a exponer en el muy prestigioso Salón de París, organizado por la Academia de Bellas Artes de París, el evento más prestante en muchos años en el arte francés y mundial.

El cuadro *La libertad guiando al pueblo* representa algunos días, no muchos, antes del 14 de Julio de 1789. La libertad guía al pueblo, y avanza victoriosa. Pero en el momento del cuadro, en la acción del cuadro aún, no ha terminado de vencer. Pero, con seguridad, se encuentra *ad- portas* de la victoria final. Faltarán, por tanto, los años cruciales de la

revolución, 1789-1792, el Periodo del Terror. Y más adelante la Guerra de 1812 de Napoleón por Europa. Como quiera que sea, aquí, la Libertad triunfa, y no simplemente sirve de faro, es guía y directora de acciones y vidas.

Estamos en el centro del Romanticismo. El pintor se encuentra, en efecto, en el centro de su vida y su obra.

Dos ideas, en realidad: la libertad, y el pueblo. Representado, a la izquierda de la libertad por un joven, casi un niño, que levanta victorioso una pistola. Es el único personaje que es consciente del pintor – de la instantánea. Mira de frente al observador. Su otra mano, la derecha, empuña triunfante hacia los aires otra pistola. A la derecha de la libertad, unos hombres de edad media. Campesinos, pequeños burgueses. La libertad mira a su derecha como animando a los mayores. Sabe que la juventud la acompaña y no le preocupa, pues es como si ya supiera el decurso de los eventos. Su pecho está semidescubierto queriendo mostrar al mismo tiempo belleza y acción. Su busto es joven y lozano; por tanto se adivina una libertad juvenil, aunque su edad exacta es incierta. Por su textura física se adivina, sin dificultad, que en su edad madura tenderá a ser más rolliza. Para la época, la salud, la bonhomía y el bienestar se asimilan a una cierta masa corporal, mientras que, por contraste, los malandros y avaros son pintados como delgados, flacos incluso, y con rasgos faciales fuertes.

Pero no: hay en realidad una tercera idea: la de la mujer. La libertad es mujer, y la idea es también mujer en francés (como en varios otros idiomas indoeuropeos). La Libertad empuña en la mano derecha la bandera de Francia, y en su cabeza porta el gorro frigio, el símbolo por antonomasia de la libertad. Avanza descalza, sus pies parecen ser fuertes, a pesar de su juventud. Su traje, amarillo, contrasta con el color general del cuadro. Justo en el momento en el que sucede el cuadro, está avanzando, caminando incluso sobre algunos cadáveres que encuentra a su paso. La

libertad no se detiene, y los muertos... bueno: parecen ser muertas justas.

No hay nada de erotismo y menos de lujuria en el pecho descubierto de la Libertad. No hay nada de sensualidad, incluso muy poco de feminidad. Lo que aparece, por el contrario es: idea, concepto, principio. No es el cuerpo lo que aparece, es la ausencia de cadenas y de ataduras. Es una idea – mujer. La libertad, en verdad, no es una mujer, sino una idea. Sólo que en la mayoría de los idiomas occidentales la libertad se dice en femenino: liberté, libertad, libertà, libertá, Freiheit... (El inglés tiene o suyo con los géneros, los cuales sólo se desvelan, al cabo, en el contexto; lo mismo con la vrijheid, del holandés).

Las ideas, al fin y al cabo son cualquier cosa menos sensualidad. Y ciertamente menos en el medio conservador, puritano de la Francia de la Restauración. En esto prosigue la mejor tradición platónico-aristotélica, para la cual las ideas máximo, en el mejor de los casos, participan del mundo sensible.

De suerte que quien guía al pueblo es, más que una mujer, una idea, un principio. Lejos estamos de la pintura de Courbet, notablemente. Eugène Delacroix es, al fin y al cabo, el gran representante del romanticismo en Francia, al lado de Géricault; análogamente a lo que será Turner en Inglaterra, o Friedrich en Alemania.

No en vano, en el libro, muy serio, de K. Clark sobre *El desnudo*, tanto como, en otro plano, perfectamente distinto, como la *Historia de la belleza* y la *Historia de la fealdad* de U. Eco, la mujer de la Libertad de Delacroix apenas sí merece algo más de una línea de mención. No se presta para nada más.

En efecto, no se trata de un visión parcial que pueda ser integrada en un estudio sobre el desnudo en el arte. Tampoco puede ser considerada con propiedad como un objeto de belleza (o en caso contrario, de fealdad) – y

ciertamente no en el sentido sensible de la palabra. Se trata, eso sí, de la belleza de una idea – una expresión que en Platón resulta cacofónica, redundante.

Admiramos en la Libertad la decisión, la invitación, el avance, la marcha. Pero es por su nombre mismo. En La libertad el nombre se conjuga con el objeto mismo, y esa unidad indivisa hacen que la libertad ocupe el centro de una mirada parcial de un momento de la realidad. El cuadro no coincide con, ni descansa tampoco en, el nombre que el pintor le puso, sino directamente en su contenido. Sería posible incluso ignorar el nombre de la obra, y sentirse, sin embargo, embriagados por el cuadro mismo.

En los estudios clásicos sobre el romanticismo y sobre Delacroix, es ya un lugar común mencionar la estructura piramidal del cuadro. La pirámide es acaso la expresión pictórica de lo que en el pensamiento es el círculo o la esfera – las formas perfecta. Por ello mismo prefiero omitir este aspecto.

El triángulo o la pirámide admiten la perspectiva, el punto de fuga, la visión estereoscópica. Y con eso se sella el mundo de la modernidad. En verdad, el mundo moderno, que es el mundo burgués – en el sentido económico y político; pero en el contexto de estas reflexiones: definitivamente en el sentido filosófico y estético de la palabra- cada quien tiene una perspectiva. La burguesía, gracias a Filippo Brunelleschi, mediando los inicios del siglo XV, ha inventado “el punto de vista”, la visión estereoscópica, la perspectiva. Que no son, *à la lettre*, sino deformaciones de la percepción, pues la realidad por sí misma no tiene perspectiva: es un mundo nuevo –la Modernidad- la que la inventa y enseña a la posteridad que existe un punto de vista singular sobre el mundo y las cosas.

No es por tanto una intimidad lo que aparece –pues no se exhibe, en manera alguna-, sino, por el contrario, la pura

esfera de lo público. (Lo común aún no ha sido descubierto, *à l' époque*).

El rostro de la mujer no exhibe arruga alguna – señal de expresión, de subjetividad-. Es un rostro *desexpresivo*, si cabe el término, en el que sólo aparece la faz pura y llana. ¿La mirada? Apenas sí se anticipa: de suerte que el hecho de que no veamos sus ojos nos evita pensar en expresividad, en sentimientos y emociones. Lejos, muy lejos estamos de Lisa Gherardini, la que inmortalizara da Vinci, en quien sí vemos rasgos de humanidad.

En contraste, el niño que se encuentra a la izquierda de la libertad sí tiene la boca abierta. Pero los hombres a la derecha aparecen con la boca cerrada, otra muestra de inexpresividad. Ni la guerra, ni el triunfo, ni el sufrimiento ni la violencia: nada permite opacar a la idea misma. La idea que es la que fulgura delante del humo y el movimiento. Definitivamente es el concepto lo que brilla, y sólo por debajo, en algún lugar, figurará lo humano.

Más exactamente, lo humano aparece en el cuadro como subsidiario de la idea. La más grande, la más pletórica, como, contemporáneamente con el cuadro, la expondrá Hegel, desde sus lecciones en la Universidad de Berlín. Se trata de la libertad para todos, que es el momento en el que la historia se cierra: ya no es la libertad de uno, ni tampoco la libertad de algunos (o unos pocos): es la libertad para todos los seres humanos, y dado que nada mejor o superior puede alcanzarse, arribamos así al final de la historia. Y al final, con ella, del último hombre, como le gustará decir a un autor político del círculo de Condolezza Rice, Bush y Cheney – el grupo de los Halcones.

Incluso los cadáveres que se ven en el suelo. No hay apariencia en ellos de dolor o tragedia, de sufrimiento o de vejámenes – que son los tipos de cosas que suceden en y producen las guerras y las revoluciones. Si no fuera por las ropas que fueron pintadas arrugadas y sólo ligeramente

desgarradas, nada aparece señalar que haya habido, literalmente desgarramientos – un término que, *prima facie*, se dice de la ropa, los tejidos y los harapos, y sólo por derivación de los sentimientos, las emociones y las vidas humanas.

Es más, decimos nosotros, el pequeño burgués que se encuentra más próximo a la Libertad está, dadas las condiciones, casi perfectamente vestido. Ni siquiera el corbatín está fuera de lugar. El sombrero permanece en su cabeza, como si nada. Es siempre la visión general la que prevale; y esta es la de la idea que dirige y constituye al pueblo. En realidad, este pequeño burgués es el propio pintor quien hizo un autorretrato suyo y lo inscribe en el cuadro, como tantas otras veces en la historia de la pintura.

Pero queda una pregunta: la libertad dirige al pueblo, ¿hacia dónde? Sólo el niño de la izquierda parece saberlo; o quiere decírnoslo. El cuadro se mueve hacia el observador. Todo parece indicar que la libertad guía al pueblo más que hacia un lugar o una victoria a un encuentro: el encuentro con el presente, que es el observador en cada caso, y que es esa otra realidad que sigue a la realidad misma del cuadro. Los hombres de la derecha siguen atentos a las indicaciones de la libertad. Ella sabe a dónde dirigirlos. Pero quien conoce el paso siguiente es el niño. La libertad se dirige hacia nosotros, los hombres y mujeres del presente, nosotros los seres humanos de la ventana siguiente del cuadro.

H. Marcuse narra que cuando los revolucionarios, que ya se habían tomado a París, se dirigían a la Bastilla comenzaron a disparar contra los relojes, que se encontraban en la parte alta de las torres de las iglesias, para significar que con la revolución había un tiempo que moría y había un tiempo que nacía. En el cuadro de Delacroix – creámoslo. No es esto, el fin de una época y el nacimiento de otra era lo que aparece. Ello es secundario frente al canto de la idea más alta constitutiva de la ética kantiana: la libertad.

En efecto, desde el punto de vista de las ideas ha habido dos grandes –y solamente dos- sistemas éticos en la historia de Occidente: la ética aristotélica, que es una ética de la felicidad (*eudaimonía*), y la ética kantiana, que es una ética de la libertad. Y ambas son intrínsecamente opuestas.

No es la felicidad lo que aparece en el cuadro. No hay hombres felices de haber echado abajo al clero y la nobleza. No hay la felicidad de la esperanza de un tiempo y un mundo mejor. Es el principio mismo de la libertad lo que aparece, que, a la luz de las ideas kantianas, se sigue de un postulado de la razón, y de la obediencia a la norma misma: “el cielo estrellado sobre mí, y la norma dentro de mí”.

La luz aparece fuerte en el cuadro, y es luz que se proyecta desde el fondo, no que aparece de frente, delante del grupo que la Libertad guía. Pero es luz que procede del cielo, de las alturas. A pesar de que está nublado y a pesar del humo de la batalla. Es otra señal inequívoca de que libertad, idea, principio y concepto no vienen del mundo “de abajo” –mundo sensible-, sino del mundo de arriba: el mundo, en este caso, de la razón. La razón que todo lo gobierna y que alegra a los corazones.

Lejos estamos de ese extremo que es la pintura de Lucien Freud, con su capacidad para captar en los rostros la vida interior de todo tono y color (*La reina Isabel*, *La madre del pintor* y definitivamente su *Autorretrato* de 1985). Pero, en el otro extremo, lejos también el autorretrato de Rembrandt de 1669, la *Medusa* o *Judith y Holofernes*, de Caravaggio, por ejemplo. Pero el propio Delacroix no se prodiga mucho cuando se trata de ideas con rostros. Si no, otro buen ejemplo se aprecia en el *Friso de la Justicia* (1833-37), donde la Justicia aparece, al frente del espectador, arriba, a la derecha, acaso inexpresiva. Pero si se observa hacia adelante su *Medea furiosa* (1838) o hacia atrás las *mujeres de Argel en sus habitaciones* (1834) o antes, *Fausto en la prisión de Margarita* (1828) o todos y

cada uno de los rostros de *La muerte de Sardanápalo* (1827-28), el rostro permanece básicamente el mismo: sin expresividad, casi plano. Es, siempre, el conjunto o la *mise en scène* global la que define el rostro, la mirada, y con ellos, la subjetividad, el drama o la tragedia.

En el cuadro de (1830) el trasfondo difícilmente se ve, por el humo de la batalla –seguramente la batalla final. Se adivinan algunos edificios, que seguramente corresponden al centro de París, camino a La Bastilla, emblema de la libertad, o en camino al Palacio real. Atrás quedan los campos, el pueblo se toma París contra la burguesía, el clero y la nobleza. Nuevos tiempos, mejores, se anticipan.

Pongámoslo en claro: el romanticismo es el mundo de las ideas, antes que de las grandes emociones y sentimientos. Con respecto a éstos, en una dimensión propia, se encuentra el dandismo, y con él y más allá de él, la literatura maldita. Allí, el epígono, Oscar Wilde; aquí, Baudelaire, Lautrémont, Mallarmé, y antes que éstos, François Villon (siglo XV). Y entre ambos, los salones, los siempre grandes salones literarios – con todo y su función intermedia entre la alta cultura y la sociedad *au sens large du terme*. Los salones de Madame Pompadour, Madame Geoffrin, Madame Roland, y tantos otros.

Es inevitable no conmoverse con la idea misma de la libertad. De todos, si no el más famoso, sí seguramente, el mejor de los cuadros de y en torno a la libertad.

De las otras ideas fundacionales de la Revolución de 1789, la igualdad no alcanzará ninguna expresión que merezca pasar a la historia. La fraternidad tampoco logrará un lugar propio como idea en la historia de las artes figurativas.

Beethoven cantará, con la ayuda del poema de Schiller, a la alegría en su novena sinfonía. Tchaikovsky cantará la victoria rusa sobre las tropas invasoras de Napoleón en su *Obertura de 1812*.

En 1815 ha caído el imperio napoleónico. En 1830 (Julio) tiene lugar la revolución. Es el periodo de la restauración, debido al retorno de la monarquía.

Delacroix, se ha dicho, teje un mismo motivo que va de Miguel a Rubens, y de éste al pintor romántico por excelencia.

La libertad: es mujer –la única mujer- que guía al pueblo; que en realidad, se ven, son hombres. Esos que van a la guerra, esos que van a las batallas. Esos que están en el cuadro de Delacroix.

Los románticos, en el sentido histórico y cultural de la palabra, son personas de ideas, principios, conceptos y valores, y en absoluto de esa sensiblería que el mundo *light* y de plástico nos hace creer – con la ayuda de filtros, colores pastel y tonadas fofas y pobres.

Como quiera que sea, al final es evidente que el cuadro atrae e impacta en su conjunto. Y es precisamente por ello. La grandeza de esta obra no está en trazos particulares. De hecho no hay líneas, sino colores. El cuadro impacta no por alguno de los personajes particulares, sino por el conjunto entero. La libertad es una idea maravillosa, y pintar una idea grandiosa es propio de una acto de genialidad. Pensar una idea ya es difícil –la filosofía, según la fórmula de Deleuze, consiste en producir conceptos, y muy pocos lo logran; la mayoría sólo vehicula y usa conceptos-. Comunicar o expresar una idea es igualmente dificultoso –la prueba es el periodismo de masas, los lugares comunes, el achatamiento de las ideas y del mundo en el periodismo estándar, con índices de opinión y criterios estadísticos-. Pero pintar una idea es, con seguridad, aún más colosal. Delacroix es uno de los muy pocos que lo logran.

En verdad, dejando de lado el arte conceptual –que constituye por sí mismo un espacio que no merece estar a la altura de obras como las aquí mencionadas y mucha

otras-, son pocos, muy pocos los pintores que han logrado pintar una idea. No me refiero a los pintores que pintan con ideas –Magritte o Dalí constituyen magníficos ejemplos-. Los hay incluso quienes pintan a pesar de las ideas –Pollock, Munch o Rothko constituyen ejemplos conspicuos-.

Es un buen ejercicio investigar quiénes pintan ideas. No concepciones o creencias, pues esa catedral que es Miguel Ángel –con el techo de la Capilla Sixtina-, por ejemplo, es difícilmente insuperable.

Ahora bien, las ideas no necesitan ser figurativas o representativas, ¿o sí? Porque entonces otro buen ejemplo de alguien que pinta una idea sería V. Vassarely, por ejemplo, y en un plano distinto, el propio Kandinsky o P. Klee. Pero el punto no es ese. El punto, verdaderamente, es el siguiente: existen algunas *grandes* ideas en la historia de la humanidad. Y con respecto a *esas* grandes ideas rectoras o constitutivas de humanidad y civilización, son muy pocos los pintores que han logrado plasmarla en un lienzo – con cualquier técnica. Me refiero a ideas básicas como libertad, igualdad, equidad, democracia, solidaridad, justicia, transparencia, compasión, paz, por ejemplo. Así pues, el tema no es, al cabo, el de pintar una idea: sino el de pintar una *gran* idea. Eugène Delacroix permanece como un paradigma necesario. Notablemente, *La liberté guidant le peuple*.



Two Girls Dressing a Kitten by Candlelight (circa 1770),
Josph Wright

LO OPUESTO A LA BELLEZA NO ES LO FEO

La belleza nace en algún lugar antes que el ser humano, pero éste, en un afán de complacerse, se la apropia para sí mismo. Y le otorga el espacio del arte y el nombre de la estética, y la rodea de gárgolas celosas como la filosofía, la propia ciencia, y varias disciplinas próximas y más lejanas. La belleza parece tener forma humana y expresarse, desde la antigüedad –en realidad, esta antigüedad que es el mundo occidental-, de patrones, normas, números y reglas fijas: el número áureo, que es un número irracional: 1,6180339, y la serie nunca, por definición, culmina.

La proporción áurea es un número de unidad, sino una cifra relacional, y que muy pronto, estuvo ambientado de mística. El áurea de la belleza, en efecto, jamás estuvo totalmente alejada de los valores de trascendencia. La belleza es una experiencia de trascendencia, y sin por ello asimilarla, en absoluto, a ningún credo particular ni a ninguna iglesia. Y aquí hay una buena clave para pensar su opuesto.

Dicen quienes saben –aquí la literatura y el imaginario colectivo son prolíficos- que se puede tener una seguridad cuando nos encontramos con un ángel. Pues una cierta sensación de luz, de una intensa pero profunda alegría, de tranquilidad y sosiego; en fin, en una palabra, de belleza acompaña la experiencia del encuentro. Y dicen también, entonces, por vía de contraste, que cuando se aparece un demonio se lo sabe por el desasosiego, la experiencia extraña, la sensación de vértigo, la atracción-rechazo profunda ambientada de cierto saber de curiosidad (malsano) es lo que acompaña e implica a uno de esos enviados del Maligno. (Vaya uno a saber si las cosas, en efecto, son tan simples).

La belleza, como se colige, se contrapone a ese anclaje en lo cotidiano que es lo vulgar y lo ordinario. Que son dos

expresiones de la normalidad. La belleza no se opaca por la fealdad, sino por la ordinariez y lo crudo.

Los matemáticos han enseñado hace tiempo que uno de los criterios de verdad de una ecuación o de una demostración es su belleza. Cuando más cerca estemos de la belleza, más seguros estaremos que la verdad está cerca. En este sentido, contra la belleza está lo artificioso, y de él, su más horrorosa expresión la cosmética.

En efecto, la estética y la belleza, en el mundo feo de hoy [atención: no en el sentido de que el mundo sea feo, sino, mejor aún, de lo feo que es hoy el mundo], se asimilan para la conciencia vulgar, para la experiencia lapidaria, a la cosmética. Y entonces, vehiculados por tres de los cuatro jinetes del apocalipsis, aparecen exaltados por la propaganda, la publicidad, y el diseño; notable aunque no exclusivamente, el diseño industrial. Tonos pastel, cuerpos falsos, imposturas ingenieradas, filtros de diverso tipo para generar falsas atmósferas en los estudios o en los exteriores, sonrisas y cuerpos fabricados, deseos de deseos, como bien observarán agudamente Deleuze y Guattari. El imperio de la esquizofrenia.

Esa cotidianidad aplastante, esa sensación de cruda realidad, esa experiencia del peso de la gravitación universal. Eso es lo que evita a la belleza. Son numerosas, numerosísimas los enviados de lo no-bello. La fenomenología se hace aquí casi infinita. Los cobros bancarios, los lenguajes (¡todos!) de la burocracia y todos los procedimientos jurídicos –y siempre aquí Kafka siempre proyecta una larga, muy larga sombra (*El castillo; El proceso; La Condena; El nuevo abogado...*); la metamorfosis del señor K. es el resultado de todo ese mundo que afea la existencia: el derecho, la política, la burocracia, la gravidez de la vida cotidiana-. los registros policivos, las demandas de las aduanas, los lenguajes, estructuras y movimientos militares, las telenovelas, los noticieros en general, las imposturas, las apariencias, las presunciones y los (de) crecimientos...

En efecto: lo contrario a la belleza es lo ordinario, lo normativo, lo vulgar, lo rígido y lo común – que son todos afines. La normalidad es lo opuesto a la belleza – pero entonces hay que tomar la normalidad con toda la seriedad y extensión del caso.

De día, de noche, en todas las circunstancias y momentos retumba la voz de Van Gogh, gritándole, suplicándole a su hermano, en medio de la su propia locura, cuando ya había cortado una oreja propia, y la muerte le coqueteaba entre lienzos y pinceles: “Theo, querido hermano: trata de encontrar todo lo bello que puedas. ¡Ya nadie ve hoy día nada bello!”. He aquí uno de los pocos-muchos triunfos de la vida sobre la muerte: la belleza. ¡Sólo es bella la muerte para quien sabe que no muere!

La fealdad tiene su belleza, como a su manera lo ha expresado en su “historia” U. Eco. De hecho la etimología de lo feo no aparece en algunos de los más importantes idiomas indoeuropeos antes del siglo XII. En español se rastrea al latín *foedus*, en inglés al *uglike*, en francés *laiz*, *laie*, y en alemán su etimología no es del todo clara. Todo ello enmarcado con los varios nombres para designar lo bello. Manifiestamente, la historia de lo belleza precede, en centurias, a la de lo feo. De suerte que no: ni etimológica, ni histórica, ni conceptualmente lo feo se contrapone a lo bello. Hay que mirar en otra dirección.

La cosmética y la alienación del propio cuerpo, con sus imperfecciones que no son impuras. La cirugía estética: ese engendro demoníaco de la guerra, el narcotráfico con sus estéticas. La estética de la cosmética, la estética como cosmética. Modelaje, belleza fabricada que no es bella ni es nada, sino la producción de un objeto deseado, de un deseo deseado. “Capitalismo y esquizofrenia” es el subtítulo de un libro conspicuo de Deleuze y Guattari. Vivimos un mundo normalizado, ordinario, que se alimenta de, y genera, esquizofrenia. Querer el cuerpo que no se tiene, disociarse de sí mismo y desear cualquier otra cosa, ignorar el tiempo y el espacio y ante todo cualquier sentido

de trascendencia, no necesaria ni exclusivamente religiosa. El capitalismo no merece, a propósito de alguna expresión de G. García Márquez, una segunda oportunidad sobre la tierra.

La belleza es alegre, aun cuando las grandes alegrías no siempre arranquen aplausos: Y por su parte lo feo también tiene sentido del humor. ¿Cómo olvidar el humor negro? Todo un género en cine, en literatura, en la cultura. En contraste, el mundo de la seriedad es adusto. Occidente no ha podido inventarse jamás un Dios que ría; a lo sumo, un dios amoroso, uno justiciero, un dios contador y contabilista. Ese Dios adusto –“espíritu de pesadez, de seriedad”, al decir de Nietzsche- se encarna en otros de sus enviados: los hombres de gris que van atacando a Fantasía contra quien Bastián con fiereza combate, en el libro de M. Ende. “Hombres de gris”: así se denominan en la Europa en crisis a los enviados del Banco Central Europeo y a sus extensiones.

La belleza como la fealdad son gratuitas. En contraste, la cosmética y la normalidad son fabricadas: diseñadas, alteradas – nos alejan de la naturaleza. Naturaleza que más que hermosa o fea permanece abierta como un enigma que no termina de resolverse. Naturaleza que es, que enseña, la armonía.

El mundo feo, la realidad fea son el resultado de eso que, en un clásico del pensamiento latinoamericano, J. Ingenieros ha estudiado lúcidamente como la mediocridad, y que constituye al “hombre mediocre”. Se trata de la referencia a J. Ingenieros (1877-1925), ese autor desplazado, quizás, por la industria de la cultura, cuyos títulos se hacen cada vez más necesarios: *Hacia una moral sin dogmas*; *La simulación en la lucha por la vida*; su cimero *El hombre mediocre*.

En términos de las mujeres, frecuentemente se trata de la referencia a aquellas que son “fantasía”. La expresión anglosajona para lo mismo es en general la cultura “*light*”;

aquella de comedias con risas prefabricadas para decirle a los televidentes qué reír y cuándo, por ejemplo. *Fast food*, malnutrición, manipulación del alma y del cuerpo por una música hipertrofiada de ritmos de toda índole. La dificultad estriba en que, dado que la mayoría estamos inmersos en ellas, no vemos cuán feo todo ello es. Es el imperio de la ordinariéz, lo chabacano, lo vulgar, lo normal y normalizado. El mundo del empleo –del empleo enajenado-. (También cabe aquí, aunque sea de manera provisoria recordar ese humorístico y ácido texto, a la vez, de P. Lafargue: *El derecho a la pereza* – entre otras referencias posibles).

La fealdad –esa que espanta, no la que es amiga de la belleza- se exhibe a través del culto a lo evidente, a la acriticidad frente a lo inmediatamente dado. La ausencia de cultura y de espíritu, la ausencia de fineza y humor espontáneo, el exceso de moralismo y moralización.

La textura de lo ordinario tiende a volverse ubicua. Es a la vez pastosa y pegajosa, y de fórmica y lycra. Tiene diseño depurado (¡Una vez más, el diseño!) y se rige por normas de toda índole que se superponen a la acción, a la vida, y finalmente la niegan. “La norma y el valor, los principios y las ideas por encima de la vida misma: una vida sin los mismos no merece ser vivida!”, en el más anti-nietzscheano de todos los himnos. A propósito del filósofo nacido en Röcken, es el imperio de la voluntad de poder – ¡en toda la extensión de la palabra!

El mundo de lo ordinario y vulgar, de lo normal enferma. ¡Es él el que enferma y produce toda índole de patologías! La belleza, en todas las culturas ha sido expresión de salud y curación. ¿Curación y sanación a través de la palabra? La forma excelsa es el verso. Sanación y curación a través de los colores, del espacio, en la recuperación de lo perdido, que es el propio cuerpo. En encuentro con la divinidad (de cualquier orden) como el rechazo de lo normal y lo vulgar que es la *Realpolitik*. Nada más viscoso y ordinario que el realismo, el realismo empírico; ese que está inmerso de

tareas, (falsos) compromisos, enajenación y alienación (*Entäusserung, Entfremdung*) sempiternas.

El mundo grotesco de lo ordinario no tiene de ningún modo, automáticamente, una connotación socioeconómica – contra lo que se quiere hacer creer del lado de las “buenas conciencias”. También en las élites –aquí y allá- se observa sin dificultad esa clase de comportamientos y estéticas. Y sobre todo ellos: que son, por definición, el mundo de lo pretendido, el reino de la apariencia. Nada más extraño a la belleza.

El mundo de lo vulgar, el mundo feo es un mundo editado, producido y post-producido. Como quien dice: de la leche queda menos que el agua. Es el mundo –horrible- de la reducción de todas las dimensiones a lo inmediato y lo evidente; a lo útil y lo práctico; en fin, a lo conveniente y lo manipulable. ¡Tanta fealdad es verdaderamente asquerosa! Sí, con Van Gogh, más allá de Van Gogh, hay que encontrar todo cuanto se pueda de hermoso. Y si no se lo encuentra; crearlo, soñarlo. Y el camino más expedito, aunque no el único, es el del arte. El arte en general, y todo el sistema de las bellas artes. Sin que haya, en manera alguna, que intelectualizar el concepto. Recordemos aquí por razones de espacio, las artes de sociedad y las artes individuales, de acuerdo con Alain.

El lenguaje de lo ordinario es pobre, y es procaz en su miseria. En contraste, el lenguaje que acompaña y viste a la belleza es variado y rico, y como es sabido, la riqueza del vocabulario es una señal de inteligencia. El hombre mediocre es tosco, porque su ser vulgar rechaza a priori cualquier esfuerzo, pues sólo piensa y vive en términos de administración, esto es: gestión, maximización, eficiencia, eficacia, ganancia y productividad, rentabilidad, costo-beneficio, competitividad y dinero. Es el hombre que piensa en estándares y define el mundo y la realidad en términos de estándares e indicadores. Campanas de Gauss, curvas de Bell, matrices, vectores, promedios, justamente eso: distribuciones normales. Con todo y algunas variaciones

semi-elegantes, como distribuciones de Poisson, de Bernoulli, de Erlang, binomial y otras semejantes. Pero de elegancia el hombre normal sabe poco: todo en él o ella es impostura: hacerse-ver y hacer-que-hablen-de-uno. Las páginas sociales, ayer y hoy aún físicas, pero también y cada vez más las virtuales. Páginas de nacimientos, aplausos, vitrina, matrimonios y defunciones.

La traducción política del tema consiste en la denuncia, con voz firme, contra todo lo del pueblo es feo. Y que lo bello es la cosmética de las élites. Una creencia semejante olvida que la música se ha alimentado, además del genio individual de cada quien en su momento, de las mejores tradiciones populares. Y que ese ámbito grande y generoso que son las costumbres es en verdad el caldo de cultivo de principios, ideas y valores.

La belleza es espontánea, sincera, ágil, ligera y sobre todo: no se sabe a sí misma. Pues bueno: para ser sinceros, prácticamente igual sucede con lo que es feo, o con la fealdad. Como se aprecia sin dificultad: lo opuesto, lo que se haya realmente en el otro extremo es el mundo normal, el de lo ordinario y lo normativo.

No es que la belleza tenga, al igual que la fealdad, un sentido de trascendencia a priori. Es que son por naturaleza un cierto desprendimiento del mundo. Una capacidad de distancia, una dimensión propia. La apuesta, el reto, el desafío por nuevas dimensiones. La normalidad por el contrario, con todo y su sentido de lo práctico, define una mundanalidad apegada a las cosas, y son el peso de la gravedad. Gravedad física, seriedad de espíritu, espíritu de desasosiego.

La persona normal conoce, vive de tanto en tanto, el aburrimiento. La belleza, como la fealdad, con una cierta experiencia de independencia; autonomía y, en el límite, un claro perfume de autarquía. Nada debe, nada teme; *contrario sensu* del hombre del apego y la tarea, el hombre de la norma y lo pragmático. En el mundo de las cosas

normales, todos viven la vida de los otros. En el mundo normal, las cosas transcurren, en ocasiones, “suceden” cosas, y más sorpresas, la realidad está tejida de continuidades aburridas. Una cosa después de otra, y entre tanto, excepcionalmente, una discontinuidad para volver a una composición monotónica.

La belleza, en efecto, es lo opuesto a lo reglamentario. O más bien al revés, lo reglamentario es el enemigo de la belleza. Y por eso todo lo maquilla. Lo reglamentario, lo estatutario. El diseño industrial se presta –como cualquier fulana de barrio bajo y violento- a lo que quieran hacer con ella.

Cuando P. Cézanne pintó los primeros carteles de publicidad, se hallaba en la línea que cruza entre el arte y el mundo de manipulación infame que vendría luego. La publicidad y la propaganda, que determinan contenidos mentales e intelectuales, gustos y preferencias, en fin: formas y estilos de vida. “La publicidad no es mala, a condición de que se mantenga como medio” – suena a consuelo. Cézanne, un Colón que nunca supo la tierra que la tierra que descubrió.

Lo normal no quiere comprender. Sólo sacar provecho. Comprender es para la gente de los promedios un lujo (muy) costoso. Por eso cuando se trata de temas como arte, poesía, cultura, ciencia, filosofía, solidaridad, investigación, paz, por ejemplo, hacen cuentas de cálculo de inversión y beneficio. La belleza es una realidad que a esa gente le queda proscrita. Y como ha enseñado la sabiduría, sólo se salvan quienes conocen y viven una belleza auténtica. Que suele ser sencilla, pero que puede también comportarse como el juego mismo de la vida.

Aquí, a manera de *Coda*: Una hermosa derivación del tema relativo a las relaciones entre la belleza, la fealdad y la normalidad es la del lugar de lo monstruoso en el arte – y en la vida. Lo monstruoso es simple y llanamente aquello contra lo cual no estamos ni hemos estado acostumbrados.

Es uno de los nombres de los diferente, lo distinto. “Soy un hermoso monstruo”. ¿Algunas referencias? Aleatoriamente, podemos traer a colación *El hombre elefante* (1980) de D. Lynch; la serie de *Monsters Inc.* de Pixar, iniciada en 2001; *El fantasma de la ópera* en sus diversas series y producciones, *Los miserables*, esa novela hermosa de Víctor Hugo, y *El jorobado de Notre Dame*, que es sólo un fotograma centrado en Quasimodo a partir de *Nuestra Señora de París*, una vez más, de Víctor Hugo. ¿Cuántas veces en la literatura, la pintura y el cine, por ejemplo, nos hemos enamorado de monstruos? Entre muchas hay una razón para ello: no son feos, sino, se hallan lejos, muy lejos de lo ordinario, lo vulgar y lo común.

Por última vez: lo ordinario, lo normal, lo reglamentario, lo vulgar y lo común: que son los que afean el mundo y la existencia. Ellos que tienen todo un dispositivo de refuerzo positivo permanente, de generalización y de repetición. Goebbels resuena, en paráfrasis, en el fondo: una normalidad repetida mil veces termina por parecer bella. ¿Goebbels? Uno de los padres de la estética fascista.

He aquí una conclusión escandalosa que hay que decir con cuidado cuando no haya mucha gente –no preparada- en los alrededores: el fascismo y el nacionalsocialismo (y su vertiente española que tanto se olvida que es el corporativismo o el nacionalcatolicismo de Franco) fueron política y militarmente aplastados. Pero sobreviven como estética. Estética de lo ordinario, de lo llano, de lo uniformado.



Tamam Al Akhal, *Inheritance*, 1992.

UNA HERENCIA INDESEABLE

Breve estudio de un cuadro de Tamam Al Akhal

Hay países sobre los que no sabemos nada, o muy poco. A no ser, claro, las noticias, habituales o intermitentes, de los grandes medios. Pero por principio esas noticias hay que leerlas *cum granu salis*, pues la realidad no es nunca plana e inmediata. La información que reciben los ciudadanos normales es editada, producida y post-producida. Pero bueno, en otra ocasión volveremos sobre este tema.

Palestina es un buen ejemplo de aquellos países sobre los cuales casi todo lo ignoramos. En especial lo que tiene que ver con cultura, ciencia y filosofía. Detengámonos aquí en una faceta de la cultura: el arte. Y en un nombre: Tamam Al Akhal.

Palestina de origen (1935, Jaffa -), Tamam representa, junto con su esposo Ismail Shammout, Abed Absi, Rana Bishara, Jawad El Malhi, Larisa Sansour, y Faye El Sirswani, entre muchos otros, una pléyade de pintores palestinos de la más excelsa calidad y originalidad, todos reunidos gracias a, y alrededor de, el Centro Cultural Khalil Sakakini, una ONG con sede en Ramallah.

Hay un cuadro de 1992 sobre el que quisiera detener la atención. Se trata de "Herencia": un óleo sobre lienzo que se encuentra actualmente en la Universidad de Birzeit, cerca de Ramallah, en los Territorios Palestinos, la más antigua Universidad de esa nación. Se trata de un cuadro que, sugiero, puede entenderse mejor si se lo mira de abajo hacia arriba; y luego nuevamente hacia abajo.

Con una policromía modesta, digamos austera, es el color el que define las líneas y los rasgos. Se trata de un cuadro que permite ser visto prácticamente desde cualquier

ángulo, pero cuanto más se lo mira, más se siente uno atraído hacia él, hacia su interior.

El cuadro es impactante a primera vista, y cuanto más tiempo se le dedique mayor hondura produce en el espíritu. Un joven, no: un niño en realidad –de aproximadamente unos siete años de edad-, arrastra, con esfuerzo, con pena, con dolor incluso, un pesado cadáver. Con seguridad algún familiar. Sin exagerar, puede decirse que es su padre.

El niño anda descalzo, y sus pies se ven gruesos, pesados. Ha andado descalzo ya un tiempo largo. No tienen cayos, pero para su edad denotan ya trabajos y esfuerzos que no son normales para un niño de su edad. El niño está vestido de manera sencilla, y sin embargo decente. Tiene estrictamente lo necesario, pero sus ropas no son harapos. Pantalón azul oscuro, camiseta de un azul más claro. Azul: color primario.

Si hemos de creer a la psicología del color –un campo que fue quizás fundado por el gran Goethe, quien, en realidad más que una psicología del color expuso una teoría del color (*Zur Farbenlehre*, de 1810) (literalmente: “Doctrina sobre el color”), desarrollada en franca disputa con la óptica de Newton-, se trata del color de la inteligencia, la reflexión y la paciencia. ¿Paciencia? He aquí una primera clave del cuadro de Tamam. El azul además constituye el áurea, el fondo, la *mise en escène* de la *Herencia*. Sólo que el azul del fondo, pintado justamente como soporte de todo el cuadro, tiene en el centro digamos, coincidiendo hacia delante y hacia atrás del plexo del niño tonos blanco, amarillo, en fin, luz. Es como dos destellos de luz, delante del niño, y detrás suyo, a la altura justamente de su plexo solar. En la parte de atrás del niño el plexo solar se aprecia mucho más claro y mejor, mientras que en la parte de adelante la luz blanca y amarilla es algo menos fuerte o nítida.

El niño lleva un pesado fardo, un cadáver que no respeta las proporciones pues es más grande, bastante más grande, de lo que pudiera representarse si nos atuviéramos a la realidad. El cadáver está desnudo, no ha habido tiempo de envolverlo. Su color amarillento es señal inequívoca de que el deceso no ha sucedido hace poco tiempo. El niño lleva, con esfuerzo desde hace un tiempo, un cadáver que no es reciente. Se trata el cadáver de un hombre - ¿no son los hombres, *prima facie* quienes mueren en las guerras, los conflictos, los enfrentamientos?

En las pinturas de Al Akhal, es habitual ver escenas de sólo mujeres –como por ejemplo en *Grinding stones* [la piedra de moler, C.E.M.] de 1986; o *Mujeres palestinas* (1972), o una mujer, mayor, diferente en cada caso, el homenaje a la mujer anciana, sabia: *Um-Ullias* (1978) o *La Señora Bahiya* (1963)-; o de sólo hombres –como en *Samed* (1978)-; en su iconografía son más bien raros los cuadros en los que aparecen mixtos los dos sexos pues, utilizando técnicas mixtas y acaso diferentes de un cuadro o período a otro, los motivos más generales son los que sobresalen, como en *herencia palestina* (1984) o *Los pescadores de Jaffa* (1996), por ejemplo. Un lugar propio merece el cuadro *Pero la educación continua* de 1989.

La situación y la historia de Palestina permiten entender el fondo y la base que se representa en el cuadro. Las mujeres quedan al cuidado de la casa y los críos. Los hombres salen a trabajar y combatir (¿dos cosas diferentes?). Incluso en las escenas de los grande medios –CNN entre ellos-, son niños, jóvenes y adultos los que aparecen en la intifada, son hombres los que aparecen en la barricadas y las calles bombardeadas. Pero con la situación, dolorosa, del Medio Oriente, tal es la situación generalizada de la guerra. Claro, cuando no recordamos cómo en los conflictos armados, tradicionalmente, un arma de guerra es el cuerpo de la mujer.

El tamaño (algo) exagerado del cadáver deja ver que es una muerte grande, no pequeña ni normal. Es el peso de la

muerte más grande de lo que pareciera soportarse a primera vista. Pero el niño puede, aguanta; con esfuerzos, sin ser fácil, ahí va.

El color amarillento del cadáver permite adivinar, sin dificultad alguna que el *rigor mortis* ya ha marcado al cuerpo que porta el niño. Es más, el adulto murió en los brazos del niño y el *rigor mortis* se ha producido mientras el niño llevaba, cargado, con cuidado y esfuerzo el cuerpo fallecido. Y aquí viene una clave importante del cuadro. El niño avanza... pero su marcha es hacia atrás, no hacia delante. De otro modo, la forma de los pies, arrastrándose pesadamente, del cadáver no mostraría las plantas de los pies. Los pies son arrastrados en el empeine, que seguramente estarán raspados, pero las plantas de los pies, ya con el *rigor mortis* da muestra claramente de que la marcha del niño es hacia atrás.

Por lo demás, si se observa la forma como aparece el niño, el pie izquierdo soporta, en el instante del cuadro, todo el peso propio y del fardo que porta. El pie izquierdo está abierto hacia el extremo izquierdo soportando, por la postura y la flexión de la rodilla la principal parte de la carga, y la inclinación de la pierna derecha muestra que el niño hace un esfuerzo para sostener, cargar y avanzar – todo, muy lentamente.

El cuadro en efecto no es una instantánea -como muchos otros cuadros en la historia del arte pueden serlo-. Antes bien, cabe percibirse un ritmo lento, pausado, quedo. Tamam nos permite una película en cámara muy lenta. Casi sólo se escucha la respiración forzada, lenta pero sostenida del niño...

El niño camina, pues, hacia atrás. Los brazos del cadáver no se mecen: el *rigor mortis* lo impide. Y si lo hacen es un movimiento torpe, brusco, de una mole. Los dedos de las manos prácticamente rozan el suelo, y permiten comprobar que la marcha es hacia atrás. Que es –paradoja- una manera de avanzar.

No es claro, en manera alguna, hacia dónde se dirige el muchacho. Pero parece haber más luz del lado hacia donde se mueve, hacia su espalda. Al fin y al cabo, cuando parecemos estar en un túnel, en medio de la total oscuridad, ¿no nos movemos en dirección hacia la luz? Luz – universo conocido, universo probable y posible – metáfora por antonomasia de la esperanza.

El cadáver es el de un hombre joven, un adulto digamos. No un anciano. Aún se adivinan, sobre todo, en sus piernas y brazos, un hombre que muere temprano, pues sus músculos eran fuertes y lozanos. ¡Hay regiones enteras en el mundo en las que morir de vejez es un verdadero lujo! Podría hacerse la lista de estos lugares, pero no es el punto aquí.

El rostro del niño demuestra esfuerzo. Pero lo más doloroso son sus ojos. Oblicuos, caídos, con una arruga de expresión en el ceño ya claramente esculpida por la vida, y su mirada: triste, lejana, y sin embargo una mirada que no desfallece. ¿A dónde se dirige su mirada? No es del todo claro. No sabemos si a nosotros los que lo miramos, a alguna parte arriba, no mucho, detrás nuestro, en fin, incluso, a algún lugar en las alturas.

La respiración del niño es fuerte. Su aliento, con la boca quizás semiabierto, rebota contra la manga de su camiseta. El calor de su vaho contrasta con la frialdad del cadáver. El niño seguramente suda por el esfuerzo, pero el calor de su sudor –nada exagerado, por lo demás- se corta con la frialdad del cuerpo que carga.

El niño – un niño que porta el cadáver de un mayor. ¡Vaya herencia! El motivo, sin embargo, se remonta hasta la antigüedad. Desde Edipo en Colonia, incluso más atrás a los orígenes de la mitología hebrea misma y que se proyecta en la cristiandad: “los hijos pagan las culpas de los padres”. Unos lo llaman “pecado original”, otros más “karma”, como consecuencia de acciones precedentes, e

incluso, es precisamente en los términos de Tamam, sencillamente, la *herencia* que recibe el niño.

La niñez, que alguna vez quiso ser –en particular a partir del siglo XVIII cuando es “inventada”, particularmente por Goethe, Pestalozzi y Rousseau-, el paradigma de la inocencia, la espontaneidad y la autenticidad, la vida pura. Casi, casi el estado de naturaleza. ¿Merece un niño recibir una herencia semejante? En muchos lugares del mundo se trata de la facticidad misma de la existencia. Pero desde el punto de vista moral se trata de una maldición, un adefesio, un escándalo. ¡No hay derecho a que haya, en muchos lugares, generaciones enteras, que reciben una herencia como la que pinta –con todo el sentimiento más humano- Tamam Al Akhal!

¿No es el *motto* de la sostenibilidad, esa idea naciente a partir del Informe Brutland al Club de Roma en 1973, la idea según la cual debemos dejarle a nuestros hijos la tierra por lo menos como la recibimos nosotros mismos? Desde una perspectiva incluso perfectamente distinta, cabe ver en este cuadro el drama de la inversión de la pirámide poblacional y la crisis mundial del sistema pensional ocasionada por el capitalismo financiero y la globalización.

No es que la historia consista en progreso – esa visión particular de Diderot y D’Alembert, y que no hacen otra cosa que expresar el espíritu mismo de la Modernidad. Manifiestamente, no un progreso lineal y acumulativo. Pero no hay derecho a que heredemos a los más jóvenes vejámenes, sufrimiento y deudas que no lograron resolver los mayores.

El niño del cuadro de Tamam avanza – hacia atrás. En fin, a veces, en la vida, hay que avanzar hacia donde se puede. De manera oblicua, en zigzag, no siempre “hacia delante”, en fin, si es preciso, avanzar incluso hacia atrás. En cualquier caso, salir del atolladero...

En el cuadro mencionado, hay dos generaciones, pero una sola unidad. Una, adulta, prematuramente muerta; la otra, joven aún, doliente, aguantadora, paciente quizás. Pero moviéndose.

Ahora, el asunto no es que sea, tradicionalmente, tarea de los más jóvenes enterrar a sus mayores. En absoluto. En dicho caso, de un lado, la muerte sobreviene como un acontecimiento natural. Y de otra parte, con el dolor y el duelo incluidos, se acepta como un proceso mismo de la vida. No es, en manera alguna, nada de eso lo que encontramos en este cuadro. Por el contrario, la “herencia” es injusta, no es deseada, es asumida, claro, pero no tiene nada de natural. De aquí el grito silencioso que exclama el cuadro. Un grito que no se expresa, porque hay que guardar las fuerzas y aguantar para cargar el cadáver.

Y más que el grito, es el resuello de la respiración forzada lo que sale, acallado, a través de la manga de la camiseta. Más que el grito, es el esfuerzo lo que se escucha, y la mirada, esa mirada no-enteramente-descifrada del niño. Esa mirada, con todo y la expresión del rostro, es lo que, guiando el pulso del cuadro entero, dirige la escena, dirige el andar, pesado, hacia alguna parte. Al fin y al cabo, que la vida no tenga comienzo, y que tampoco tenga final no evita que quepa pensar e imaginar en cada estación, cada estación de la vida, para que pueda ser placentera, o por lo menos -¡por lo menos!- decente y aguantable. Nosotros tal vez no sepamos cuál es esa (próxima) estación, pero el niño, ese niño sí lo sabe. Hacia allá avanza, y Tamam nos invita a acompañarlo.

COMPLEJIDAD, PENSAR, DIBUJAR



"An Experiment on a Bird in an Air Pump" (1768), Joseph Wright

La relación entre estética y complejidad es un tema que ha sido trabajado muy poco. He aquí una maravillosa veta de trabajo, sugestiva e inexplorada. El único libro en inglés directamente relacionado con el tema deriva de las memorias de un taller realizado en 1998 en Abisko, Suecia, con el apoyo de la Real Academia de Ciencias de Suecia, un volumen compilado por J. Casti y A. Karlqvist y publicado en 2003: *Art and Complexity* (Amsterdam: Elsevier).

Pues bien, hay un texto de este libro sobre el que vale la

pena concentrarse un instante, y a partir del cual caben varias reflexiones. B. Hjort es un arquitecto que aunque no hace de la complejidad su objeto directo y explícito de trabajo tiene una muy buena comprensión —intuitiva, digamos— sobre de qué se trata en complejidad, y sobre la cual cabe recabar más de una vez. Es lo que haré sin atenerme a la letra de lo que dice Hjort, pero siguiendo, hasta un punto, su invitación.

El punto de partida es: ¿Cómo pueden aproximarse los científicos al arte? Como es sabido, en la base de todo se encuentra —para decirlo en términos clásicos— el esfuerzo por superar la división de las dos culturas: artes y ciencias, y lograr que científicos y artistas confluyan en una misma mesa. Quizá valga la pena traer a cuento una anécdota: C. P. Snow, prestante físico autor del clásico y popular libro sobre el tema, se encontró en una ocasión con un humanista, a quien le dijo: “Yo conozco a Shakespeare. ¿Puede usted hablar de termodinámica?”

Hjort va rápido al meollo: los científicos deberían empezar por dibujar, justamente como una vía para entender y resolver problemas complejos. Ante un reto, problema, desafío o tarea, mejor cabe empezar a hacer dibujos: esquemas, diagramas líneas, cuadros, formas. Pero no como el resultado de un esfuerzo mental, sino como punto de partida. Antes que analizar la situación, podríamos empezar a dibujar trazos: mapas, estructuras, redes, líneas, puntos, diagramas y flujos. Pero no como parte de los detalles, o de la construcción de que se trate, sino como solución al problema o conjunto de problemas. Pensar con la mano, digamos. Mejor aún, no pensar con la cabeza y en términos de signos. Pensar no los objetos en el espacio, sino el espacio mismo; el espacio del o de los problemas. Debemos poder representarnos la situación que expresa o que se condensa en el problema, literalmente: graficar el todo. Al fin y al cabo el leitmotiv del trabajo en ciencia consiste justamente en la capacidad: a) para identificar, y b) resolver, problemas.

La idea es elemental: dibujar y observar; y nuevamente, dibujar y observar. Y de esta forma, realizar, constantemente, una evaluación estética. Se trata, por tanto, de creer en la estética, confiarnos a ella, la que, de acuerdo con J. Rancière, ante la ciencia y la cultura normal, ante las buenas conciencias, tanto malestar genera.

Verdaderamente, ante un problema cualquiera, antes que la inmovilidad, antes que la táctica, la estrategia, y las fortalezas y las debilidades, los requerimientos de diversa índole, hay que comenzar: comenzar a atacar el problema. Muchas veces, la ciencia, la vida y el mundo no dan espera. Pues, ocasionalmente, al cabo, sobre todo si esperamos mucho, puede ya ser muy tarde. Y “mucho” es una expresión abstracta cuya temporalidad nunca conocemos, aunque la podemos adivinar o conjeturar. Como lo decía en otro contexto Nietzsche, en *La genealogía de la moral*: “[Despreocupados, violentos, burlones] la sabiduría es mujer, y no ama nunca sino a un guerrero”.

A lo que se refiere Nietzsche no es a una apología al militarismo, sino un llamado a la acción. Esperar por una mejor idea es análogo a lo que ya observara J. Elster a propósito de la teoría de juegos: pretender acumular toda la información necesaria antes de una toma de decisiones es irracional. (En numerosas ocasiones). Hay que jugar con racionalidad incompleta, o con racionalidad imperfecta.

Confiar en la mano no es otra cosa que dejar emerger, lentamente, estructuras y relaciones que, ocasionalmente, pueden revelar la existencia de patrones. Ante el exceso de racionalismo e intelectualización —que muchas veces se traduce en retórica y palabrería (“hay que decir algo”)—, lo que surge aquí es una cierta capacidad de confianza en la intuición. ¿Intuición? Los griegos distinguían dos clases de racionalidad: el logos (λόγος) y el nous (νοῦς). Aquel se encarna en Platón y Aristóteles; éste se expresa en Anaximenes y (sobre todo en) Anaximandro. *En passant*: aquel predominará en la Grecia clásica y con ella en la

historia posterior de Occidente; éste era propio de la Grecia arcaica.

Pensar sin palabras, pensar antes que las palabras, incluso, en fin, ¿por qué no? (*in extremis*): pensar después de las palabras. Aunque no necesariamente en el sentido — distinto él— del de Kandinsky, a propósito de “lo espiritual en el arte” y del texto subsiguiente: *Punta y línea sobre el plano*. La contribución del arte a la ciencia puede consistir en no responder a una determinada pregunta o en resolver un problema dado. Esto es, no pensar en términos de “antes” y “después”, sino en paralelo. Es decir, dado un problema, imaginar al mismo tiempo los juegos, las posibilidades, los espacios, los movimientos y las líneas que la(s) posible(s) solución(es) pueda(n) tener. En sentido estricto, la solución es contemporánea al problema. ¿No era Siddhartha Gautama quien enseñaba que en la pregunta está la respuesta?

Así, mientras que en la ciencia la solución a un problema es un punto de llegada, en el arte es la *experiencia* la que determina cambiar de rumbo o entrar en otro tiempo. Esto es cierto, particularmente cuando se trata de aquella ciencia profesionalizada y que se expresa en las grandes corporaciones o en el afán contemporáneo de las Universidades con las producciones de alto impacto. Ésta es ciencia que ha perdido la pasión —justamente: la experiencia, el sentido mismo de la estética—, y se han convertido en productoras de indicadores y eficiencia. En cuanto tal, la experiencia que determina cuándo cambiar de rumbo no es única o principalmente intelectual, sino vivencial. La estética cobra entonces un significado sin igual y una vez así entendida, sirve de guía permanente y buena consejera.

La idea, sin embargo, no tiene nada que ver con las afirmaciones de la psicología de la *Gestalt* (o de lo que queda de ella). Dibujar es un proceso sincopado entre lo continuo y lo discreto, según el caso y el momento. Nunca,

nunca sobra recordar que en la base de las artes representativas y escénicas, figurativas y abstractas, visuales, se encuentra el dibujo; como el RNA que vehicula DNA y ulteriores procesos.

La *buena* ciencia, al fin y al cabo, no le apuesta única y principalmente a respuestas —pues eso conduce en muchas ocasiones a una ingeniería social—, sino a comprender el mundo y la naturaleza, en fin, a alcanzar una armonía con la naturaleza y el mundo. Comprender el mundo y las cosas, entender las razones de las cosas es incluso una forma de (generar) salud y de llevar una vida buena (*eupraxein*, en un contexto, o *suma qamaña* o *sumak kawsay*, en otro plano). Llevar una vida buena, la tarea más difícil y uno de los nombres de la sabiduría. Al fin y al cabo, un cuadro, un dibujo o una pintura no son jamás una solución final a un problema, aunque sí forman —y necesariamente— parte de una solución posible.

Como se aprecia, la invitación a través del pensar como dibujo consiste en dejar de maximizar, optimizar o pensar en *second best* y otras soluciones clásicas y aún habituales de enfrentarse a un problema. Todas fallidas, como de manera crasa lo muestran la historia y la vida cotidiana. En el lenguaje de la complejidad esto es lo que se conoce justamente como no-linealidad. Un problema no-lineal —y no que todos lo sean—, es aquel en el que dado un problema este implica o contiene n número de soluciones y es preciso trabajar y vivir con todas ellas, sin poder elegir una cualquiera. Vivimos un mundo diferente de suma cero, y en muchas ocasiones la vida misma es compleja.

Una consecuencia descomunal que marca un fuerte contrapunteo es que el objetivo del dibujo no es necesariamente (una) verdad, aunque la admita —o incluso admita, mejor, una o *más* que una—. El objetivo es precisamente comprender que el cuadro no se agota en una verdad única. Esto, por lo demás, nada tiene que ver con la idea de U. Eco de la “obra abierta”, sino, mejor aún,

con el hecho de que la obra de arte se caracteriza por la ausencia de una única lógica. La idea misma de pluralismo de “verdad” se encuentra en la base de un capítulo maravilloso pero ampliamente inexplorado que es el de las lógicas no-clásicas; pero esto queda para otro espacio aparte. La ciencia puede, sin rozar los terrenos que le son propios, visar hacia niveles más profundos de la realidad y de la experiencia humana. La dificultad enorme estriba en el problema —que se dice rápido pero es intrincadamente difícil— de la elaboración de criterios de demarcación con respecto a la mala ciencia y la pseudociencia. Y por extensión, entre el buen arte y el mal arte. Entre una experiencia auténtica y aquella que no lo es o que lo parece.

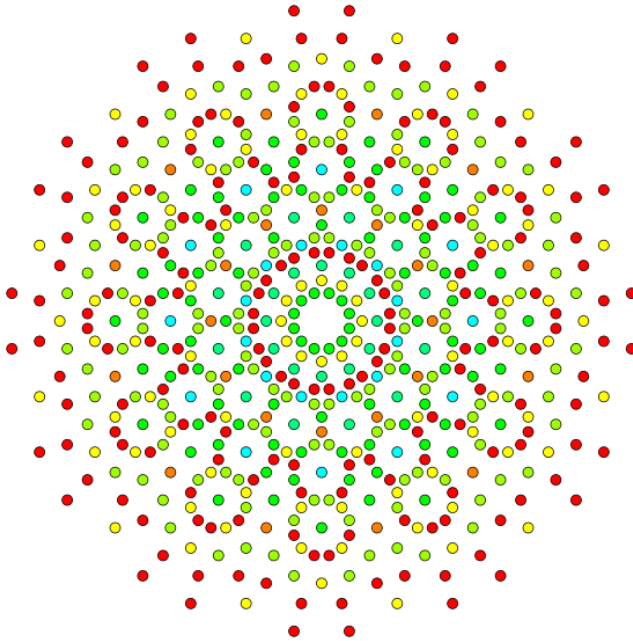
Es posible reformular todo lo anterior en otros términos. Quisiera traducirlo a varios otros idiomas.

Podemos acceder a la complejidad del mundo, la sociedad y la naturaleza si comprendemos que es posible pensar no con la cabeza. El tema de base consiste en pensar más que con signos, también y acaso fundamentalmente, en esquemas. Pues bien, existen dos formas de graficar un todo cualquiera: computacionalmente, y por vía de experimentos mentales. Con respecto al primer plano, cabe entonces distinguir dos caminos distintos, así: la computación gráfica y el modelamiento y la simulación. Y en cuanto a los experimentos mentales, el llamado es a recordar, nutrir y trabajar con el uso de la imaginación y la fantasía. Pues bien, el nexo entre ambos planos es que al modelamiento y a la simulación la investigación le introduce esencialmente aquello que uno imagina, conjetura, problematiza o sencillamente con lo que juega.

La geometría en general, y la topología en particular son quizás las dos formas conspicuas como se hacen operaciones con el espacio. Los tipos de operaciones clásicamente han sido: rotación, traslación y reflexión, de un lado; luego, posteriormente, con la topología: estirar,

torcer y comprimir; hasta llegar ulteriormente con los sistemas computacionales a una operación adicional: iterar. Estas no son operaciones de objetos en el espacio; más radicalmente, son operaciones que se hace *con el espacio mismo*. Como lo enseña la experiencia del dibujo, no hay un espacio que preexiste al trazo y a la forma, sino, la línea y la figura van definiendo el espacio mismo, que es, así, contemporáneo con los trazos que van naciendo.

El niño aprende esencialmente por dibujos y esquemas: jugando, como las nuevas pedagogías lo enseñan. Sería conveniente recordar que la geometría de politopos la desarrolló D. Coxeter haciendo lo que los científicos habitualmente no hacen: *jugando* (en el caso de Coxeter, con regla, escuadra, lápiz y compás, básicamente). El dibujo mismo (escándalo: ¡no nosotros mismos!) es el que nos va indicando lo que debemos, y podemos hacer al trazo siguiente. Sin renunciar, en absoluto a la racionalidad y a la inteligencia, se trata de confiar más en nuestro cuerpo. Nos encontramos ante una experiencia estética, definitivamente. Una vez más, como ha sido reconocido tantas veces: no tenemos cuerpo: somos nuestro cuerpo.



Plano de un politopo, ¿quién quiere unir los puntos?

Por lo demás, mientras que podemos sentirnos avergonzados con una afirmación, un argumento o una respuesta, podemos aprender más fácil y rápidamente a no avergonzarnos de nuestros dibujos y esquemas. Ahora bien, en todo esto, en absoluto se trata de un retorno a la escritura automática o al dibujo automático, a la manera de los surrealistas. Pero sí podemos adivinar, cuando la mente está abierta y bien dispuesta, a reconocer que un trazo, una línea, un punto o un esquema cualquiera contenía algo que no habíamos previsto. Jugar, imaginar, grados de libertad, en suma.

Los científicos pueden aprender de los artistas, a través del dibujo, a formular y a resolver problemas. En verdad, un problema —contra el sentido común que cree otra cosa— no es algo con lo que uno se encuentra, en el sentido empírico, pragmático o realista de la palabra. Un problema es algo a lo que uno llega: al problema se lo concibe, se lo imagina. Por ejemplo, después de mucho estudio; por ejemplo, después de un gran trabajo; por ejemplo, luego de una larga experiencia. (Esta es la contraparte de esa ingeniería en la que se ha convertido la metodología de la investigación científica, un espacio en el que por lo general nada se sabe de arte ni de estética). Bien entendido, el problema no es jamás un punto de partida.

Quiero sostener que pensar es una experiencia estética, a diferencia del conocimiento o la información, que son un proceso intelectual (o como se lo quiera denominar, predominando siempre una cierta filosofía encefalocéntrica; específicamente esa prevalencia del cerebro *a pesar del cuerpo*). Pensamos no únicamente con la cabeza (cuando pensamos verdaderamente). Pensamos, unos con la mano; otros con el vientre, pero todos con el cuerpo, a través del cuerpo. La poesía, gracias a Lautrémont, Baudelaire o Walt Whitman, ya lo ha reconocido: escribimos con alguna parte de nuestro cuerpo. Cuando la escritura es auténtica, y no una tarea.

Cuando la escritura vale la pena, no sólo impera la técnica, el dominio de la palabra, la creatividad, la sintaxis y la riqueza y precisión del lenguaje. Mejor aún, ponemos una parte de nuestro cuerpo, una parte de nuestra vida en ella: unos el hígado, otros su garganta, otros más los riñones o la hipófisis. Nuestros más profundos temores, nuestras mayores ilusiones, por ejemplo. Sólo que nada de esto se nota (¡ni se debe notar! a simple vista).

El cuerpo nos habla, nos habla siempre. Y las cosas más verdaderas provienen del cuerpo, pero casi nunca lo escuchamos. Al fin y al cabo, el cuerpo es la interfaz entre

la vastedad del mundo y lo (más) recóndito que somos. Y en numerosas ocasiones, cuando lo hacemos ya es algo tarde, pues el cuerpo protesta y el resultado no es nada deseable. Escuchar al cuerpo es posible de muchas, muchas formas. Y con seguridad, una de ellas, consiste en dejarse llevar por los trazos de la mano sobre una hoja abierta.

La dificultad, la enorme dificultad consiste en el hecho de que atávicamente hemos sido acostumbrados a desplazar/desconfiar del cuerpo. Al fin y al cabo, la prevalencia del cerebro y la mente sobre el cuerpo —y en numerosas ocasiones a pesar del cuerpo— no es sino la expresión que traduce la importancia, la urgencia, la necesidad del control. Control de la mente sobre el cuerpo, y todo lo que él implica. Ha habido una historia de fuerte control del cuerpo. Por eso mismo, correspondientemente, el arte y la estética han quedado relegados a espacios marginales. O, en el mejor de los casos, como en la Escuela de Frankfurt, como al ideal al que se llega después de la liberación de la opresión y la violencia.

El dibujo tiene frente a la reflexión una particularidad. Mientras que la reflexión implica un cierto proceso de subjetivación e interiorización, dibujar consiste en exponer —literalmente— la subjetividad, tentativa, exploratoriamente, a medida que se la va viviendo y experimentando. El dibujo lleva por delante a la subjetividad, por así decirlo, en un proceso en el que ésta se va descubriendo a sí misma de manera gradual. Basta con ver, en la historia del arte en general ese capítulo apasionante que son los dibujos, y con ellos, los bocetos, los esquemas, los borradores; unos quedando apenas como avisos de proyectos ulteriores, y otros más, como anticipos de proyectos acabados. En la arqueología del pensar el dibujo ocupa un espacio propio, mucho más protagonista que el habla, el texto escrito o la pintura. El dibujo no se define por el producto, sino como adentramiento y exploración esencialmente abierta. (Y

entre paréntesis: la herramienta clásica del dibujo es ese material noble que es el carboncillo —el lápiz—, los cuales permiten borrar, encontrar niveles y capas, jugar con formas en construcción continua, en fin: que se contraponen a otros materiales acaso más fijos y rígidos). La nobleza del lápiz y el carboncillo es la nobleza del espíritu mismo que (se) explora y se anticipa a sí mismo. (Hoy: lápiz, plastilina limpiadora de tipos y papel medioevo).

Los fenómenos, sistemas y comportamientos complejos se caracterizan, en su estructura y dinámica, por el hecho de que tienen numerosos agentes en relaciones no-lineales, en donde la sorpresa, llamada emergencia y autoorganización, es permanente; son esencialmente cambiantes: adaptativas. Pues bien, ante la necesidad de resolver problemas, y en numerosas ocasiones, también de formularlos, la fluidez del dibujo resulta más que propicia, mientras, de manera gradual o imprevista, llega la organización de las palabras y de los conceptos. Porque, sí: los científicos pueden aprender a pensar en dibujos, pero hablan, trabajan y viven en función de palabras. Y en nuestros idiomas, en esta parte del mundo y en estos tiempos, las palabras son signos. Signos que pueden llegar a expresar formas, estructuras, organizaciones, cuadros y retablos.



Waterhouse, *Julieta*, 1898.

El *Julieta* de Waterhouse: Una extraña belleza

Nunca se es demasiado viejo para morir. Siempre se muere joven. Incluso para aquellos viejos que desean la muerte porque el mundo social, laboral o afectivo ya parece haberse cerrado para ellos. O también, aún, para aquellos jóvenes que viven medio muertos sin saber qué es la vida pues se consumen, con intensidad, en cada momento. Algo así es parece ser la lección que quiere mostrarnos Shakespeare en su clásica y siempre hermosa tragedia de 1597.

La historia es suficientemente conocida, de suerte que podemos omitirla aquí. Lo que, más bien, resulta pertinente es lo que anuncia el cuadro de J. W. Waterhouse, de 1898: *Julieta*.

Waterhouse ese pintor británico prerrafaelista, cuyos cuadros más conocidos incluyen *Sueño y su hermanoastro* (1874), *Hilas y las ninfas* (1896) y definitivamente su *Ofelia* (1910). Menos conocida, pero sobre la cual sugiero volver la mirada, es su *Julieta* – claramente prerrafaelista por sus tonos, simbolismo y detallismo.

El cuadro nos presenta una Julieta atribulada, a pesar de la delicadeza de su vestido, y la suavidad de sus movimientos y aires. ¿O quizás precisamente por ellos? El primero de los rasgos que resalta a la mirada reflexiva es que la joven se mueve de derecha a izquierda. Anterior a los estudios cuidadosos sobre el cine (omito aquí deliberadamente cualquier referencia a la televisión), es conocido que un antagonista usualmente se introduce en cámara en esta misma dirección, en contraste con las cosas buenas y los protagonistas que son introducidos de izquierda a derecha. Claro, supuesto que los occidentales leemos el mundo precisamente de izquierda a derecha. (He aquí otro rasgo de discriminación y falsa universalidad, por ejemplo, con respecto al mundo árabe, o a los chinos y japoneses,

por ejemplo que leen y escriben el mundo en sentidos diversos a los occidentales).

Julieta aparece inmóvil, o acaso sus pasos son lentos, muy lentos, y apenas sí se perciben en el cuadro. No se mueve: pero es llevada por sus sentimientos y pensamientos. Su mano izquierda, que acaricia con delicadeza el extremo del collar que lleva puesto así lo delata. Es, igualmente, como cuando muchas mujeres se acarician y juegan con un mechón del cabello cuando piensan, es otra cosa lo que las conduce no se sabe exactamente a dónde. (¿Los hombres? Muy pocos juegan también con el cabello. La usanza quiere que más bien se expresen, en condiciones semejantes, con el mentón, el bigote o la barba; otros más, juegan con otras partes de su rostro: la nariz, o si los tienen, con sus anteojos).

El movimiento o la imagen de derecha a izquierda no anuncia nada bueno. Puede ser interpretada de varias maneras. De un lado, es quien se dirige, física o mentalmente, hacia el pasado. Es la dirección hacia el origen, o hacia un tiempo pretérito – en ese caso, por definición, siempre mejor o más presente en su ausencia. De otra parte, es el camino contrario a las manecillas del reloj, contrario a la marcha de la naturaleza, en fin, opuesto a lo que debería ser el decurso normal de la vida. Como quiera que sea, ir en como lo pinta Waterhouse de derecha a izquierda no traduce, incluso aunque el pintor quizás no lo sepa (conscientemente), necesariamente avanzar y menos progresar, sino mirar en reversa.

Los colores de Julieta son delicados, ciertamente femeninos, juveniles con certeza. Pero su traje, púdico sin exceso, no es precisamente el de alguien que pertenece a un apellido con alcornia. Un vestido enterizo, sencillo, de pliegues que semejan arrugas, la altura del cuello apenas proporcional, las mangas largas hasta el puño, y se adivina sin dificultad que le llega fácilmente hasta los tobillos. Sin encajes, sin bordados especiales, casi un vestido trajinado, de uso diario, digamos. Puesto, con seguridad, por

descuido, como por vestirse y salir al día; sin mayor elegancia ni prosopopeya.

La joven porta un collar de pepas azul grisáceo que contrasta adecuadamente con su vestido, sin que importe particularmente la combinación o el conjunto. Esta vez, con mayor detenimiento, se adivina que lo que acaricia la mano izquierda es en realidad un crucifijo. Así, el cuadro se torna más sugestivo pero a la vez, incluso a pesar de los tonos pasteles empleados, más sombrío. Sin lugar a duda, la opción del crucifijo es un acto espontáneo del pintor, John William.

Pero observemos a Julieta. Su cabello está atado por una cinta que le cubre la frente. Una cinta cualquiera. Pero el cabello no está particularmente cuidado. Casi pareciera que la niña no lo ha peinado. Se pasó el cepillo o el peine con algo de descuido y lo ajustó a la carrera. La joven no ha puesto mayor cuidado a su arreglo.

Pero el detallismo del cuadro de 1898 -¿1898? Mientras Waterhouse vive en Inglaterra, en el Continente se vive, hacia el final y el giro del siglo, *la belle époque*- se concentra, para la mirada atenta, en el rostro de la joven, la niña.

Julieta debía ser hermosa, no cabe duda. Su belleza provenía de la alcurnia de su familia, o bien de su propia apariencia física, o acaso también, de su fuerza y su vitalidad, internas. Romeo cae apasionadamente enamorado de ella. Y Julieta no es cualquiera. Para decirlo con una palabra: es una Capuleto.

Y sin embargo, la joven que nos presenta Waterhouse no es significativamente hermosa, aun cuando , manifiestamente, su juventud no expresa arruga alguna. Ni las arrugas de la alegría, pero tampoco las de sufrimiento. Ni la frente las de observación, ni las arrugas de patas de gallo –elegantemente llamadas venusinas y de disipación-, ni tampoco las arrugas del surco nasogeniano, de las aletas

de la nariz a las comisuras de la boca. Todas ellas, típicas arrugas de un ser humano normal, cualquiera.

No. El rostro que nos trae Waterhouse es frío; duro incluso. La mirada aparece porfiada, y se dirige oblicuamente a algún lugar a la izquierda de la niña, a la altura de su rostro. No lo mira de frente. No es una mirada alegre ni hermosa. Todo lo contrario. La boca está cerrada, y no indica expresión alguna. Pero lo que sí se adivina - ¡definitivamente que sí!- es una fuerte intensidad interna – en la mente, en el corazón, y por ello seguramente la mano acaricia el crucifijo, pero se encuentra, en realidad, a la altura del corazón. Como sabemos por la tragedia, aquí es el corazón el que habla. Y por el rostro que pinta el pintor, es el corazón que duele. Pero no es dolor desgarrador; mucho peor aún, es un dolor consciente.

Detengámonos en este análisis para mirar el entorno. Julieta aparece en lo que parece ser un muro, que a su espalda, significa una escalera, que en este caso, desciende. En la parte alta de la escalera debe haber un pasillo descubierto al aire libre. Un muro alto, todo construido de ladrillo. A la altura del fémur parece haber una fuente, pero si es así las aguas están quietas. Los muros que forman la escenografía del cuadro traslucen el símbolo de un enclaustramiento; no como el de las monjas, sino el de la comodidad que supone el resguardo de un apellido, una tradición y ciertos intereses políticos y económicos – los de su familia.

Es de día. Los tonos pastel que emplea el pintor son más que proporcionados y adecuados. No aparecen, en el cuadro, sombras. El agua fluye, tranquila, y pasa bajo el arco que constituye la escalera a la espalda de la niña. El agua, como lo expone originariamente Shakespeare denota el caño que expresa el llanto, y del que habla Capuleto en la Escena V del poeta inglés. En realidad no hay ninguna fuente. Y sin embargo... sin embargo los ojos negros de Julieta son profundos, y si hay alguna oscuridad en el cuadro, proviene de ellos. Una mirada dura, fría, que si

fuera de frente, atravesaría el alma y nos haría sentir molestos, y a algunos, hasta culpables de lo que no hemos hecho. La belleza del cuadro de Waterhouse contrasta con la frialdad extrema de la mirada. Que justamente aparece en el centro superior del cuadro, en el primer quinto, ligeramente tirada hacia la izquierda.

Julieta avanza, hemos dicho, hacia atrás, rodeada, en el cuadro, por grandes paredes de lo que debe ser su casa, su castillo o palacete. No hay nadie alrededor, quizás, especulamos, con la excepción de quien aparece algo lejano, a la altura de la niña, y a la que ella mira de reojo, nunca de frente. Ese alguien: a Julieta no le sugieren los mejores sentimientos o pensamientos. O incluso, mucho peor algún: podríamos anticipar que es alguien que está allí pero no está presente, pues ha partido. Romeo.

¿Julieta tendrá en este cuadro catorce, quince años? Nunca dieciséis años. Sí: de acuerdo con Shakespeare tiene exactamente doce años. Julieta no es una niña, pues en realidad la niñez, cuando sucede la tragedia atizada por los odios entre Montescos y Capuletos, no ha sido inventada aún. Al niño se lo inventa el siglo XVIII con Goethe, Rousseau y Pestalozzi. Así las cosas, Julieta es una mujer aunque su pasión sea propia de los adolescentes, o los adultos jóvenes, que son quienes, clásicamente, mueren de amor. En contraste, García Márquez, con la sabiduría de los viejos le hace decir a Fermina Daza en *El amor en los tiempos del cólera*: “A amar también se aprende”.

La joven eleva su mano izquierda a la altura de su pecho, y con delicadeza coge el extremo del collar. El gesto denota, en el contexto de la tragedia escrita por Shakespeare, algo a qué asirse, cuando la vida escapa.

Pero si observamos bien, tenemos a medio lado de Julieta. Y esta es otra clave. Medio rostro –el perfil izquierdo-, medio cuerpo, la mano derecha apenas sí se asoma, caída, suavemente, sobre la pierna. Pues bien, aparece aquí en rigor medio ser. Pues el otro medio –lo sabemos- es

Romeo. Y entonces el momento del cuadro se desvela por completo. El amor es imposible, quizás Romeo haya tomado su vida en sus propias manos y abandonado este mundo ante la imposibilidad del amor. Julieta está como aparece en el cuadro: sola. Sin nadie en este mundo. Cercenada, cortada por la mitad. Pues el amor, desde siempre es la unión de dos seres que son medio para formar uno pleno.

Y es que eso es originariamente el sexo. Etimológicamente sexo proviene del verbo *secare* = cortar. La palabra sexualidad no aparecerá hasta el siglo XIX. En Waterhouse, como en Shakespeare el amor no se ha consumado en el sentido moderno, y de hecho no es necesario que así suceda cuando el amor es total, verdadero. Por consiguiente, la mitad de Julieta está incompleta sin su Romeo. Y en este sentido sí: solo aparece el sexo; es decir, la partición, el corte, lo incompleto, el inacabamiento. Así las cosas, etimológicamente, y en el cuadro, el sexo denota la ausencia del amor, que es la unidad completa, por definición. Contra la modernidad, y sin moralismos, cuando predomina el sexo somos incompletos. O incluso: es porque somos incompletos que predomina el sexo.

Romeo, por cuarenta ducados ha comprado la fatal dosis de veneno. Pero antes, mucho antes del fatal desenlace, Julieta tiene ya una idea, una fatal idea, un mortal sentimiento. Podemos adivinar –¡terrible descubrimiento!- lo que aparece en la mirada fría y distante de Julieta: se trata del Ángel de la Muerte. Ya la idea de acabar con su propia vida ante la imposibilidad del amor ha embargado el corazón, el espíritu, la mente, la voluntad de Julieta. Sólo falta que la muerte abrace su cuerpo. Cabe imaginar - ¡espanto!- que lo que el cuadro pinta es la marcha hacia atrás, los últimos momentos antes de la muerte de Julieta. Si es así, extraña belleza la del cuadro.

Dice Shakespeare que decía Julieta: “¡Adiós! ¡Sabe cuándo nos volveremos a ver! Siento un vago y frío temor, que me causa estremecimiento al correr por mis venas y casi huela

el calor de la vida. Voy a llamarlos para que me infundan valor... ¡Nodriz!... Pero ¿para qué la quiero aquí?... Esta es una terrible escena que debo representar yo sola!”.

La muerte de Julieta –De Julieta primero y luego también de Romeo- es el triunfo de la razón política. Es la victoria –pírrica-, de las convenciones, las normas, y el realismo económico. Montescos y Capuletos. Dos familias políticamente distintas, opuestas que han producido dos muertes que sólo Shakespeare verdaderamente recupera del anonimato.

En efecto, en un ejercicio de contrafácticos, ¿Qué hubiera sucedido si el destino –fatalidad- no se hubiera interpuesto? El de Romeo y Julieta hubiera podido ser, en un escenario, un matrimonio de tantos: matrimonio por compromiso, con sus alegrías y sus tristezas. Seguramente la unión de las dos familias habría producido un control político y una mediana continuidad en el tiempo. Y al final, habría triunfado la indiferencia, un elegante anonimato. O bien, en otro escenario, si la fatalidad no hubiera hecho lo suyo, cada cual se habría casado, como se casaban en esa época y en tantas otras, con una cierta complacencia, beneficio o interés, y a cabo del tiempo habrían tenido hijos, pequeñas y grandes alegrías y tristezas, y cada familia hubiera hecho lo suyo, sin que las vidas de Romeo o de Julieta fueran particularmente significativas.

Pero no, la tragedia, nos lo cuenta la historia, radica en el amor imposible, frente al cual, la política y las circunstancias sólo juegan como decoración y contexto. Los Montesco, los Capuleto, Fray Lorenzo, Fray Juan, Teobaldo, Pedro y todos los demás son, a la hora de la verdad, sólo hilos que tejen y destejen lo que hace a la tragedia misma: su ineluctabilidad, su carácter irreversible, y en donde la vida se debate hasta los extremos.

La erudición nos dice que la tragedia de la división entre Montescos y Capuletos es una tragedia del destino – como todas las divisiones, de hecho. Vincenzo Bellini en su ópera

Capuletos y Montescos, (1830) pone el énfasis en esta circunstancia, mientras que Shakespeare se concentra en los más jóvenes de cada linaje. Mateo Bandello, en el siglo XV, ya había intentado lo propio y, según parece, imitador de Boccaccio, pudiera fungir como una fuente primera.

En cualquier caso, en un momento en el que Inglaterra se debate por frenar la intervención de los E.U. en Cuba, luego de que E.U. declarara la guerra a una España ya golpeada e históricamente alicaída –y sobre lo cual Martí, fallecido tres años antes, ha venido exponiendo al mismo tiempo argumentos firmes y versos altos-, en Francia estalla el *Affaire Dreyfus*, Waterhouse pinta en 1898 una hermosa, una extraña, una ya lejana-y-alejándose Julieta. Los colores pastel brindan hermosura y calidez. Pero el rostro frío y distante de la niña anuncia los peores presagios. Esos ojos negros... esos ojos negros, de mirada oblicua, de soslayo... reconocen ya al Ángel de la Muerte. *Julieta* de John William Waterhouse: un extraño cuadro. Algo más de cuatrocientos años después de haberla pintado, a su manera, Shakespeare.

En fin (sí, desde luego, a propósito de *Romeo y Julieta*):

	¿Morir de amor? Conocer la última
frontera	y atravesarla
	El albatros canta y danza y anuncia desde siempre la alborada de la tierra

CEFALO/*KOINONIA* Una reflexión a propósito del “Bodegón”

Los cuadros a veces se leen como se puede; los cuadros a veces se leen como se dejan. Como la vida misma. En contraste con el mundo de significados diáfanos y precisos, proposiciones atómicas que se combinan en proposiciones moleculares y compuestas, como en la lógica formal clásica. Entremos en uno de esos ejemplos.



Stephen Cefalo, *Koinonia*, 2010

Nacido en 1976 en Alemania, Stephen Cefalo es un pintor contemporáneo que conoce y emplea todos los medios de comunicación contemporáneos, y sus redes. Lo cual en muchas ocasiones plantea una dificultad –como todo lo contemporáneo–, para clasificarlo. Pero no es ese nuestro interés aquí. Vayamos a la obra. Una cosa es clara: su encanto por lo real en todas sus facetas. Conoce el mundo

del comercio y la empresa, pero, con razón, los rechaza expresamente. Se deja interpelar por el surrealismo, pero no permanece en él. Hay quienes lo han llamado igualmente de nuevo realismo, y quienes lo toman, no sin buenas razones, como una expresión visual del realismo mágico. (Si se mira su *Autorretrato* del 2011, su barba y su noble frente lo preceden). Todo ello, todo, muy válido. Tomemos, con algo de capricho su *Koinonía* del 2010.

Tenemos ante la mirada un bodegón, ese género antiguo y popular en la historia de la pintura, pero vuelto popular, en la acepción al mismo tiempo más amplia y fuerte, particularmente desde el siglo XVII. Por definición, se trata, entonces, de un juego de simbolismos, un encuentro con dimensiones alegóricas. Que es, hay que decirlo, otra manera de acercarnos –pero también, si es preciso, de huir de(l peso de) la realidad. Realidad que es, siempre, por definición, autorreferencial. (*Toda* realidad es autorreferencial, de hecho. Lo saben particularmente bien el arte (en general) y la lógica – dos hermanas que clásicamente se ignoran).

Lo que encontramos, *prima facie*, es una homilía: pan y el vino. Pero sin connotaciones confesionales, se trata de alimentos básicos. Hoy alguien diría, con toda razón: “pan y agua”. Eso sí, cuidadosamente puestos a la mesa. Una mesa que no se ve enteramente pero se adivina en su simpleza y rusticidad. Es el primer plano. Que quiere contrastar con el fondo del cuadro. Esa sí, una naturaleza muerta; o en todo caso moribunda, o más bien: seca.

Tenemos una ánfora generosa, una copa muy limpia. Una hogaza de pan, también generosa, delicadamente puesta sobre la mesa sobre un pedazo de tela blanca. Es el único blanco que hay en el cuadro pues en las nubes prima el tono rojizo. La mesa, todo en ella, destella limpieza e incluso pureza, en contraste con el fondo, que da la idea de lo sucio, descuido, abandono. Pudiera colarse aquí un dejo de conservadurismo: “mientras mi jardín –[en este caso: mi mesa], aunque humilde, esté en forma, no me

importa el destino del mundo”. Aunque alguien más avezado pudiera decir: “sobre el fondo de un mundo que se hace árido y lejano, guardo mi mesa, sencilla, para ofrecerte”.

Si es homilía, es el cuerpo y es la sangre. Si es la ofrenda sencilla para un ágape, es el pan y el vino – dos alimentos primarios para el alma y el cuerpo. (Los griegos tomaban el vino acompañado de un vaso de agua).

En el fondo, el terreno que ya no se ara, es tierra seca, en la que el pozo de agua fue otrora laguna o lago. Se ha ido secando. La tierra parece árida. La atraviesa una carretera, que además no es asfaltada, sino un camino de herradura, un camino de trocha. Recortada con lo que fue alguna vez una cerca, con seguridad, de púas.

La luz del cuadro no es particularmente clara. Más bien tenue, tirando a opaca. El único destello de luz proviene del reflejo del sol en la ánfora, y gracias a esta luz se descubre la limpieza y casi, casi, lo nueva que es esa cantina. El ánfora está hecha de arcilla, material noble, de la tierra. Pero también se refleja luz en la copa. Tanto es así que la hogaza de pan se refleja tanto en el ánfora, como en la copa. La copa es de metal, no especialmente fina; más bien robusta. No es nueva. Pero su limpieza es impecable.

Lo que quiere ser un mantel es en realidad una cortina roja, de un profundo rojo carmesí, rojo torero, que cae, mirándolo de frente, del lado derecho del observador. Es como si fuera o bien una ventana abierta, o incluso, por qué no, una cortina de las de los teatros elegantes - ¿ópera?- que a la vez que se abre, sirve de decoración de base para la mesa. Los pliegues sobre la mesa demuestran esmero, sensibilidad. No ha sido puesta así no más. El color rojo se proyecta en el cuadro desde el extremo derecho hasta la base, formando una jota (“j”). Un matemático leería en la cortina o el mantel una proyección geométrica o incluso hiperbólica.

El pintor quiere insinuar – la pintura no se compone en absoluto de *imágenes*. (Eso es más propio de esa arte más próxima que es la fotografía, y que en realidad gira la cabeza en otras dirección: tanto a la realidad misma [lo que quiera que ella sea], como a sus hijas: una favorita, el cine, y otra, una hija no deseada, la televisión]). La pintura implica un espacio y un desplazamiento. (En otro momento habrá que volver sobre la fotografía, que es, por excelencia, el mundo de la imagen).

El sol está a la espalda del observador y se refleja en el punto más externo del ánfora. Es un sol que se apresta a dormir; deben ser alrededor de las cinco de la tarde, acaso en una estación de primavera o verano. Lo cual se ve ratificado por el cielo abierto, las escasas nubes dispersadas, el color azul en degradé blanco tinturado ligeramente de rojo como efecto de las nubes. Es decir, al fondo del cuadro, sobre el paisaje natural es el oriente.

El paisaje es rural, pero seco. Unos pocos árboles –siempre señales de vida- aparecen de colores opacos. Cuatro en el centro del cuadro, al fondo, con muy pocos antojos de verde. Y el resto, árboles dispersos, secos, que pudieran dar la impresión ambigua del final del invierno o el comienzo de otoño. Pero que, en el conjunto del cuadro se integran más bien en un paisaje casi inhóspito, frente al cual, en el primer plano, aparece la *koinonía* – con su pan y vino.

El cielo es azul. De los colores primarios es notable la ausencia del amarillo. El tono dominante del cuadro es el rojo. Nubes rojas coloreadas por el ambiente: es el color del aire.

Hay cuadros que están bien acompañados por el título, sin que el título jalone a la obra. (Mal arte visual es aquel en el que el nombre opaca al cuadro y lo determina. Que es lo que hace la mayoría de la gente en los museos: se acercan furtivamente al cuadro y van derecho al nombre y se dejan

guiar por él). Hay en este cuadro de Cefalo una buena simetría entre contenido y nombre, entre pintura y palabra.

Tres ejes referenciales de este cuadro

¿Bodegón, dijimos al comienzo? Volvamos la mirada entonces a la dimensión simbólica y alegórica del cuadro. Podemos pensar en tres ejes de la interpretación: la *ekklesía*, la *koinonía* y la propia naturaleza muerta. Corresponden al contenido mismo del cuadro, a su nombre y al lenguaje artístico, respectivamente.

Originaria de la Grecia antigua, la *ekklesía* es la expresión de la democracia en la Grecia antigua, luego del final de la Tiranía de los Treinta, cuando comienza esta civilización que se autodenomina –geográficamente- a sí misma, como “Occidente”, y que corresponde en rigor, a la civilización del sol poniente. En la *ekklesía* se debatían todos los asuntos propios de la polis. Luego del advenimiento de la cristiandad, oficializada por el emperador Justiniano en el siglo V, la iglesia oficial de occidente desplazará el significado convirtiéndolo en la Iglesia (así: con mayúsculas), y que tiene su fuente de inspiración en el Nuevo Testamento, del libro de los libros. Pero en realidad, es Israel la que corresponde a la *ekklesía* del Antiguo Testamento. Para los cristianos, de los varios significados de la *ekklesía* la predominante es la de la eucaristía en el cuerpo de Cristo.

Sin embargo, en su sentido literal, el ofrecimiento de pan y de vino puede, según el caso y el lugar, ser considerado o bien como un gesto de bienvenida, o también de despedida. Queremos pensar que en el cuadro de Cefalo se trata de una oferta de despedida. Dado, claro, el estado del mundo que se adivina en el fondo. Y si ello es así, se trata de un cuadro algo pesimista. En efecto, ante una cierta fealdad del trasfondo, la invitación suena –acaso no sin humor negro- a algo así como: “¡Bebamos y comamos mientras podemos; que esta es una fiesta de despedida!”. El trasfondo sugiere el estado del mundo; por decir lo

menos, el estado ecológico o medioambiental del mundo y la naturaleza.

Ahora la segunda consideración: el nombre del cuadro. La *koinonía* tiene originariamente un lugar propia en la ética y en la política de Aristóteles. Designa, sin más, la comunidad, mucho más estrecha y fuerte que la simple polis. Posteriormente, de nuevo con la cristiandad, adopta el sentido de comunión y eucaristía. Como tal, hace referencia a la díada de lo visible y no-visible, lo presente y lo ausente; lo habido y la promesa. *Koinonía* es el nombre griego de comunidad. Aristóteles: la *koinonía politiké*. Pero se refiere, en la tradición posterior al mundo griego, a la *ekklesia*.

(Sinceramente) Sin afán de escándalo: [la siguiente frase se lee entre suspiros] El cristianismo: ese gran usurpador de lo mejor del mundo pagano en todo el orbe. Ya no hay paganos, y el nuestro es un mundo secular [esta última frase se lee ya sin suspiros, aunque haya quien la lea y frunce el ceño]. Como quiera que sea, en este cuadro el nombre y el contenido son simétricos; simétricos y equidistantes.

No cabe, creemos, ninguna duda, que es éste el sentido del cuadro del pintor nacido en Alemania, educado en Indiana y Nueva York, y residente, hoy en día, en Arkansas. El artista expresa una esperanza, encomiable: la propia.

El nombre y el contenido remiten entonces al carácter de la naturaleza muerta –“bodegón”- ese lenguaje de la pintura que sobrevivió y ha sobrevivido más allá de determinados y pintores y que se hizo a sí mismo un lugar propio en el imaginario social, incluso para quienes poco o nada saben de arte y de pintura.

No hay duda: los elementos más vivos, por su frescura, la del pan –que salta a la vista, y cuyo olfato, casi se sale del lienzo-, la del ánfora que se adivina llena de un vino sencillo pero bueno, y la de la copa, lustrada con prolijo,

además del cuidado de la tela blanca sobre la que reposa la hogaza, y de los pliegues cuidados de la cortina-mantel, la expresión de vida aparece en el primer plano del cuadro. El contraste, no fuerte, sino sutil y gradualmente desteñido, se establece con el fondo. ¿Nubes rojas? Malos agujeros. En todo caso no los más optimistas. Si hay esperanza –si la hay aún, no es del fondo del cuadro- sino, más bien, de ese primer plano que se ofrece sugestivo, y que sin exageraciones quiere salirse del lienzo hacia el observador mismo.

La distancia entre la lente (= el ojo) del observador y el pintor y el primer plano no es nunca mayor a dos metros; mucho menos. El bodegón supone el fondo, pero se lanza fuera del lienzo sobre el observador. Que es donde, queremos creerlo, se encuentra la fuente de la esperanza. Frente a este primer plano, el fondo de ese mundo casi plúmbeo se marca una distancia tanto más lejana cuanto más profundizamos en la distancia.

Naturaleza muerta: esa que queda, todo parece indicarlo, cada vez más lejos de nosotros, y de la que el pan, el vino y la mesa parecen invitarnos a salir, a sacarnos de ella. ¿Cómo no pensar –es inevitable- en una cierta crítica al paulatino acabamiento de la naturaleza por parte del ser humano? ¿Crítica? Sí: pero en este caso, hay que decirlo, pasiva, tímida.

La esperanza no tiene un solo nombre. Si la Grecia antigua, con su sabiduría la concibió como el último integrante de esa caja maldita que Pandora no supo tener a buen resguardo y que abrió en un momento de debilidad ante la curiosidad enorme (y entonces sí, originariamente la esperanza es negativa, pues implica en el mundo de la Grecia arcaica, pasividad y entrega: “quien espera, nada hace”)-, la posteridad, de mil maneras, como puede, la reinventa, la viste de otros trajes, y la nombra de otras formas. “Proyecto”, “compromiso”, incluso esa palabra horrorosa que es “tarea”; “conocimiento”, “lucidez” y expresiones verdaderamente feas como “comité de crisis”

y otros semejantes; decimos, la esperanza para el mundo de hoy “es lo último que queda”. En sentido literal la caja de pandora era una ánfora, una jarra.

Entre los griegos, la esperanza tuvo su lugar en un mito, narrado por Hesíodo. Posteriormente se la apropió la teología con su afán omniabarcante y omnisciente. Más tarde, gracias a la muerte de la teología como ciencia, la esperanza fue el lugar de las artes, y fue recuperada por metodologías “paganas” como la etnografía que enseñó la sabiduría de los pueblos, las culturas y las prácticas locales. Así, la esperanza dejó de tener un solo tono de voz y una sola tradición, para volverse universal como multiplicidad diversa.

En una palabra: es posible y legítimo leer a la esperanza como una experiencia no ideológica. Pero si es así, la puerta de entrada es nuevamente la de la simbología y lo alegórico. La obra de Cefalo se nutre de estos dos elementos y se pueden apreciar, sin dificultad alguna en: *El león y el cordero*, *Pareja sobre una roca*, *Iconoclasta* – para mencionar unas pocas obras. Incluso ese cuadro que es *El nido*.

Del bodegón a la vida tranquila

Debemos ser honestos: hemos tomado, deliberadamente, como pretexto el cuadro de Stephen Cefalo para hablar de un estilo.

Comoquiera que sea, es lo que el bodegón de Cefalo ilustra a toda vista, incluso para una conciencia no creyente. El bodegón presenta los elementos fundamentales de la homilía. De acuerdo con varias de sus fotos, es lo que los norteamericanos llaman “un hombre de familia” (*family values*) – un eufemismo para designar actitudes conservadoras. Bodegón: objetos inanimados sacados de la vida cotidiana – paradójicamente, para interpelar –por decirlo de alguna manera- a mundo de la vida. ¿Bodegón? Me gusta mucho la traducción al inglés: *Still life* – la vida

tranquila. Mil veces preferible a esa forma que se impuso desde el mundo francés, esa expresión de “naturaleza muerta”. La *vida tranquila* aún -¡aún, siempre!- supone la posibilidad de la vida, la experiencia nutriente de la esperanza, que es lo que se oculta detrás de la adopción francesa.

Vida tranquila, vida sosegada, vida que se sabe y se tiene a sí misma. Deberíamos poder cambiar ese título de “bodegón” adoptado por los españoles -que, de acuerdo con un autor singular como K. Clark (cfr. *Civilizaciones*), ninguna contribución hizo a los procesos civilizatorios de Occidente (y “España”, diría un espíritu burlón, “ya se acaba con la crisis financiera”. ¿Espíritu burlón? Los españoles mismos tuvieron uno, y lo llamaban Cojuelo)-. Ir más allá del nombre mismo de “naturaleza muerta”, por el más afortunado, existente en los idiomas anglosajones (inglés: *still life*; alemán: *Stilleber*; holandés: *stilleven*) de “vida tranquila”. “Bodegón”: los españoles piensan en bodegas grandes. Los franceses lo expresan como “naturaleza muerta” (*nature morte*). Pero es más afortunada -a todas luces- la designación de “vida tranquila” de los idiomas anglosajones. Si no, basta con ver en la historia de este estilo grandes obras de vida tranquila como los de Brueghel el viejo, Caravaggio, Jan de Heem o A. Vallayer-Coster, entre muchos otros, para apreciar al mismo tiempo que su preciosismo, el verdadero significado de este estilo. La pintura de la vida tranquila contiene, las más de las veces, la estética de una narrativa minimalista. Con una salvedad: el bodegón clásico se concentra en un-solo-primer-plano, mientras que éste de Cefalo juega con el contraste en primero y segundo plano.

¿No acompañaban acaso, en lo más remoto de la memoria, los bodegones, a las tumbas de los faraones en el Antiguo Egipto? Los egipcios: aquellos que, análogamente a los tibetanos, no tenían temor a la muerte ni la concebían, como los cristianos, como una maldición, y que escribieron sobre ella un libro de sabiduría (el *Libro egipcio de los muertos*). Lo cual significa exactamente: el mal-llamado

bodegón es un cuadro de tranquilidad en la vida – como en la muerte. Digámoslo de manera expresa: los “bodegones”, esos cuadros que más realismo o minimalismo, designan una vida tranquila.

Una vida tranquila, según parece, es aquella que ya sabe lo que quiere, porque lo ha logrado todo, o porque, como en la antigua sabiduría, no necesita nada que no posea. Una vida tranquila es aquella que unos dejaron atrás, hace (mucho) tiempo, o también, según el caso, aquella que nos espera y que está ante nuestros ojos.

La pintura de vida tranquila: composición –ergo, artificial- de componentes afines o distintos, creación de una micro-atmósfera, estructuración de un espacio limitado que quiere sugerir cosas más allá de sí mismo. Creación, literalmente, de un estado de ánimo (B. Joel escribe: “*New York state of mind*”) para generar o transmitir calma, sosiego, tranquilidad. Vida tranquila: *vivere beate* traduce Descartes a la felicidad en uno de sus textos. Vida tranquila: una cierta atmósfera de sabiduría.

El bodegón al cabo del tiempo terminó por volverse algo (= arte) decorativo, y perdió parte de su poder artístico. ¿Arte decorativo? El *art nouveau* y la *Bauhaus*, por ejemplo, no tienen nada en contra.



Infinity (2008), Vel Verrept

INFINITO DE VERREPT: LA EXPERIENCIA DE UN ENCUENTRO¹²

MAY

Por definición, el arte no necesita dejarse guiar por las certezas. Ciertamente no el arte contemporáneo. Mejor aún, el arte no se define ya, hoy en día, por un afán cognitivo. Con éste o sin, lo del arte es la experiencia multinivel e híbrida de un encuentro.

La ciencia misma hace ya casi un siglo aprendió la existencia de la incertidumbre, e hizo de ella una de las hebras para tejer, posteriormente, conjuntamente con otras, el tejido de la complejidad del universo.

Sin embargo, la necesidad de certeza aún nos asalta por ratos, generalmente produce insomnio y atraca la tranquilidad de la conciencia y del espíritu. Debemos poder aprender, en la vida cotidiana, una parte de esa sabiduría del arte y la ciencia. Para que la vida misma se haga más grata, cada vez más posible.

Pues bien, vivimos una época en la que la ciencia y la realidad misma son alta y crecientemente contraintuitivas. Como lo es, también el arte en general. Particularmente ese arte complicado que es el actual en el que la frontera entre ciencias, artes, tecnologías, herramientas y lenguajes se hace cada vez más difusa. Verosímelmente, hacia futuro, este rasgo contraintuitivo tenderá a incrementarse en todos los planos. Todo parece indicar que las cosas verdaderamente importantes no las vemos.

En verdad, la ciencia contemporánea —como de hecho la mayor parte de la cultura nuestra— se caracteriza por el

hecho de que el peso de la percepción natural es cada vez menor para ver y para entender o explicar aquello a lo cual nos referimos y de lo que hablamos en el mundo actual. Fenómenos tales como: solidaridad, genoma y proteoma, paz, investigación, entrelazamiento cuántico, partícula de Higgs, fotosíntesis, conciencia o mente, procesamiento de información, y tantos otros; más sencillamente: salud, amor, conocimiento, equidad sencillamente no los *vemos*: los construimos, los concebimos, los imaginamos. Pero ya no los vemos con (pleonasma) los ojos físicos. Y sí, uno de estos fenómenos es el infinito —o los (infinitos) infinitos—

Vel Verrept es una artista belga que se mueve entre Estados Unidos y Singapur. Sus cuadros incorporan las experiencias de diversos contextos culturales, y es sensible su acercamiento a la música a través de la pintura. Verrept ha pintado en un cuadro el *infinito* (o infinitud, o infinidad). Un óleo sobre lienzo.

Todo el cuadro está hecho de juegos de luces y sombras que se superponen, siempre destacándose la luz sobre el trasfondo oscuro. Sólo en dos ocasiones hay líneas, y no equivalentemente trazadas. Unas son pincelazos rojos —rojos y naranjas, blancos incluso, y alguno violeta— con su aire contingente y carente de toda necesidad ontológica. El cuadro está atravesado por líneas aleatorias rojas. Es inevitable ver en esos trazos rojos las agitaciones de Pollock, los pincelazos contingentes, caprichosos y hasta rabiosos. Otras líneas conforman un círculo exactamente sobre el ecuador del cuadro, en la primera mitad, tirando algo hacia la derecha. Ese círculo minuciosamente trazado, milimétricamente elaborado, repasado —se ve claramente— una y varias veces, y para el cual la pintora se ayudó de una fuente física (no necesariamente un compás, pues la fuerza del repisado la traiciona). El círculo es la única figura con un trazado claro, explícito, euclidiano.

La infinitud de Verrept se inscribe perfectamente en el contexto y proceso de la desaparición del objeto artístico

que caracteriza, dicho ampliamente, a la estética actual. No tenemos ya una realidad material, como en la historia clásica de la pintura. Asistimos a la “presencialización” mediante la pintura de objetos tales como signos, ideas, conceptos, experiencias o proyectos, entre varios/muchos otros. De todos ellos, sugiero, tenemos aquí una experiencia: el encuentro con el infinito.

De suerte que el cuadro se compone de dos dimensiones pictóricas. Los juegos de luz y sombra, luz sobre oscuridad, en rigor, y las líneas y trazos. Trazos intrínsecamente aleatorios, excepto por el círculo: la aleatoriedad es un componente sustancial del universo y de la vida. El círculo quiere sugerir otra cosa. Y se destaca en el cuadro el reforzamiento de las capas de óleo; casi como una densidad de capas superpuestas sin que haya redundancia.

En el juego de los trazos, incluso no faltará quien con algo de acierto vea en los pincelazos el baile caótico de espermatozoides, danzando alrededor, como haciéndole un homenaje al círculo: el óvulo-fémica. Con lo cual asistiríamos a uno de muchos orígenes de ese infinito por excelencia (sí: por excelencia) que es la vida misma. Todo, en ese ajedrez maravilloso que es la morfología —la cuna donde anidan el arte, la cosmología y las matemáticas, lenguajes de la vida—.

De manera desprevenida, aparece como alguna imagen del universo. O de una de estas galaxias. Y quisiera destacar la forma. La forma, el profundo tema en el que abreva tanto el arte como la filosofía, las matemáticas y hasta la política. La forma, el nombre para: encuentro. Encuentro con lo otro o encuentro consigo-mismo-como-con-lo-otro. Y el encuentro, sin metafísica, hace distintos a los términos de lo(s) que encuentra(n).

El cuadro está pintado sobre un fondo negro. En ocasiones, el negro mismo es un color impropio para designar algo

más profundo: lo oscuro. Más que negro. La inmensidad del firmamento. De él descuella un juego de luces azules, blancas, amarillas, muy tenues, unas naranja, y violetas con varias gamas, e incluso rojas. En astrofísica, estos colores designan enanas blancas, explosiones de supernovas, colisiones cósmicas, cuerpos viajeros de todo tipo — movimiento, mucho movimiento—. Nunca estuvo tan vivo Heráclito, y jamás la ficción de la Escuela Eleática resultó tan artificiosa. No existe el ser, sólo el devenir — movimiento puro—.

En efecto, sobre un trasfondo oscuro se observa un haz creciente de luz que pivota en un movimiento que parece ser a veces en el sentido de las manecillas del reloj tanto como en contra, hacia una luminosidad que atrae la mirada hacia el círculo y la luz —más clara aun— en el interior del mismo. No faltará quien vea un ojo avizor que proyecta su mirada sobre la determinación, la finitud y el límite que parecen encontrarse, según parece, por fuera del cuadro.

Si existe aquí un juego de contraste entre la oscuridad del fondo y las gamas de luces, se trata de una dimensión totalmente distinta de esos enamoramientos con la luz y las sombras que encontramos en Rembrandt y sobre todo en Caravaggio. Allí había, existía, una cualidad luminiscente.

Verrept no pinta una idea, sino, quiero pensarlo, acaso un concepto, pero definitivamente una experiencia. La experiencia del abismo, del agujero negro —el “horizonte de sucesos (o de eventos)”, se dice técnicamente—, el vértigo, la indeterminación, la indefinición. A nosotros, seres humanos atávicamente atados a nimiedades como “lo concreto”, “lo real”, “lo práctico”, “lo útil”. Hemos sido atávicamente acostumbrados a la realidad figurativa y representativa. Menos, mucho menos que hormigas ignorantes.

No. El infinito no es, en absoluto, el círculo —verosíblemente la forma perfecta—. Ello sería empobrecer la obra. El círculo aparece aquí como la única forma clásica, pero la infinitud es el cuadro mismo, como un todo. Fronteras oscuras y difusas, umbrales de luz, de oscuridad y de sombras, equilibrios inestables, formas y líneas variopintas. Hay quienes querrán entrar en el cuadro; otros salen de él o lo cruzan, acaso, de manera oblicua. Ese círculo desde luego (¡absolutamente!) no tiene por qué estar en el centro. Con algo de ingenuidad de parte de la artista —para la que la música, que es poesía del movimiento, siempre está presente en su obra—, en el segmento superior resalta un círculo, ese sí perfecto, pitagórico-platónico. Ese que tiene *exactamente* (?) 6,28 radianes [2 π]. (Se aprecia la ironía...).

La forma es el santo grial de las artes. Y la forma es en realidad la categoría para designar: encuentro. El estudio de las formas en estética es el estudio mismo de los tipos de encuentro. Pues bien, en el cuadro pueden adivinarse, imaginativamente, formas de galaxias: Las galaxias tienen diversas formas, en efecto: elípticas y espirales, lenticulares e irregulares, barradas y nebulosas. Las galaxias no chocan y no se aglomeran caprichosamente, pues existe una razón: la gravedad. Pero, aún más apasionante que todo, aún discutimos acerca de la geometría del universo, según si es plano, esférico o hiperbólico. Vel Verrept no toma posición (¿no le importa?), pero juega creativamente, creo, con la forma. Y el *motto* para ello es el infinito.

El infinito, la indeterminación. Que no es lo mismo que la secuencia de $n+1$. Más bien, se trata de la indefinición de lo indeterminado. Pero si es así, que quepan tres palabras sobre el infinito: tres veces se ha descubierto o inventado el infinito: la primera, con Giordano Bruno, la segunda vez gracias a Georg Cantor, y más recientemente en los trabajos sobre politopos de Donald Coxeter.

Bruno fue el primero en la historia que descubrió o inventó el infinito. Y eso le valió ser echado en la pira por el cardenal Roberto Belarmino, jesuita. El mismo que trató de llevar a juicio a Galileo. Belarmino también la hubiera armado contra Vel Verrept —y contra (todos) nosotros—. Belarmino declarado santo por el Vaticano en 1930.

En matemáticas, Cantor dejó en claro que no hay un infinito sino infinitos, y los llamó Aleph [\aleph]. El mismo sobre el que canta/escribe Borges: “Cambiará el universo, pero yo no”. Alguna conciencia cínica con negro humor ha sostenido que justamente ese descubrimiento le valió a Cantor haberse hundido, finalmente en la locura —desconociendo, por ejemplo, las difíciles circunstancias y las penurias que tuvo—.

Y en cuanto a Coxeter, que siempre fue un hombre viejo, su temperamento juvenil y juguetón resalta por sobre otros rasgos. El infinito es reinventado por Coxeter en el desarrollo de su gran contribución a las matemáticas y el estudio de las formas: la geometría de polítopos (regulares, semirregulares, demirregulares). Y con ellos y más allá de ellos, el cruce con los teselados y ese capítulo apasionante en matemáticas y filosofía que es la cohomología, que es el estudio de formas y estructuras imposibles. En arte, entre las varias puertas, dos que abren hacia este camino son la obra de Escher y la de Vassarely.

Una aproximación espontánea al infinito (aunque quizás algo técnica) es la hipótesis del continuo. Es natural: se trata de la ausencia de rupturas, el infinito como sucesión-de-lo-mismo-que-es-otro. Sin embargo, una mirada atenta muestra que no es sostenible. Empero, una comprensión más adecuada nos pone de manifiesto que el infinito es ante todo discontinuidad, quiebre y ruptura. El universo en el que vivimos, como la vida misma, es esencialmente discreto.

Tenemos ante la mirada una visión del infinito que, sin duda alguna, se asimila al cosmos. ¿El espacio, el cosmos, el universo? Nunca existen los mismos. La apariencia de estabilidad es el resultado de lo corto de nuestro propio tiempo. *Infinity* es en realidad un “fotograma” en óleo, el más clásico, el más noble de los elementos de la pintura. La pintura dialoga aquí con la cosmología, esa ciencia joven que muestra que el universo que vemos es solo el 4% de la realidad. Prácticamente vemos/no vemos el infinito.

Pues bien, no vemos el infinito: esto es, no tenemos una *imagen* del mismo. Por eso mismo cabe pensarlo, imaginarlo, experienciarlo y pintarlo. La pintura no es imagen, es lo in/visible que se encarna sin más, más allá de representaciones. La pintura siempre atraviesa el propio cuerpo.

El *locus* del infinito remite a la cosmología. Esa ciencia nueva que nace propiamente a partir de los años setenta. En verdad, la cosmología nos dice (hasta ahora) que las estructuras constitutivas de la realidad son cuatro: materia, antimateria, energía y energía oscura. Ciencia, arte y filosofía confluyen en el esfuerzo por comprender y explicar las interrelaciones entre estas estructuras. ¡Vemos, tan sólo el 4% del universo! ¡Ver! Ver lo invisible. Entrar en lo infinito. El 96%, por lo pronto, lo imaginamos: lo especulamos. La especulación es siempre legítima como heurística cuando hay información que falta. La evidencia siempre avanza segura sobre la avanzadilla que le abren, osadas ellas siempre, la imaginación y la especulación: la unión cigótica primigenia de la heurística. Pero siempre queda la posibilidad de crear lo que no vemos. Y entonces la fuerza de la creatividad y la fantasía se hacen imprescindibles. En el fondo del universo y la realidad —y eso es el infinito— permanece toda la dimensión de lo ctónico y su encantamiento de diferenciación con lo olímpico.

La realidad parece estar constituida, por lo menos vehiculada, por evidencias conraintuitivas. Cuerdas y supercuerdas, branas, m-branas, toda una serie definitivamente poética de (nuevas) creaturas que, descubrimos, pueblan y dinamizan el universo. La extraña pareja que son los fermiones y los bosones, las partículas Kaluza-Klein, más espacios de once dimensiones expuestas en las ecuaciones Yang-Mills. Este universo, en todo caso. En el que nos tocó vivir. Definitivamente, fenómenos que no “vemos”. Justamente, como el infinito, que tampoco lo vemos, y sin embargo se ha convertido en una referencia natural incluso en el lenguaje natural de todos los días en cualquier idioma. Tal es, por definición, la esencia de la pintura: hacer visible lo invisible —que es, por lo demás, una misión de toda sabiduría—.

Pues bien, en cualquier caso, han tenido que transcurrir miles de lustros para que nos decidiéramos a pintar el infinito. Luego de las veleidades entre lo abstracto y lo figurativo (¡siempre un pseudoproblema!), confrontar un cuadro sobre el infinito. Aquí, sin embargo, la pintura ha llegado tarde —muy tarde, a cabo, en escala humana—, pues la posta la tomó hace tiempo la fotografía. Fotografía artístico-científica. Desde la Tierra o desde la luna, desde el Hubble o la Estación Espacial, incluso del arte computacional, cuyos primeros hijos fueron los fractales.

Como quiera que sea, de la infinitud no cabe tener una representación, una figuración, una imagen. Más bien, por el contrario, se trata de una experiencia-límite. Una de esas experiencias sin las cuales ya nunca seremos los mismos. (Pero hay tanta gente que por diversas razones permanecen atada a la finitud). El encuentro con el infinito supone una fortaleza del espíritu, en contraste con la noción de finitud —agotamiento, borde— que tan sólo requiere del espíritu el abandono, la pasividad y la dejadez. El infinito: la fuerza del espíritu: del espíritu propio.

No es enteramente claro cómo sucede el proceso. Pero lo

sabido es que la energía se transformó en materia, y de la materia emergió la vida. Y el universo se conoció a sí mismo. Pero estamos rodeados de antimateria y sobre todo de energía oscura. Somos luz que emerge, literalmente, de las tinieblas, pero que vive rodeada de sombras. Una auténtica metáfora de la existencia. Algunos, al cabo, sin moralizar, sucumben de nuevo en el negro profundo, al final del día; otros, como pueden, dan lugar, a contracorriente, a más generación de luz y de energía.

Con respecto a la experiencia del infinito no cabe lo adentro ni cabe el afuera. No es imagen, es forma. Lugar de encuentro.

Para la conciencia espontánea, la primera imagen habitual, espontánea, del infinito es la de lo infinitamente grande. Pero no hay que olvidar, además, la de lo infinitamente pequeño. Y no son, en ciencia, como en poesía, esencialmente distintas. Algunos prefijos introducidos por la ciencia para el primero son: kilo, mega, giga, tera, peta, exa, zetta, yocta. Y en la segunda, se trata de: mili, micro, nano, pico, femto, atto, zepto, yocto, hasta el límite absoluto inferior que es la escala (o tiempo) de Planck, para este universo. Aun nos espera la poesía de estas escalas. Ernesto Cardenal, (como muy pocos) ya hizo lo que le correspondía al expresar en verso los fractales y la física cuántica en ese gran libro que es *Canto cósmico* (1992):

“Seres esencialmente cósmicos:

No podemos excluir a la tierra de la eternidad.

Esas luces allá arriba, la Jerusalén Celestial.

Si en matemáticas son infinitos los números,

los pares y los impares

¿por qué no una belleza y un amor infinitos?

Es una constante en la naturaleza/la belleza”.

Contra los Belarmino de ayer, hoy y siempre cabe decir que el infinito se ha vuelto en parte de una experiencia misma de la existencia, y que las artes, como la ciencia, se han tornado en vínculos —en un caso más a través de las formas, en otro por medio de los conceptos— de experiencias de encuentros. De encuentros reales, y virtuales; pero ante todo, siempre, de encuentros posibles. Lo posible, el gran enfatuamiento del mundo moderno, del mundo nuestro.

AMBIGÜEDAD

La vida consiste en un juego ambiguo entre realidad y fantasía. Es lo que hacemos todo el tiempo. La mayoría sucumbe ante el peso de los hechos y lo dado. Sólo el genio se mueve con soltura entre ambas y dirige su mirada, su obra y su existencia hacia el universo de lo posible, y lo probable. La genialidad del vivir consiste en moverse con soltura, como en juego, entre la fantasía y la realidad. He aquí, con seguridad, una clave de la creatividad.



P. Brueghel (El viejo), *La parábola de los ciegos* (1568)

La vida, en verdad, es un asunto de malabarear impulsos contradictorios. Pues bien, la ambigüedad es esta clase de práctica. La gente sostiene durante su vida, y en el día a día, todas las creencias que pueda sin importar que sean contradictorias en el sentido de que tal vez todas les sirvan para tomar decisiones. Malabarear, bandearse.

La realidad es mocha, contrahecha, y siempre alicaída y de mirada mortecina. No se mueve, renquea. Sólo sabe de valencia. O lo que es equivalente, dado el carácter binario

de Occidente: bivalencia. Y cuando se vuelve creativa, se torna, a lo sumo, en ambivalente. La realidad es fea, y por eso ansiamos lo posible. Transformarla, decirla de otro modo, vivirla como otra época. La realidad es plana y monocromática, pero muy alejada de la sutileza de la obra de un M. Rothko. Por su parte, el arte es inteligencia elevada a metáfora, ambigüedad juguetona que disloca, y frente a la realidad sugiere otra(s). La labor del genio consiste en mezclar realidad con fantasía permanentemente para dibujar nuevas dimensiones. Todo ello, frente a las ciencias y disciplinas que se erigen como obispos de lo real, lo concreto y lo pragmático, lo útil y lo rentable. La ciencia normal. (No toda ciencia lo es).

La realidad: sustantiva, única: valencia (predeterminada), definitivamente bivalencia, y cuando más, ambivalencia. Y en el punto ciego de la mirada del hombre normal, por así decirlo, la otra cara de la luna: ambigüedad. La realidad exige y provee significados precisos, y nada ambiguos. A lo sumo su forma de jugueteo es la ambivalencia. Los tiempos en los que dominan el comercio y las finanzas, el control y la gestión son los tiempos de baja o nula ambigüedad y mucha (¡mucha!) ambivalencia.

La realidad sólo se quiere y se sabe a sí misma. Es el mundo de la censura, y la autocensura. La génesis del nihilismo. Ese del cual, sostenía Nietzsche, no consiste en la existencia de una pluralidad de valores. Sino en la indiferencia de estos. Un valor da lo mismo que otro. Justamente: ambivalencia.

Frente a los valles de la realidad se encuentran, a un lado, las aguas tranquilas-turbulentas de lo probable, y del otro, las cordilleras de lo posible. La combinación de, y la habitación en, todas las geografías es el resultado del genio. O de la necesidad. La gente normal siempre preferirá los ámbitos y modos de lo seguro.

El problema del arte y de la vida es el de relación entre fantasía y realidad, entre lo que es y lo que puede ser,

incluido lo imposible. La realidad –como el Ser- no admite alternativas. Frente a ella nada se puede. Excepto, claro, la fuerza de la imaginación. Poesía.

Sostiene Platón (*El Banquete*) que en el origen de la filosofía se encuentran *poros* y *penía* (necesidad y pobreza). En otras palabras, son ellas las que yacen en la base de las preguntas, cuestionamientos, razonamientos. Pensamos-reflexionamos ante la necesidad de la vida, y ante la pobreza de otras mejores explicaciones. En contraste, entre los varios comienzos de la poesía hallamos, sin dificultad, la riqueza de la ambigüedad – metáfora elevada al podio- y los giros drásticos de la existencia.

El pensamiento clásico se expresa en la lógica clásica: significados precisos, semántica composicional, ausencia de contradicciones, rechazo de los vacíos. Es, como se aprecia, lógica que no ríe. Por ello, para decirlo en términos clásicos, existe una eterna contraposición entre la lógica y la retórica, y entre ambas y la poética. A ello se refiere el famoso libro segundo de la *Poética* de Aristóteles, perdido, en la ficción de Eco en *El nombre de la rosa*. Matar y morir no solamente por un texto, sino un texto sobre la risa. La broma es una forma como la contradicción se resuelve.

La sátira, la ironía, el buen humor, el sarcasmo fino. En el trasfondo resuenan, entre otros, Sócrates, Quintiliano, Quevedo, Lope de Vega, Luis Góngora, Shakespeare, Bossuet, Voltaire. La crítica y el humor conforman una sola unión. Se trata, en todos los casos, de la ridiculización de ese mundo normal, ya ridículo. A la mano tenemos el ingenio y la imaginación, el juego y hasta el desaparajo – ante el formalismo y la seriedad, el espíritu de pesantez y el desasosiego, el hombre mediocre y el banal perfecto (Eichmann –“que no sólo cumple con su deber sino que también obedece a la ley”-, el de H. Arendt). De un lado. Y de otro, la ausencia de lugar para la poesía de espíritu serio. En cualquier caso, contra la frivolidad de lo banal y

lo real quedan el pensamiento fino, elegante y contundente, y la ironía.

En la historia del pensamiento, el existencialismo podría presumir –aunque no lo ha hecho- de ser la única *filosofía de la ambigüedad*. Precisamente, porque es de la existencia. Todas las demás, particularmente hoy, son filosofías de principios, estrategias (= “acciones comunicativas”) y valores. S. de Beauvoir, cuando aún no existía el libro sobre la moral existencialista, escribe *Para una moral de la ambigüedad*. Con el tiempo habrá de llegar el libro esperado escrito por Sartre: los *Cahiers pour une morale*, y que en realidad elabora conceptualmente las tesis que ya se encuentran en el *Saint Genet. Comédien et martyr*. “Procuremos asumir nuestra ambigüedad fundamental”. Esto es, asumir lo que ya somos. El tema verdadero es el trabajo con, y el espacio para, la ambigüedad – uno de esos términos que no tienen mucha familia, a diferencia de la mayoría de las palabras. Una palabra solitaria, autónoma, y en su singularidad libre y plural a la vez.

Una filosofía de la existencia es, en verdad, una filosofía de la ambigüedad. Fue así como se opuso Kierkegaard a Hegel. Una filosofía semejante tiene algo así como un lenguaje técnico: el ser humano: ese ser cuyo ser no es. Mejor aún: “El hombre se hace carencia de ser a fin de que tenga ser”. Es decir, vivimos inventándonos a nosotros mismos, de tantas maneras como cabe imaginar. Y cuando ya no nos inventamos más acaece la muerte.

Inventarse a sí mismo(a), es saberse a sí como a/en un sueño. Nos inventamos a través de los trabajos, los proyectos, los compromisos, las pasiones y los bocetos. Nos inventamos en la imaginación, el sueño, el delirio y la risa. Nos inventamos contra la realidad que aplasta, y nos embriagamos de fantasía. Escándalo: nos inventamos, incluso en la mentira. Sólo que como en el mundo de los niños, la mentira y la falsedad no existen: son realidades vividas. Sólo con el adulto emerge la conciencia de la

mentira, que es la advertencia de la realidad insumisa. Somos subjetividad, esto es, interioridad, que sólo se realiza como presencia en el mundo. Es decir, actuando, expresándose. Libertad (pero) comprometida. Ser para-sí que es inmediatamente por el otro. Y la conclusión de Sartre: la pasión del hombre es inútil. “Así, sobre la faz de la tierra, una vida que no se hunde en sí misma será pura contingencia”.

Vivimos los tiempos del lenguaje, actitudes y posturas ambivalentes. Frente al lenguaje de la publicidad y propaganda (“mercadeo”), frente al discurso acomodaticio del político de turno, frente al sermón y a la homilía que definen por todos cómo pensar, hablar y vivir, existen varias alternativas. Una, es la ambigüedad. Ambigüedad que no en última instancia es por ejemplo sarcasmo e ironía frente al discurso mendaz del político (de turno), el sermón moralista y vertical de los policías del alma, la sonrisa fingida como vestido de la noticia en los noticieros: todo: indiferencia, utilitarismo, egoísmo y vanidades.

Unos de los H. Maturanas (hay por lo menos cuatro) (autopoiesis, lenguajear, emocionar y matrízica) llama, en un momento dado, la atención sobre el lenguajear. La gente dice, pero no comunica nada. Esto es menos, mucho menos que el contacto con el canal de que habla la lingüística. La T.V. y Hollywood entretienen, pero no comunican nada. Es el pasar-puro-de-la-existencia. Pues bien, contra el mundo plano y lineal, vertical y normativo, ese mundo de indicadores y consignas, si cabe, si se me permite, la ambigüedad que es oscuridad que ilumina.

Ambigüedad consiste en comprender que en un solo acto de aprehensión hay diversidad, pluralidad, espacio abierto. *In extremis*, pero cierto: superposición cuántica. Sólo que no está entre dos estados, como el pobre gato de Schrödinger, sino en muchos – *à la limite* en todos los estados (posibles).

Una filosofía y una estética de la ambigüedad emergen, por así decirlo, en la otra orilla que en la que se encuentra el hombre formal. Éste, leemos, “se desembaraza de su libertad en la pretensión de subordinarla a valores que estarían incondicionados; imagina que el acceso a esos valores lo valoriza de una manera permanente: albardeado de ‘derechos’, se realiza como un *ser* que huye del desgarramiento de su existencia”. En todo caso, es esencial no confundir ambigüedad con absurdidad. La vida no es absurda, se aparece ambigua.

En cualquier caso, no es cierto que la filosofía y la ciencia se funden o consistan en juicios, conceptos, categorías, antinomias o ideas. Además y fundamentalmente consiste en tropos: metáforas, hipérbolos, símiles, metonimias, sinécdoques, epífrasis, oximorones, lýtotes, paralipsis, alegorías, ironía, entre otras. No únicamente hacemos cosas con palabras. Algunos viven/vivimos (a través d)el lenguaje. Pensar es bastante más complicado: pensamos con palabras, con ideas, pero también con sentencias no propositivas, con el cuerpo y con la mente, pensamos con vacíos y decidimos con la suerte. Y vivimos análogamente.

Y sí, desde luego: la poesía no consiste en escribir poemas.

Cabe pensar legítimamente en potenciación de la poesía frente al discurso cotidiano, que empobrece la realidad y al ser humano. Tropos sobre categorías y juicios, canto frente a discurso, publicidad y propaganda; en fin, algo más de sabiduría, y ciertamente no más sermones u homilía, que dicta qué entender de un texto –escrito o hablado–, y cómo se debe interpretarlo. Una palabra poética es un objeto concebido en sí mismo y abarca todos sus significados; una palabra prosaica es plana y útil, y pudo emplearse de otra manera.

En un texto singular, W. Empson distingue varios usos de la ambigüedad, así por ejemplo: el uso lógico, el psicológico, según el estado de ánimo, la ambigüedad

como movimiento, como contradicción y como juego de complejidades, y las clases fructíferas de desorden.

El mundo presenta, en numerosas ocasiones, vacíos (lógicos). Y en las lógicas polivalentes, una de ellas, primaria, es la lógica trivalente, cuyos valores son: verdad, falsedad, incertidumbre. Hay cosas que son verdaderas y no sabemos bien por qué. Se ocupó de ello y lo demostró Gödel. Y hay cosas que poseen, a veces, más de una verdad. En fin, hay cosas que no son ni verdaderas ni falsas. En cualquiera de estos casos, estamos en ambigüedad.

Hay en la vida como en el mundo alguna situación difícil de comprender frente a la que emergen diversos sentidos, diversos análisis gramaticales posibles. Conocemos la polisemia. La equivocidad –vicisitud interpretativa- y de forma de vida. El triunfo de la gramática es la victoria de las reglas sobre la retórica –los juegos del lenguaje-, pero todo en desmedro de la poética –creación y vivencia jalonadas por juegos imaginativos-.

Cabe abrir los ojos y aprender la riqueza del mundo y de la vida. Riqueza precisamente porque no existe un significado principal en una como en el otro. ¿El significado principal? No lo hay, a veces (¡muchas veces!). La complejidad no es, simple y llanamente, otra cosa que el reconocimiento de que hay cosas que suceden sin razones, o sin una razón mejor que otra. A decir verdad, no existen causas inmaculadas. La dificultad estriba en que la gente necesita razones y causas: es su dificultad –cognitiva y psicológica, emocional y lingüística- con la aleatoriedad. Atávicamente, la gente necesita razones, y una mejor que otra.

Es fundamental, por tanto, no explicarlo todo. Pero tampoco sucumbir ante el misterio. Cabe, cabe siempre (una) interpretación de los símbolos. Existe ambigüedad cuando se habla de varias cosas al mismo tiempo, y cuando se habla de una y se implican varias cosas.

En la literatura existe un capítulo hermoso que remite a la palabra precisa, a la oración correcta, pero nunca aísla el significado de la atmósfera. Se trata de la literatura fantástica. Los volúmenes sobre *Los secretos del inmortal Nicholas Flamel* son un ejemplo conspicuo, todo pivotando en torno a la figura de Nicholas Flamel, su esposa y los mellizos.

Ahora bien, del lado de la pluralidad de significados y la gran puerta que la ambigüedad abre, se encuentran, por lo pronto tímidas, las lógicas no-clásicas, que sí saben de inconsistencias, difusividad, paraconsistencia y el sentido creativo de las ambigüedades, entre otras muchas cosas.

La pobre-bien-intencionada lógica clásica concibió la verdad como correspondencia. ¡Olvidándose de la vida, donde tantas veces no hay correspondencia(s)! La vida: esa dimensión espléndida en la que, como dicen los lógicos consumados, tenemos, sin embargo, fórmulas bien formuladas (*fbf* – fórmulas lógicamente perfectas). Pero no ya anquilosadas o artríticas.

En fin, que una ambigüedad es un fenómeno de comprensión. Pero no cerrado ni uniforme.

La entropía es el significado sedimentado y que por ello ya no tiene vida. Apunta, con todo, al equilibrio. Es, como se aprecia, significado instrumentalizado, reificado. El significado inmediato es en realidad una orden, o una receta.

Hemos caído, desde hace un tiempo, en la era del sentido y el significado en desmedro de la música. Hubo una época cuando los nombres tenían un universo propio. Ese universo nacía con los nombres de las personas. Después, se les puso los nombres a los niños por el tío, la abuela y el amigo. El nombre era nombre *propio*. Hasta cuando llegaron, por ejemplo, los gentilicios. Ya casi nadie tiene nombre (propio). Digámoslo de frente: la era del sentido y

el significado es, en realidad, el triunfo del encefalocentrismo.

El objeto de la vida, después de todo, según parece, no consiste en comprender las cosas, sino conservar las defensas y equilibrios propios tan bien como sea posible. “No sólo las tías solteronas se contentan con esto”. Sólo que comprender –como, en otro contexto, crear- otorga claras ventajas selectivas.

Vivimos, continuamente, entre una cosa y otra, y entre tanto no hay nada seguro. Aunque lo añoremos y lo pensemos en bocetos y esquemas. Vivimos la ambigüedad como contradicción, como juego de complejidades. La vida misma es un desorden fructífero. Una amalgama que construimos a ritmo de bricolaje.

Somos, hay – ambigüedad que habla de varias cosas al mismo tiempo, y aquella que habla de una cosa e implica varias formas de percibirla y de juzgarla. No existen garantías. Si no lo intentamos nunca sabremos si lo lograremos. Y si lo intentamos, tampoco. Por tanto, más vale intentarlo, arriesgarse, jugarle a la vida. Pensar en el error, en efecto, ya es una forma de equivocarse.

El pensamiento normal dice: hay que tratar de no ser ambiguos. Pero no solamente se trata de algo indefinido y engañoso, sino de un llamado al control y a volvernos previsivos. A que prime el significado sobre la música. En el lenguaje común, para expresar entendimiento y asentimiento a veces se dice: “me suena”.

¿La delicadeza del espíritu no consiste en indicar sin decir, en aconsejar sin dar sermón, en fin, en señalar antes que en ordenar? La ética no se puede ni se debe/se debiera enseñar: la ética –ha sido reconocido por demasiado pocos- es ejemplar. Al fin y al cabo, las grandes cosas las aprendemos con el ejemplo: como a entender y amar a otra persona, a respetar las buenas maneras y la oportunidad, a despertar un cierto buen gusto, y sobre todo el humor y

el sentido de la delicadeza. Solo el buitre rapaz se adentra grosero en la carne descompuesta, o se lanza sobre una joven presa indefensa.

Los idiomas contemporáneos se han debilitado. Casi todos los verbos nuevos ya no son fuertes. Dicho en el lenguaje clásico, domina la gramática sobre la retórica y la poética. Y se ha desplazado a lugares secundarios a la dialéctica. La debilidad permea al lenguaje, que es como la vida misma, pero podemos nutrirlo de conceptos nuevos y de ambigüedades que moran en la literatura y la poesía.

La fortaleza del lenguaje, que es conocimiento, como la vida, proviene sin dudas de la poesía y las artes, y la filosofía. Se trata, por antonomasia de los espacios de creación de conceptos y continua revivificación de tropos. Aunque la ciencia (la *buena* ciencia), la verdad, también contribuye con lo suyo.

En cualquier caso, la ambigüedad no decide por nadie: deja a cada uno la invención de los pasos siguientes. La ambigüedad es el umbral y el modo mismo de la libertad, la autonomía y sí: en el límite, en el borde, la autarquía. ¿Ambigüedades? ¡Es difícil ser autónomos!



H. Cartier-Bresson,
*Paris, Place de l'Europe,
Gare Saint-Lazare, (1932)*

EL ESPÍRITU DE LA FOTOGRAFÍA EN BLANCO Y NEGRO

El blanco y negro, universo que es la simiente del cromatismo. No son dos, blanco y negro, ni tampoco muchos si contamos los grises. Son uno solo, el juego de la luz y de la sombra, el juego de los matices. Aunque sí: grises, muchos grises. Habría que inventar tantos nombres para los tonos de grises como los esquimales tienen nombres para el blanco de la nieve. Pero esa exigencia se funda en la cultura, y por tanto en la necesidad de la existencia. Las palabras son función de los procesos evolutivos. Semitonos y contrastes contrastados.

No se trata de que en el origen los primeros daguerrotipos vieran el mundo blanquinegro. Esta es una historia que con respecto a la fotografía encuentra sus antecedentes más directos en los grabados xilográficos japoneses. Pero se incuba, incluye, atraviesa, esos momentos tan preciados y hoy olvidados por el gran público, tales como las placas heliográficas, el propio daguerrotipo, los calotipos, los ambrotipos y los cianotipos, las diversas pruebas sobre papel salado unas veces, y otras albuminado.

Sales de hierro, nitrato de plata, ácido gálico, placa de cristal, colodión húmedo, yoduro de plata, cloruro y nitrato de plata... tiempo de espera, vapores de yodo, proceso de revelación, laboratorio, cámara oscura... En verdad que no nos encontramos demasiado lejos de ese vocabulario arcano, casi todo él poético, de la alquimia. De la búsqueda del oro y la piedra filosofal asistimos, sí, a la búsqueda y encuentro del instante perfecto, de la luz más prístina, de la oscuridad mejor develada. La vida es irónica: de la ciencia (oscura) de la alquimia pasamos –a través de algunos puentes, algunos de cuyos nombres son R. Hooke o A. Lavoisier-, al arte y la estética, a través de la química.

Por donde menos se esperaba: definitivamente la vida es sorpresa.

La fotografía, la hija (¡ilegítima!) del matrimonio entre la óptica y la química, en un rincón de París, como padrinos Daguerre y Lumière, y muchos invitados. El blanco y negro es la fotografía química, argéntica. Grafía experimental (y entonces salta a la memoria *Noir Limite*, ese experimento radical de cerca de una década). Calidad de luz y granulada. Todo, contrario sensu a la “bendita” fotografía digital. La emulsión que abre las compuertas de la tonalidad de la imagen.

En el blanco y negro no existen las sombras. Las sombras, en verdad, son defectos de la ausencia de los colores. Las sombras propiamente no existen. Aparecen cuando los colores se van de vacaciones. Son cuerpos que se gasean por las superficies. Y se prolongan tanto como se les antoja. Es que más allá de los colores primarios, en la génesis, están las virtuosidades de un mundo de energía y luz – que engeuece y alumbra.

La fotografía en blanco y negro es la expresión de que el tiempo no existe, y que la gente por lo general confunde el tiempo con el movimiento. El blanquinegro remite a una dimensión en la que la palabra aún no llega a la boca, y en la que la idea no encaja en el cerebro del todo. Allí donde la emoción palpita y donde se hace visible lo invisible. El tiempo de exposición se condensa en el cuadro estático de la foto. Como nos lo enseña la física, el tiempo real es cada vez más el tiempo microscópico o la superaceleración que muestra la instantánea. ¿Las escalas? Mili, micro, nano, pico, femto, atto. Es donde en realidad suceden el universo y la vida; no en las escalas, lentas, del minuto, la hora, el día, el mes, el año o el siglo. Para decirlo en escala humana. Existe una palabra para ello: es el tiempo extrudido.

Fotografía en negro y blanco. Sistema de zonas de A. Adams, pero con el cual se encuentran tantos, tantos nombres, que resulta injusto no nombrarlos. Nombres como A. Ballard, D. Pattinson, F. Aceves, J. Furmanovsky,

S. Salgado, E. Weston, H. Cartier Bresson, R. Doisneau, y sí, siempre R. Mapplethorne, entre tantos, tantos otros. (Toda lista es por definición incompleta). A la postre, muchos de ellos se han organizado en festejos como el *Black and White Spider Awards*, que ha llegado a ser uno de los templos señeros para la fotografía en blanco y negro y el arte mono.

Siendo técnica, la fotografía en blanco y negro es arte sin reserva. Arte que produce *obras*, y en las que el control no aparece ni figura. En contraste, por su parte, el color y la pixelación son expresión de una estética del control y las multitudes. Arte de autor contra arte de industria. Esas mismas sobre las que reflexiona en otros contextos G. Agamben. El dominio del color son Hollywood y Disney.

Contra la sofisticación de las imágenes, contra la manipulación de la cultura y de la vida, la fotografía en blanco y negro es difícil, no es fácil: supone un esfuerzo. Un esfuerzo de ver que se asimila a autonomía. A distanciamiento y a algo más recóndito que la perspectiva. Asistimos con ella a un redescubrimiento de un tiempo de antes de la inocencia, cuando el mundo ni siquiera era virgen.

En blanco y negro sobre papel tenemos tiempo extrudido: es el único tiempo verdadero, porque todo lo demás es la confusión de tiempo con movimiento.

Mientras que el color se corresponde con ese pensamiento del afuera de que habla Foucault –pensamiento a la vez imperialista y temeroso de lo otro-, el blanco y negro es un encuentro del espíritu consigo mismo. La exterioridad remite a un fondo sin fondo. La música del blanco y negro es la del África profunda, o también la de los cantos profundos de budismo tibetano en oraciones. El budismo que no es religión sino experiencia.

Mientras que el color nos empapa de mundo, el blanco y negro nos moja de un contenido que es vacío. Como vacío es el átomo y que no es no-nada. Recogimiento de un mundo hastío, paz de un espíritu sereno.

Frente al blanco y el negro el mundo se apresura a llenarlo de colores, a adornarlo con cromatismos, y si es posible, a desplazarlos hasta el fondo como la base de un cuadro que no quiere ser vista, porque a la vista asalta la línea y el contorno, el color y el contenido.

El color del cero es en blanco y negro, y blanco y negro son el nombre de los infinitos. Aleph es tan sólo una expresión de su nombre verdadero, nombre como en la Cábala, que no termina de agotarse en un solo nombre. Eso es el blanco y negro.

En un mundo en el que el color es diseñado y orquestado, la fotografía en blanco y negro adquiere, adecuadamente, una voz tronante en el gran formato. Para que se aprecie bien (¡bien!) la verdadera cuna de los colores todos. En verdad, cuando los colores mueren van a reposar al blanco o al negro, que son uno solo. Y allí permanecen hasta cuando el blanco y el negro se sacuden o suspiran y nace entonces un tono nuevo.

Los colores son muchos, el blanco y negro son uno solo. Y en su unidad son la cimiento de lo orgánico y lo vivo. Los colores son opacos, tienen cuerpo, mientras que la transparencia es juego de luz sonoro. Blanco y negro, colores de la tierra y del aire, que son, juntos, progenitores del movimiento. En el blanco y negro no existen las contradicciones, las cuales sólo se construyen en la paleta de los multitonos.

No son del gusto generalizado, y no cautivan público. El suyo es un discreto pero selectivo auditorio. La fotografía en blanco y negro es la puesta en escena del problema: qué clase de relación queremos establecer con el mundo. Una relación, por definición, siempre abierta.

El blanco y negro es el ápeiron de Anaximandro, la materia infinita, indeterminada. No tiene límites ni tampoco definición. Como la vida misma.

Creo que el complemento –como en la teoría de conjuntos- perfecto de la fotografía en blanco y negro son los cuadros de M. Rothko con el espíritu de cada color como con derecho propio. (En otro momento, otro día, volveremos sobre Rothko).

Es particularmente con el blanco y negro que la fotografía deviene un arte. En el blanco y negro, no existe ya ninguna competencia del ser humano con el mundo. Por el contrario, las disputas se han dirimido o bien, no han comenzado. Las disputas como las batallas y las guerras están hechas de colores. El blanco y negro es el sonido profundo de la selva profunda, allí donde anidan todos los misterios. Es la luz del nacimiento o la oscuridad de la calle, pero ante todo es el espacio de los umbrales.

Las cámaras modernas, las que se compran por diversos precios en cualquier esquina ya son cámaras trucadas de colores que no saben, deben aprender, el negro y blanco. Hay que enseñárselas para que recobren la inocencia. ¿Inocencia? hay que vivir mucho, mucho, para volver a encontrarla.

En el negro y blanco, la forma y el fondo son un continuo-vago. Forma y luz – el inicio de un tiempo bueno.

A la pintura el blanco y negro le queda difícil; prácticamente no es lo suyo. Pero en el teatro, como bien lo muestra el Nô y el kabuki japonés, el blanco y el negro acompañan el movimiento que no es movimiento pero que existe. Aunque, quien dice Nô, dice también Kyôgen.

Los materiales que producen el blanquinegro en la fotografía incluyen positivado, luz que se difunde con un filtro montado, fotómetro, medición de la luz, revelado,

copiado, traducción de los colores a grises, el juego con las diez zonas de Adams, película de 400 o 125 asa, braquetear la película, luces reflejadas, jugar con la luminancia, los juegos de diafragmas, conversión a su vez de la luz en tonos, exposición de la película, baño de paro, el fijado, el lavado, la escogencia del papel, la lupa de enfoque, en fin, el planchado del papel.

En la fotografía en blanco y negro no existe la objetividad, ese prejuicio del realismo variopinto. En ella, por el contrario, todo es creatividad y provocación, sugerencia y estilo. En la fotografía en blanco y negro nos extrañamos siempre de lo visto, pues nada revela evidencia, y la evidencia sólo existe en el mundo compartido. En blanco y negro, la cosa, el objeto, la experiencia, nosotros mismos: todo es siempre, permanentemente, nuevo. En blanco y negro, el mundo no es como voluntad, ni representación.

En blanco y negro, mediando objetivos, obturadores y medios, no existe la imagen, sino la creación de una singularidad irrepetible que jamás volverá a ser producida por el objeto, la cámara, el fotógrafo, o la luz. Antes que imagen, tenemos una ventana hacia un mundo. Toda imagen, en rigor, es una ilusión. Así lo aprendemos de la pintura, y de la fotografía artística. Las yuxtaposiciones visuales que componen el mundo se resuelven en el arte, pero siempre con la mediación del cuerpo; es decir, del anclaje en cada ahora y punto del espacio. Toda imagen es mental, y afuera no sucede nada. Sólo suceden, sí, los juegos de las luces. Los procesos de interpretación oscilan con ambigüedades, del nivel descriptivo de la imagen a su nivel y modo mental, donde en verdad afuera nada acaece.

Cabe decirlo francamente: la fotografía en general, y en especial la de negro y blanco, es un acto de liberación de la imagen mental meramente descriptiva que tiene la gente día a día. Y que por eso, sin ofender, viven alienados. El artista se desplaza del nivel descriptivo de la realidad y el mundo, y pone el dedo en el tiempo extrudido, que es construcción mental de toda/cualquier imagen, y que

precisamente por ello no es imagen. ¿Imágenes? Noticieros, pancartas y afiches, televisión, propaganda y publicidad. Manipulación a través de imágenes. Todo sucede en el cerebro, dice un científico (R. Llinás). Afuera no sucede nada.

¿Modelo mental? Hablamos en rigor de intuiciones, emociones, sensaciones, fantasías y miedos, ilusiones y amores, memorias y recuerdos, deseos y proyecciones, intenciones. No es ya el campo de la psicología o la filosofía, tampoco el de las neurociencias. Es el ámbito del arte en donde beben los análisis y discursos.

En el comienzo fue la luz, y al final será la luz nuevamente. Luz discreta o centelleante, luz opaca o cobriza, luz difuminada o con filtro, luz secreta. Existen numerosos diafragmas en el mundo y en la vida. El diafragma, sí, de los ojos, pero también el diafragma de la mente y los sentimientos; con los cuales captamos luces dirigidas y discretas.

La fotografía se articula en profundidad de campo, enfoque crítico, el encuadre, ángulo de visión. El encuadre le propone límites al mundo que él no conoce, y al resolverlos el mundo se enriquece y se vuelve una obra de arte. La naturaleza, como la sociedad y el mundo, como de hecho la vida misma, no son artísticas. Alguien las convierte en obras, al cantarlas o pintarlas, al esculpir las o fotografiarlas, al danzarlas y vivirlas. El costo termodinámico consiste en que hay que introducirle el arte al mundo para recuperarla nuevamente en la vida. Cuando el encuadre sucede de forma pasiva, es el mundo el que acaece, y el artista deja ser al universo. Cuando el encuadre es activo, el mundo se resuelve en el foco.

El artista sugiere cobertura del tema. Puede variar con gran angular, ojo de pez, cámara catadióptrica, que son otras formas de abrir el espacio y crearlo, o de crear también al tiempo. A veces recurre al parasol, o al viñeteo (en forma

radial) de la fotografía. Pero siempre asistimos a la aberración monocromática en el juego del blanco y negro.

Si le place, el artista nos invita a la distorsión de barrilete. En fin, que la fotografía es una técnica que se asume a sí misma como arte, y que se eleva en el blanco y negro como sube el humo de una hojarasca, o como desciende la neblina en el día nuevo. La fotografía en blanco y negro es una estética propia.

Análogamente a la música en LP en contraste con los CD, el blanco y negro permite apreciar rugosidades e “imperfecciones” que nos acercan más a la naturaleza. Ya sea en fotos de primer plano o en ángulo amplio. Nunca una forma aparece tan pura como en la estética de negro y blanco en fotografía.

En física el juego de la realidad de este universo se define entre la energía y la energía oscura, entre materia y antimateria. Pues bien, ese contrapunteo misterioso hoy para la ciencia se hace cotidiano con los juegos en fotografía de la luz y la sombra. Esa dimensión que en fotografía es bastante más radical que en la inteligencia y sensibilidad de los claroscuros de Rembrandt y Caravaggio. No hay en fotografía tenebrismo, hay *parusia* que se hace épica en el cine en blanco y negro.

La jamás es tan provocativa ni produce tanto vértigo como en la estética del blanco y negro. Los sentimientos y las emociones, la naturaleza y sus sutilezas, el espacio y el fondo nunca fueron tan diáfanos y misteriosos sino gracias a esta clase de fotografía. El blanco y el negro son, de manera adicional, el color del glamour y la elegancia. Cada línea es el comienzo de un abismo que nunca termina, cada pliegue es la comisura de una dimensión que abre a la indeterminación pura. En fin, el aire y la luz jamás fueron tan orgánicos y misteriosos como después de la invención del daguerrotipo y mucho antes y por fuera del Kodak (y Polaroid).

Todo arcano siempre se viste de blanco y negro y sus matices. Y se deja plasmar o se anuncia al mundo en la instantánea de una fotografía procesada, con cuidado, en el laboratorio. Laboratorio: experimentación y juego, incertidumbre y sorpresa. Que es exactamente lo común a la estética, al arte y a la ciencia en el mundo contemporáneo.

La fotografía como arte no es plana: es la apertura a un universo multidimensional a través de un plano. La aporía planteada por A. Scott en *Planilandia (Flatland)*, se resuelve en la fotografía, y quiero decirlo, en especial en la de blanco y negro. Dos planos contienen tres, y varios más, y ninguna se agota en la bidimensionalidad. Tenemos una imagen monocular fundada en grises y zonas, cuya función consiste en enseñarnos la riqueza y las posibilidades de nuestra mirada estereoscópica. Los peces no saben que están en el agua. Sólo cuando los pescamos lo aprenden, dramáticamente.

Lo incidental se convierte en necesario.

Si el cerebro nos enseñó a ver el mundo en la riqueza de los colores, el blanquinegro llega, furtivamente, para enseñarnos esa riqueza y lograr que nos extrañemos de lo inmediato y lo evidente. Algo parecido al distanciamiento en el teatro de Brecht. Si en un caso se trata de una advertencia contra el sentimentalismo y el mal romanticismo (el malo, no el bueno que se abre con Baudelaire), en otro caso se produce una liberación del enajenamiento y la obviedad del mundo y la experiencia.

En blanco y negro la fotografía tiene un espacio propio en el mundo, y produce y se amplía una estética diferente. Cada fotógrafo de negro y blanco es un estilo visual diferente. Escogencia del ángulo, encuadre, tiempo de exposición, plano de enfoque. Es la encarnación de ese tiempo que desde lo griegos no existía: el tiempo kairológico. En el mundo, después de todo, no existen las iglesias y los Estados, las corporaciones y las instituciones

– falsos universales. En el mundo existen y han existido los individuos, y sus redes.

¿Composición de imágenes, o resolución de las mismas?
La fotografía artística, como el arte de vida-tranquila (mal llamado “bodegón”) se define por esta continua tensión. A lo sumo es el curador quien compone, el artista resuelve, y por ello mismo crea.

En fin, que todas las artes de lo visual se fundan en el problema de la forma. Y la forma es una experiencia, la forma es una estética.

VIVIR, HABITAR, CONSTRUIR. Sobre arquitectura y complejidad

Vivir, habitar, construir: tres problemas, un solo tema, que es éste: saber vivir, aprender a vivir. Se dice más fácil de lo que es. – Para entrar en ellos quiero proponer dos caminos.



Monet, *La maison à Rueil* (1882)

El primero es temático, y cuenta lo siguiente: En 1951, Heidegger, ya retirado de la vida pública y proscrito al mismo tiempo por su pasado, escribe un texto absolutamente singular, único en toda la historia de la filosofía: “Habitar, construir, pensar” (*Vorträge und Aufsätze*). La filosofía, esa forma de pensar y de vivir que creyó siempre que era la más excelsa de todas. Los filósofos profesionales; esto es, aquellos que confunden la

filosofía con la historia de la filosofía y que siempre han sido veleidosos, nunca, antes ni después, se han detenido en un asunto semejante al planteado por Heidegger en ese texto. A veces hay que juzgar a los pensadores no sólo por su obra, sino por alguna intuición sorprendente que no llegan nunca a desarrollar. Pues bien, el artículo de Heidegger es uno de esos casos.

Más o menos contemporáneamente, Constantino Doxiadis, arquitecto, en la Grecia semi deshecha de la postguerra, tiene una intuición, y hace de ella una obra. El resultado se llama la ekística, que quiere ser la ciencia de los asentamientos humanos, abarcando, consiguientemente tanto la geografía como la ecología, la psicología y la antropología, la política y la estética. (Cfr. *Ekistics: An Introduction to the Science of Human Settlements*, New York, 1968). A trocha y mocha, una idea a veces no cuaja, o a veces se demora en crecer y madurar. En el espíritu hay una buena coincidencia, por caminos y con intereses divergentes, entre las preocupaciones de Heidegger y Doxiadis. (Con una observación expresa: la historia personal de ambos no está exenta de escándalos por sus compromisos políticos).

Pues bien, en la misma longitud de onda Christopher Alexander, también arquitecto, que ha sido considerado, no sin buenas razones, por muchos como el más grande teórico de la arquitectura en mucho tiempo, tiene una preocupación y hace de ella el motivo de su obra. *The Nature of order*, libros I al IV, y su más reciente libro, *The Battle for the Life and Beauty of the Earth* (2012) son testimonios conspicuos del *pathos* que lo mueve. Alexander escribe hoy, para nosotros, pero pensando en el futuro. Su leitmotiv es la arquitectura, pero su visión es más amplia. El tema de base consiste en cómo aportar apoyo al vivir. Sin ambages, se trata del proyecto que visualiza una nueva civilización posible en el futuro.

Alexander distingue dos clases de arquitecturas y construcciones. El sistema A se preocupa por el bienestar

de la tierra (*land*) y su integridad, el bienestar de las personas, las plantas y los animales que habitan la tierra. El sistema B se ocupa de eficiencia, dinero, poder y control. El sistema B ha llegado a ser el dominante, y justamente en ello consiste la batalla por la vida y la belleza en la Tierra. Alexander se propone, de manera expresa, resolver el problema de la arquitectura de nuestro tiempo. Este consiste, para decirlo brevemente, en que hay (mucho) construcción y poca vida.

¿Mucha construcción? Asistimos al pírrico triunfo de los urbanizadores, los ingenieros civiles y los arquitectos. Gran victoria (a veces) por el rédito económico inmediato, pero pírrica victoria en perspectiva civilizatoria. Por tanto histórica.

Más joven que Alexander, Nikos Salingaros, australiano, matemático preocupado por la complejidad, las teorías del desarrollo urbano y la arquitectura, comparte intereses similares y desarrolla explícitamente, en sus dos libros más recientes, *A Theory of Architecture* y *Anti-Architecture and Deconstruction* (ambos 2006-2008) los nexos, fuertes y explícitos con la complejidad; específicamente, con la termodinámica del no-equilibrio. Debe ser posible –y ya gradualmente lo va siendo–, una arquitectura adaptativa, que aprende de otras ciencias, disciplinas y prácticas que de sí misma, acerca del fluir de las experiencias humanas, y las verdaderas necesidades, no las artificiosas, que hacen posibles a los hombres. De la complejidad, Salingaros se ocupa particularmente con la termodinámica del no-equilibrio, que le permite establecer la medida de qué tanta vida posee una construcción, y que consiste en las relaciones entre la temperatura y la armonía arquitectónicas de una construcción.

Salingaros coincide con Heidegger (quizás sin saberlo) en un punto: la arquitectura es a la vez un patrón de lenguaje y una forma del lenguaje. Heidegger, con mucho seso, sabe que el lenguaje es el dueño del hombre. Pues bien, la combinación de patrones de lenguaje –que en rigor apunta

hacia la arquitectura vernacular; es decir, la arquitectura que aprovecha los microclimas con materiales disponibles en el entorno inmediato (materiales locales)- y de formas del lenguaje –las cuales son adaptativas a la sensibilidad humana-, crea los entornos, en cada caso, lugar y momento, un medioambiente. Arquitectura altamente ecológica, en el más profundo sentido de la palabra.

Por su parte, el segundo camino –acaso en paralelo- es más amplio, y por ello debe quedar, en sus detalles, aquí de lado, aunque no es menos importante. Narra que filósofos y científicos sociales y humanos en general- decidieron un buen día pre-ocuparse de asuntos mayores: la calidad de la vida, la dignidad humana y con ella y más allá de ella la dignidad de la vida, el medioambiente, los recursos naturales, los derechos humanos, la no-violencia. Pero no por ello vieron lo que estaba inminente ante sus ojos: el buen vivir – o el vivir bien, que los griegos llamaban *eupraxein*- y con él y más allá de él: el habitar; más radicalmente: el saber habitar. Otros nombres más nuestros son *suma qamaña* y *sumak kawsay*. Sugiero que el locus en el que confluyen estas preocupaciones es el de la bioeconomía – que es más, mucho más que (simple) economía. Es, si cabe decirlo en una fórmula, economía en clave de complejidad. La bioeconomía viene a ser el espacio en el que el tema del vivir bien merece un anclaje seguro, pero sólo debido a que la bioeconomía es un enfoque interdisciplinario.

Habitar: la puerta de acceso, según parece es la arquitectura, pero el *motto* puede ser llamado como una fenomenología del habitar, a condición de que no se la entienda como escuela. (¡Ya estamos bien de escuelas!).

Cabe recordar entonces brevemente a Heidegger. El rasgo fundamental del ser humano es el habitar. Al habitar llegamos solamente por medio del construir. Trabajamos aquí y habitamos allí, y los espacios que nosotros estamos atravesando todos los días están aviados por los lugares. Los seres humanos son en la medida en que habitan, y el

habitar consiste en un cuidar las cosas. El construir está más cerca de los espacios que de la geometría o las matemáticas. Sólo si somos capaces de habitar podemos construir. La auténtica penuria del habitar no consiste en primer lugar en la falta de vivienda. Tan pronto como el hombre considera su suelo natal ya no hay más miseria. En síntesis, debemos aprender a habitar.

Por lo general, la gente simplemente mora: se detiene en un lugar; incluso aunque, de vez en cuando u ocasionalmente se mueva (se trastea, se muda). Muchos ni siquiera logran una morada: simplemente duermen en aposentos llamadas casa o apartamento, para luego salir de allí a sus trabajos y sus cosas. Morar no es lo mismo que habitar. En el lenguaje, como es sabido, los sinónimos no existen.

El habitar tampoco es cuestión de esos no-lugares que son, por ejemplo, los hoteles y en general los lugares de paso. De hecho, M. Augé, el padre del concepto no habla para nada de los hoteles como no-lugares. Existen los clubes de ricos y los populares. Quienes pueden moran en un lugar, tienen una finca, se divierten en un spa, disfrutan de un *happy-hour* – que los hay de todo tipo, gusto y costo. Y los que no pueden se conforman con otras cosas.

Habitar es vivir el lugar y vivir consigo mismo como con los propios y los demás. Otro nombre adecuado es el convivio. Saber lo que se tiene, lo que se quiere, lo que se puede, pero mucho más fundamental: saber de verdad qué se necesita. Se trata de la sabiduría de lo poco que es en realidad mucho o todo. Rodearse de arte, de cultura, de una biblioteca, unas matas y flores, acaso una mascota, si cabe, pero combinar la paz con la alegría, y amar todo lo que se pueda a los propios. En contraste, el sistema de hiperconsumo nos hace desear tantas cosas que en verdad no necesitamos, y nos vuelve esclavos. Los viejos lo dicen cada vez en tono más quedo ante el hiperconsumo desenfrenado: “Al final no nos llevamos nada”. Definitivamente, hay que haber vivido mucho para poder

recuperar, de nuevo, la inocencia en todas las dimensiones de la vida.

Cambiar la construcción, física y/o simbólicamente para adecuarla a la experiencia misma. La experiencia, que es fluir de vivencias, presente continuo, horizonte abierto. Subvertir, literalmente, la vivienda adquirida, en el proceso de su construcción, a pesar del diseño del arquitecto o el urbanizador, o una vez comprada o adquirida. Con un drama: que quienes alquilan pocas o ninguna modificaciones (estructurales) pueden hacer.

El hogar, ese lugar de muchos espacios. El hogar, ese espacio que no comienza ni termina en la vivienda. Con los griegos, el hogar, ese concepto cuya raíz coincide con el *oikos* – y que, por tanto, es fuente de escalas y dimensiones profundas y vastas. El hogar se confunde con el medioambiente, y el medioambiente es un concepto esencialmente indeterminado. Vivir bien, al cabo, consiste en una indeterminación del espacio en general y del espacio propio. Exactamente en esto consiste, por lo demás pensar en términos de complejidad: en indeterminar los fenómenos, en comprender y estudiar cómo los fenómenos se indeterminan esencialmente, que es lo que además hace la vida misma. Vivir es un proceso continuado e incesante de indeterminación. Sólo la muerte, según parece, nos determina – y eso no es del todo seguro, pues siempre queda la memoria, las obras, la cultura y la historia.

El hogar no son los muebles, es el lar que se conforma a los sueños, a los proyectos, al hacerse de la vida misma. Cuando no hay desplazamiento –y sobre todo esa forma oprobiosa que es el desplazamiento forzado, y formas menos violentas pero no menos conflictivas como el autoexilio-. El hogar es el ambiente, el aire que se genera, la calidez o el confort de las vivencias – y que no son siempre materiales y muchas veces lo son a pesar de cualquier materialidad. Una comida decente, una cama limpia, un aire fresco. Luz fresca, sin ruido contaminante (pleonasma: todo ruido, urbanamente hablando, es

contaminante). Hemos llegado al punto de que lo sea lo menos posible, sin poder controlarlo.

Es tan difícil saber vivir y ello pasa, hoy en día, con toda seguridad por el rechazo del consumismo y que muchos llaman con propiedad hiperconsumismo. No somos nosotros, somos las cosas. Y vale recordar que también existen las industrias culturales, y que estas no son menos eficaces que el complejo industrial-militar o que las industrias de bienes y servicios. Ya, parece ser el sino presente, no somos dueños de nosotros mismos. Pues bien, habitar, construir, vivir, consisten simple y llanamente en poder tomar el destino en las propias manos, poder tomar la vida en las propias manos. El nombre amable es libertad, y la traducción políticamente correcta es la autonomía. Pero en verdad tomar la vida en sus propias manos tiene políticamente un nombre: anarquismo. Y su contracara es aún más escandalosa: es el autarquismo. En cualquier caso, cualquier cosa menos heteronomía, que eso no es vida. Así no vive, no mora, ni habita nadie.

Filosóficamente, la *an-arché* es el autogobierno, el gobierno por sí mismo. Y el autarquismo consiste en definir el pivote, el dinamo, el centro, sobre sí mismo – o sí misma. Lo que sucede es que estos conceptos fueron transfigurados y olvidados en la memoria fatua de la historia. No cabe olvidar nunca que el anarquismo es esencialmente una posición de nobleza; *noblesse d' esprit*, por decir lo menos. Jamás nobleza de sangre, historia de patricios, shogunatos, y medioevo.

Construirse un hogar propio, aunque no haga alusión a títulos de propiedad. ¿No era, al cabo, un anarquista quien hablaba de *El único y su propiedad*? Se llamaba Stirner. Ese autor que la burguesía no tuvo que despreciar porque fueron los propios jóvenes neohegelianos (Feuerbach y Marx entre otros) los que los criticaron y lo lanzaron al fondo del pozo.

Vivir significa tener, en la expresión castiza, “derecho a un pedazo de tierra”. Una vez formulada esa mala hipótesis del estado de naturaleza –mala por sus consecuencias políticas- el derecho a la tierra supervino la paz con un terruño. Lo pidió siempre el campesino, y antes que él el indígena desplazado; ahora es el obrero y siempre el pequeño burgués que no es (aún) propietario.

El sistema de propiedad genera mil amarras. En nuestro tiempo, el sistema financiero y su áulico el sistema jurídico generan cadenas de toda índole y se cobran con vidas. Ambos sistemas son creaturas del Maligno. Teológicamente (lo que quiera que sea eso: mientras que el mal es atadura, los dioses ofrecen liberación. Claro, no los dioses institucionales). Quiero decirlo sin ataduras: jugarle al sistema financiero consiste, sin más ni más, en venderle su alma al demonio. Exactamente como en el *Fausto* de Goethe, por ejemplo. Se vende el alma por una promesa que muchas veces no se sabe si se podrá cumplir: son, por ejemplo, las tarjetas de crédito. Vivir sobre una promesa ajena: en eso consiste la condena, de la cual, en un acto de locura inimaginada sólo el amor podrá salvarnos, sostiene el poeta.

Como quiera que sea, es poco, demasiado poco, tener una relación con el entorno, a escala local, e incluso también a escala planetaria. Eso es lo que se llama “desarrollo sostenible”, un artilugio cuando el lenguaje está de vacaciones. Pues los grandes pueblos, las grandes civilizaciones no simplemente tuvieron una armonía con la escala local o acaso también con la planetaria. Además y fundamentalmente, tuvieron una armonía con el universo. Los Mayas y los Aztecas, los Egipcios y los Incas, por ejemplo. Habitar, no es simple *cocooning*, es vivir en relación también con el cosmos. (A ninguna de las cuatro fuentes mencionadas al comienzo se las puede acusar de “nueva era”).

Saber vivir: el tema procede o se alimenta hoy por hoy de arquitectos, pero con una característica: un rechazo a la

arquitectura, al diseño urbano y al urbanismo normales y un acceso a enfoques propios que reconocen la complejidad de la vida. En fin, no en última instancia, disfrutar de alimentos que de verdad nos nutren y nos gustan, que nuestra mesa tenga las cosas que queremos de verdad, y no las que nos quieren hacer creer que necesitamos. El corazón del tema aquí es soberanía alimentaria, un asunto que tiene tanto visos económicos y políticos, como los de la propia vida que se lleva. Reeducar el paladar y el olfato.

Es cierto: es por el puente que surge el lugar. Por la casa emerge la vivienda, por el terruño aparece el entorno. Y es en el cuerpo y a través del cuerpo –por tanto con los otros– que nos abrimos al cosmos. El cuerpo, ese interfaz entre lo que somos y no somos continuamente. Construir claro, pero viendo no el objeto o la cosa, sino el espacio mismo, esto es, la vivencia.

Todo pareciera indicar que nos encontramos con una idea filosófica que cobra vida propia en la arquitectura, pero que se reconoce y se transforma a su vez en algo más, mucho más, que simple arquitectura. La arquitectura, esa arte servil –como la pintura– que sufre un giro sorpresivo y hace parte de las bellas artes –hasta cuando existieron–, su lugar de morada. (En la Roma antigua, los patricios se enorgullecían porque sus hijos trabajaban en quizás el oficio más prestigioso de todos en la época: la construcción de las cloacas y los acueductos romanos, en Roma y en toda la extensión del Imperio). Con las ideas que preceden la mínima conclusión posible es que no hay que ser arquitecto para saber de arquitectura, y que el tema de base de la misma no es la construcción, la ciudad ni la vivienda. Sencillamente, no es la cosa ni el espacio, vacío o moviente. El problema de base es mucho más próximo. Hace referencia al habitar y al saber vivir – un asunto que compete a todos y cada uno.

Habitar, construir, en una palabra: saber vivir. Algo que raya entra la sabiduría y la poesía, y a lo cual la ciencia no

se acerca lo suficiente. La temperatura del lugar que habitamos, con los colores y el impacto emocional de este entorno. He llamado en otros textos aparte a esto como biodesarrollo. Saber habitar significa tanto como saber vivir – vivir bien. Un arte, una ciencia. Este es uno de los pocos y excelentes casos en los que las fronteras entre ciencias y artes resultan ignorantes. Análogamente a como M. McLuhan sostenía, con razón, que hay medios [de comunicación] fríos y medios calientes, asimismo, la ciencia es una aproximación fría a la realidad y al cosmos, y las artes son una aproximación caliente. Ambos, digámoslo eufemísticamente, se complementan.



John Currin, *Twisting girl*, 1996

LA CHICA DE CURRIN, UNA BURLA A LA ESTÉTICA DEL PLÁSTICO

El cuerpo fue inventado, o descubierto -en Occidente- gracias a P. P. Rubens, en los límites del Renacimiento. Sin embargo, muy pronto es oculto y relegado a lugares secundarios. Hasta entrado el siglo XX, cuando el cuerpo se convierte en una realidad propia. Entre tanto, en Europa se vivió desde el *Ancien Régime* esa historia que corre hasta la era victoriana. El cuerpo es redescubierto o reinventado en el marco del descubrimiento de la vida cotidiana, de la interculturalidad, en fin, el descubrimiento de la mujer como sujeto de derechos. Al cuerpo le es concomitante una estética propia, que ya no es de tipo ideal o idealista.

J. Currin, pintor norteamericano, nacido en Boulder, Colorado, inspirado en motivos y con técnicas renacentistas (véase, por ejemplo, *El árbol color de rosa* (1999) o *Las tres amigas* (1998)), con un muy refinado estilo técnico, pero trabajando sobre la cultura popular y la moda, se caracteriza por un fino sentido de la ironía y la sátira. Un evidente sentido goces se plasma en su pintura.

Hay en J. Currin una nota de humor y de sarcasmo, y por tanto de independencia y liberación de lo pop, lo banal y lo cotidiano. En marcado contraste con R. Lichtenstein – quien elabora en realidad un arte que es iconográfico del pop y la cultura, y por tanto altamente acrítico; de pasada, digamos: sólo un cabello distancia a la obra y la actitud de Lichtenstein de la estética de Jeff Koons-. Al fin y al cabo el comic es ícono del siglo XX de la era vulgar.

Currin, quien encuentra en la estupidez humana un buen motivo para la pintura, pinta a una joven en apariencia seductora con el título de “La tullida” (*The Cripple*), o coincide en motivos, pero sin acentos, en ese otro cuadro

que es *Jaunty and Mame* (1997), o *El almacén de brasieres* (1997). Entre estos cuadros y que nos ocupa de 1996 hay una familiaridad de temas, tratamientos y motivos. Un mismo lenguaje. La estupidez humana, un mundo hipersexuado, la banalidad de la apariencia, el tiempo reducido a presente puro. Currin puede ser llamado el chico malo de la pintura norteamericana, pintura maldita, como existe la literatura maldita. Charles Bukowski de la pintura. En cualquier caso, siempre pintura políticamente incorrecta. “*Il faut épater le bourgeois*”, el grito que secunda la obra de Baudelaire y Rimbaud, A. Privat d’ Anglemont. De *Paris inconnu* et *Paris anecdote*, pasamos a la vida privada, al mundo urbano, anecdótico y desconocido. Ese que se ve y no se ve, que existe y no existe, que se afirma y se niega.

Observemos el cuadro que hemos elegido: *La joven torcida*. Una chica joven –girando alrededor de los veinte años-. “La chica torcida” camina, aparentemente, mientras voltea su cabeza. Pudiera pensarse en una joven hermosa a primera vista. Y si no es hermosa, con seguridad, eso sí: es llamativa. Y ahí aparece justamente el primer elemento de la estética de Currin. Lo llamativo, como en el mundo nuestro –el mundo “real”, tanto como el mundo que aparece a través de fotos, videos, televisión, moda y publicidad: lo bello se asemeja a lo llamativo, y lo llamativo se superpone a la mirada como lo bello mismo. Y no que el tema de la estética, como tampoco del arte, sea la belleza. Ya no. Ya no, y nunca más, en contraste con la historia clásica del arte y de la estética.

¿La joven torcida, re-torcida? Qué contraste, en la propia obra de Currin con ese otro cuadro más “realista” que es *Mademoiselle 2009*, ella sí proporcionada y sin exageraciones. Aquí la sátira se desplaza de foco.

Como sea, en verdad, lo llamativo es, hoy por hoy, lo bello. Son los tiempos de lo vistoso a gran escala, a escala del mercado y de la plaza pública, en todas sus acepciones. Y claro, así las cosas, la estética se traduce como el mundo

de la moda, del salón de belleza, de los gimnasios y los spas, los tratamientos quirúrgicos (= “cirugía estética”), y las tiendas de farmacia en toda índole con productos de embellecimiento de todo tipo para cualquier lugar del cuerpo, nutrición, y mucho plástico, caucho y silicona. Y siempre, prótesis que obran a la manera de una “estética” y autocomplacencia.

Ser llamativo o llamativa, destacarse, ser visto y no en última instancia saberse a sí mismo(a) como objeto de deseo. ¿Para qué? Para complacerse con el deseo del otro. Todos los mejores motivos de Deleuze y Guattari en *Mil Mesetas* y en *El antiedipo*.

La chica del cuadro que nos ocupa es una cosa: el cuerpo como objeto. El objeto del cuerpo: la pura exterioridad. Una chica joven –sus manos así lo indican claramente, tanto como la delgadez del cuello. La piel es lozana. Pero resalta, arriba, su cabello rubio al aire. Ese, por lo que parece sí es un rubio natural (¡aunque ya nunca se sabe!). La boca es pequeña, bien formada, con labios carnosos. Boca semiabierta, invitación evidente a la seducción, el amor y los placeres. Más abajo, el busto, torcido y aumentado. Talla cuarenta “DD”, fácilmente. Plástico puro, silicona embutida en un quirófano. Y por tanto, dinero detrás: ese dinero que sobra en la vida y que se puede gastar en el propio cuerpo porque alcanza para bastante más que las necesidades básicas. Eso: alcanza para la imagen.

¿Cabello rubio? Inmediatamente salta la asociación con ese clásico del cine: *Los caballeros las prefieren rubias* (1953) en la inspiración de A. Loos. Marilyn Monroe es Lorelei See, ambas rubias y tontas, en la pantalla y por fuera de ella. Y sí: una elipsis in extremis: “los caballeros las prefieren brutas” (I. Santodomingo). La pseudo-belleza que pasa por lo rubia, natural o tinturada, es tonta: embrutece. Y embrutece por lo trivial y banal. La pura superficie. Esto es, la apariencia. Son, en uno de los extremos de la inculturación, muchedumbres de jóvenes japoneses, hombres y mujeres, tinturados de rubio. Ese Japón contra

quien ya Mishima levantara su voz de protesta y les devolviera sus actos en ese acto de suicidio noble que cometiera, acto ritual, del *seppuku*. El rechazo a la ausencia de vitalidad y al triunfo consecuente de la vanidad y lo superfluo.

Volviendo a la chica retorcida: posteriormente, encontramos un talle delgado, demasiado delgado, de hecho. De toda la ropa que porta la joven, la cintura es la única parte donde hay arrugas desproporcionadas, salidas de su lugar. Tenemos aquí una cintura casi inexistente, torsión exagerada. En línea descendiente, encontramos un trasero abultado, también, quizás inflado con silicona. Silicona: polímero inodoro hecho fundamentalmente de silicio. Silicio, como los computadores. La silicona: tecnología sellante e impermeabilizadora. No hay sentimientos que entren o salgan, no hay emociones sinceras o puras que atraviesen la piel. La piel: exterioridad enajenada de subjetividad. Finalmente: genitalidad pura, ausencia de erotismo. Una y mil veces más: prótesis que nada tienen que ver con salud, sino con placer propio y objetivismo. (En verdad, otra cosa, muy otra cosa sucede cuando las prótesis afirman salud y se emplean por prescripción médica, para afirmar la vida).

El cuerpo de la joven produce un giro imposible en la vida real: la dirección del pubis y el vientre puede ser considerado como el punto cero. Los pechos abultados por silicona exagerada se encuentran a noventa grados. Y la cabeza gira otros noventa grados. Total: ciento ochenta grados: una contorsión inverosímil. En ello radica exactamente el tema, o por lo menos el nombre del cuadro: el retorcimiento. De hecho, si se observa con atención, la posición de los brazos y los hombros es sencillamente imposible en el mundo real. Con lo que resulta una cosa clara: el plástico, la silicona, el caucho no están en la chica –por ejemplo en su busto–: ella misma es una chica de plástico. Bastante menos que lo que varios autores consideran a la modernidad como la era líquida, vaporosa, gaseosa. Currin tiene, con toda razón, su propia conjetura:

modernidad es la era del plástico como de lo artificial (*contrario sensu* a la plasticidad de la danza y el deporte, por ejemplo; plasticidad que, ésta, es grácil y hermosa).

Al lado y en contraste con la chica re-torcida, bien vale la pena detenerse un instante en ese cuadro en el que se combina la idea de belleza con la idea de conocimiento, que es *La lectora* (2010).

Todo parece indicar que la relación más difícil, más conflictiva de nuestro tiempo, no es con los otros y ni siquiera con el poder. A escala cotidiana, es la relación del sujeto con su propio cuerpo. O la relación del sujeto consigo mismo como a través de su cuerpo. Insatisfacción heredada, insatisfacción aprendida. El cuerpo como el escenario de conflictos que se resuelven –falsamente- en autosatisfacción pasajera y en torceduras e imposturas como la chica de Currin. Otro motivo para la biopolítica.

En efecto, la biopolítica y la relación –inexistente hasta la fecha con la estética y el arte- por cuanto hemos accedido, en la era del espectáculo, a la falsa creencia reforzada por los medios y el imperio de lo *light* de que el cuerpo es propiedad propia, privada. Olvidando que el cuerpo es, él también, un bien común – que pasa, por tanto, con mucho, la clásica división entre lo público y lo privado.

Los ojos de la chica están muy, demasiado maquillados. Las cejas presentan eso que se denomina en la “estética”, maquillaje permanente; han sido recortadas y alteradas. La mirada no se ve, no existe. La mirada, esa que es, según dice el adagio popular, el espejo del alma. Ergo...

Las piernas y la cadera de la joven se dirigen en una dirección, pero la torsión de su tronco va en otra dirección y, peor aún, la de la cabeza indica otra dirección diferente. ¿Responde a un llamado? ¿A un piropo? Nada bueno cabe pensar, en realidad. Bueno, en realidad nada decente y decoroso, sin moralizar, desde luego.

Pero en el rostro presuntamente hermoso de la joven – nariz respingada, ojos grandes y redondos, pómulos proporcionados, boca de labios sensuales, mentón pequeño pero ajustado al conjunto del rostro – todo ello, digo, el rostro: presenta moretones o contusiones y si nos fijamos bien, incluso los ojos presentan hematomas, claras señales de que la joven ha sido golpeada. ¿Violencia de género? ¡Qué va! Otras clases de desenfrenos caben ser imaginados.

En efecto, al fin y al cabo, la cirugía estética son, manifiestamente, una forma de sadomasoquismo. El placer del dolor de la cirugía del tipo que se trate, por el placer de ser visto, y de verse a sí mismo/a en el espejo. Placer de ser considerado como objeto: objeto de deseo, objeto de relaciones y manipulaciones. Sin pretensiones de psicoanálisis, toda la estética de la silicona se corresponde, plano por plano, con el placer de relaciones sadomasoquistas.

Pero, anatómicamente, hay algo que es evidentemente feo o anormal en el cuadro: los hombros de la chica. O por lo menos el hombro que tenemos ante la mirada, el hombro derecho. Es un hombro demasiado pequeño, que a la vez que traduce el hecho de que jamás ha practicado deporte ni ha realizado esfuerzos físicos considerables. No: en la estética de lo banal el deporte es un anatema, y el gimnasio sólo sirve para conquistar pareja.

La chica no lleva ninguna joya: ni anillos, ni pulseras, ni reloj, ni cadenas, ni aretes. Tampoco lleva ningún cinturón o ropa fina. Las manos, de dedos largos y hermosos no tienen las uñas pintadas. Si observamos bien, su ropa es común y corriente. Casi se diría que es ropa anónima, ordinaria. De hecho el pelo mismo tampoco tiene ninguna hebilla, diadema o gancho. Lo único es el maquillaje: de los labios y los ojos, y de los pómulos también, se adivina, a pesar de los hematomas. En fin, hematomas o maquillaje exagerado –como todo en la chica-, desproporción en la tintura. No cabe la menor duda: la chica del cuadro es una

mujer promedio – para los estándares norteamericanos, que es donde hay que situar sociológicamente a este cuadro.

La chica es una joven hipersexuada. No está en ningún lugar especial, y el espacio no merece, por parte del artista ningún rasgo especial. El cuadro carece de sombras visibles, y predomina en él un tono rojizo-ocre, rojo-alheña, y la atmósfera se llena de terracota. No hay espacio, el rojo terracota lo cubre todo en el trasfondo. Todo en el cuadro es espacio y volumen –estética analítica-. No hay nada en él que haga pensar en música. Por lo demás, la música de esta joven es la típica música light: esa que tarda en promedio tres minutos, y que se funda en el ritmo, manipulación del cuerpo, de acuerdo con un clásico estudio de Platón. Es imposible vincular, en efecto, a esta joven con nada que no sea comercial y pasajero, de moda o transitorio.

Todo en la joven es torcido: las posiciones de los dedos, la tensión de las manos, y hasta los rizos del cabello ya no parecen bucles naturales, sino que enmarcan lo torcido. Lo torcido: aquello que se entiende como antinatural o malintencionado, retorcido o deshonesto, corrupto o envenenado. Es una estética de lo descoyuntado, la ausencia de lo recto; lo recto y lo correcto. Vale quizás la pena contrastar estas manos con el cuadro, de Currin también, llamado *Manos grandes* (2010).

Mientras que los brazos son delgados, hay una desproporción con el volumen del comienzo de las piernas. (Entre paréntesis, *en passant*, No hay que hacer ninguna observación acerca del pliegue interior del pantalón entre las nalgas para adivinar ciertas prácticas, gustos o una forma de vida).

Apariencia, vanidad, superfluidad. Tres formas distintas, una sola realidad verdadera.

Tenemos ante nosotros una chica (re)torciéndose, ante las circunstancias y la vida. Sublimando algunas vivencias en la apariencia y la vanidad, el presente puro, el futuro descontado. La chica de J. Currin, de un preciosismo técnico muy destacado.

En el cuadro no hay referencias, no hay contextos. El cuerpo que se complace a sí mismo. Es el punto cero de cualquier mapa.

Nos encontramos, aquí, en la antípoda del *Kama Sutra*; es decir, del encuentro de dios/Dios a través del cuerpo. A través de los placeres corporales y los sentidos, a través del placer y el goce, y no, como lo ha transmitido la tradición platónico-cristiana hasta la fecha, como alejamiento del cuerpo, por considerarlo justamente: como un cuerpo.

En el cuerpo objetivado o cosificado la mirada del otro no existe. Ni como mirada ni otro. Y menos aún el rostro (Lévinas). En el cuerpo de alguien como la chica de Currin, la mirada del otro es en realidad un espejo en el que el cuerpo y la autoimagen que se ha, literalmente, construido por vías artificiales, y se ve a sí mismo. No existe alteridad ni diferencia. Sino, pura autorreferenciación, autocomplacencia, algo incluso más bajo y básico que el bueno de Onán –Onán Urra, el hijo de Judá, esposo de Tamar- (bueno por sostener su promesa a su hermano Er), en el antiguo mito hebreo. En esta clase de autocomplacencia, el otro queda reducido, incluso a pesar de sí mismo, a un mero *voyeur*.

Plástico y silicona, hipersexualidad e hiperconsumismo: no es otra cosa que el gozo vanidoso de lo efímero. Asistimos a una estética en la que el cuerpo es lugar de experimentación consigo mismo como con materia ajena todo en aras de la apariencia y la imagen. Ser jóvenes y hermosos, ser objeto de deseo, ser objeto de placer y, si acaso, a través de ello, acumular memorias y algo de dinero (sin moralizar). Pero la verdad es que se trata, siempre, en

todos los casos, en este contexto, de un cuerpo deshabitado. Ya no se habita en/el cuerpo, sino, se mora a pesar del mismo o a costa del mismo. Es el puro y más craso de los dualismos. Así, el cuerpo es el lugar mismo de contusiones.

Dice un proverbio de la India: “alegra a los dioses lo que alegra a los hombres, y entristece a los dioses lo que hace tristes a los hombres”. Pues bien, en nuestro tiempo, asistimos a la insatisfacción con el propio cuerpo, la insatisfacción con la propia apariencia, la negación del cuerpo como de sí mismos. Y en consecuencia, sí: el imperio de Descartes: el dualismo *res cogitans-res extensa*.

Tenemos aquí un cuerpo corcovado, sinuoso, torcido y zambo. Es la estética de lo adunco. Que es, hay que decirlo, exactamente la estética del narcotráfico. Pues es sabido que a los narcotraficantes les gusta –y han terminado por imponerla- la figura recompuesta del cuerpo femenino. Himenoplastía y mamoplastía, abdominoplastía y aumento de glúteos, blefaroplastia y rinoplastia, bótox, toxina botulínica. Para que al final del día la naturaleza se venga contra la incontinencia del tiempo presente y el dinero, finalmente mal gastado. Si la obesidad es la malnutrición de los sobrealimentados, la estética de la silicona y la toxina botulínica es la apariencia de los que ya no saben cómo gastar el dinero.

La apariencia institucionalizada se traduce en verdad como desvitalización del individuo y la sociedad. El mundo como representación, la sociedad como escenificación –¿no era A. Warhol quien ya en los años 1960s predecía: “En el futuro todo el mundo tendrá sus quince minutos de fama”?- , la vida como objeto de observación, en el más exterior e instrumental de los sentidos. “Más vale despertar envidia que sentirla”, dice alguien de ese talante.

En esta estética, el tiempo se descuenta: solo cuenta el momento y el presente. La densidad del tiempo se reduce al cuarto de hora de la vida, o al disfrute de lo que se

pueda mientras se pueda. Y en un presente que se quiere continuo y que no sabe de futuro ni futuros lo que aparece como real es la pura imagen. La imagen, que aquí aparece en el cuadro – la pintura, que cuando es auténtica y radical, nada sabe de imágenes. Lo del arte en general no es la imagen, ni, ciertamente, la representación.

El cuerpo de la chica forma lo que pertenece a la geometría simpléctica en matemáticas: formas y variedades simplécticas: formas, líneas y espacios cruzados. ¿Cruzados? Nada, nada nos permite afirmar con plausibilidad, después de todo, excepto el acto de fe que hagamos en lo que nos cuenta J. Currin, que en realidad es una chica torcida. Porque bien pudiera ser lo contrario. No hay un argumento fuerte que se oponga a esta posibilidad. Es, sí, después de todo, el triunfo del mercado: del mercado sobre el propio sujeto, el triunfo del mercado sobre la subjetividad y el cuerpo.

Ponerse plástico es tan absurdo que en realidad es *inzensato* (con zeta), *patétiko* (con ka) – para hablar –o leer- en estilo vistoso, y destacarse o querer ser el centro de las miradas y los comentarios: hacerse vistoso también en el hablar. Como esa gente que dice: “yo llamo a... x”. Y llenan constantemente su lenguaje de eso que en inglés, burlonamente se conoce como el: *I, me, myself*– el imperio de lo yoico. El “yo”, el mejor/peor invento de Occidente, esa civilización hoy languideciente.

LA ESTÉTICA NAZI Y LA REALIDAD POLÍTICA

En un texto políticamente bastante incorrecto, J. Goldberg –*Liberal Fascism. The Secret History of the American Left from Mussolini to the Politics of Change* (2009)- demuestra lo que ya muchos sabemos: que el fascismo fue derrotado militarmente, pero que muchas de sus ideas y formas de organización triunfaron –culturalmente, justamente-, hasta nuestros días. El fascismo triunfa –¡escándalo!- en el liberalismo actual, el de nuestros días-. Si es así, quisiera proponer un *flashback* (analepsis): observemos la estética nazi.



“*Alemania, despierta*”, el lema nazi. Fuente: Internet

El nacionalsocialismo –con seguridad la forma más extrema de ese triángulo conformado además por el fascismo italiano (Mussolini) y el régimen franquista en España- fue, más que un sistema irracionalista (G. Lukacs), un sistema basado en el arte y la estética. Más exactamente, la misión más elevada del arte era dar “objetivos” a una época, hacer visible la imagen a alcanzar. Hitler, ese artista mediocre y

fracasado que se rodea de artistas mediocres y nunca realizados.

Y los suyos: el arquitecto Ludwig Troost, o Schultze-Naumburg. Deitrich Eckart, escritor y dramaturgo. Joseph Goebbels, escritor. Baldur von Schirach, mecenas del arte. Alfred Rosenberg, arquitecto, promotor del cristianismo positivo. Walter Funk, economista y filósofo. Julius Streicher, periodista, escritor, propagandista. Albert Speer, arquitecto. Arno Breker, escultor. Ivo Salinger, Georg Kolbe, pintores. Todos mediocres y fracasados como artistas pero alta, altísimamente influyentes en la estética nazi. A la saga de Hitler.

El nazismo y el fascismo coinciden en tanto que elevan al arte y la estética al más sublime de todos los estadios, tanto como en que fundan el régimen político en el arte, siendo mucho más evidente el caso en Alemania que en Italia. El arte cumple un papel político, mientras que la política queda subsidiaria del arte mismo.

El tema grueso es el de la función de la estética, un tema particularmente debatido en la estética de todo el siglo XX, hasta cuando se resuelve al finales del siglo. Eso: función de la estética, uso político de la misma, y con ella, del arte.

Vayamos al meollo. La estética nazi consiste y se resuelve en la ecuación: retorno a, y recuperación de, la estética y el pensamiento del neoclasicismo, la insistencia en el valor de lo *völkish*, y el rechazo al expresionismo (alemán). ¿La estética neoclásica? ¡Cómo no mencionar a Ange-Jacques Gabriel y su intervención en Versalles! O en la propia Alemania, esa joya que es el palacio de Schwerin, y nombres como Leo von Klenze o Karl Friedrich Schinkel, por ejemplo. Y en la escultura neoclásica, imposible no mencionar a *Amor y Psiqué* de Antonio Canova, y en general los desnudos neoclásicos.

El nazismo se apropia, y deforma al mismo tiempo, dándoles un perfil y un uso determinados, a los

antecedentes de la cultura y el arte –en últimas, de la propia civilización occidental-, a su acomodo.

Con respecto al expresionismo, –con figuras de la talla de Max Beckmann, George Grosz, Ernst Kirchner, y sí: el propio V. Kandinsky, además de O. Kokoschka, entre otros-, representaba, para los gustos de Hitler y del partido, la abstracción y la deformación. Pero el rechazo del expresionismo le sirve al nazismo, adicionalmente, para rechazar todo lo que fuera arte “contemporáneo” basado en una simple razón: es arte que no se comprende, no toca el sentimiento, no llega al alma del pueblo. Ayer, y hoy, la famosa querrela del arte contemporáneo: “¿es *eso* realmente arte?”.

El neoclasicismo es el modelo de la estética nazi gracias a la identificación entre la Idea (= todo el idealismo alemán: ¡todo!), y la forma. La idea como contorno y como forma. La estética neoclásica identifica la Idea con la forma ideal.

Por su parte, en cuanto a lo *völkish* –que pudiera traducirse a lo popular, pero en un sentido más amplio y propio- hace referencia a lo autóctono, “lo nuestro” (ese *Wir* que tanto ama Heidegger en su *Ser y Tiempo*; *Wir y uns* – nosotros y lo nuestro), y que no tiene, por consiguiente, tanto una acepción sociológica cuanto que nacional, patriótica o cultural (como se quiera). Es patriotismo/patrioterismo que cree en algo así como la identidad nacional. Análogamente a como los griegos se diferenciaron a sí mismos de los *bárbaros*, o los cristianos medievales, de los gentiles, por ejemplo.

En la estética nazi, en realidad, todas las manifestaciones europeas de arte creador quedan subsumidas bajo las del arte alemán y como arte alemán. Lo europeo se lee como alemán.

El régimen nacionalsocialista catapultó las artes – fundamentalmente todas las artes visuales y les otorga una misión específica, a saber: formar la mirada, y con ella y a

través de ella, definir lo que es “verdad”, antes que y por encima de lo que es “realidad”. Digámoslo de manera directa: a la estética nazi no le importa lo que sea “realidad”; le basta con definir y manipular lo que sea “verdad”. Por ello mismo, de la mano del arte va, emparejada, la propaganda y la publicidad. Y en todo ello, el peso evidente del color; el color, que apunta, por definición, al presente (en contraste con el blanco y negro; o los tonos ocre o sepia).

Con lo cual cabe siempre recordar el papel del *marketing*, precisamente esa invención del nacionalsocialismo. Crear una imagen, generar un deseo, crear una expectativa, ambientarla con diseño en toda la línea de la palabra y finalmente darle cuerpo. Sí: el nacionalsocialismo concibe a los seres humanos como seres de deseo. Jamás de necesidades.

Una vez que la imagen ha cobrado cuerpo, el objeto es entonces, al cabo, consumido. Consumido y deseado. Vale siempre recordar “*Los 19 principios de la propaganda*” de Goebbels (en ocasiones identificados sólo como 11).

Más exactamente, se trata de “propaganda creadora”, para la cual ortodoxia y ortopraxia deben ser simétricas, biunívocas, de recíproca implicación. De esta suerte, el rechazo al individualismo coincide con el rechazo mismo a la burguesía y su decadencia. Sólo una cosa es válida: un pueblo, una nación, un *Führer*.

Centrada en la imagen, la estética nazi es la del primado de todas las artes visuales: dibujo, pintura, grabado, fotografía, cine, video, artesanía, cerámica, alfarería. Se configura, literalmente, una *lingua visiva*. Con lo cual resulta claro el lugar secundario del lenguaje. La obra de arte debe llegar por los ojos y debe tocar inmediatamente al espectador. El arte tenía para Hitler una función propia: despertar a Alemania: *Deutschland, Erwache!* Despertar del marasmo de Weimar, despertar de la derrota humillante en

la primera guerra mundial, despertar a la historia y hacerse eterna: un proyecto para los próximos 1000 años se decía.

Agenciada en la imagen, vehiculada como imagen, en palabras de Hitler: “la obra de arte auténtica se dirige más al corazón (*Gemüt*; es decir, el estado de ánimo) y no al intelecto”. Rechazo de todo el arte contemporáneo: o porque no se lo entiende (no se entiende qué es el arte), o porque no llega directamente a interpelar y alterar las emociones. El emocionar. Precisamente por ello, el gusto por el neoclasicismo, que es un arte ciertamente hermoso y proporcionado pero que no necesita de demasiado intelecto.

La exaltación de la imagen (¿no se habla hoy con la misma intención pero en otros planos de neuro-marketing?) se traduce, manifiestamente, en la reducción del pensamiento lingüístico a la misma. Es exactamente en ese momento cuando se impone el famoso *dictum*: “una imagen vale más que mil palabras”. Asistimos a la soberanía del arte que impone su silencio, y en el que lo bello debe ejercer su imperio sobre el hombre, tenerlo bajo su dominio. Por las imágenes más que por las palabras. Mil veces: “Una imagen vale más que mil palabras”.

La nazi es una estética que se encuentra en la antípoda del arte anicónico. Cómo égida de la comunidad, la vida según la imagen es, en realidad, una vida en la imagen. Ser visibles, hacerse ver, mantenerse visibles; tal es la existencia, según estos cánones.

En nuestros días, la mejor carta de presentación de estos temas tiene un nombre propio: estrategias de comunicación, que es, valga el pleonismo para designar estrategias de comunicación corporativa, y política. No basta con hacer cosas, hay que saberlas comunicar. E incluso, en numerosas ocasiones, hay que saber comunicar independientemente de lo que se hace. En cualquier caso, “saber vender”, “saber venderse”.

Es determinante: uno de los temas más sensibles es que un gobernante, político o líder, se dice, tenga capacidades de comunicación. Es lamentable, cuando alguien tiene problemas de comunicación: comunicación estratégica. Estrategas de comunicación.

Y en medio de todo este panorama emerge Heidegger, con su “El origen de la obra de arte” (*Holzwege*). Y como muchas veces en la obra y en el pensamiento de Heidegger, ambivalencia. Basta una relectura crítica.

En consonancia, Goebbels, en 1936 prohíbe la crítica del arte (*Kunstkritik*) y su remplazo por la reseña (*Kunstbericht*). La crítica de arte incomoda al establecimiento y al sistema y por ello destaca y resalta las reseñas de arte. Sería demasiado, demasiado, sutil volver la mirada a cómo el artista y la crítica están hoy sujetas a, o vehiculadas por, el curador. La curaduría genera en muchos espacios más de un recelo. Pero dada la sutillez, más vale dejarla de lado.

Como quiera que sea, el arte se dirige al deseo de ser uno consigo mismo: autoestima nacional (después de la derrota en la primera guerra mundial); autoimagen. Eso que hoy, eufemísticamente, y por otros caminos se llama: *marca país* – la última mejor expresión del Estado-nación. Olvidando el papel de títeres que tienen los Estados y los gobiernos frente a las transnacionales. El imperio del símbolo hoy se llama, nacionalmente, eufemísticamente, “marca-país” y que es llamada, de manera rimbombante, como “diplomacia alternativa”.

La arquitectura nazi, que más que faraónica, ha sido llamada con propiedad, en ocasiones, como arquitectura del juicio final. Pues fue siempre claro que incluso las guerras terminan. Pero lo que no acaba jamás es la cultura que deja un pueblo. No en vano, una de las aristas más queridas del nacionalsocialismo era la arqueología y el uso que hacía de la misma.

Coexisten en la estética nazi tres tipos de arquitecturas distintas: la habitación, la fábrica y el monumento. Se trata de arquitectura que se dirige al hombre medio. De un lado, el neoclasicismo se imponía para responder a las exigencias de grandeza y de nobleza; la arquitectura vernácula se asigna, mejor, a la habitación, la vivienda. (Es lo que hacen justamente los urbanistas). Y, finalmente, al cabo, quedan las construcciones grandiosas que son las llamadas justamente de juicio final. Las que verdaderamente habría, se supone, de sobrevivir a la eternidad. La inmensa mayoría quedan en maquetas.

En todos los casos, la vida pública y el arte deben condicionarse mutuamente. O en otras palabras, no debe, no puede haber separación de un plano y el otro. En perfecta sintonía con una idea proveniente de otra fuente, perfectamente distinta: Oscar Wilde: no es el arte el que imita a la vida sino la vida la que imita al arte.

Ya lo decía Goebbels: “el arte alemán de los próximos años será a la vez creador de obligaciones y de lazos, o no será nada”. De lazos y obligaciones que avistan los próximos mil años, el tercer reino (Tercer Reich).

Ahora bien, más exactamente, el nazismo es/implica una religión del arte, de la naturaleza y del trabajo. La suprema trinidad. (A eso apuntaba el grotesco: “El trabajo os hará libres” que estaba en la puerta de Auschwitz primero, y luego también de los demás campos de concentración. *Arbeit macht frei*). Libre de debilidades, de judaísmo y deformaciones, libres y puros como el arte mismo, como la naturaleza.

El trabajo es comprendido como “trabajo creador”. Se trata, precisamente, del trabajo identificado con el arte (un tema que no escapa, hoy por hoy, a las relaciones entre estética y administración). Oficina de la Belleza del Trabajo (*Amt Schönheit der Arbeit*). Alguien decía que una forma actual destacada hoy se denomina *Great place to work*. No

basta con poner en marcha la producción, hay que desarrollar el consumo.

Y es que lo que define al nazismo es la exacerbación de la esencia misma de la civilización occidental a saber: el dualismo. Arios/judíos es tan sólo la forma más exterior del dilema. Porque, en todos los casos, se trata de la oposición entre lo visible y lo invisible. ¿Lo invisible? Lo que puede no debe ser visto. Justamente, lo que debe ser recluso, encerrado, eliminado: los campos de concentración.

A la estetización de la sociedad le corresponde la emancipación de algunas categorías de la población. Y con todo ello, la imposición de un sistema de terror: usualmente por las fuerzas paramilitares que asolan, en la más terrible impunidad, territorios y poblaciones con toda clase de vejámenes y excesos. El paramilitarismo encuentra sus gérmenes más recientes y sus himnos en las políticas del nacionalsocialismo.

En nuestros días, dicho *en passant*, exterminio. Desolación del paisaje. Exterminio natural en primer lugar, en nombre del desarrollo, y exterminio de poblaciones vulnerables y sí: siempre, ese sistema de exterminio de baja intensidad que es la poca o mala seguridad social.

Como lo subrayaba Hitler: nacional por la forma, socialista por el contenido. Literalmente, en toda la extensión de las palabras.

Asistimos, por tanto, al dualismo excelso: la luz contra las tinieblas, la salud contra la enfermedad, lo visible contra lo invisible, lo artístico contra lo informe, la cultura contra la decadencia.

No, definitivamente el arte no sirve a la realidad, sino a la verdad. Y su tarea es la de crear lo intemporal a partir de su tiempo. Proyectar el futuro y reconciliarse con el pueblo. Como sea, siempre, en todos los casos, nivelar el arte y la estética por lo popular. (Nivelar por lo bajo) Por lo demás,

nivelar el arte y la estética por lo popular, ¿no es eso exactamente lo que se conoce como el *pop art* – en todas sus variantes, y en toda la extensión de la palabra? Pop art, música pop, estética pop. Fronteras permeables y móviles con lo kitsch. En fin, minimalismo estético.

En el nazismo, el artista domina sus angustias para mostrar tan solo la bella forma eterna. Teoría de la autoproducción. Aquella que agrada al *Führer*, aquella que guía y lidera al pueblo mismo.

La idea del arte por el arte era acusada de judía y homosexual: rechazo al goce puramente estético de las obras de arte, análogamente al goce sexual estéril. El sexo es para dar nacimiento a hijos (varias voces ultraconservadoras se escuchan aquí sin dificultad).

Para este ideario, una raza se mide por su *Kultur*. “Raza” puede ser entendida sin dificultad como “nación”. Es decir, las políticas culturales como políticas de afirmación de lo autóctono y lo nacional, lo propio y lo histórico. Continúa la lucha por la civilización y las ideas. El gran peso que todo -¡todo!- el idealismo alemán tiene en la fundamentación del nacionalsocialismo. La idea como contorno y forma.

En este sentido, como se aprecia, el problema del arte no es tanto estético, como psicológico y social. La realidad de la obra como adecuación de la realidad futura de la imagen. Y siempre, sí, el poder de la imagen, como de la misma verdad. “*Visibilia visibilia*”: es por las cosas visibles que se producen las cosas visibles. ¿Y lo invisible? Queda para los círculos cerrados, ciencia de iniciados, círculos esotéricos. (Numerosos trabajos existen en las relaciones entre esoterismo y nazismo). Los cánones de la belleza perfecta provienen lógicamente, en última instancia, de la utilidad.

Una observación importante se impone. La cultura de lo visible engloba tanto a las casas y monumentos (¡oj!: a los urbanistas, en una palabra), los puentes y las rutas, como

los atuendos y las formas sociales, los bosques, la cría de ganado, las máquinas y la defensa del territorio. Es, literalmente, toda la moral de las costumbres (*Sitten*, en alemán; *moeurs*, en francés).

En nuestros días, los grandes generadores de realidad y “arte” se llaman Hollywood, Walt Disney y todos sus satélites. Son los configuradores de la estética del hombre actual, siempre un hombre medio, el hombre del consumo. En todos los casos, la imaginaria nazi era un acelerador de pasiones.

La experiencia de comunidad que borra todas las diferencias de clase. Crecimiento de los ritmos de producción. Los gobiernos y el sector privado se ufanan del crecimiento económico y la buena imagen del país, según el caso.

Alemania es el lugar donde toda la crisis del espíritu estalla. Pero esa crisis, parece ser una lección de la historia, no se resuelve. Se posterga. Muta, hace metástasis, en la forma del liberalismo actual –el liberalismo política y filosóficamente hablando, si hemos de creer en Goldberg, para volver a la referencia del comienzo.

Nunca hay que olvidar que políticas y estéticas como las del nazismo y el fascismo fueron/han sido siempre estéticas de y para muchedumbres. “El bien general prima sobre el bien privado (*Gemeinnutz geht vor Eigennutz*)”, que el partido nazi ya definió en los años 1920s. Colectivismo, sociedades de masas.

Cabe siempre recordar a Thomas Mann, Hitler es la expresión de la pequeña clase media que teniendo una formación de escuela elemental se pone a filosofar”, y extrapolando, se reúne a leer poesía o a escuchar poetas, en fin, a rodearse de algunos artistas o intelectuales y divertirse en el entretanto sin que en realidad sepa ni le importe mucho. A usanza de los clásicos Salones del siglo XVII y XVIII.

Recabemos: ¿En qué consiste el fundamento del nazismo en el arte y la estética? En su idea de crear un nuevo hombre. Y la creación sólo puede darse como creación artística. Un nuevo hombre significa: eliminar a todo lo que sea diferente (judíos, comunistas, gitanos, homosexuales, enfermos crónicos y agudos, etc.).

La tarea del artista es siempre la de corregir la naturaleza, o rectificar al individuo a partir del ideal. Un nuevo tipo de hombre. El arte en su acontecimiento no es un asunto estético, sino biológico. El arte tampoco constituía un objetivo en sí mismo, sino, la fabricación de hombres nuevos.

¿Estética nazi y realidad política? La historia, esa ciencia políticamente incorrecta.

¿Hay alternativas contra la estética nazi? In extremis, si es cierta la hipótesis de partida: ¿hay alternativas para la estética liberal?



"No. 14" (1953), Mark Rothko

Rothko: la realidad como color

La pintura de Mark Rothko es uno de muy conspicuos, y por consiguiente pocos casos en la historia del arte en los que es sumamente difícil definir o catalogar su obra. A pesar de los academicismos y las etiquetas, que siempre terminan por encajonar las cosas, en ocasiones, donde quepan. La historia de las taxonomías es, en verdad, un cuarto de San Alejo, o un depósito generalmente improvisado, donde se clasifican y guardan las cosas, mientras se descubre qué hacer con ellas.

Rothko, pintor judío de origen ruso, es quizás la figura cimera de lo que se ha dado en conocer como el expresionismo abstracto. Para pasearnos por un instante por su obra, bien vale la pena tomar un cuadro de madurez, en el que, como varios otros, se condensa la esencia de su pensamiento, de su arte, de una estética bien determinada.

Veamos el que tenemos ante la vista: *No. 14*, de 1953. Acostumbrados a una historia del arte y a una historia de la cultura eminentemente figurativa y representacional, la primera sensación es de parálisis, acompañada de una cierta auto-distancia. No se lo entiende bien, no se ve bien qué significa.

Eso: como si el arte tuviera que significar algo. Y como si la significación fuera inmediata y directa. Al cabo, en la historia de la cultura, de *esta cultura* que nos ha tocado *vivir*, se esperan habitualmente indicaciones, reglas, direcciones, normas, significados, evidencias. En una palabra: inmediatez. No en vano la cultura popular ha terminado por caer de bruces y abrazar el efectismo.

No aparece ante la mirada ninguna línea ni figura, y más exactamente ningún objeto ni cosa. Y claro, espontáneamente, por descarte, se desliza sin dificultad lo inmediato: como no hay objeto ni cosa en este cuadro, es

abstracto. Lo cual quiere decir exactamente: “las abstracciones no se ven”. Y aunque parezca un pleonasma (¡que no lo es!), no se ven con los ojos físicos. Con la mirada de todos los días. Queremos, consciente o inconscientemente, que la obra llegue a nosotros. Nosotros, centro del mundo. Todo egoísmo es miope y torpe.

Lo que aparece ante nuestra mirada es una mancha de color, o de colores, más exactamente. Colores entremezclados, sin límites. Sin otro límite que el cuadro mismo. Y ahí aparece la primera clave. No hay marco en esta pintura. Y tampoco, como en el arte clásico, *passé-partout*. La obra se contiene a sí misma y lo que vemos es, en realidad, un cromatismo, en este caso, de amarillo y verde, y naranja en la base. Más nada.

Pues bien, justamente aquí está la segunda clave para apreciar la obra de Rothko. El artista no ha llamado a su cuadro. Que es lo que hace la gente normal: se deja guiar por el nombre del cuadro, como si la palabra o el título fuera uno solo con la pintura. Muchos, la inmensa mayoría de los cuadros de Rothko, carecen de nombre. A lo sumo: un número, un “sin título”, y el año.

Con lo cual aparece la tercera clave de la obra de Rothko. Se trata de una invitación, sin mediación alguna, a que la obra y el espectador establezcan un diálogo propio, íntimo. Un encuentro y una experiencia. Sin mediación del propio artista. Sin mediación del crítico. Sin mediación de figuras externas. Exactamente como en esas experiencias límites que son el amor, la amistad, la solidaridad. Que sólo se las entiende desde adentro, y no requieren de mediaciones y definiciones exteriores. Pura emoción, vivencia pura.

Para nosotros, los que hemos sido exteriorizados por la cultura y civilización. Y los que hemos estado acostumbrados-amaestrados a ver siempre objetos y representación. Cosas y exterioridad. El puro ateísmo

artístico y estético, en otras palabras. Literalmente. Por ello mismo el arte contemporáneo es difícil, porque no es evidente, y es desechado a un lado. Porque el ateísmo artístico y estético no son otra cosa que la cara del enajenamiento y la alienación, el extrañamiento. Somos a través de cosas y objetos, y las cosas y los objetos no somos nosotros, pues no nos reconocemos en ellas precisamente por ser tales.

Tenemos en Rothko la fuerza emocional del color. Y por lo tanto: vitalidad, vitalismo, expresión. Nos encontramos con lo desconocido, con lo no visto. Eso es lo que hace Rothko: traducir la visión espiritual interna, la visión existencial, la experiencia misma en un sistema de colores y formas. De colores, más que de formas.

Lo que hace Rothko es una aproximación infantil al arte. En efecto, los niños (cuando no han sido normalizados) no trazan líneas y dibujos, no ven contornos y formas, sino manchas. Manchas de colores. Sólo después, y más como resultado de la educación que les imparten los adultos, dibujan trazos y líneas.

La experiencia de la pintura en Rothko es, pues, la experiencia del color en la vida. Y el mejor antecedente es la infancia, la edad de la inocencia, antes de la normalización. Antes de que los adultos les enseñen a los niños lo que deben ver y saber, sin atender a lo que los adultos mismos pueden aprender de los niños. El drama histórico.

Los niños ven manchas de colores, y eso es el mundo. La realidad carece de límites, que es lo que son exactamente las líneas y los perímetros, los bordes y las fronteras. La concepción analítica del mundo separa dos objetos, superficies o dimensiones por una línea. Pero en la experiencia rothkiana de la realidad, que es la de los niños no-normalizados, en la realidad existen manchas de colores: manchas que se superponen; manchas que

suceden unas a otras. Y son los colores y no las líneas las que definen la geometría del universo.

En esta perspectiva, la pintura de Rothko es una liberación de Pitágoras, de Euclides y de Platón. Tres errores fundamentales del universo que nos hicieron creer, erróneamente: que existían los sólidos perfectos, la geometría analítica, y al cabo la trigonometría. Idealizaciones que nos alejan de la experiencia de la vida misma; y del universo.

Se trata, por tanto, no de comenzar por las formas, sino por el color. Análogamente a como hace la espectrografía. Y mucho más próximo: cromatografía de las líneas, los bordes y las fronteras. La forma debe desarrollarse libremente, sin intervención del intelecto. Liberación de la forma analítica de ver el mundo, de pensar, y de vivir. Análisis: segmentación, fragmentación, división. Exactamente todo lo contrario a complejidad.

Así pues, son los colores los que definen los contornos, las áreas y las extensiones de las cosas en la realidad y el universo. Colores que se contraen en todas las direcciones. Colores que se expanden en todas las direcciones.

En matemáticas, y más exactamente en la investigación de punta, es el reconocimiento de que la educación y el trabajo no tienen, en absoluto, por qué comenzar por la álgebra, ni tampoco fundarse en ella. Por el contrario, se trata de comenzar y adentrarse profundamente en la teoría de conjuntos, la geometría y la topología: formas, estructuras, formas antes que signos y relaciones entre signos. ¿Acaso no fue esa una de las contribuciones de la obra de Gödel: geometrizar los problemas, geometrizar el espacio?

Existe otro ámbito en el que cabe hacer exactamente la analogía con la obra de Rothko. Es el aprendizaje de un

idioma extranjero. En el pasado, el énfasis recaía en la gramática. Es decir, signos y reglas, y álgebra en matemáticas; líneas y contornos antes que colores. El aprendizaje inteligente hoy en día destaca el contexto, y los significados se definen por el contexto, no ya analíticamente.

Si cabe el exabrupto, lo que encontramos en Rothko son mandalas monocromáticos, o de reducido por concentrado cromatismo. Mandalas, que antes que representaciones simbólicas son experiencias directas no figurativas, no representacionales, que ayudan a la meditación. Esto es, al cultivo de la mente. Y del espíritu.

Encontramos en Rothko una mística del color. Lo dionisiaco y lo apolíneo del color —según cada quien—. Puesto que lo apolíneo y lo dionisiaco no existen como sustratos, sino se encarnan en cada uno en función de cada cual. Y definen para cada uno la tragedia. Su tragedia. Propia, irremisible e intransferiblemente propia. Pero eso: tragedia. Drama no, drama nunca. A la tragedia de las emociones, de la subjetividad y de la vida con los colores se refería en varias ocasiones Rothko.

Pero es que con el color, sin claramente ser un colorista, sólo le interesa una cosa: expresar las emociones humanas elementales. Las más recónditas y las más primarias, las más elevadas y las más desconocidas. En fin, exactamente esas emociones que nos hacen humanos. Para bien, o para mal.

Lo que hallamos aquí es la creación de la impresión de espacios de color que flotan sobre un fondo indeterminado. La mayoría, la inmensa mayoría de la gente no ve el espacio; o espacios. Ve tan sólo objetos, cosas. Líneas, perímetros, límites, formas. Pero no el espacio. Es la maravilla de lo que permite la geometría, o la topología. Y lo que hizo en su momento, antes de que se volviera reduccionista, Einstein: ver cómo el espacio se transforma

como resultado de la gravitación. Pues bien, lo mismo hace/permite Rothko.

No existen límites exteriores (pleonasma, cacofonía; pues todo límite siempre es exterior, avasallante y determinista). Desde adentro, no existen los límites ni las fronteras. Y “adentro” es todo lo que hay.

Bien vista, la vida carece de fronteras; la existencia carece de límites. Es en un plano, la vida pura del espíritu. O en otro plano la libertad total, la anarquía; mejor: autarquía. Autonomía radical y libertaria.

Que es falsa, catalogada erróneamente como abstracta. Rothko ha sido calificado equivocadamente de abstraccionista. Pero eso es totalmente desacertado. Son los afanes de clasificación y taxonomía. Hay artistas y pensadores, científicos y filósofos que no admiten clasificaciones. Rothko es uno de ellos, con total certeza. Con Rothko podemos comprender que el mundo no está hecho de líneas y figuras; sino de colores. Manchas de colores se suceden unas a otras; manchas de colores se superponen. Y eso es todo lo que existe, en realidad.

Rothko concibe a su arte no como abstracto, sino como cuadros que viven y respiran. Es más, observar los cuadros consiste en descubrir cómo el color respira. Que en Rothko el color respira significa que el pneuma carece de líneas y fronteras, de bordes y de pliegues. “Superficies expansivas que se dilatan hacia el exterior en todas direcciones, o bien, inversamente, superficies que se contraen y retraen en todas direcciones”. Exactamente como el pneuma. Que es el comienzo del aire, y del alma. Por lo menos si hemos de creer a ese magnífico libro de Erwin Rhode, *Psyche: The Cult of Souls and the Belief in Immortality among the Greeks*.

Cabe aquí, con fundamento, una referencia. Cabe, sí,

proyectar una idea que se encuentra en Empédocles; y que si no se halla allí, sí con seguridad se deriva de su cosmología. Los dioses humanos son humanos, a la fuerza. Los dioses de las vacas son vâquicos, los dioses de los helechos son heléchicos, los dioses de las hormigas son hormíguicos, y los dioses de los perros son pérricos. Y así sucesivamente. Lo semejante conoce lo semejante.

Más que abstracción —lo cual por lo demás por sí mismo no tiene nada malo—, la de Rothko es pintura indeterminada, pintura que (se) indetermina. Raíces emocionales del color.

Rechazo o sospecha frente a la crítica del arte, no por equivocada, sino porque tiende a intelectualizar una experiencia. El encuentro directo entre el espectador y la obra. Que es como decir, el encuentro directo entre el sujeto y el mundo, en su vastedad. Un encuentro tanto corporal como espiritual. En el verdadero arte, en el gran arte no existe el dualismo. Éste estalla en mil pedazos.

En la historia del arte, al expresionismo abstracto le sigue el pop art: Warhol Lichtenstein, Rosenquist, notablemente. Pero esa ya es otra historia.

En un desarrollo que escandalizaría a cualquier físico especializado en óptica, la obra de Rothko permite distinguir —e incluso contraponer— la luz y el color. Estamos en otra dimensión perfectamente distinta a Gauguin y su deslumbramiento en Tahití con la luz tropical. Y los fuertes colores, desconocidos hasta entonces para la Europa de la época. Rothko entiende que la luz no se confunde con el color, y que el color es la esencia constitutiva de lo real y lo posible. El color quiere decir toda clase de cromatismos; desde el período de los amarillos, a los cafés, e incluso ese cuadro sorprendente a toda vista que es el *Sin título* de 1969: una tela negra, profunda. Alfa y omega de la luz. Vivencias trascendentes.

Precisamente por ello la gran mayoría de los cuadros de Rothko no tienen título. Por lo demás, tampoco tienen marco ni *passee-partout*. Generalmente se llaman “sin título” y portan, máximo, la indicación de un número, y el año de elaboración. Rothko enamora porque es uno de esos seres humanos/artistas libres. Es difícil para quienes no son/somos libres (aún).

Pinturas de gran formato. Casi como queriendo abarcar al mundo. Para mostrarnos la realidad misma: que es el mundo del cromatismo. De los cromatismos. Solitarios o combinados. Dominantes o concertantes. En la realidad, cuando termina un cuerpo es en realidad un color lo que acaba; y empieza otro.

Rothko, en su obra prácticamente agota el espectro cromático. Frente a esa pintura insulsa de cromatismos controlados, autoflagelados, en realidad. Automasoquistas. Rothko, el pintor pictórico.

Lo demás, aunque suene enojoso, es lo de menos. La amistad y la deuda de Rothko con respecto a Milton Avery. Los antecedentes y el enamoramiento de Rothko con la obra de Matisse, en especial con *La habitación roja* (1908), también conocida como *Armonía en rojo*. La presencia de Clifford Still en su vida y en su obra. Still, Pollock, Baziotes, Kline. Y sí, el expresionismo abstracto. Las referencias a las manchas de color diluidas y multiformes en los años 1940s hacia su periodo propiamente abstraccionista. Definitivamente: lo demás, es, en este contexto, lo de menos. Erudición, digamos.

No. 14 de 1953, referido y trabajado en este texto. Hubiera podido ser otro, pero ciertamente no otro cualquiera. Esa belleza de *No. 24*, sin título, de 1951. O esa preciosura de: *Sin título (azul, amarillo, verde sobre rojo)*, de 1954. O el siempre imprescindible *Sin título* de 1959.

Observando dos cosas. Una, que Rothko invitaba a ver sus cuadros de gran formato —3 x 3 m, en promedio— a la distancia de 45 cm. Una amable y hermosa invitación, sin duda. Mucho más próxima que la más forzada proxémica. El arte, aquella dimensión que no sabe de proxémica; o que tiene la propia, al margen de ese fondo de líneas y formas —allá afuera; bien afuera—. Ojalá lo más lejos posible. Y otra, que sus cuadros son de gran formato porque se trata de eso: entender que estamos en medio del cuadro; que es como decir: estamos en medio de juegos cromáticos. Y que eso es el mundo mismo, la realidad a secas, el universo, punto. Definitivamente que asistimos al final de Euclides y Platón, y de todos sus seguidores y áulicos.

El pintor exigió siempre que sus cuadros estuvieran a la altura del espectador, y que la iluminación de la sala fuera tenue, de suerte que la experiencia espiritual con el color se intensificara y lograra, el color, su cometido. El, o los colores, en fin.

¡Qué contraste con la experiencia de apreciar los cuadros de Rothko en pantallas de computador de miles de píxeles, y en los que la luminosidad de la pantalla, y acaso del medioambiente, es siempre uniforme y constante! (Habría que, en el computador, observar los cuadros de Rothko disminuyendo ampliamente la luz de la pantalla. El color cobra más vida que cuando está con luz y se confunde con ésta).

Con Rothko, el espectador se transforma en el color, se empapa del mismo, y vive la experiencia. Mucho, mucho antes, y muy lejos de las experiencias psicodélicas de los años 1960s, y del advenimiento del pop. Nada más lejos en Rothko, para quien, sí, se trata de experiencias individuales, en cada caso.

Quisiera terminar con un breve desarrollo de una idea fundamental de cuño rothkiano. Se trata del reconocimiento de que el sentido del artista consiste en

hacer que la gente vea el mundo como el artista y no como la gente lo ve habitualmente.

Y lo mismo, exactamente lo mismo, cabe decir del pensador, del científico y del filósofo. Desde luego que todos existen en su sociedad —truismo—. Pero la gran, la verdadera contribución de todo gran artista, de todo artista verdadero, es exactamente la misma contribución del pensador, filósofo y científico auténtico y novedoso. Aprender a ver el mundo, a sentir y vivenciar la realidad como él o ella lo hace. No como nosotros lo hacemos y, acaso, lo hemos hecho siempre.

¿No es en eso, en verdad, en lo que consiste el amor y la amistad, por ejemplo? El amigo o la persona que amamos o nos ama es quien nos enseña un punto de vista nuevo, una experiencia única y singular. Y que no es, no es nunca, la que ya teníamos. Pues no hay entonces vivencia verdadera, ni autenticidad, ni aprendizaje. Al fin y al cabo, la complejidad de un fenómeno, sistema o comportamiento consiste exactamente en el hecho mismo de que dicho fenómeno —al cabo, nosotros mismos—, aprende. Aprende, gana información y sufre transformaciones. Como en la amistad verdadera o en el amor verdadero.

El arte y la estética son esos ámbitos en los que aprendemos a ver el mundo como el artista lo ve y lo vive, y eso nos enriquece, y aprendemos. La estética: el ámbito de la experiencia del aprendizaje. En verdad, conocer un artista, estudiar una teoría, introducirnos en una obra no es, simple y llanamente, otra cosa que aprender cómo se ve el mundo de manera distinta y novedosa. Siempre con el riesgo.

Pero el riesgo es estética.

LA COMPLEJIDAD DE LA ESTÉTICA



Landscapes of the Mind, No. 48 (2012), Liu Zhen

Hay nacimientos dolorosos, y hay otros naturales y placenteros. Hay nacimientos esperados, y otros sorpresivos e indeseados. En la vida como en ciencia y en la cultura. El nacimiento puede ser visto como un proceso, pero también como una facticidad.

En la Grecia arcaica, el arte y la belleza eran temas de primer orden tanto en la vida social como individual. Hasta cuando llega esa cultura que se encarna en Sócrates y Platón quienes, como señala con acierto Nietzsche, inician el debilitamiento del espíritu humano. Quizás precisamente porque con ellos (y otros) se iniciaba la civilización occidental. Desde entonces se impone sobre la belleza la verdad, y la verdad mata a la belleza. Y acaso inicia la moral gregaria.

La filosofía, que otrora, fuera el locus de numerosos intereses ha visto, a partir de la modernidad, cómo casi

todos sus campos se han independizado de ella. La física primero, y luego la economía y la política. Más tarde la gnoseología o epistemología y la lógica. En el siglo XX la historia. Ciencias o disciplinas que dan cuenta del mundo o de una parte del mundo sin necesidad de supuestos metafísicos. Lógica sin metafísica, y demás. Pues bien, uno de estos nacimientos es el de la estética.

Nace la estética sin metafísica.

La filosofía ve reducido el espacio de su quehacer. Y qué es o será de ella es tema de otra consideración aparte. Todos los dominios que alguna vez fueron tema de la filosofía se han independizado, para bien o para mal, de ella. Todos excepto uno: la ética. Con lo cual la conclusión no deja de ser escandalosa: hoy por hoy, hacer ética es hacer metafísica.

La estética nace como tal en 1735, gracias a Alexander Gottlieb Baumgarten, a partir del cual se establece la identificación clásica entre belleza y arte. El filósofo alemán acuña la palabra, en un texto dilecto: *Meditationes philosophicae de nonnullis ad-poema pertinentibus* (*Meditaciones filosóficas sobre algunos aspectos de la esencia del poema*). En otras palabras, la cuna de la estética es la poesía. “Disciplina hermana de la lógica” (“*Schwesterkunst*”). La estética nace como conocimiento de lo confuso, en el lenguaje de la época.

Ciencia del conocimiento sensible, la estética abre al mismo tiempo un espacio fundamental: el de la crítica. Eso es lo que reconoce y aprovecha Kant. Con lo cual el tema se abre a las relaciones entre arte, estética, creación, sensibilidad y libertad humana, la libertad de pensamiento.

Pero como disciplina propia, con mayoría de edad, digamos, independientemente de la filosofía, sin requerir para nada de supuestos metafísicos, la estética nace, en un

proceso difícil y complicado, entre las décadas de 1970 y 1990. Este nacimiento obedece a una dúplice circunstancia: de un lado, la diversificación de las artes o, en otros términos, el rompimiento de la unidad de las bellas artes. Esto es el resultado de un fenómeno apasionante: la experimentación artística y estética. Se rompen las fronteras entre arte y no-arte, entre arte y vida cotidiana. Ese sistema del cual se ocupa Alain en su *Sistema de las bellas artes* (1920). (En arte y en estética, ese año se ve muy lejano.)

Y de otra parte, asistimos a la quiebra de todos los conceptos, categorías y juicios que tradicional o clásicamente la estética empleó para entender y referirse al mundo del arte. A los mundos del arte, hoy en día.

Por su parte, los conceptos de “arte” y “artista”, como hemos llegado a conocerlos hasta nuestros días emergen entre el siglo XVII y XVIII. Antes eran algo menos que un oficio; o casi. Ocupaciones menores, social, cultural y epistemológicamente hablando.

De manera clásica, la estética estaba estrechamente vinculada al arte, y su tema o problema de base era la base de un triángulo perfectamente isósceles en la historia de la cultura occidental. Sin embargo, este triángulo comienza a transformarse a partir de la obra de Charles Baudelaire; muy específicamente, a partir del ensayo *De l'essence du rire. Et généralement du comique dans les arts plastiques* (1855). De manera puntual, a partir de entonces, la estética admite como objetos de trabajo, elaboración y reflexión lo grotesco —y por extensión, lo feo, lo cómico, lo absurdo; en fin, lo nunca admitido, lo siempre perfectamente *otro*—

Al cabo, un autor como Umberto Eco puede presentar su propia versión de una historia de la fealdad, por ejemplo.

La complejidad consiste en la dificultad de etiquetar y catalogar, clasificar y nombrar incluso a la mayor parte del arte actual. No hay leyes generales, no hay tendencias, existe por el contrario, mucha contingencia y emergencia. En una palabra, es la distancia, histórica y conceptual, frente a los cuatro modos clásicos del *espacio del arte*: La Academia (siglo XVII), los Salones (XVIII), los Conservatorios (XIX), las Galerías (XX). En fin, es todo lo contrario a la complejidad trabajar con definiciones.

En otras palabras, la complejidad de la estética estriba en su carácter plural, diverso: ya hoy no existe ni es posible, en absoluto, hablar de (“una” o “la”) estética, punto. Tenemos con nosotros, vivimos varias, múltiples estéticas. Ahí comienza la complejidad del tema y del problema.

Asistimos a una crisis con respecto al juicio acerca de lo que es el arte —y derivativa o concomitantemente, una crisis acerca de la belleza y lo bello—. Y sus variantes, traducciones, aires y familia.

En efecto, el arte contemporáneo —digamos, ese que emerge entre y a partir de las décadas de 1970 y 1990— representa una crisis de la estética filosófica por cuanto los nuevos desarrollos artísticos ponen en evidencia un déficit del discurso teórico. Esto es, de la comprensión misma de “eso” que es arte. Todas, (por más fuerte que suene) absolutamente todas, las categorías pasadas y contemporáneas resultan altamente limitadas. ¿El resultado? Las artes van por delante y la estética a la zaga. La tortuga y la liebre de Zenón de Elea.

Adicionalmente, se desdibujan las fronteras entre las artes mismas —danza y pintura, performance y teatro, pintura y tecnología, etcétera—, y, más significativo aún, entre las artes mismas y el resto de los ámbitos del conocimiento en general. Nunca la experimentación había sido tan real y amplia, tan libre y cuestionada. Pero quien dice experimentación dice juego y riesgo, desafío y exploración,

apuesta e incertidumbre. La música de Harry Partch es caso paradigmático. Eduardo Kac es un ejemplo al respecto. Hirsh es un caso serio. Bioarte es una expresión límite. Por ejemplo.

Existe, si no un rechazo, sí un distanciamiento radical con respecto a (la necesidad de) la figuración. El concepto de mimesis estalla en mil pedazos. Y todo lo que él denota; o denotaba. Lo bello y lo sublime. El genio y la simpatía. Lo útil y el ideal. La costumbre y la grandeza. Todo ello se ha vuelto artrítico, al cabo, y ha optado por sentarse a la vera del camino. A ver pasar delante de sus ojos un desfile, ordenado a veces, espontáneo otras veces, de arte y creación, de expresión y estéticas.

Más aún, todo parece indicar que el tema de la estética no es ya única y principalmente el arte, sino, más básico aún, la experiencia humana. La experiencia de mundo *überhaupt*.

Notablemente, el papel del arte en la sociedad y en la vida contemporánea. No en última instancia lo que emerge ante la sensibilidad es el problema atinente a las “políticas del arte”. Políticas de visualización y actitudes, políticas de sensibilización y acción. ¿Políticas? Sí: *Politeia* (*Politeia*, en rigor). Jamás *politiké*. Que eso mata al arte, al espíritu, a la vida.

El tema es el del significado de la experiencia. En lo cual las artes cumplen un papel singular, único.

No existe —no existe ya más— una norma de belleza. Sólo los griegos creían en la regla de oro. Y con ellos, el Renacimiento. Pero esa regla no es cierta, ni empírica ni filosóficamente. Desaparece la canónica del arte y de lo bello, de la armonía y la sensibilidad.

Desaparece el objeto artístico. En una doble acepción. De

un lado, análogamente a la ciencia. El derecho o la física, la antropología o la química, la filosofía o la matemática carecen hoy de objeto(s). No se es investigador porque se tengan objetos (de trabajo), sino porque se tienen *problemas*. Y de otra parte, porque otras entidades asumen el papel de dicho objeto. Como el gesto, el movimiento, el instante, el vacío o el silencio, la participación; por ejemplo.

La realidad deja de ser algo evidente. El arte y la estética se hacen contraintuitivos. Arte y ciencia, tecnología y experimentación. Y mucho proyecto. Proyectos e intención/intenciones. La realidad ya no es algo que vaya de suyo. Y si alguien lo siente y lo sabe es el artista. Mejor, es artista aquel que lo sabe, y hace de ello un problema.

Análogamente a la Grecia arcaica, y contrariamente a la Grecia clásica ya en la historia subsiguiente, deja de haber jerarquía de lenguajes, jerarquía de ciencias o prácticas, jerarquía de epistemes. Un concepto que se emplea en complejidad es el de redes: redes complejas. Cooperación e incluso supercooperación. Autoorganización y emergencias, y sobre todo, sobre todo: aprendizaje.

Como quiera que sea, para la comprensión *normal* de la estética esta es y permanece como una disciplina filosófica.

Ya no existen reglas: las reglas se construyen. O se echan abajo. Se trabaja y se vive incluso sin reglas. Libertad auténtica.

El arte da origen al criterio y al concepto, y no al revés.

Podemos recordar al viejo Sartre: existimos primero, y pensamos (si acaso) después. Pues bien, existe el arte, y luego (si acaso) la categoría y el juicio. Pero si es así: ¿Qué le quita o qué le pone la conciencia a la existencia? ¿Qué le quita o qué le pone el juicio y la categoría estética a la práctica y a la investigación artísticas? Práctica e

investigación que no son ya única y principalmente artísticas, sino que comprometen elementos sociales y económicos, culturales y políticos, sexuales y físicos, entre varios otros.

No en vano, en el lenguaje de la crítica y de la estética contemporáneas otros juicios emergen: seducción y provocación; irritación y extrañamiento; juego y experimentación; choque y sorpresa; aburrimiento y desdén; por ejemplo. Y nuevos conceptos y metáforas se acuñan. Basta con echar una mirada a las exposiciones y los catálogos, a las revistas y las compilaciones, a los periódicos y las revistas. Y los libros, claro.

Iconoclastia. Herejía. Como los buenos de los cátaros, por ejemplo. El concepto clásico en el mundo del arte es/era el de vanguardias (artísticas y estéticas). Revolución científica, preferirá traducirlo Kuhn.

Pues bien, estética sin metafísica es estética sin Kant y sin Hegel, sin Schopenhauer y sin Adorno, sin clasicismo ni romanticismo. Y más allá de los "ismos". Pero no posmoderno; tampoco. Adiós al idealismo y a la idea de sistema. (¡Con lo que bien que había hecho lo suyo Alain!).

Estos son los ejes, los temas, los conceptos y los problemas que conducen a una estética sin metafísica. ¿Y en cuanto a los protagonistas, los referentes?

Para ello es preciso tener en cuenta que la crisis de la estética y el nacimiento de una estética sin metafísica surgen exactamente en el entredicho entre París y New York, y sus diferencias. Con el resto del mundo observando. Precisamente por ello los nombres referentes incluyen a los siguientes autores:

Nelson Goodman es manifiestamente un pilar imposible de omitir. Con Goodman la pregunta se torna: ¿Cuándo hay

arte? (*Languages of art*, 1968, 1976). *When is there art? When does art happen?* Ya no hay ontología (“¿Qué es el arte?”) Y la respuesta la aporta en otro texto el propio Goodman: “el arte es una manera de hacer el mundo” (*Ways of worldmaking*, 1978).

Artista conceptual, Joseph Kosuth, escribe un artículo que es referencia hasta hoy: *Art after philosophy* (1969). Aquí aparece un rechazo al formalismo como condición estética. La influencia de Duchamp es evidente en este proceso.

Pierre Restany (*L' autre face de l'art*, 1979) es quien, con nombre propio, hace evidente la crisis de conceptos, juicios, categorías y definiciones que la estética tiene frente al arte contemporáneo.

Nathalie Heinich (*Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie de l'art plastique*, 1998) tiene el mérito de realizar una reflexión no normativa acerca del arte con base en una dúplice influencia de Norbert Elias y de Pierre Bourdieu.

George Dickie, en especial en su *The Art Circle* (1984) trabaja, desde la tradición analítica, una comprensión institucional del arte, lo que en otro contexto elabora con especial tino Howard S. Baker en su *Art Worlds* (1982): los sistemas cooperativos en la producción artística. La tradición analítica quiere comprender el arte como institución social, pero al margen del contexto social. Toda la obra de Danto resuena en el fondo.

El libro de Jean-Marie Schaeffer *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes* (1996) es fundamental con respecto a la liberación de la estética de las categorías tradicionales.

Con una obra prolífica, Jacques Rancière trabaja en varios textos un tema capital, a saber: las relaciones entre estética

y política. Su obra es una lectura obligatoria, en particular en referencia a las artes visuales.

Asistimos, como nunca antes en la historia, a una verdadera explosión artística y estética, paralela, híbrida, en-proceso. Análogamente a lo que sucede en ciencia y tecnología, por ejemplo, en donde jamás la comunidad de investigadores había sido tan grande en la humanidad. Y jamás habíamos sabido tanto acerca del mundo, la naturaleza y nosotros mismos. El arte contemporáneo se inscribe exactamente en esta misma ola, por así decirlo.

Son los tiempos de un auténtico pluralismo cultural, pluralismo estético. Complejidad. Sí: una marca distintiva de la familia de complejidad es la diversidad, el pluralismo, que no pueden ser reducidos a elementos o momentos anteriores o inferiores. Se trata, a todas luces, de una pluralidad incompresible.

¿La dificultad enorme? Carecemos de un corpus lingüístico y lógico para designar y comprimir semejante vitalidad. Contra los pesimismo y el nihilismo, la nuestra es una época de vitalidad artística y estética, cognitiva y científica, vitalidad de/que es la investigación. Voluntad de vida, voluntad de vivir palpitante.

Y sin embargo carecemos de una teoría estética unificada o de carácter general. Como bien sostenía en otro contexto Einstein, es la teoría la que nos permite ver los fenómenos.

Pues bien, precisamente en este contexto, para volver a Baudelaire, existe una distancia con respecto a la identificación entre arte y belleza, tanto como entre estética y belleza. Por derivación, los críticos de arte no son ya asumidos como la voz sin más acerca del juicio artístico y estético. No son dejados de lado, pero sí son bajados del pedestal que alguno de ellos se erigió para sí mismo.

Existe una interacción horizontal entre el mundo y el arte, y esa interacción define la complejidad de la estética. Así las cosas, otro es el foco, parece ser: la armonía. Pero ya no una armonía estática, como en el pasado. Armonía dinámica, armonía de equilibrios dinámicos.

La marcha del mundo es trepidante y todo parece ser, incontrolada. No-teleológica, en todo caso. ¿Cambios rápidos y sorpresivos? Los temas y problemas resultantes son entonces caos, fractalidad, percolación, cascadas de errores, redes libres de escala, leyes de potencia, no-linealidad, y lógicas no-clásicas. Para mencionar tan sólo algunos de los más conspicuos.

Y lo que queda, consiguientemente, es un problema: la cultura, y la civilización. La existencia, la vida y el mundo. No en vano, emerge la invitación por/hacia una estética relacional (Nathalie Heinich y Nicolas Bourriaud). Esta trataría de restablecer el contacto entre el público y el arte de punta.

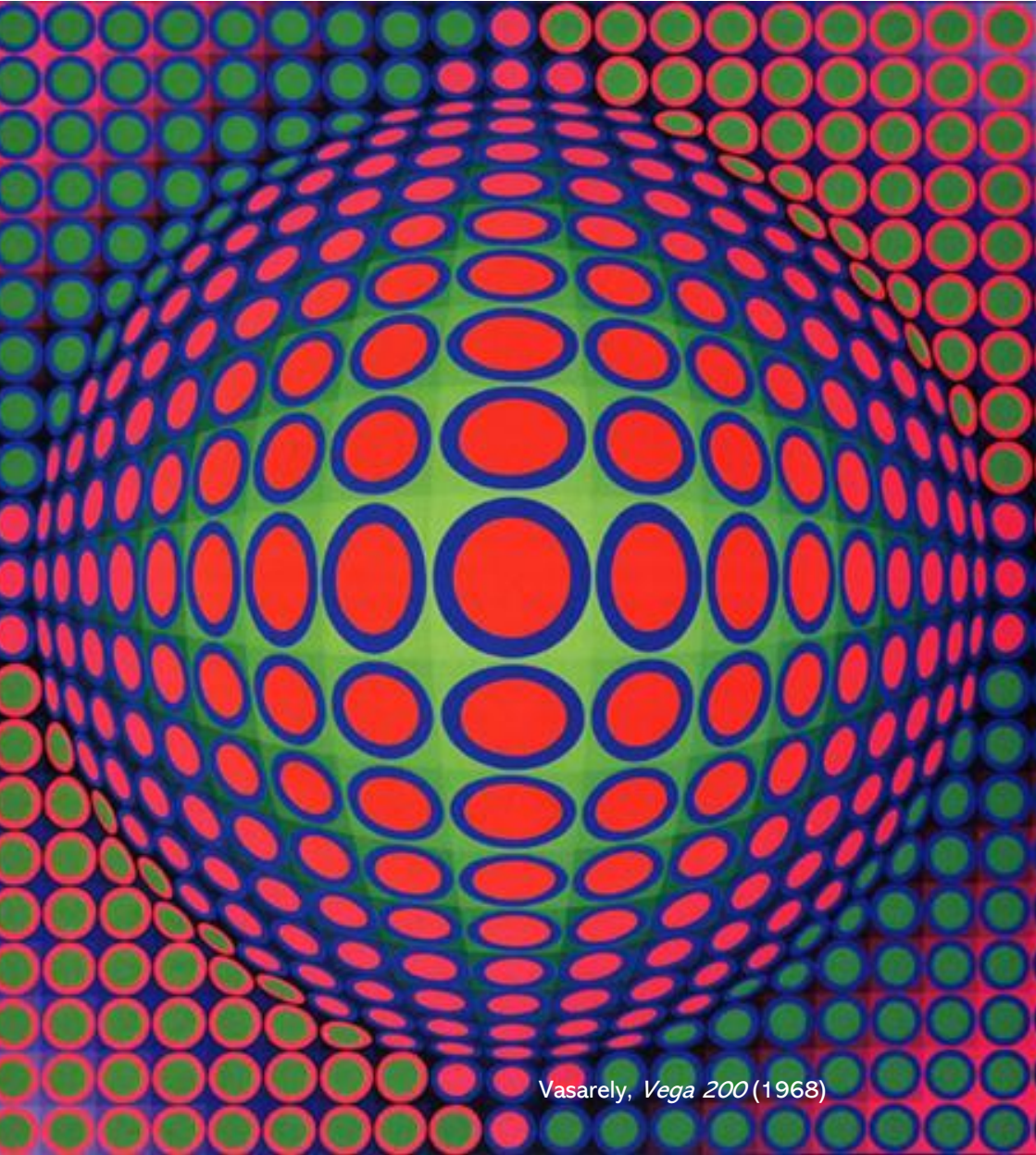
Comoquiera que sea, una cosa resulta clara: en la estética de hoy el topos y el locus de la estética ya no se reduce al arte, ni tampoco a la belleza. Hay una experiencia más fundamental aún, la armonía. Sobre la cual se ocupa alguna ciencia de la complejidad, como la termodinámica del no-equilibrio. Pero esta ya es otra historia.

La estética sin metafísica nace como disciplina propia entre las décadas de 1970 y 1990. Rápidamente: los años post-1968, la derrota de EE.UU. en Vietnam, la guerra y la posterior derrota militar de la URSS en Afganistán, la terrible crisis energética de 1977-79, la intensificación de la guerra fría, la emergencia del bloque de los No-Alineados, las fallidas revoluciones centroamericanas, las tecnologías de la información y la comunicación (TIC's), las terribles hambrunas en Etiopía, los golpes militares en América del Sur, el lento emerger de los tigres del sureste asiático, en fin, la Perestroika, Glásnost y la caída del muro

de Berlín en 1989, la catástrofe de Chernóbil y la profunda crisis y conciencia ambientalista, el surgimiento del multiculturalismo, el computador se vuelve una herramienta cotidiana, y aparece internet. Entre otros acontecimientos.

Son tiempos de enorme vitalidad, siempre con esa observación pertinente: la vida nunca sabe hacia dónde va. La vida es no-teleológica. Lo cual no impide que en los paisajes rugosos los fines se vayan construyendo, alternando, suplantando. La evolución misma, de hecho, no es teleológica. La vida sólo se sabe y se quiere a sí misma. De tantas maneras como sea posible, de tantas maneras como quepa imaginar. El arte, las artes, se nutren de esta circunstancia. Como la ciencia misma. Y la buena filosofía.

Vivir, el más apasionante y arrojado de todos los riesgos y pasiones. El tema de la complejidad misma de la estética. Como observara con acierto Kazantzakis, vivir, la última tentación; finalmente, la única tentación verdadera.



Vasarely, *Vega 200* (1968)

VASARELY: ESTÉTICA DE LA EQUIVOCIDAD

Es perfectamente posible, e incluso necesario, hablar de progreso en el arte. Contra todas las apariencias y contra la tradición. Ello, desde luego, no implica necesariamente concebir a la historia –por ejemplo, a la historia del arte– como historia de progreso; por tanto linealmente. Y en consecuencia, concomitantemente, podemos y debemos hablar de progreso en la estética.

Se trata, notablemente, del progreso que vincula al arte con la técnica y la tecnología, y a la vida con la tecnología misma. Es como decir que el progreso en el arte se ilumina, por así decirlo, en su relación con la técnica y la tecnología.

Sin, embargo, hay que recabar siempre en que la tecnología no son las máquinas (los computadores, por ejemplo), existentes en cada momento. Propiamente, la tecnología no se ve: es el conocimiento, la interfaz entre nosotros y el mundo con la mediación de la técnica.

(En francés y en alemán, la expresión es precisa: técnica *téchnique*, *Technik*; en inglés: *technology*. En español podemos no asumir esas diferencias, y nos referimos a un mismo conjunto de fenómenos).

Pues bien, ninguna otra época como la nuestra ha estado tan macada y permeada por la técnica y la tecnología. Tecnociencia, en rigor. También el artista debe poder responder a esta circunstancia.

Víctor Vasarely (1906-1997), estudia medicina para abandonarla, y se deja seducir por el arte abstracto, debido principalmente a la influencia de Bortnyik, y la Bauhaus húngara. Mondrian y toda la escuela de De Stijl pueden encontrarse en las raíces de la sensibilidad de Vasarely, mientras que, en arquitectura, Gropius y Mies van der Rohe, Le Corbusier, los constructivistas rusos se destacan con luz

propia. Lo de Vasarely es un llamado a las artes aplicadas y la creación de una estética propia. Sin olvidar, por lo demás, la importancia de Malevich, claro, en la inspiración cónica de su obra.

Observemos el cuadro que tenemos con nosotros: *Vega 200*. Pedagógicamente podemos acercarnos a él por vía de contraste. No solamente no hay centro alguno, sino, por consiguiente, tampoco existe un punto de anclaje. Ni para la mirada ni para el espíritu. Nada en la historia del arte se corresponde con este cuadro. A excepción, naturalmente, de los antecedentes más directos, y los únicos, por lo demás, que son Seurat y Delaunay. Del primero, basta con mirar el *Velero* (1885), o el *Campo de alfalfa* (1886). De este último, siempre merecen un par de minutos, por lo menos, sus *Ventanas simultáneas* (1912), o su *Joie de vivre* (1930).

Siempre es conveniente rastrear antecedentes de una idea, por ejemplo. Pero, igualmente, a veces, no es elegante.

No hay en *Vega 200*, perspectiva cónica, no hay anclaje alguno. Es abstracto, eso sí. Pero se antojan motivos "reales", figurativos. Geométricos, en todo caso.

Lo que salta a la vista es una esfera que quiere sobresalir de un fondo plano. Pero luego de un momento, cabe fijarse que la esfera está compuesta de formas planas. Círculos insertos en un cuadrado. Forma y color. Forma contra color. Una unidad extraña, si cabe. Por lo menos la combinación. O bien, al contrario, es una esfera que se desinfla y tiende a volverse plana. Ambas posibilidades, de hecho. Los colores dan otras formas que los elementos geométricos

El cuadro consiste en una combinación simple: círculos rodeados de un borde sobre un cuadrado. Sólo cambian los colores. Tres formas, y en rigor, seis colores. Complejidad combinatoria a partir de pocos elementos.

En una aproximación ligera y rápida, puede saltar a la memoria la asociación con Escher. Vemos globalmente una figura imposible. La cuadratura del círculo, si se quiere. La mirada gira de la figura central a sus componentes, y de estos a los extremos, y de los colores a la forma, y al revés, nuevamente. No hay anclaje en el cuadro. Una figura, una alegoría, una alusión central que sirva como pivote. Si algo hace falta aquí, manifiestamente, es la perspectiva cónica.

Geometría pura. Espacio. Operaciones con el espacio, en rigor. ¿Operaciones con el espacio? Eso exactamente es lo que hace la ciencia del espacio, y la más elegante de sus hijas, la topología: estirar, comprimir, torcer. Gracias al computador, estas operaciones se alimentan con una adicional: iterar. *Contrario sensu* a las operaciones clásicas que se hacía con el espacio: rotación, traslación, reflexión.

Tenemos ante nosotros colores mates o brillantes. La superficie se encuentra en continuo movimiento. Exactamente como en ese libro reciente de D. Deutsch, *El comienzo del infinito* (2011). Deutsch estudiando la epistemología de base de la ciencia de punta contemporánea, después de ese libro magistral que es la *Fábrica de la realidad* (traducido como la *Estructura de la realidad*). Deutsch, seguramente el más destacado investigador en el mundo acerca de los mundos paralelos – en la física cuántica.

No hay ya una visión estática. Antes bien, encontramos con nosotros un campo dinámico que, consiguientemente, implica la participación del observador. Incluso, de manera radical, lo que tenemos es el fenómeno visual mismo.

El movimiento y el tiempo pueden ser expresados en la superficie. El ser es superficie, pero porque el ser es movimiento, devenir. Asistimos, al cabo, al triunfo de Heráclito.

Y sin embargo, o precisamente por ello, comprendemos que el movimiento no es real. Por el contrario, es una

ilusión que surge de la relación directa entre la obra y el espectador. Ningún movimiento es real, nos ha enseñado Einstein. Es siempre relativo. Precisamente por ello todas las historias y los tiempos locales son reales y existen por sí mismos.

Sólo que en Vasarely los tiempos y las historias locales hacen referencia a los átomos, las moléculas, las estrellas y las flores. Y con ellos y otros más –tantos más- a los patrones mismos que los componen y los articulan.

En este artista, los objetos naturales se convierten en signos que sustituyen a las figuras. No se trata, por tanto, de abstraer el mundo figurativo, sino, por el contrario, de leer figurativamente un modelo abstracto. Más exactamente, la estética de Vasarely es la de la ambigüedad de las superficies.

Y con Vasarely, pues lo mismo: siempre estamos, permanentemente, en el comienzo del infinito. Siempre estamos en la esfera de la superficie. Como en un río. Como en un escenario. La profundidad es, en verdad, una ilusión. O un deseo. Esa ilusión de distancia que genera el Renacimiento con Masaccio y, particularmente, con Brunelleschi. La profundidad, en sus orígenes es la distancia y el alejamiento – del punto de vista, o de Dios sobre el mundo. Ese misterio de las catedrales.

Asistimos con Vasarely, al final de la imagen de un mundo tridimensional. El final de Euclides. El final de la perspectiva. El final de un punto de vista. Asistimos con Vasarely, al final de ese mundo clásico: ¡por fin! No porque fuera limitado sino porque ya no da más: es un mundo consistente. Un mundo, una teoría consistente es aquella con la cual se pueden hacer cosas, pero ya no se le puede hacer decir más cosas que las que ya dijo. Su capacidad explicativa y comprensiva han concluido.

Y el instrumento gracias al cual sucede esta transición es el computador – instrumental o conceptualmente

hablando. Tenemos, con Vasarely, el tránsito de la tela y el caballete a la pantalla (*écran*). En correspondencia epocal con Rothko también, entre varios otros. Sin olvidar ese actor eximio que es, al respecto, J. Pollock.

No existe ya un centro compositivo. No hay ya el punto cero del diagrama cartesiano o de Venn. Es el adiós a la geometría analítica y la trigonometría – esas inutilidades para el espíritu.

Por el contrario, asistimos al cambio entre formas y fondos, donde el ojo humano es incapaz de decidir entre dos o más hipótesis perceptivas. El concepto de hipótesis en ciencia y metodología de la investigación científica supone, afirma, el primado de un punto de vista. ¡Engaño! El ojo se mantiene en continuo movimiento. No como en el arte clásico, donde el ojo ancla en un puerto y desde allí navega –de manera limitada- para volver al mismo puerto.

Un concepto novedoso en arte y estética (pero no en matemáticas) es aquí el de axonometría. Que se articula, a su vez, en ortogonal y oblicua. Para un *connoisseur* todo el lenguaje de la física cuántica encuentra aquí un sólido asidero. Perspectiva axonométrica, como en ese cuadro que es *Deuton VB* (1969).

Si en música, por ejemplo, se dice que nadie comprendió mejor la teoría de la relatividad que B. Bartók, asimismo, sin la menor ambivalencia, cabe decir que nadie comprendió, en la plástica, mejor la ciencia del siglo XX que Vasarely. Este es el mérito grande y el gran reto de su obra.

En efecto, Vasarely es un estudioso de la ciencia. Ningún creador puede serlo si no le cabe el mundo en su cabeza. En cualquier campo o dominio del conocimiento y de la vida. Él mismo confiesa haber leído y estudiado asiduamente en los años 1960s libros sobre la teoría de la relatividad, mecánica cuántica, cibernética, astrofísica. Temas sobre antimateria.

Estamos ante un artista que emplea el arte para hacer asequibles conceptos, avances, desarrollos e investigaciones científicas de punta.

Observar *Vega 200* permite una evocación casi romántica de lo cósmico. Caben, sin dificultad, reminiscencias, evocaciones o asociaciones con átomos, células, moléculas, granos de arena, cantos rodados, hojas, flores. La obra de Vasarely refiere a una estructura interna del mundo y de la realidad, al orden de los fenómenos. Vasarely se consideró siempre a sí mismo más cercano a la naturaleza que un paisajista.

No se trata ya de objetos en la naturaleza, sino de algo mucho más profundos y recónditos: las leyes de la naturaleza y el cosmos, los patrones de organización, las estructuras subyacentes a la superficie misma de la realidad. Un artista de su época, un artista ilustrado, un artista culto – científicamente, por decir lo menos. (Y que ya es mucho; supuesta la escisión entre “las dos culturas”).

El lenguaje que permea y que a la vez permite la obra de Vasarely no admite dilaciones con respecto a su correspondencia con su época que, *tanto más*, es la nuestra: Permutaciones y algoritmos, patrones de Moiré, artes gráficas, sistematización del lenguaje formal, superación de lo subjetivo, activación de la visión pura.

En otras palabras, antes que imponer una geometría a la naturaleza, que es lo que hace Euclides, a partir de la base de Platón-Aristóteles, se trata de ir a la geometría interna de la naturaleza. Mandelbrot y Vasarely. Lorenz y Vasarely. Prigogine y Vasarely. Barabasi y Vasarely. Por ejemplo. Incluso independientemente de que estos científicos poco y nada saben de Vasarely. Formas orgánicas. Vasarely es una desviante que habrá de coincidir, más adelante, en algún *roundpoint* con Rothko. El *Zeitgeist* de nuestra estética. Aunque, ciertamente, no los únicos.

Correspondientemente, los motivos flotan en el aire, constituyen el ambiente. Teselados y cohomología. Análogamente a los politopos de Coxeter. Modificación de estructuras. Topología, y más exactamente, topología estructural. Movimiento fluido, superficie reticular.

¿Cohomología, dijimos? Sí, ese capítulo apasionante de las matemáticas que consiste en el estudio de estructuras imposibles. Exactamente como los objetos imposibles de Vasarely. O los juegos de diseño imposible. O la arquitectura imposible, incluso. El arte, tampoco, ya no se limita a lo real. Y ni siquiera a lo posible o probable. La mimesis queda como una urna en el museo de la historia – del arte y de los conceptos. Y con respecto a los objetos imposibles cabe pensar en los “tri-dim” y los “bi-dim” del propio Vasarely (*Nacimiento I*, 1951, o *Casiopea*, 1957).

Como quiera que sea, lo de Vasarely es la geometría de la naturaleza y las estructura artísticas.

En la geometría propia de la naturaleza no existe lo opuesto. Ni jerarquías. Ni sujeto-objetividad. Cabe, igualmente, una referencia a la técnica de *trompe-l'oeil* (“trampantojo”, horrible traducción, pero estandarizada). Los cuadros de Vasarely parecen tener dificultad de respirar. La percepción requiere un esfuerzo. El cerebro debe trabajar. No ya reposar y anclarse como en el arte anterior. Más que regocijo hay trabajo, esfuerzo, dinámica. Y esta es la dificultad que implica esta clase de estética para el sentido común y la gente normal. Es, en otras palabras, el arte como punto de partida, no de llegada.

¿Los antecedentes de Vasarely? Bauhaus, constructivismo. Geométrico-abstractas. Op Art. Y sin embargo, Vasarely crea un nuevo lenguaje. En efecto, si Deleuze sostiene que el filósofo crea conceptos (y los demás los usan), el verdadero artista crea lenguajes. Y los demás los emplean. En esto consiste la grandeza de un grande.

Vega 200 consiste en una alineación vertical y horizontal de moléculas compuestas por contrastes de colores y formas básicas. El cuadro tiende hacia la superficie y permanece en ella, irremisiblemente. Contraste de colores. Uno claro contra uno oscuro.

Cuadros que tienen nombres de constelaciones (en los años 1950s). Términos húngaros con fonética francesa que designan conceptos científicos y cósmicos: luz, espacio, planeta, sombra, crepúsculo, o estados de ánimo.

El principio de orden radica en una sucesión de combinación cíclica de colores y de formas. Como lo dice el artista: "La permanente perfección de los contrastes simultáneos hace prácticamente imposible analizar la estructura del cuadro paso por paso". Es decir, tenemos ante nosotros un cuadro que se estudia de manera sintética. *Contrario sensu* a la historia clásica del arte y la pintura.

En el pintor húngaro-francés encontramos cuadros que dan la impresión de ser una combinación arbitraria. Pero existe un orden. Se trata de una sucesión cíclica de combinaciones de formas y colores con diferencias mínimas que exigen mirar una y otra vez el cuadro. Manifiestamente, hallamos una estructura difícil de descifrar. Hay, a todas luces, informaciones que se contradicen unas con otras. Y que sin embargo, poseen un orden sugestivo.

Nos encontramos con Vasarely más que ante un arte abstracto, ante un *arte contraintuitivo*. Como lo es, de hecho, toda la cultura contemporánea. Podemos decir que la estética de la equivocidad es justamente una estética contraintuitiva.

El carácter contraintuitivo de nuestra época constituye, sin lugar a duda, el rasgo diferenciador cuando se lo contrasta con la historia. Vivimos, hoy y hacia delante un mundo digital; no ya analógico. O también: sobre la base de lo analógico, nos lanzamos sobre un mundo, una realidad

digital. Hologramática incluso, si se prefiere. Lo digital no es intuitivo, esto es, no se funda en el primado de la percepción natural. Es, si se quiere, construido, concebido, imaginado, creado.

En una cultura semejante (*Zeitgeist*), la percepción es inestable. No se fija claramente. Y el cambio y la velocidad del entorno se comprime y se acelera. El arte corresponde a este estado de ánimo general. Más exactamente, hacemos el aprendizaje de que no existen (ya) soluciones definitivas. Exactamente como en el arte al que nos invita Vasarely.

Pues bien, el concepto medular de toda la obra y la estética de Vasarely es el de *unidad plástica*: la idea artística central de Vasarely, fundamento de su estética. Esta unidad consiste en un alfabeto permutable compuesto básicamente por un cuadrado de color de diez por diez centímetros, en el que se incluye una figura geométrica de otro color. Compuestos por seis colores básicos: amarillo cromo, verde esmeralda, azul laca, violeta cobalto, rojo y gris. A partir de ellos, se obtienen seis gamas de colores. Más un negro matizado. Todo lo cual permite posibilidades prácticamente ilimitadas. Justamente eso: *Vega 200*.

De esta suerte, la “unidad plástica” es un aparato de mensajes artísticos que pueden reproducirse y difundirse cuantas veces se quieran, además de ser universalmente comprensibles. Ciertamente se siguen los métodos de la producción industrial, pero antes que como trivialización del arte, se trata de una democratización de este.

En efecto, la idea es destruir la idea de un arte único e inimitable, el fin de una élite privilegiada. El arte debe poder ser reproducible en la forma de diapositivas, arquitectónica, de películas, telas, muebles, etc. Con lo cual adquiere un papel educador de lo bello. Con el arte, se trata entonces de una democratización también de la cultura y la estética. Pero quien dice democratización dice igualmente transformación de la cultura, la estética y el

arte. “El arte del mañana será de dominio público, o no será”.

Tenemos, pues, la “unidad” que es el ser abstracto de lo bello. La forma primera de lo sensible (Vasarely). Es la época del surgimiento del pensamiento sistémico, la Escuela de Palo Alto. Unos años más adelante, la creación de los primeros institutos dedicados a la complejidad en el mundo. Y en la misma época D. Bohm estaba escribiendo su obra capital con espíritu análogo: *La Totalidad y el orden implicado (Wholeness and the implicate order, 1980)* luchando también contra el reduccionismo y el dualismo, para hacer tan sólo una referencia puntual. Bateson escribe ese libro fundamental que es *Mind and Nature (1979)*.

Son los años de la emergencia de las nuevas tecnologías (en rigor un concepto ya, hoy, caduco; pues es de los años 1970s, cuando emergieron las TIC's). La consolidación de la cibernética. La computación en toda la línea, creciente hasta hoy. Y, entre otras, muchas buenas matemáticas y física, política e investigación.

Recabemos en esto: la *unidad* plástica: la superación de los dualismos y, manifiestamente, del pensamiento y las relaciones binarias. El final de la esquizofrenia occidental – ¿gracias a qué? Más y mejor arte congruente con la ciencia de punta. Más y mejor diálogo entre investigación y plástica. Mucha arte aplicada, pero concedora de la mejor ciencia del momento. Es, a todas luces, el triunfo del conocimiento. Conocimiento sensible.

La importancia de la programación para el arte del futuro. En contra del pensamiento elitista de la posesión (Cfr. *La Mona Lisa*). Y en contra vía a los “coleccionistas”. Encontramos una vía para la democratización del arte y la cultura, de la estética y el espíritu mismo. Un arte reproducible tantas veces como se quiera.

El arte puede y debe cambiar la sociedad. Integrar el arte a la vida diaria, para exaltar a la vida misma, para relatar historias y al mismo tiempo hacerla mejor. Incluso más bella, si se quiere. (¡La vida siempre puede ser más bella de lo que creeríamos!).

Podemos decirlo entonces de manera franca: un artista es las redes en las que se inserta o que crea. Como todo pensador y científico. Incluso, quienes no tienen ninguna o la suya es (muy) reducida.

La estética contemporánea es aquella que afirma que el arte es propiedad de todos. Y el conocimiento es libre. La tensión apunta hacia la armonía del arte con el mundo y con la vida.

Si Hegel decía que la filosofía es una época elevada a concepto, cabe sostener, análogamente que un artista como Vasarely es la ciencia y la cultura de su época elevada a superficie y estética. La ciencia moderna y sus secretos alcanzan una forma poética. Y como toda buena poesía permite y exige a la vez lectura y relectura.

Vasarely: arte de lo equívoco. La equivocidad como estética. Arte que posee distintos significados. Antanaclasis. Lo imponderable de la experiencia estética.



Banksy (sin título), s.f.

BANKSY: EL CAMINO HACIA EL GRAFFITI COMO UNA DE LAS BELLAS ARTES

Hay obras que quieren durar años, centurias, acaso para siempre. Es el delirio de sus autores o padres. Las obras que quieren durar centurias quieren ser apreciadas por miles y millones. Y hay también obras que sólo duran minutos. O un par de horas. En el mejor de los casos, unos días. Es el caso del graffiti. Horas o días borrados por empleados públicos de limpieza, o por la policía; o por los servicios de seguridad privada. En el mejor de los casos, obras que sólo alcanzan a apreciar unas cuantas personas.

Es justamente con respecto a obras de alta caducidad y poca permanencia, notablemente, cuando entra en juego y cobra todo su valor el análisis de W. Benjamin: “La obra de arte en la época de la reproducción técnica”. Pues bien, es gracias a los registros que la obra pasajera en general, se hace duradera en el tiempo.

Un ejemplo diáfano: el teatro; pero también la danza. Y esas formas que son el performance, los happenings, las video instalaciones incluso, los juegos de roles, las citas del arte, los *flashmobs*, y sí: con total seguridad, el graffiti. Arte perecedero, arte del instante, el instante siempre por definición pasajero.

Pero viéndolo bien, no hay nada infame en esto. Si no, vale recordar las famosos jardines zen – en Japón, Corea y la China (principalmente). El arte y la estética zen en los que, en este contexto, cabe resaltar el ikebana, el origami, varios de los budō, y ante todo los jardines zen (*Karesansui*). Jardines secos. Arte que se destruye para poner en evidencia la futilidad de la vida humana.

En otro plano y parámetro, Sartre: “El hombre, una pasión inútil”. – Sí, pero pasión, al fin y al cabo.

Pues bien, el graffiti, nacido en metrópolis y grandes urbes, en barrios de hacinamiento y marginalidad, en calles nocturnas con ambientes opacos, es como una contracara del espíritu zen. Eso: contra-cara.

Nueva York o Brasilia, México D.F. o Caracas, Bogotá o Buenos Aires, por ejemplo, esconden incluso calles de graffitis, y se organizan ya circuitos académicos y turísticos alrededor de ellos. Cabe echar una mirada a una avanzada conspicua de la estética del graffiti: Banksy.

Banksy: un nombre. Durante un tiempo, el misterio de un equipo, el sueño de un colectivo, acaso como en matemáticas el caso de Bourbaki. Un grafitero que crea un lenguaje, un arte compuesto de altos y finos ingredientes.

Veamos la pintada que acompaña a este texto. Sobre una montaña de armamentos, una pareja de niños –la inocencia y el futuro-, cada uno abrazado a su muñeco(a) de peluche favorito(a), conversan. Así como sólo lo saben hacer los niños. Con esa facilidad y esa espontaneidad única en la existencia. (¡Se hacen amigos tan fácilmente entre los niños! Los adultos no aprenden de verlos...). Y un globo en forma de corazón, en rojo naturalmente, para marcar el contraste, se eleva, inhiesto, por el aire. Sensibilidad fina. Una síntesis perfecta de nuestro mundo – y la vida. El futuro que emerge y se contraponen al pasado y al presente.

La técnica es conocida y de elementos económicos: pinturas con aerosol, con tiza, estencil, materiales urbanos. Sin título, enmarcados en el paisaje urbano mismo. (Al tiempo rápido del graffiti y a la economía de sus medios no faltará quien diga, con algo de acierto, que el graffiti se corresponde con los tiempos y la cultura del *fast food*. Bueno: *fast food* y –por tanto- *junk food*).

Arte del graffiti. Toda una expresión alternativa, una contracultura. Los muros como páginas de la ciudad. El aerosol como el pincel del cemento y el ladrillo. Y siempre el color. En fin, los muros, el lienzo urbano por excelencia.

Los muros como el caballete improvisado y aprovechado. Las calles de la ciudad, usualmente impersonales, se convierten, intramuros, en voces que claman y quieren ser escuchadas. La voz anónima de muchos grafiteros cuya firma sólo es conocida por los *insiders*. Para los “outsiders” es “un grafitero más”. Eso: anónimo. El autor no importa: análogamente a como en la Edad Media. Antes que se inventara al individuo, y por tanto al autor, o al artista.

Los muros son el terreno de controversia y debate entre la publicidad oficial y mercantilmente correcta, y la reacción y resistencia de quienes aguantan y no se dejan vencer. Quienes verdaderamente afean nuestras ciudades, calles y muros son las compañías, medianas y grandes, que, para decirlo de manera breve, generan contaminación visual. Contaminación e hiperconsumismo. Hiperconsumismo y dependencia.

Graffiti: manchas y gritos, espasmos de pintura e hiperventilación visual y colorida.

Graffitis con plantillas prediseñadas, en cartón o plástico. O una idea concebida algún tiempo antes y plasmada en la pared, o en el piso. O un marasmo y suspiro largo aprovechando el momento, haciendo de la oportunidad una eternidad pasajera.

Arte que, en el caso de Banksy, se hace en cuestión de largos segundos o cortos minutos. La transgresión tiene su propio tiempo oportuno. El tiempo oportuno: ese tiempo que no tiene tiempo.

Y ese rasgo desafiante de Banksy: la inmensa mayoría de sus personajes: adultos o niños, mucamas o policías, ratas o textos miran de frente, sin ambages, al espectador. Interpelación directa y sin dilaciones. La bola cae en el campo del espectador: le corresponde a él o ella jugar ahora. Claro, si entiende el juego. ¡La mayoría de la gente (ya) no juega!

Bien vale la pena, aunque de manera rápida, echar un vistazo (detenido) por varios de las pintadas de Banksy.

El protestador que se cubre el rostro con un pañuelo y lanza flores – verosíblemente contra la policía. La niña que abraza una bomba, y la ama, aplacando así la destrucción de la bomba. Los dos policías hombres –el símbolo de la fuerza y la machía en el mundo- abrazados besándose, declarando su amor en sincero abrazo. El policía que “snifea” un hilo largo de cocaína, a lo largo de muchas calles, atravesando el espacio público. El guardia de policía de la realeza dejando su fusil a un lado y capturado in fraganti orinando, mirando a “la cámara”. O el mismo guardia trazando la clásica “A” en círculo de los movimientos anarquistas, o escribiendo, en otra escena, “Dios salve a la reina”, un graffiti, a su vez.

La mucama que oculta el mugre bajo un mantel, de manera furtiva, pero mirando al espectador, acaso en actitud desafiante. O el empleo de carteles, sellos y signos oficiales para invertirlos autorizando el área para lugar de graffitis. Y claro, otros graffiteros interactuando e interlocutando, consecuentemente. O las diversas “área de picnic”, “área de protestas”, en lugares inverosímiles y prohibidos. La inversión del orden. Inversión completa: *upside-down*. Las áreas de recorte para oponerse a muros y valladas, a lugares sucios e inmundos, por ejemplo.

La vida cotidiana y privada, el momento histórico y la conciencia ecológica, la tecnología y la política, los movimientos sociales y la iniciativa personal – son muchos los motivos de la obra de Banksy. Porque, en el caso de este artista: así se llama ya: una obra. Con los elementos (a veces cuestionables) de lo que hace una obra en la línea de los estudios de Danto.

Y mucha sensibilidad también. Buen humor, sensibilidad y cultura: los ingredientes o marcos de una buena inteligencia.

Sin embargo, lo que hay en Banksy es además una fina sensibilidad que va más allá (bastante más allá, de hecho) del estilo del *tagging* o *hitting*, o del *throw up*. En estilo formal, el de Banksy es una mezcla de *art graffiti* y *lema*.

Un ejemplo de la sensibilidad puede apreciarse en esa pintura de una niña, en perfil blanco y negro a la que el viento le arrebatara un globo rojo mientras su mano se extiende en dirección al globo que se escapa. Pero con seguridad el contraste más fuerte se puede ver en algún poema de Banksy (*love poem*) o en alguna de las breves historietas, como la de la abejita laboriosa y el oso mielero. Para no mencionar esa clase de aforismos que el artista plasma ocasionalmente aquí y allá. “La clave para hacer buen arte consiste en la composición”, por ejemplo. O: “Preocúpate por las gilipolladas” (*Mind the crap*), significativamente pintado a la entrada de la muy prestigiosa *Tate Gallery*.

Hay humor en Banksy, mucho humor. ¿No se ha dicho que la buena inteligencia siempre va acompañada de buen humor, y que es lejana al espíritu adusto y de gravedad? Los ejemplos aquí son numerosos. Basta con echar una mirada, desprevencidamente a su obra. A propósito, ese estupendo libro que es *Banksy. Wall and Piece* (2006). Paradigmática-contradictoriamente publicado por Ed. Century, una división de “Random House”. El libro contiene menos graffitis de los que están disponibles en internet.

El establecimiento. Personalmente no veo ninguna incompatibilidad. La justificación queda para otro espacio. (El sitio <http://www.banksy.co.uk> es en realidad la respuesta a un mal video que circula por internet de/sobre Banksy mismo).

Pues bueno, buena parte de ese humor tiene que ver con la burla al sistema de control y espionaje de las cámaras y los circuitos cerrados de televisión. Frente a la sociedad y al estado panóptico antes, e incluso más radicalmente que, la protesta, está la burla. La burla y la ironía. Los poderes

siempre, históricamente, han sido impotentes frente a ambas. Véase esa magnífica historia de Banksy sobre los dos pintores de la corte.

De Sócrates a Voltaire, de Shakespeare a Banksy – para no hacer aquí una lista.

El graffiti y Banksy, la voz de los sin voz, la presencia de los invisibles, la belleza de lo subterráneo. La irrupción de lo inesperado. Una reencarnación de Heráclito, el Oscuro de Éfeso. Con Banksy y los grafiteros, en efecto, cabe recordar a Heráclito: sólo quien espera lo inesperado hallará. Pues el modo de existencia es exactamente ese: la sorpresa y el asalto, la irrupción y la emergencia. La novedad y lo inesperado. Frente al mundo regular, estable, controlado y predecible de la normalidad. En donde, en rigor, estrictamente, ya no hay vida.

No en vano, la casi omni-presencia de las ratas en muchos de los graffitis de Banksy. ¡Las ratas, esa maravilla de la adaptación por lo demás! ¡Enorme ventaja selectiva, por tanto! (Es inevitable pensar en este contexto en P. Auster, por ejemplo en esa pequeña joya que es *El país de las últimas cosas*. Humor y contingencia).

El graffiti, el distanciamiento (análogamente como en Brecht) del aburrimiento. Del espíritu de pesadez, de esa insoportable levedad del ser (Kundera), o del desasosiego (Pessoa). En fin el graffiti, ese arte maldito – exactamente en la misma longitud de onda de la literatura maldita (Genet, otro de ellos, olvidado o proscrito, a veces).

Las ratas, esa especie maldita, justamente, y que si alguien reivindica como actor propio, ni siquiera como alusión o evocación, es Banksy. Las ratas, como bien diría Nietzsche, ese animal que produce rechazo e histeria en las mentes afeminadas (en el fuerte sentido nietzscheano, justamente). Ratas que pintan o advierten, que juegan o irrumpen, ratas o ratones transgresoras – esa especie tan mal comprendida, sólo porque no es una especie carismática.

Excepto, claro, cuando son objeto de investigación en los laboratorios. En fin, las ratas, el anagrama del arte.

El graffiti en una palabra: ese arte del desparpajo. Facilidad para esparcir, en este caso, mensajes y formas, expresiones y gritos, composiciones y espacios. Esparcir, regar al viento, dejar que las cosas germinen a su ritmo. Tiempo propio, ausencia de desespero. Juego con la aporía, en realidad: libertad de las paradojas. La antípoda del pensamiento analítico y jerárquico, clasificador y formal.

Como bien sostiene Banksy mismo, el graffiti es peligroso tan sólo para tres tipos de personas: los políticos, los ejecutivos del mercadeo y la publicidad, y los escritores o pintores de graffiti.

Y por otra parte, “algunos se hacen policías porque quieren un mundo mejor. Otros se hacen vándalos [grafiteros, C.E.M.] porque quieren que el mundo sea un *mejor lugar para ver*”.

El graffiti significa y comporta la vez, la importancia y el significado de la emergencia. El significado y la importancia de la autoorganización. Unos grafiteros que superponen trazos a pinturas anteriores.

Política, estéticamente, el graffiti es la mejor expresión de la iniciativa de la sociedad civil. Pues la policía siempre va a la zaga. La policía y los servicios de pintura y lavado de fachadas.

Arte político, en efecto, pero no de política militante, sino política de vida. Que aquella instrumentaliza y es pasajera. Esta se proyecta en el tiempo, como el tiempo mismo.

Las izquierdas del mundo no llegaron en el pasado nunca, y no han llegado aún, a reconocer el carácter libertario, revolucionario, libre e ilimitado del movimiento de los grafiteros. La izquierda tradicional, con sus métodos de organización anquilosados y siempre tayloristas y fordistas,

contradictoriamente. Esa izquierda de carné y militancia. La estética de los grafiteros la superaron: lo cual supone para aquella actualizarse y nutrirse de más y mejor pensamiento.

Y en el otro extremo, puede decirse, esos grafiteros de tiza en el piso – más artísticos, a plena luz del día. Para no mencionar, la *pixação* brasileira, que merece, dada su riqueza, un espacio propio, aparte.

Como bien lo ha señalado Bajtín: los graffitis son heteroglósicos. Dependen del contexto. Es acción local en el horizonte del mundo. Por eso mismo el graffiti de una ciudad o país no se entiende enteramente en otro país o ciudad. Incluso no de una época o momento al otro. Con lo cual cabe perfectamente hablar ya, como es efectivamente el caso, de una historia del graffiti.

No hay nada qué hacerle: el graffiti es, efectivamente, clandestino y subversivo, contestatario y alternativo. Pero no por sí mismo; sino, como sucede siempre en la sociedad, por los *modos normales* de la cultura. La normalidad y la institucionalidad son la madre del levantamiento y la protesta, de la subversión y la resistencia.

“La gente que se levanta temprano en la mañana son causantes de guerras, muerte y hambrunas”, afirma Banksy. Comprender que nuestras acciones, todas, tienen consecuencias – consecuencias de largo alcance, generalmente imprevistas. Eso se llama *Karma*.

Siempre los muros. Arrugados o lisos, cerrados o anónimos. Sin olvidar jamás, después de la caída del Muro de Berlín, el muro que rodea al territorio palestino: motivo de numerosos graffitis: *necesariamente*.

Un lugar propio merece esos agujeros de luz y espacio en los muros, allí donde no existen, creando la sensación (no ilusión) de libertad y negación de la facticidad. Esa es una de las mejores posibilidades del arte. Contra los muros de la infamia.

En cualquier caso, el graffiti significa la distancia con respecto a obras de arte (relativamente) icónicas. Contra el arte elitista y la elitización del arte. Cuyo cénit es la llamada obra de arte única e irrepetible. (Un tema ciertamente difícil). Y también una distancia contra la posesión única del arte, y los coleccionistas. Cuando la gente va a las galerías de arte, se trata en realidad de turistas que están mirando el gabinete de trofeos de los millonarios, sostiene con agudeza el artista.

No hay nada que hacerle: mientras el cine ha sido perjudicado por la televisión, y la pintura por la fotografía, el graffiti, sostiene Banksy, permanece inalterado por el progreso. Con el tiempo, en el caso de Banksy, varias de sus obras se venden en subastas en Sotheby's, o han comenzado a entrar en colecciones permanentes. Que es una puerta de entrada para tantos, numerosos grafiteros en el mundo entero. Mientras siguen siendo considerados como tolerancia cero. Y muchos de ellos asesinados por los cuerpos policiales y las evidencias alteradas.

Mientras tanto, Greenpeace ha usado alguna obra de Banksy para sus campañas. Es arte con impacto social – una esfera más amplia y fuerte que el simple impacto académico, científico o artístico. Que es lo mejor que le puede suceder a un artista o autor: ser, en el mejor de los sentidos, usado. (En la academia existe un eufemismo para lo mismo: ser citado).

Hay tanto graffiti como barra o pandilla (*gang*), grupo o calle (casi). Desde esos tiempos idílicos de *West Side Story*. Y hace de los muros y paredes su lienzo y caballete. Las paredes y muros que son siempre símbolos de límites y fronteras, de distancia y anonimato, de defensa y seguridad. Sin olvidar incluso, como en el caso de Banksy, a las vacas pintadas. Vacas y cerdos. Y cubiertas de barcos. Rocas y cuadros inventados en lugares adustos. La superficie en fin convertida en calidez y significación. En mensaje y medio, en medio y fin.

El graffiti es la transvaloración de la pared y el muro, de la superficie misma. Transvaloración que, en este caso, apunta al arte, y a la vida.

Lo que molesta del graffiti a las buenas conciencias no son las pintas en las paredes (“que las ensucian”), sino que es una estética de vandalismo simbólico.

Y los consejos acerca de la pintura con estencil. No precisamente técnicos: es, si cabe, el *manifiesto* político del graffiti. O una propuesta. Exactamente en el espíritu y la letra de *Anonymous*.

De la pintada a la pintura. Ulteriormente, el graffiti como una de las bellas artes.



P. Rubens, *Las tres Gracias* (1625-1630)

COMPLEJIDAD DE LAS ARTES Y LA CULTURA

El primer rasgo definitorio del mundo de las artes y la cultura consiste en la pluralidad de los puntos de vista, la diversidad de los gustos y las opiniones, en fin, la no coincidencia necesariamente en los acuerdos. La complejidad de la cultura estriba en la ausencia de unanimidad y de mayorías y en el reconocimiento de disensos, divergencias y debates. Como es suficientemente sabido, mientras que el concepto de civilización cumple una función más abarcadora y unificadora, el concepto de cultura apunta a la diversidad, la riqueza. Justamente, diversidad cultural, análogamente y en paralelo a la diversidad natural o biológica y a la diversidad genética. Cuando las tres coinciden y coexisten, hablamos, en propiedad de megadiversidad.

La cultura y las artes contienen y refieren al mismo tiempo a la multiplicidad, antes que, y por encima de esa imagen fofa que se ha querido propagar acerca de la necesidad de los consensos. Para eso mismo sirve el arte – las artes. Tal es la carta democrática que comportan.

Las artes asisten hoy por hoy a una pluralidad irreductible, en marcado contraste con la historia anterior. Ya de ellas no es posible un *sistema*. Y no lo es, de manera irreversible. La historia de las artes, esencial siempre, queda en este aspecto como un referente, simplemente.

Correspondientemente, la cultura exige el reconocimiento de la importancia de herramientas y abordajes diversos como la etnografía y los estudios culturales, los estudios sociales de diversa índole y los estudios comparados, incluso los estudios de caso y la investigación acción participativa (IAP), entre muchos otros. Ya no es posible, en absoluto, una mirada genérica –y desde ninguna parte– sobre la cultura. Al mismo tiempo y por sobre ella, son necesarias miradas de paloma, miradas de alcatraces,

miradas de mirlos, gallinas y águilas. (Véase ese hermoso libro, ya hoy clásico de L. Boff *El águila y la gallina. Una metáfora de la condición humana*. Esas gallinas que nunca aprendieron que eran águilas).

Ello, claro, cuando se acepta la pluralidad de estéticas y de artes, de lenguajes y de filosofías. En marcado contraste con aquellos tiempos y culturas en los que, con un argumento u otro, se quiere imponer una visión “realista” de la realidad, del arte y de la estética. Realismo liberal, realismo socialista, realismo nazi – siempre realismo político: *Realpolitik* (*pax americana*, acaso, análogamente a la histórica *pax romana*).

Cabe sospechar: eso, mejor aún: dudar (*sana skepsis*) del mal, del muy malo matrimonio entre arte y política. Que es cuando sucede, no de manera gratuita y sin impunidad, que las artes ocupan un lugar secundario en el imaginario social en general. O se las alumbró con esa luz sosa del entretenimiento y el descanso.

Lo de la cultura y el arte no son única ni principalmente las artes; las artes y las técnicas; las costumbres y las tradiciones; la historia y la naturaleza; el individuo y la sociedad; incluso, la comunidad y el orden cósmico; por ejemplo. Que los árboles no nos impidan ver el bosque. Lo de las artes y la cultura es la vida misma. En su complejidad y multiplicidad, en su ambigüedad y variaciones, en su irreductibilidad y potencia.

La poesía y la literatura –particularmente- contribuyen de manera notable al enriquecimiento de la vida permitiéndonos (exigiéndonos, incluso: pues es lo suyo) imaginar la vida de otros. Reales o ficticios, contemporáneos o pasados, futuros o probables. Leer literatura, tanto como disfrutar de la poesía, significa exactamente eso: vivir otras vidas mientras vivimos la nuestra. Lograr vivir otras vidas, por un instante, en lugar incluso de vivir la nuestra. Sospechar acaso que nuestra propia existencia puede y podría tener (muchas) otras

posibilidades: gratificantes y trágicas, dramáticas y cómicas, por ejemplo.

Magia, encanto, excelente narrativa, imaginación prolífica, enganche con el autor/lector, riqueza y manejo del lenguaje, mucha técnica de escritura, e ingentes cantidades de imaginación y fantasía.

Y es que la literatura, el arte y la poesía suponen la antípoda del pensamiento normal: pues implican y requieren ocio. Ocio para la lectura y la fruición. Distancia con respecto a las tareas y las obligaciones. Y mucho gusto. Gusto que se descubre y con el que se juega, gusto con el que se experimenta y que se aprende, gusto que se internaliza y se comparte. Según el caso. Sí: el gusto: esa noción gelatinosa y no determinada ni determinista. La interfaz entre nuestra subjetividad y lo que quiera que ella sea, y el mundo y el universo, siempre anchos y ajenos.

La cultura es esencialmente innecesaria en el sentido utilitarista de la palabra. Pues piensa y trabaja en términos de resiliencia, de bricolaje, de gratuidad. No se lee *para algo*, sino por el gusto de la literatura misma. (¡En casi todo el mundo los administradores son en general tan incultos! Como los financistas, su complemento). Sin publicidad, bien vale recordar con respecto a la cultura y su hermana gemela de las artes y la estética, el Movimiento Anti-Utilitarista en las Ciencias Sociales (“MAUSS”), y por extensión, necesariamente también en las ciencias humanas. Que son el *locus* de las artes y la cultura.

En verdad, en este sentido, en el arte no existen las *tareas*. Ni los *compromisos*. Aunque no se los desconoce ni desechan.

En las artes existe siempre la preocupación por el bienestar material, pero no se hace de ello una ansiedad ni el objetivo primero. No es posible, en efecto, hacer arte sin conocer la vida. Conocer la vida: imaginar la vida de los otros, vivir la vida de los otros. Literalmente: compasión.

Empatía lo han traducido los filósofos. Sentir al otro desde adentro (*Einfühlung*), en fin, la más rápida y actual de las expresiones, del mundo anglosajón: ponerse en los zapatos del otro. Y todo ello, mientras que en el espectro de la economía y las finanzas, de la administración y las políticas públicas sí es posible lo contrario. Y eso se llama indolencia. O instrumentalización. Ellos que piensan todo el tiempo en herramientas.

Ocio y juego, experimentación e investigación, riesgo y apuesta, improvisación y libertad, técnica y estudio, formación – pero siempre, siempre, ante todo: mucha vida. Experiencia de vida y conocimiento de vida. Eso: con sus riesgos y vértigos. Nadie que no haya vivido intensamente no puede crear de manera auténtica.

Pero la vida no es única y exclusivamente humana, aunque la experiencia humana se convierte en un puerto inevitable y necesario, aunque nunca irreductible, en este planeta. Experiencia de lo diverso, de sí mismo como de lo otro y lo posible, experiencia en fin de otras formas de existir.

“¿Cómo es pensar como un murciélago?”, se pregunta un filósofo. ¿Cómo es pensar como un árbol o un río?, se cuestionan dos biólogos. Para citar tan sólo algunos casos próximos. El don, esa gratuidad que raya con lo inefable o lo indecible.

Ello en marcado contraste con esos modelos advenedizos pero formalizados que quieren concentrar la educación en competencias, obliterando de manera miope a la educación orientada a capacidades. Que no es cosa simplemente de palabras.

La experiencia de la existencia ha encontrado diversos pilares en temas como la felicidad y la libertad, el destino y la tragedia, el amor y la desventura, antes que la producción de riqueza y la posesión de bienes. Pilares hathóricos u osiríacos, cruciformes o de tambor, fasciculados o de pilastra. En fin, tanto y tan variados

pilares como quepa imaginar. *Contrario sensu* al carácter efímero, vanidoso e inestable de la fama y el poder, la riqueza y el consumo.

Entre los ingredientes propios de las artes y la cultura se encuentran, sobre la mesa o en anaqueles adecuados, el humor y la ironía, el gag y la sorpresa, el desparpajo y el cinismo, la novedad y el juego, la experimentación y la improvisación. De los cuales el pensamiento adusto poco y nada sabe o quiere saber. Adusto y pesado, circunspecto y formal, siempre, siempre normalizado/normativizado. Rígido, al cabo.

La juventud de una sociedad se plasma en las artes que produce, en los modos como los produce y en la forma como se acerca a ellas y las hace, o no, suyas. Las artes son la juventud de una época, exhiben la vitalidad de un espíritu. Cine y dibujo, pintura y arquitectura, artesanía y música, poesía y literatura, danza y ballet, canto y orfebrería, y todas las formas mixtas e híbridas, vecinas y próximas, anexas y novedosas que no acaban de ser socialmente aprehendidas, dado el carácter inercial de la conciencia social. Artes formales e informales, si cabe.

Pluralidad de las artes frente al carácter cerrado de la ciencia normal y del pensamiento rígido. El cuerpo siempre expresa nuestros gustos y opiniones, el cuerpo contiene el tinglado entre lo uno y lo diverso. El cuerpo, la epigénesis del alma y el espíritu.

Movimiento y traducción, fluidez y ductilidad, flexibilidad y aprendizaje. Lejos del anclaje seguro y definitivo. Con una arista altamente sensible: la eventual (= la necesaria) capacidad de crear un lenguaje nuevo. Que es el límite mismo de la creación artística. El cénit de la creación.

La complejidad del arte hoy se encuentra en marcado contraste con la universalidad del juicio estético que le gustaba a Kant. Asistimos en las artes contemporáneas a una pluralidad de juicios, muchos de ellos incongruentes,

matemáticamente hablando. Incongruentes e inconmensurables. Pluralidad irreductible, juego abierto y vaivén sincopado.

Frente al sentido común, que es por definición conservador e inercial, dogmático y acrítico. No es que el arte (en general) cuestione al sentido común o lo ponga a sí mismo como ante un espejo. El sentido común que es el verdadero baluarte, asidero y piedra de toque (o de escándalo) del conservatismo y de todas las posiciones más retro, históricamente hablando. Así: todas.

La complejidad de un fenómeno o sistema consiste, para decirlo de manera precipitada, en su irreductibilidad. Y es exactamente en este sentido que la pluralidad de las artes cumple un papel social y político de la mayor importancia. Pues, en el sentido filosófico más amplio pero fuerte de la palabra, la democracia consiste y se funda en la diversidad, la alteridad, la multiplicidad irreductible. Tal es, por lo menos, su espíritu, a pesar de tantos casos reales, ayer y hoy, que indican lo contrario. (Es el viejo problema: *l' esprit ou la lettre*).

No existe, en arte –como por lo demás tampoco en el *buen* pensamiento de punta-, una canónica de creación o creatividad. Análogamente a como los buenos científicos no se reducen a la metodología, aun cuando dominen perfectamente la técnica de cada caso, asimismo los buenos artistas no tienen una canónica de experiencia e investigación, de imaginación y juego. Algo semejante va, sencillamente, contra la razón misma.

Cuando Nietzsche señala cómo la historia de Occidente es la historia de verdad que mata a belleza, apuntó al mismo tiempo al papel secundario que las artes cumplieron en esa misma historia para el desarrollo de la vida. Literalmente, a pesar de algunas lecturas idílicas puntuales, la historia de los seres humanos es la historia *a pesar* de las artes. De un lado, diez siglos de teología. De otra parte, cinco siglos de ciencia y tecnología (contra las artes).

Si una lectura semejante es plausible, la historia bien puede ser vista como la simplificación de la existencia al margen de la complejidad de las artes y la cultura. Lo cual, a su manera, habría de desembocar, no sin sólidas razones, en la angustia de C. P. Snow, acerca de la crisis como crisis de la separación (y asilamiento) de las dos culturas: las artes y las humanidades, de un lado, y la ciencia, de otra parte.

Dualismo del entendimiento, bifurcación del cuerpo, escisión del espíritu, ontología de la naturaleza como distinta a la ontología misma de lo humano.

Occidente, esa civilización dualista y binaria, maniquea y esquizofrénica. Fuerte contraste cuando se lo compara con otras civilizaciones más duraderas –y por definición más fuertes–, como los Egipcios y los Chinos, los Mayas y en general las culturas del México prehispánico. ¡Todas, civilizaciones de no menos de 3200 años! (Con alrededor de dos mil años, y el atolladero o cuello de botella en que se encuentra esta civilización judeocristiana, que ha puesto en entredicho a la biosfera entera).

El predominio, respectivamente, de la teología y la ciencia, de la tecnología y la lógica tanto en la vida como en el imaginario de Occidente no es sino la expresión, tácita, de que se ha dejado de lado a las artes por una razón específica: todas aquellas implican control; control y manipulación. Predicción, como se ha dicho. Mientras que las artes difícilmente, de suyo, lo permiten o lo son. Una manera clásica de traducir esto puede ser en el lenguaje cartesiano: aquellas son el entendimiento, al interior del cual se quiere encerrar y contener a la voluntad. Arte – artes: voluntad de vivir. La vida como una obra de arte. *Malgré tout*: la vida que imita al arte.

En verdad, se exalta con frecuencia la importancia de las ciencias y la tecnología para el bienestar, la prolongación y la proyección de la humanidad. Olvidando la importancia que tiene para la supervivencia un amor cumplido o

frustrado, una memoria perfecta o incompleta, un gesto acaso, una imagen; por ejemplo. Que es lo que muchas veces marca a una vida. La vivencia, en fin. No la cosa, el resultado o el producto. En muchas ocasiones, la resistencia al tiempo, antes que la inmersión en el mismo. Y son todo ello los motivos del buen arte. Sin extralimitar la subjetividad, sin impostar la experiencia.

No es cierto, por consiguiente, que sólo o principalmente el bienestar humano dependa de la ciencia, punto. O de la tecnología, punto. Frente a los grandes nombres, como Einstein o Hawking, Pasteur o Newton, por ejemplo, no son menores un Stravinski o Miró, un Yeats o una Hildegard von Bingen, por mencionar caprichosamente unos nombres.

El acento fuerte sobre el cerebro y lo que él implica es, stricto sensu, una lectura de género: el encefalocentrismo es el imperio del hombre que predomina. A expensas de la mujer. Y para no mencionar la pluralidad de sexos. R. Eisler (Cfr. *El cáliz y la espada*) puede aportar mejores luces con respecto a la historia del espíritu humano. El arte, las artes, al fin y al cabo, han sido asimiladas, en no pocas ocasiones, a lo femenino. ¡Como si fuera menor o inferior!

La sensibilidad, el emocionar, la fantasía y la intuición; el juego, la insinuación, la ambigüedad y la polisemia; los implícitos y el humor, la ironía y el sarcasmo finos; el desparpajo y la libertad, el cuerpo y la piel, el gusto y el refinamiento; en fin, también el acercamiento a la naturaleza y la sangre, la fortaleza y la entereza – todo ello son aspectos que permanecen como la cara oculta de la luna para la clásica y rigurosa racionalidad científica y tecnológica. Como si pudiéramos vivir sin ellas y ellos. Todos ellos y ellas son los ingredientes de la sana e inteligente cocina que es el mundo de las artes y la cultura.

Cromatismos, escalas, matices, niveles, distinciones y gradientes, y siempre paralelismo. No aquello otro que es jerarquía y secuencialidad: Sino paralelismo, mucho

aprendizaje y adaptación. Los fundamentos mismos de la cultura y las artes.

Que son definitivamente humanas. Pero no exclusivamente humanas. Pues aprendemos también que la naturaleza posee y produce música y canto, danza y comunicación abierta y rica, arquitectura y lo que podríamos llamar orfebrería y artesanía. Existe, efectivamente, también en la naturaleza baile y danza, y mucha, mucha belleza y armonía. Incluso existen ritos, desde luego, entre muchas especies de animales. Armonía dinámica, belleza permanente y variable a la vez. No es de extrañar que mañana o pasado mañana también aprendamos a ver que existe pintura y dibujo – apenas estamos, en esta civilización aprendiendo a pensar y a vivir como la naturaleza misma. O como ejemplares y clases, familias y especies de ella. Eso sí, con absoluta seguridad: el escándalo, que consiste en reconocer que existe cultura en la naturaleza, y no únicamente como entre los seres humanos.

La pregunta, en efecto, contra la tradición ya no es por aquello que nos hace específicamente humanos. Que era, a la sazón, una falsa pregunta. Más bien, el problema ahora estriba en identificar qué nos une a la naturaleza.

E inmediata, próximamente, aparecen las artes. No como mimesis, en absoluto. Sino como la némesis de ambas, de la cultura y la naturaleza. O como creación de otra naturaleza, otra.

Vivir no-teleológicamente; vivir sabiendo que el telos se construye a cada paso, y que no existe un telos pre-definido, establecido de antemano. Poner un telos, y cambiarlo al cabo, o luego de un rato o varios intentos. Inventarse inexorablemente a sí mismos, continuamente, una y otra vez, y no cesar jamás en el juego de la invención de sí mismos. Es la danza misma de la cultura y el espíritu, de la vida y la alegría, del empeño y la esperanza, de la facticidad y la ocasión.

Para poner tan sólo un ejemplo de todo esto: la antropología, que otrora fuera la ciencia de lo distinto y lo ajeno, de lo exótico y lo lejano, ha aprendido, muy recientemente, que todo aquello no se encuentra en ultramar, o en continentes o islas ignotas y alejadas. Pues, antes ciencia de la cultura, vuelve sobre sí, retorna, si cabe, a la metrópolis de la que partió, y descubre allí mismo la exotividad que buscaba o anhelaba, la extrañeza que había pedido, o la búsqueda de lo otro –completamente otro– que nunca había visto. Antropología política, antropología de la ciencia, antropología de la economía. Lo dicho: para mencionar, sencillamente, un ejemplo, una ilustración. (Más que un argumento).

Vivir a través de una canción o una sinfonía o una obra de cámara. Vivir a través de un cuadro o un espacio. Vivir un instante o un relato, vivir como en los poemas o en una obra de teatro, vivir durante más de una hora en una sala de cine, otros mundos. Como quiera que sea. Pero eso: vivir, siempre, primero. Y luego, si es el caso –y tarde o temprano lo es–, pensar. El *logos* no puede nada superior sobre esto.

FILOSOFÍA HOY, EN LA CULTURA

Pensar, reflexionar, es un lujo que las sociedades a veces se permiten. Cuando, como ha sido sabido siempre, las condiciones materiales les permiten a esas sociedades tener filósofos. Gente que les ayude a comprender las cosas, gente que les ayude a explicar los fenómenos.



Luca Giordano, (1632-1705), *Un filósofo cínico*

Pero en ocasiones, igualmente, pensar, reflexionar, es un asunto que surge como la mejor, incluso como la última de las posibilidades. Como una forma para que individuos y sociedades se mantengan a flote. Al fin y al cabo, la única obligación moral y metafísica consiste en mantener la nave a flote. Sin que haga agua. Lo demás es sólo subsidiario. Partir de un puerto o arribar a otro. Las naves no pertenecen a los puertos, sino a las aguas. A los mares y los océanos. Esas naves somos nosotros mismos.

Los grandes asuntos sobre el universo y la realidad se diluyen en ocasiones por las cosas cotidianas que tenemos, que nos rodean y nos acontecen. Fue el papel del estoicismo, y sigue siéndolo en el transcurso de los tiempos y los acontecimientos. Entonces las reflexiones se hacen minimalistas, como se dice. ¡Como si esas pequeñas experiencias cotidianas no valieran. O valieran menos que los grandes interrogantes llamados metafísicos!

Filosofías de lo cotidiano, filosofía de las cosas, filosofía de las experiencias. Tiempos y culturas de crisis que no dan tiempo, abasto ni instrumentos, como se dice, para los grandes asuntos de envergadura cósmica o universal. Pues hay que hacerle a cada día, sacar cada día del otro lado. A donde quiera que el otro lado conduzca.

Tiempos turbulentos y contextos de complejidad. Fortalecer el espíritu, y manifiestamente que comprender es una forma de sanar, una forma de alimentar las ganas, una forma de nutrir y esculpir a la loca tolondra horizontes posibles, mañanas probables.

La ética, ese veleidad de la que los filósofos quisieron hacer sistemas, siempre fue y ha sido y jamás será otra cosa que manuales de autoayuda. Consejos y recomendaciones, advertencias y buenas intenciones. Con base en experiencias propias y pasadas; con la ayuda de imaginación y precaución hacia lo advenidero y advenedizo.

El texto de un padre llamado Aristóteles a su hijo Nicómaco, punto. La carta de un amante padre a su hijo llamado Menelao, y nada más. Este otro, alguien llamado Epicuro. Y varios casos semejantes. En fin, la ética, literatura de ayuda y buen consejo. Como cualquier otro.

Hasta cuando, por necesidad de paternidad los hijos piden consejos y reglas, métodos y seguridades, garantías y recetas. Los hijos de los tiempos que no pueden con lo suyo, y se apegan a lo que sea para no hundirse por la proa o la popa. La ética se confunde fácilmente con la religión, y ambas con los saberes comunes y circulantes. Y la paternidad se une entonces con el paternalismo. Y como acertadamente lo anunció Kant, los hombres y los pueblos permanecen en la minoría de edad. Siempre a la espera de un mesías, de un sacerdote, un político o un “líder” que los tome de la mano y les indique las acciones correctas y necesarias.

La minoría de edad, esa condición en la que los seres humanos, individual y colectivamente, necesitan métodos en todos los campos, herramientas en todos los ámbitos, recetas y reglas en todas las cosas. Y claro, se les suministran.

Desde los variopintos textos de Nueva Era, hasta las metodologías de investigación; las herramientas de toda índole y los consejos sobre cómo conseguir amigos, cautivar mercados y vivir felices. Terapeutas del alma, policías del alma y el espíritu. Administradores de la vida. Que claro, hacen su negocio. A expensas de las necesidades y la miseria, de la pobreza y la indigencia. Mentales, intelectuales, afectivas o emocionales.

Sacerdotes con toda clase de nombres, ritos y vestidos; con sus jergas. Vendedores de manuales de todo tipo. Profesores de ética y metodologías variopintas. Autores de mercadería cultural – *gadgets* espirituales. Y siempre economistas, financistas y políticos que administran, generan y alimentan la incertidumbre psicológica. Con sus

esbirros, los periodistas, directores y editores de los grandes medios.

En el mundo entero, la sección más rentable de una librería es, hoy por hoy, todos los libros de autoayuda en toda la extensión de la palabra. Filosofías de sentido común, el sentido común – la angustia mejor repartida en el mundo, para hacer la paráfrasis de una idea conocida.

Vidas, centenares de millones de vidas, que penden las veinticuatro horas de un hilo. Para las cuales el azar cobra la apariencia de necesidad, y la contingencia se adopta en las formas variadas de la providencia y el providencialismo. Aceptar, al cabo, lo inevitable y la fatalidad, sin jamás haber osado levantar la voz, levantar el puño o mirar al lado y asociarse con otros. Saber, en fin, que la tragedia propia no es única y que, por el contrario, es el guion de una obra cuyos hilos manejan poderes ocultos y oscuros. (Todo poder es oscuro, en contraste con la vida misma, que es transparente y se quiere como tal; incluso en las formas del juego).

Tomar la vida en sus propias manos, tomar el destino en sus propias manos sin que otros la administren. En esto consiste la dignidad misma de la existencia. Y el único motivo finalmente verdadero de autoestima. En fin, el único legado que podemos dejarles a nuestros hijos y sobrinos, a nuestros amigos y descendientes.

Ya que una vida que no se atreve a tomar su propia vida en las propias manos no merece ser vivida. Lo saben los desesperanzados que actúan. Y sin fanatismos, sí: que no mueren aunque en el intento fallezcan.

Puesto que uno de los engendros del Maligno es, en estos tiempos que transcurren, el institucionalismo de todo tipo. Institucionalismo económico y jurídico; institucionalismo político y social. Hasta las universidades, espacios de libertad supuestamente, han llegado a ser denominadas y a llamarse a sí mismas como instituciones. *Horribile dictum.*

Pues que todo lo del maligno es feo y escabroso, no tiene estética.

Las instituciones, esos servidores del demonio que convierten a todo, absolutamente todo, en medios para sí mismos. Ellas, que sólo quieren reproducirse a sí mismas, y perpetuarse de todos los modos. Instituciones *contra* individuos. Captan almas y las roban, compran almas y jamás las devuelven. Y las condenan a todas.

Condena al trabajo devorador: vivir para trabajar. A la propiedad y la posesión incluso a plazos, el sistema de crédito. Y a llenarse de cosas que no son necesarias, pero que la gente no lo sabe. Seducción y teología demoníaca. Publicidad y propaganda, mucha, mucha. Venderle su alma al diablo a plazos, hipotecar la existencia, olvidarse, en fin del tiempo.

Manuales de funciones, misiones y visiones de toda índole, objetivos generales y específicos, planeación diversa y prospectiva, sentido de pertenencia y fidelidades reclamas de corte institucional. Iglesias, Partidos, Estados, Banderas – esas realidades que reclaman siempre mayúsculas. Y que destruyen la esperanza y la buena vida, la vida buena.

Pensar sobre los intersticios y las comisuras. Pensar en los reposos y entre callejones. Filosofías necesarias del instante, eso que alguien ha llamado de los tiempos líquidos.

Liquidificación, todo lo sólido se desvanece en el aire, ha sostenido algún pensador. *Sustine et abstine*, esa expresión de Epicteto, otro estoico, que tanto le gustaba a Kant, y que la adornaba, pietista él, con esta otra: *ora et labora*, cuya base es la atención a la regulación del horario. Y el horario excelso de todos es el del trabajo. O la labor, si queremos retomar a H. Arendt, esa enamorada perdida y distante a la vez de Heidegger, la única, todo parece indicarlo, a quien el filósofo amó verdaderamente. Aunque nunca lo dijera, como tampoco nunca citó a sus fuentes.

Filosofar es un asunto de gusto en el que se aprende el vértigo; es, incluso, si se quiere, un llamado de vocación al que se obedece por el gusto a la lectura y un buen impulso a la reflexión, el cuestionamiento y la crítica. ¡Pero hay tantas puertas que conducen a la filosofía – a la buena filosofía! Ella no tiene una puerta de oro y tampoco pide pasaporte ni visa.

La filosofía, esa que abunda entre nosotros, y que no confunde la filosofía con la historia de la filosofía. Pensar auténtico, reflexión crítica que para serlo adopta en los tiempos que corren la forma libre del ensayo. Pues por fuera del ensayo la filosofía se acartona, se vuelve rígida y al cabo, estéril.

El ensayo, ese invento de Montaigne para librarse del medioevo y sus sombras. O esa voz libre de Erasmo, el originario de Rotterdam. Y desde entonces, lanzándose en caída libre hasta nuestra época. Excepto por esas rigideces, en su momento necesarias, que fueron las construcciones alemanas.

Pensar hoy en día se llama ensayo. Y es filosofía, incluso aunque no se tenga un diploma en la materia. Pensar, ensayar, tomar la iniciativa frente al mundo y el decurso de las cosas.

En cualquier caso, no reaccionar. Pues la reacción es propia de los cuerpos físicos. Que no son libres nunca, y siempre existen y se someten sólo a leyes.

El ensayo, esa forma en la que el pensar no se restringe a los sistemas o modos de citación y a los tecnicismos. Ese que usan los científicos cuando quieren hablar, al cabo, de cosas de todos y del mundo en un lenguaje asequible y no técnico. El ensayo, la verdadera, la última, según parece, forma de la libertad del espíritu que piensa. Que piensa, y entonces escribe.

En el ensayo logra a veces escucharse el grito, el gemido o la respiración que se esfuerza. Leer bien el ensayo consiste en realidad en escuchar la respiración y las palpitaciones del autor. Sosegadas y calmas, rápidas y sudorosas. Más allá de la extensión del ensayo.

Pensar, dejar que las ideas se fusionen con el lenguaje en esa cocina perfecta que es el buen argumento. Dejarlos cocinar a fuego lento, o en cocción sazónada con paciencia y trabajo. Pensar, ese ejercicio que comienza siempre en pregunta y se hace cuestionamiento, distanciamiento. Crítica de la obviedad.

Tiempos de turbulencias, tiempos de incertidumbre e inestabilidad, tiempos de crisis – de profunda crisis sistémica y planetaria. Tiempos de fluctuaciones, puertas que se cierran, puertas que no terminan de cerrarse. Mientras otras no se abren, o se abren y no es claro lo que aparece más allá del umbral. Y mientras tanto, vivir. Vivir irremisiblemente. Aguantar y resistir. Vivir a como dé lugar, a contracorriente o incluso, para muchos, inercialmente.

Pensar las cosas mismas de la vida. Unos, el lujo y las comedias de televisión. Otros, las cosas que acontecen de manera sorpresiva. Pero siempre, en todos los casos, pensar como ensayo. Pensar en ensayo. El ensayo mismo del pensar.

El filósofo, esto es, el pensador –aunque carezca del título académico-, precisamente aquel que no reduce la filosofía a la historia de la filosofía, escribe en la forma del ensayo. Cuando es verdaderamente libre y no quiere reducir lo suyo al espacio estrictamente académico.

El ensayo es lo que queda cuando la escritura técnica se ha secado y no llega a la sociedad y otros que no están en los círculos especializados. Cuando desde cualquier esfera especializada se quiere abrir las ventanas y las puertas es el ensayo lo que se le ofrece a la mano inmediatamente.
Essai, studie, Studie, essay, ensaio...

Cuando otros, más refinados o debido a razones fisiológicas, han escrito aforismos. Ese aguijón dilecto que enuncia y sobre todo sugiere. Los aforismos, que es lo más cercano que los conceptos pueden acercarse jamás a la poesía.

Los filósofos se hacen necesarios como aquellos que se dan a la tarea de comprender las cosas que suceden. Las pequeñas tanto como las grandes. Las propias tanto como las de los demás, y las de todos. Y comprender las cosas ayuda a llevar la existencia mejor, más grata, más plena. La comprensión es una de las funciones misma de la biología.

No son parásitos los filósofos, quienes piensan, quienes ayudan a explicar las cosas, en su lógica o lógicas posibles o reales. A diferencia de esos otros parásitos y depredadores sociales, como los banqueros; los banqueros y buena parte del personal militar y de policía. Que no cumplen no solamente ninguna función de desarrollo social y de afirmación y cuidado de la vida, sino, además, y lo que es aún peor, ninguna función evolutiva. Parásitos y depredadores: viven de los demás, y a costa de los demás. Como los recaudadores de impuestos, o muchos abogados.

Pues lo que prima entre ellos es un argumento de orden teológico: viven gracias a las penurias de los demás, chupándoles el alma, literalmente. Son los verdaderos representantes de los zombis (come cerebros), de los vampiros, y todas sus zagas. Son sencillamente inútiles para la cultura, en una sola palabra.

Comprender el universo y el mundo, entender la propia existencia. Entender incluso que en ocasiones las cosas suceden sin razones. O sin una razón mejor que cualquier otra. Que es en lo que consiste la aleatoriedad. Y la contingencia.

Hay que recordar que somos seres esencialmente frágiles cuyo sustento son nuestras acciones y nuestras

realizaciones, nuestros sueños y planes, y ante todo -¡sobre todo!- los resortes sociales que nos sostienen, incluyendo la familia y los amigos. Y nos hacemos necesarios en la medida misma en que nos inventamos, en que inventamos la vida misma.

Pues, análogamente a como sucede en derecho, hay que *construir* las pruebas, las evidencias. O como es el caso en el periodismo y la comunicación social: hay que *construir* la noticia. Pues allá afuera, en realidad, nunca sucede nada. En el mundo nada pasa. Hay que construirlo. Descubrirle su(s) lógica(s) o bien otorgarle alguna lógica posible. Asimismo, la vida es una construcción que nos inventamos como podemos. Así: como podemos. Tan rápido como sea posible. No más lento ni más rápido.

Y entonces escribir. O hablar con y ante los demás. Y pensar, siempre. Lo cual requiere un esfuerzo, un trabajo. El pensar es un proceso termodinámico que requiere un costo y que produce, proporcionalmente –no de manera causal- un resultado. El pensar es el ejercicio de la vida cuando explora posibilidades,

El filósofo ayuda a pensar, aunque pueda no ser su cometido principal. Igual que el artista, por ejemplo. El filósofo ayuda a comprender en su propio proceso, incluso aunque no se lo proponga. Pues, con seguridad, no sabe. No entiende o comprende. Ayuda a comprender comprendiendo. Se da a la tarea de explicar las cosas, y así las va explicando. En el proceso. El cual se plasma, al cabo, en un texto. Pero es eso: la expresión de un proceso. ¡Hay que creerle, de una vez por todas, a Sócrates!

Sócrates, quien nunca escribió porque no terminaba de tener claras las cosas...

Lo cual nos ayuda para decir lo siguiente: hay dos formas de escribir. De un lado, para decir: “así veo las cosas”, “en esto voy”, “estoy en este movimiento”. Y de otra parte para decir: “Hasta aquí llego con esto, y ahora cambio de

rumbo”. “Así veo las cosas, y ahora giro la nave”. (Claro, cuando la escritura es honesta...).

Pensar, explicar, comprender, tres modos en los que la existencia revela su gratuidad y en los que, cuando son auténticos, estamos en el filo del caos. Volver sobre temas anteriores y reinterpretarlos, terminar de reconfigurarlos, hoy. Buscar luces para el camino en referentes de la historia. Clásicos o acaso episódicos y circunstanciales. Lanzarse de nariz al presente y en los rápidos de la vida intentar encontrar asideros, o adaptación a los cambios de un rápido de la corriente a otro. O también, como es con frecuencia el caso, buscar ayuda en otras ciencias y disciplinas hermanas y gemelas.

Que es cuando la filosofía llamada “pura” se transforma en sociología. O cuando habla en clave de antropología. O cuando interpela a la biología, a la política, a la economía, por ejemplo, y se impersona hablando como ellas, pero con carácter filosófico. Epistemológico, como se dice con frecuencia. O al revés. Que es cuando otras ciencias y disciplinas hacen lo verdadero radical, y filosofan. Pues la filosofía no es un asunto exclusivo de los filósofos profesionales.

Filosofar es el tema mismo de una racionalidad que cuestiona y se pone a sí misma en cuestión. Ponerse en cuestión, que es saber que de hecho o como posibilidad somos o podemos ser otros. Y cuestionar, que equivale a asumir que las cosas pueden ser siempre de otro modo que como son o como aparecen. En fin, no dar nada por dado.

La sociedad les paga y les abre un espacio a los pensadores. Por ejemplo a través de la escritura, o la academia, o la investigación, hoy en día. Cuando no, por ejemplo, como asesores y/o miembros de organizaciones de diverso calibre: sociales, públicas o hasta privadas. Y la responsabilidad moral del pensador consiste entonces en

tomar la cosa en serio: pensar, pensar a fondo, pensar de manera radical.

No hay una sola manera de pensar, sin embargo. Se piensa, se explica y se comprende en la forma de las artes y la poesía. Se piensa y se explican las cosas en textos de diversos niveles. Hoy en día, se piensa cuando se establecen múltiples conexiones. Pues pensar, hoy en día, no coincide, como en el pasado, en el análisis. Ya que analizar significa segmentar, dividir, fragmentar – aquello sobre lo cual pensamos o nos ocupa. Y en los tiempos que corren, por el contrario, se impone otra forma diferente a la de Aristóteles, Descartes y todos los suyos.

Se trata de pensar como síntesis, por vía de síntesis. Que es tanto como decir: pensar en conexiones, pensar en niveles y sus relaciones, pensar en paralelo, sin prioridades ni jerarquías.

En fin, pensar, darse a la tarea de explicar las cosas, hacer los esfuerzos más denodados por comprender. Sabiendo que nunca se tiene la última palabra.



F. Goya, *Saturno devorando a su hijo* (1819)

ANARQUÍA Y CAOS

Cuenta Hesíodo que en el comienzo fue el *khaos* (caos), y que “caos” significa “el de la boca abierta”. (Sólo en la época moderna “caos” proviene de “gas” y tiene la acepción conocida de “desorden”). El de la boca abierta es la admiración misma, el asombro. Que después la Grecia clásica nombrará como *thaumaxein*. La boca abierta es el arrobamiento propio de los niños, la fascinación por lo que acontece. Y sí: el momento anterior a nombrar las cosas. Y nombrar las cosas es un acto poético, un acto religioso incluso, en el más prístino de los sentidos; religioso o, mejor aún, místico.

También en el comienzo de esta civilización fue, en el plano de la fundamentación de las cosas, la ausencia de principio(s). Que se denomina, en propiedad como *an-arché*. Por ello mismo la búsqueda de un/el/algún fundamento. Como resultado de lo cual, en el período arcaico, los griegos arriban *entonces* a esa forma de vida que consiste en tener el fundamento en sí mismo, en tener pivote, diríamos hoy en día, en la ausencia de ataduras y la autodeterminación: el *autos-arché* – la autarquía. Aquello que en latín se expresa como *eo ipso*, en su acepción más genérica. La autarquía, que la humanidad posterior jamás volverá a conocer o a tematizar, porque lo que se heredará será algo más fofo y tonto, la autonomía, que consiste en darse el *nomos* a sí mismo. La ley o la determinación normativa “el deber ser” por y para sí mismo. Con lo cual el problema entero se hace bobo. Es toda la historia de la autonomía, la libertad y esas discusiones sonsas sobre libertad y heteronomía, en fin, derechos y deberes. Pensamiento débil, pensamiento para *dummies*.

No en vano ese helenista eximio –como pocos- que era Nietzsche se enamorará y nos enseñará a enamorarnos de la autarquía. (¡Sí, a enamorarse también se aprende!).

La condición para el *autos-arché* es la *an-arché*. Ésta es la indeterminación de la cual emerge la determinación no-determinada. La total libertad, la liberación, la iluminación misma, si se quiere – porque ese es también efectivamente el caso; incluso. En otros términos, la *an-arché* es la condición para el pensamiento y forma de vida libertarios.

Hasta que Occidente, esa civilización temerosa aprende a temerle a la libertad. Occidente, si, aunque lo diga con delimitación metodológica, hemos de creerle a J. Delumeau. Los occidentales, que le temen a todo: a la soledad, al sufrimiento, a la enfermedad, al dolor, a la muerte; incluso le temen al temor mismo. En contraste con numerosas otras culturas y civilizaciones, libres todas ellas de miedo. “*La teta asustada*”, para decirlo con aquella película (2009) peruana de C. Llosa: el miedo que se aprende desde la teta de la madre.

Y el pánico –irracional, desde luego- al anarquismo. O a la anarquía. Los pueblos y las sociedades han aprendido a querer malas leyes, malos gobernantes, malos políticos por temor mayor a la anarquía. Anomia lo llamaba ese sociólogo perfeccionador del positivismo que es Durkheim.

Exactamente en este punto, vale recordar ese corto texto fundamental que es *El discurso de la servidumbre voluntaria* (1576), de E. de la Boétie. Servidumbre voluntaria, para los muchos, para lo cual la relectura de la Boétie indica el buen remedio. O más sucintamente: miedos para unos, servidumbre voluntaria para otros. Dos caras de una sola y misma moneda.

El anarquismo no existe. Creer que existe el anarquismo es mal comprenderlo. Un flaco favor se le hace al entendimiento. Y al espíritu. La riqueza y la provocación del anarquismo está en su pluralidad.

Kropotkin, quien deja en claro que el anarquismo es una posición de nobleza: ¡de espíritu!, jamás de clase. Bakunin, ese radical inveterado, lleno de los mejores sentimientos

solidarios. Los menos conocidos Bookchin, Liguri, Stowasser, y el reconocimiento de las experiencias autogestionarias. Y siempre el llamado a la utopía. Anarquía. Pensamiento libertario. Sin olvidar a esos románticos ingenuos que fueron los luditas. Sir H. Read y sus contribuciones, como ninguno, sobre arte y anarquía, estética y anarquía. (Siempre habrá que recordar su *Educación por el arte*). La R. Luxemburgo y su fe en el valor de la espontaneidad revolucionaria, tan mal comprendida por las izquierdas institucionales e institucionalizadas. Y el filósofo de la anarquía, M. Stirner, quien sienta las bases para la distinción entre individuo y egoísmo en ese libro nunca leído que es *El único y su propiedad*. Tantos y tan desconocidos. O esa voz singular en nuestra América: M. González-Prada. Sin pasar por alto, claro, esas experiencias en Argentina y México, principalmente. Y el movimiento makhnovista, que, *mutatis mutandis* coincide por otros caminos con los postulados del Ejército Zapatista y el Subcomandante Marcos – que representan el respeto a las bases populares y a las culturas locales. El anarquismo con sentido de humor que es el de P. Lafargue (sí, el yerno de Marx). En fin, tantos y tantas, triunfantes o fallidos. Pero cuyo baluarte común es ese: la fe en las capacidades de cada uno. La confianza en cada quien, como la confianza en el pueblo y en la sociedad. Y en sus organizaciones: en plural.

Existen, por el contrario, múltiples anarquismos. Contrariamente, justamente, al marxismo, al liberalismo, o al conservadurismo, y otras faunas semejantes. Que no solamente son doctrina y/o la asumen, sino que además tienen un cuerpo, una ritualidad, un lenguaje uniforme y unificado, justamente eso: una institucionalidad. Basta, en verdad, con echar una mirada al pensamiento anarquista. Género y número, como se habla en gramática, por ejemplo.

Los griegos, con Hesíodo, enseñaron que en el comienzo fue el *khaos*, es decir, “el de la boca abierta”. A partir de lo cual, supuesto el asombro, llegó posteriormente el orden.

Hasta descender a ese abismo insondable –en toda la expresión de la palabra-, que fueron Platón y Aristóteles. Con lo cual el orden –único, por definición- adquirió status; justamente statu quo.

Es ínsito al anarquismo la diversidad, la pluralidad. Y contrario a la unicidad y uniformidad, la normalización y la estandarización de cualquier tipo. O su complemento: a las posturas binarias o dualistas, y que son, por derivación, maniqueas.

La marca de familia del anarquismo es la pluralidad, la diversidad, exactamente, por lo demás, en la línea de los trabajos sobre los sistemas, fenómenos y comportamientos complejos. Que cuando son propiamente tales, se conocen como fenómenos, sistemas y comportamientos de complejidad *creciente*. O por vía de contraste: *irreductibles*; esto es, no simplificables – en ningún sentido.

No hay un único anarquismo, y esta es su inmensa riqueza. Cuando pensamos, por ejemplo, en anarquismo y arte, entonces la más inmediata es la relación entre anarquismo y surrealismo, y el movimiento dada, y ese gran obispo que es A. Breton. Pero más allá de cualquier referencia a las artes y la cultura el sólido hilo común a las anarquías es la defensa, la promoción y la propuesta por la utopía, o utopías. O más acá de Breton, ese representante excelso de independencia autárquica que es, sin lugar a duda, Fernando Vallejo, y su estética: la del anarquismo. Llamar a las cosas por su nombre. Y por eso mismo molesto para la moral de gregarios y los poderes constituidos.

Anarquía es simple y llanamente la capacidad de soñar. Y hay que tener una vida interior verdaderamente rica para soñar. (Y soñar es cualquier cosa menos tener pesadillas, que son el resultado de que la realidad ataca por la retaguardia).

Frente a esa riqueza que es imaginar utopías, se erige la necesidad de afiliación, de compromisos, de lazos. La

sospecha sobre la libertad y la autonomía, la capacidad de tener criterios propios. El afán de todos los bandos por identificar (¡jerróneamente!) individualismo con egoísmo. El pánico que produce ver a alguien libre. Y peor aún, a varios, a muchos, libres.

Una cosa es evidente: el sistema, el establecimiento, las instituciones, los mecanismos sociales (subrayando el primer término: “mecanismos”), le temen a la persona libre. Independiente. Y sí, el anarquismo individualista. Que es, a todas luces, una posición ética. Moral e intelectualmente comprometida con lo mejor del mundo.

Frente al miedo que produce alguien independiente, vale siempre recordar a E. de la Boétie. La gente se ata, peor que Ulises con las sirenas, voluntariamente. Spinoza, que de determinismo bastante sabía, recuerda cómo en el movimiento hacia la libertad (quinto libro de su *Ética*, partiendo de la esclavitud (cuarto libro), siempre existe natural, espontáneamente, la tendencia a volver atrás. A preferir la esclavitud. “Todo tiempo pasado siempre fue mejor”, pues “algo se tenía” entonces.

Eso es lo que hace de la chusma justamente eso: chusma: su afán por atarse. Para no mencionar esa forma excelsa de racionalidad que en el contexto de la teoría de juegos se traduce como “racionalidad limitada” (cuya expresión original en inglés es: “*bounded rationality*”: racionalidad atada) y que es preferible para el estado normal de la economía y para las posturas medio-de-avanzada en la materia. Lo de la chusma no es cuestión de clase: es una condición mental y espiritual.

La sospecha de quien es independiente: en materia de religión, de política, de credos públicos-confesionales. Lo habitual es que la gente tenga esta o aquella afiliación política, éste o aquel credo, etc. Pues eso permite etiquetar, prever, anticipar, clasificar y por tanto, controlar. Es lo que hace la NSA con las redes y los sistemas de información: desarrollar patrones de comportamiento para

anticipar acciones y controlar estilos, formas, estándares de vida.

La inteligencia consiste en hacerse imprevisible ante esos esfuerzos –¡todos los esfuerzos!- de etiquetaje y clasificación. Pues la forma primera más eficaz de normalizar a la vida y al pensamiento es con los sistemas de clasificación. Que los hay de todos tipos.

¿Imprevisibilidad? Emerge la importancia de la espontaneidad revolucionaria, aquella que amaba Rosa Luxemburgo. Y que en el lenguaje de las ciencias de la complejidad se llama “emergencia”; “emergencia” y “autoorganización”. Mecanismos de autogestión. Y aprovechamiento de la oportunidad. Rosa Luxemburgo, la adalid de la espontaneidad revolucionaria.

Y ese grito incómodo para el capitalismo y casi más para los marxistas ortodoxos, que es el llamado al *derecho a la pereza* de P. Lafargue. El socialismo, que es taylorismo y fordismo invertidos. El capitalismo es la esclavitud del hombre por el hombre; y el socialismo – lo contrario.

Lo que el sistema no perdona desde ningún punto de vista es la libertad, la autonomía. Las castiga implacablemente. Se llena la boca hablando de ellas, y despliega toda clase de ingenierías sociales en torno a ellas. Pero les tiene pánico. Ingenierías sociales como la educación y la religión, la política y el derecho, la comunicación social y los sistemas de creencia. Pero tiembla cuando ve a alguien verdadera, auténticamente independiente. Que los hay. Y son muchos. Más de los que la apariencia deja ver.

Contra el derecho, las normas y las instituciones hay que recordar siempre la importancia de los nexos débiles (como se dice en complejidad): la amistad y el amor, la solidaridad y la lealtad, la fidelidad y la gratuidad del vecindazgo. Pues el anarquismo es ante todo una posición ética – a eso exactamente apuntaba un texto clásico de Kropotkin. Peor aún: el anarquismo es una actitud de nobleza, pero no en

el sentido económico o de clase: ¡*noblesse d' esprit*! – y cuya mejor traducción al español actual es *bonhomía*. ¡Sin que nos crean pendejos o idiotas, claro!

Eso es anarquía: conciencia vigilante, actitud crítica, y criterio: mucho criterio propio. Sabiendo incluso que el error es fuente de aprendizaje, y adaptación.

Pues el anarquismo es ante todo el compromiso con la vida. (Lo cual no es cierto al revés: que todo compromiso por la vida es de tipo anarquista). No existen las instituciones, las organizaciones, las iglesias, los partidos, las corporaciones o los movimientos. Hay y existen siempre, en cada caso, individuos. Y cada individuo es la organización de que se trate. Y si en alguna organización hay alguien sucio eso se corresponde fractalmente –sí: fractalmente- con la organización misma. Los individuos cochinos y miserables son la organización misma. Y al revés: aquellos verdaderamente humanos en el más excelso de los sentidos (y sobre lo cual no hay que hacer discursos) son la organización misma.

Goya ha pintado una representación de lo que son las instituciones. *Saturno devorando a su hijo* (1815). Originariamente la historia remite a Chronos (= el tiempo) que devora a sus hijos (para así él poder vivir), en la mitología griega, y que los romanos leen como Saturno devorando a su hijo. Goya, ese espíritu libre y crítico de cualquier Realpolitik. Goya, quien, podemos verlo así, crítica a las instituciones de todo tipo que devoran a sus hijos, a sus componentes, a sus creadores mismos. Nada hay tan inhumano como las estructuras, cualesquiera que sean sus nombres y apariencias.

A algo semejante se refería Kropotkin: ningún sistema que restrinja a los seres humanos a los poderes, límites y condiciones impuestas por las instituciones puede encontrar una explicación a las leyes morales de la humanidad. Cabe releer su *La moral anarquista desde el punto de vista de su realización práctica* (1890), y de

1891: *La moral anarquista*. Para señalar, simple y directamente, que, así las cosas, la verdadera moral es la del anarquismo. O el infaltable: *El apoyo mutuo* (1902).

Digámoslo de manera franca: la ética en sí misma no es un fin, sino un medio.

El anarquismo no solamente quiere cambiar al estado y las estructuras, la economía y el poder, los ejércitos y las instituciones. Pues como se vio en esa experiencia de 1789 a la fecha; o en otro plano, de 1917 a la fecha, nada de ello es *suficiente*. ¡Se trata de cambiar a la vida misma! Por encima de cualquier institución de la índole que se trate, es la vida la que importa. Y en primer lugar la vida de cada quien, la vida de a cada uno. Pues en la vastedad y la economía del universo es el individuo el que marca la diferencia. El amor hacia alguien determinado. La muerte de alguien específico. El nacimiento de alguien en particular. Y así sucesivamente. Por ello mismo existe el arte –el gran arte- en la naturaleza. La cultura es el valor del individuo en comunidad. No el individuo como comunidad.

Pensar el anarquismo, y vivirlo, consiste en creer en la importancia de las emergencias. Creer en la autoorganización. Incluso, sí: en la gratuidad de las acciones hacia los demás. La confianza. Sin hacer de la confianza una estrategia – pues la mata. Y construir el mundo de abajo hacia arriba. Y nuevamente de arriba hacia abajo contando con que la unidad básica son unos pocos elementos y sus relaciones. Que es lo que está en el ABC del estudio de los sistemas complejos.

La obligación moral de cualquier organización consiste en tener gente ética y humanamente valiosa. El resto: son peones. En el peor de los casos, peones de las estructuras mismas. El estructuralismo, que es la fase superior de la administración científica y cuyo producto final son las instituciones de toda índole. El institucionalismo y el neo-

institucionalismo – en toda la línea de la palabra. Engendros del maligno.

Administradores: parásitos sociales: no trabajan ni hacen nada: sólo mandan y controlan. Y toda la ralea de sus similares: la burocracia en general. Militar y civil, educativa y política. Y los abogados también. Los cargos intermedios en toda la gama de la palabra: todos ellos, los verdaderos enemigos.

An-arché: ausencia de fundamentos para poder tener el fundamento en sí mismo o ser su propio fundamento: *autos-arché*. Que es lo que alguien como Jesús de Nazareth quería y que no fue cristiano ni católico. Por lo que aboga Siddhartha Gautama, que no era budista. Y tantos otros ejemplos en la misma línea. “No me sigas a mí: aprende de mí, y sigue tu propia línea”. Con lo cual el mundo podrá ser salvado; ulteriormente.

El individuo no es el egoísta. Antes bien, es, a la luz de M. Stirner, el único. Y el mundo se teje, verdaderamente de multiplicidad de unicidades. Cuando lo son propiamente. Pues en la inmensa mayoría de los casos, la gente son pertenencias; afiliaciones; sentidos de pertenencia, y demás. Todo lo cual es la total ausencia de libertad, autonomía e independencia.

La gente se afilia como estrategias de supervivencia. Para sostenerse y aguantar. Eso: aguantar. Punto. Pues la historia de la humanidad es, a gran escala, la historia de la supervivencia. No hemos arribado aún al estadio de la vida o la existencia. En términos de la teoría de la evolución: es físico darwinismo; incluso darwinismo social. Sin haber siquiera llegado al neodarwinismo. Y más allá, o más acá, mejor.

Y al final: recordar siempre ese cuento de “niños”: nadie se atreve a decir lo evidente: que el rey va desnudo. Sólo ese niño –candor e inocencia, juego y futuro- se atreve a decirlo, y lo dice. Y entonces todos comienzan a ver

desnudo al rey. El niño, el primer anarquista – desde el punto de vista del desarrollo. Sólo los niños son libres, se lee desde la adultez. Volver a ser niños. Como Nietzsche mismo, en la tercera de sus transformaciones: del león en niño (y antes del camello en león; en su *Así hablaba Zaratustra*): y afirmar más: ¡más vida! ¡Más voluntad de vivir! Contra los nihilismos.

¿Y el caos? El caos es todo lo contrario a desorden (anomia), (a pesar de un muy desafortunado libro de Balandier). Orden a través de fluctuaciones. Las fluctuaciones como generadoras de orden: orden de complejidad creciente. El caos –el filo del caos, en rigor-, es la fuente misma de la creatividad; creatividad e iniciativa; riesgo y apuesta; desafío y cambio.

El caos como generador de nuevas realidades a partir no del pasado, sino del presente –sensibilidad a las condiciones iniciales-, de suerte que se crean futuros no previsibles: bifurcaciones.

En fin, el filo del caos, esa experiencia –espacio de fase- a partir del cual suceden todas las cosas maravillosas del mundo y de la vida: justamente, lejos del equilibrio.

AMOR A LA ADVERSIDAD



Retrato de Luca Pacioli (1495), Jacopo de' Barbari

Algo anda mal en la ciencia. O por lo menos en la comprensión social de la misma. O bien en la presentación de esta ante los jóvenes. O acaso, incluso, en la forma misma como los científicos se ven a sí mismos. Olvidando, todos, que siempre son perfectamente distintos el sujeto que observa y el sujeto observado.

De un tiempo para acá —un corto tiempo en términos históricos, en realidad—, ha devenido un lugar común comprender el trabajo de los científicos a partir de la capacidad para identificar problemas. Con lo cual son los problemas los que definen, por así decirlo, la columna vertebral del quehacer científico. Formulación e

identificación de problemas; en fin, ulteriormente, resolución de problemas. Toda una ingeniería —en el sentido más laxo de la palabra— se ha montado en torno al tema.

Los problemas han desplazado a los objetivos, y la metodología se supedita a los problemas. Pero vayamos despacio. Una situación reciente que nunca fue el caso en el quehacer de los científicos, o de los pensadores.

¿Problemas? ¿Trabajar y vivir en función de problemas? ¿Definir toda una forma de vida alrededor de problemas? Pues bien, el trabajo con, a partir de y en torno a, problemas es en rigor, el amor por la adversidad. Querer problemas y buscarlos. Identificar problemas y abordarlos. Perseguir problemas y resolverlos. Definitiva, o provisional y tentativamente.

Si el héroe se define por una confrontación con una cierta fatalidad y por enfrentarse a metas que no son del orden de la cotidianidad, los héroes de nuestro tiempo, así, son los hombres y mujeres de ciencia. Gente que define toda su existencia por retos, problemas, desafíos, ecuaciones. En efecto, una ecuación es un problema. Y existe, en el ABC de las matemáticas, tres tipos de ecuaciones: ecuaciones lineales, ecuaciones no-lineales y ecuaciones inconsistentes.

Las primeras son problemas que tienen una y solamente una solución. Las ecuaciones no lineales tienen más de una solución posible y en consecuencia no admiten, en manera alguna, estrategias del tipo optimización, maximización, *second best*, o elección entre alguna de las eventuales múltiples soluciones. Hay que trabajar con todas; al mismo tiempo.

Por su parte, las ecuaciones inconsistentes son, sencillamente, aquellas que no tienen o no admiten

ninguna solución. Pues en ciencia como en la vida, hay situaciones que no tienen ninguna solución. Y hay que vivir con ellas. Como se pueda.

Hay un contrasentido existencial, cognitivo, psicológico y emocional en el tema: ¡hay gente que ama los problemas! Esto es, las adversidades.

No quieren un mundo de oleajes suaves; no conocen mapas ni geografías tranquilos; no pueden vivir en atmósferas tranquilas o apaciguadas. ¡Tan pronto salen de un problema, o un conjunto de problemas, se reúnen, incluso: arman conferencias y congresos, para compartir sus problemas, y para aprender a ver problemas nuevos!

Algo debe andar mal en la mente de esta gente, así entendida. Los artistas piensan y viven de otras maneras. Los campesinos y los indígenas definen su existencia a partir del esfuerzo por leer los signos de la naturaleza y la vida. Y tanta gente alrededor trata de llevar su vida lo mejor que puede, a luz y sombra.

La ciencia es aquella forma de racionalidad que define a los tiempos modernos. Quiere ser la forma suprema de la racionalidad, y se presenta ante la sociedad toda como la caja que contiene promesas y horizontes. Existiendo otras formas de racionalidad, la ciencia es la más importante *desde el punto de vista de sus consecuencias*.

Las ciencias se multiplican. Las ciencias y las disciplinas se cruzan y procrean. Surgen cada vez nuevas y nuevas, con nombres variados y diferentes. Estudios de áreas, campos interdisciplinarios, y los prefijos de diversa suerte se inventan y se acuñan. Inter, trans, y multidisciplinariedad. Literalmente, el trabajo se hace prolífico, y sí: se enorgullecen de que jamás —¡jamás!— en la historia de la humanidad había habido tantos científicos —científicos e ingenieros—, como en nuestros tiempos. Las revistas de

todo tipo se multiplican. Series y colecciones novedosas son propuestas. Editoriales enteras incluso se dedican a los nuevos campos. Y en efecto hay mucho, mucho trabajo, pero de manera amplia, de corte eminentemente minimalista.

El trabajo alrededor de la ciencia está constituido por gente que ama los problemas, ama las adversidades. Vivir frenéticos, al borde del abismo, literalmente. Con un hecho fundamental adicional; y es que la ciencia, la buena ciencia, ya no pontifica (a pesar de que sigan existiendo universidades que se llaman pontificias): ya la ciencia no dice, en modo alguno: “así son las cosas, y así son definitiva y taxativamente”. Ya la ciencia no concluye y define de una vez y para siempre.

Por el contrario, la buena ciencia sostiene cosas como: “hasta donde sabemos”; “según está establecido”; “hay estudios que indican...”; “Creemos que...”, y otras expresiones semejantes.

Así las cosas, “verdad” ha dejado de ser una posesión. Ya no sucede, como otrora —pero en realidad, como en el mundo “real”, allá afuera—, que por donde va alguien por ahí va la verdad. O al revés, que allá donde se encuentra un edificio allí mora “la verdad”. Por el contrario, “verdad” existe en el mundo contemporáneo como investigación. Y la investigación es, por definición, abierta, inconclusa, en permanente procesos de cumplimiento y acabamiento; nunca definitiva. Justamente, debido al carácter abierto de los problemas. Es la diferencia grande entre trabajar con temas y con problemas; con campos y tradiciones, o con problemas; con autores y métodos, o con problemas.

Sin embargo, ¡no siempre hemos amado los problemas! Peor aún, no es *inevitable* que la ciencia se conciba sobre, y se erija a partir, de problemas.

En el cuerpo mismo de las matemáticas, por ejemplo, hay un campo que no existe, en absoluto a partir de problemas, de ecuaciones. Se trata de la geometría. (A menos que se hable de geometría algebraica.) La geometría, ese árbol de meditaciones profundas, y sus ramificaciones. La topología y la teoría de conjuntos. Los politopos y los teselados. Las redes, los grafos y los hipergrafos. Y la cohomología, ese capítulo singular que consiste en pensar en, y trabajar sobre, estructuras imposibles.

Supuesta la *lingua franca* de todas las matemáticas contemporáneas: la teoría de conjuntos.

La cohomología merece un (pequeño) párrafo por sí mismo. Cabe, en efecto, no ya trabajar sobre lo real —que es siempre poco, aunque sea importante y necesario—. Tampoco ocuparse sencillamente con lo posible, lo probable o lo contingente. Sino, además y más radicalmente, pensar incluso aquellos tiempos, formas, fenómenos y estructuras que son imposibles. Y hacer de ellos temas, motivos de reflexiones, y relatos. Pensar ni siquiera lo concreto, práctico, real y actual; ni siquiera lo probable, lo posible, lo factible y lo contingente; por ejemplo. Sino, además, y más radicalmente, ocuparnos incluso de lo imposible; incluso así: aunque jamás llegue a ocurrir.

Los nuevos campos de trabajo equivalen exactamente a pensar en líneas y puntos —a semejanza acaso de Klee o Kandinsky—, pensar sobre conjuntos y formas, pensar sobre espacios y regiones. Y no ya única y exclusivamente sobre ecuaciones; problemas. Se trata de no pensar ya en términos de elementos y signos, sino, mejor aún, en función de relaciones y tipos de relaciones. En cambios y transformaciones, y no simplemente en términos de problemas.

La ciencia ha modificado nuestra cultura. Y emerge como la bisagra de la civilización entera, al final de los tiempos

de esta civilización, y al comienzo de nuevas auroras que algunos sueñan y entrevén con auténtico sentido profético. Hacemos ciencia porque, por ejemplo, hemos olvidado la belleza, que no se comprende en términos de problemas, sino de experiencias.

La experiencia, esa dimensión sobre la cual se ha echado un manto de silencio. El lenguaje predicativo —ese del tipo S es P—, donde, se ha dicho, es el único espacio donde acaece “verdad”, ha desplazado otros lenguajes no menos importantes que hacen al mundo y a la existencia.

Si nuestra época está mal, quizás es porque la medicina es la que enferma. Y nos hemos olvidado de alimentar al espíritu, pues hemos llegado a creer, equivocadamente, que la gordura es la nutrición propicia. El espíritu ha terminado por inflarse, y por volverse entonces lento.

Debemos mejorar los alimentos, los alimentos de la tierra. Esos sobre los que con otros lenguajes pensaba André Gide (cfr. *Los alimentos terrestres*), el odiado de Malraux y su cohorte a raíz de un desafortunado viaje.

Hay algunos para quienes su alimento son problemas y adversidades. Otros, por el contrario, se animan con abnegación y entrega. Y los hay también que están jalonados por experiencias, juegos e imaginación creativos.

Pero nuestra época parece centrada en el gusto por los problemas, los límites y su eventual superación.

Hay incluso ancianos mañosos que les enseñan a los más jóvenes a acercarse a los problemas con eso que llaman de manera rimbombante como “la pregunta de investigación” (la más fea de todas las expresiones. Pero ¿qué saben ya esos viejos de la belleza?). Cuando en realidad, hay diferencias notables. Una pregunta se formula, un problema se concibe. Una pregunta se responde, un

problema se resuelve. Viejos mañosos: pedofilia pedagógica y metodológica; corruptores de menores.

La ciencia plasma una sociedad y una época. Pero contribuye, al mismo tiempo, a transformarla. Pues bien, con seguridad una de las incidencias principales de la ciencia en el mundo —en la sociedad— consiste en enseñarle a la sociedad, al estado y las organizaciones de todo tipo a pensar en términos de problemas y soluciones. Sólo que se trata de problemas en cada caso y soluciones para cada tipo de problema.

Imre Lakatos desempeña un papel fundamental en esta historia. Pues él es el inventor del concepto, tema y área de la heurística. La heurística: la búsqueda de solución a un problema determinado. Pero sobre todo eso: una solución exacta. Precisión, exactitud, rigor, puntualidad.

Pasado el tiempo, otro concepto mejor y más desarrollado se acuña, el cual, sin embargo permanece desconocido para la mayoría de la gente. Nacen las metaheurísticas. Las cuales se caracterizan por el trabajo no ya con un problema y la búsqueda de su solución, sino con conjuntos de problemas, trabajando entonces con espacios de solución. Plural.

Con un rasgo definitivo que diferencia a las metaheurísticas de la heurística. Mientras que ésta trabaja en la búsqueda de una solución exacta, aquellas se concentran mejor en soluciones aproximadas, y sin embargo, por paradójico que parezca, más satisfactorias que aquella otra.

Enfrentarse con problemas, resolverlos al cabo, ya sea de manera precisa o aproximada, de manera singular o por homologías y familias de retos. Para luego volver a comenzar. Sin descanso.

Pues bien, en eso exactamente consiste la vida de

Prometeo; el que desafió a los dioses, el obsequioso. El mismo que arrebató el fuego a los dioses para dárselo a los hombres. El fuego, el símbolo de la libertad.

Todo parece indicar que afrontar retos y resolverlos es un rasgo propio de todos los seres vivos, no únicamente de los seres humanos. Así, la selección natural favorece a aquellos organismos y especies que afrontan, como pueden, los condicionamientos, restricciones y demandas del entorno, y logran satisfacerlos dando como resultado la adaptación.

Ahora bien, la mejor manera de resolver problemas consiste en innovar. Y a su vez, inversamente, una manera de innovar es mediante la resolución de problemas.

De esta suerte, el trabajo en ciencia impulsa a un proceso de creación e innovación incesante. Frente a lo cual, entonces, los problemas son solamente la gasolina que requiere la maquinaria de la investigación. Los problemas no son el automóvil —por ejemplo—, sino (solamente) el alimento para que la máquina se mueva. Pues aquello de lo cual se trata todo, entonces, es de cambio e innovación, de transformaciones y creación, o creatividad y movimiento.

Con lo cual el resultado no puede ser menos claro y directo: cuando de buena ciencia se trata, todo el sentido de la buena investigación es la de cambiar el mundo. Y eso tiene un nombre: revolución; revoluciones. (Algo que atraía mucho a Thomas Kuhn, pero que en realidad se lo debe a aquellos de espíritu francés: Bachelard, Koyré y Canguilhem. Que son las verdaderas fuentes de Kuhn para las revoluciones científicas.)

Ver problemas significa, en otras palabras, lograr ver los “peros” que la percepción normal no ve. Al fin y al cabo, un problema de investigación es el resultado de un enorme

trabajo de investigación y reflexión previas. No es, nunca, un punto de partido llano y desnudo.

Esta capacidad implica y permite a la vez distanciamiento y sana *skepsis*, sano extrañamiento y crítica; mucha crítica. Y claro, entonces, sentido de reflexión propia. Y ponerlo todo, gradualmente o al cabo, por escrito. Y luego, ya se sabe el procedimiento y el destino.

De suerte que el amor a la adversidad es en realidad la crítica de lo obvio y de todo aquello que se asume como evidente sin más; lo que va de suyo. Y en ello consiste el riesgo y la apuesta, el desafío y el cuestionamiento, la problematización y el distanciamiento; los modos mismos del camino a la ciencia.

Porque es importante atender a esto: la ciencia es un camino –exactamente como lo es la investigación–, no una posesión, una adquisición o un estado. Hoy en día no se *sabe* ciencia; se *hace* ciencia. A diferencia del medioevo y otras épocas semejantes. Y la ciencia se hace justamente *haciendo* investigación. Y aunque es baladí cabe subrayarlo: no se *sabe* investigación; se la *hace*. Y todo ello indica precisamente a la noción de camino.

Camino y errancia. Error y aprendizaje. Problemas y adversidad. Al fin y al cabo, una auténtica pasión por la aventura.

Lanzarse hacia los problemas sin saber siquiera si tienen solución. Y muy significativamente, que los problemas más apasionantes son justamente aquellos que carecen de solución, o cuya solución ciertamente no es lineal.

Cuestión de olfato, algo de inclinación, mucho de entorno, aprendizaje de experiencias, en fin: adaptación y evolución. Tal es el camino que tenemos ante nosotros.

Y lo más importante y difícil de todo: distinguir entre lo que es trivial, y aquello que no lo es. Pues los problemas fáciles, esto es, aquellos que tienen una solución; o también aquellos que *pueden* resolverse, se conocen en lógica y en computación, en matemáticas y en buena filosofía, como problemas irrelevantes.

En contraste, los problemas que se designan como relevantes son aquellos: *a)* que no tienen solución, o bien; *b)* aquellos cuya solución ciertamente no está a la mano ni es evidente, en modo alguno. Sencillamente, aquellos que no se sabe si pueden resolverse o cómo.

Se dice tan fácil, pero es endemoniadamente complicado; formular, concebir, identificar problemas. Pues, lo dicho, son un resultado, y jamás un punto de partida. Así, en consecuencia, las adversidades de que hablamos no son aquellas de las que partimos, sino las que encontramos en el camino después de mucho andar (¡mucho!) O también, aquellas adversidades que son las que encontramos, por así decirlo, al final del camino. Pues mientras tanto, todo acontece sin sobresaltos, sin temores, sin mayores esfuerzos, o sin trabajos hercúleos.

Los verdaderos problemas, por tanto, no son los que encontramos, literalmente, ahí afuera, como entidades físicas. Lo cual quiere decir sencillamente que, después de todo, el problema de ver y amar adversidades está en la mente misma. En la mente de los científicos. De los buscadores. De los pensadores. De los investigadores.

En diálogo con el mundo entero, es allí adentro, en sus mentes, en donde hay que buscar las verdaderas adversidades. Los límites y los bordes. Las fronteras y los condicionamientos. Pues allí mismo se hallarán las soluciones y respuestas.

Todo lo demás, es lo de menos. Observación y descripción.

Comprobación y evidencias. Hechos y datos. Y tantas otras cosas más, todo ello son sólo signos, eso: literalmente signos, para acceder a los enigmas, y a sus soluciones eventuales.

Después de todo, el verdadero lugar de los científicos no es el mundo como tal. Sino sus propias mentes. En equipos, en redes. Y es en las mentes donde hay que buscar las pasiones de esa forma de vida que es la ciencia. Solo que sí: la mente no está “allá adentro”. Pues no existe sin el cuerpo. Y con el cuerpo, sin el entorno. Y con el entorno, sin los demás y las cosas todas. La frontera última del conocimiento y de la investigación.

El amor a los problemas, ese amor extraño, anómalo, poco corriente por las adversidades. Los amores verdaderos, parece ser la moraleja, son aquellos que hacen sufrir. Una conclusión extraña y poco placentera.

A menos, claro, que la imagen de la ciencia esté equivocada. Y que entonces no sea inevitable que todo el trabajo se funde necesariamente en problemas.

Una nueva clase de ciencia está emergiendo. Y con ello, una nueva cultura. Pero ese es ya otro tema.

LA CANICA AZUL

A simple vista parece lo que es: una pequeña esfera de fondo azul, rodeada de manchas blancas, informes, pinceladas aleatorias. Sobre un fondo negro, negro profundo.



The Blue Marble (NASA), 2012

Canica, esfera, pelotita azul. (El original de la foto, tomada por la NASA, es justamente ese: *the blue marble*). Un objeto de juego, un objeto de divertimento. Nada serio. Nada

profundo o trascendental. Cuando los nombres se superponen a las cosas, y las definen.

Una canica azul. Un pequeño objeto visto desde la perspectiva de alguien (o algo) muy grande. Esto es, el observador de esta pequeña pelotita azul se asume a sí mismo como grande; colosal. Eso en cuanto al título de la obra que tenemos ante nosotros.

Es una esfera casi perfecta. Pitágoras estaría orgullo de sí mismo. Y después de él, Platón y los místicos: Plotino el primero. La esfera, la figura perfecta. 2Π. Como si fuera poco. Aquello que le costó tanto -¡su propia vida!- a algún griego que lo descubrió, el número irracional -Π, pi-, pues se le sirve ahora dos veces. Como quien dice: ¡para que tenga! Eso es la esfera, la circunferencia, el círculo, lo forma perfecta. Aquella que fue usada para designar al Ser (con mayúscula) [¡qué susto!].

Lo irracional de los griegos. Lo prohibido, lo no dicho, y no porque fuera inefable. Pues bien: la esfera son 2Π: dos veces irracionalidad. Un banquete para la sin-razón. Estamos al filo de la locura, literalmente.

Tenemos una pequeña (¿o grande?) esfera de color azul. Un color primario, en verdad. Un azul turquesa, constante, sin *degradé* visibles en la imagen. Pero sobre el azul están superpuestas manchas blancas. ¿Cumplen alguna función esas manchas blancas? Quizás se trate de alguna curiosa estética de uno de estos artistas modernos o contemporáneos. Tan dados a combinar figuras precisas con manchas alocadas. Arte conceptual, sin duda. Una jargarreta de algún artista en búsqueda de oficio, incluso.

Una figura alongada de tonos verdes y ocre atraviesa, sin ninguna razón especial, a la esfera, como definiendo su centro. Pero hay un avance. Esa figurada alargada se pliega sobre la circunferencia, como abrazándola, o como surgiendo de ella. En la parte superior se ve claramente, y

lo mismo en la superficie en punta que termina en el hemisferio sur. Una figura alargada que se pliega sobre los vórtices de la circunferencia.

Cuatro colores se destacan, por tanto. Azul profundo, azul turquesa, con blanco, verde y ocre. Pero lo que verdadera impacta no es este juego. Sino el negro, el negro profundo, el negro absorbente de cualquier otro cromatismo, en el fondo. Recortado tan sólo por la cámara (si de fotografía se trata), o por los marcos del cuadro (si es una pintura).

Porque esta es otra clave. Manifiestamente se trata de arte realista y abstracto – al mismo tiempo. Una combinación creativa, sin duda. Pero ese negro resuena desde el fondo, como un bajo continuo...

El cuadro expresa gracias a las manchas blancas claramente la idea de movimiento. Pero no necesariamente la de vida. Por lo menos a escala visible. Como tantas pinturas que demandan descubrir la perspectiva o la distancia perfecta, esta no permite en modo alguno adivinar vida en ella. Al fin y al cabo, hay un capítulo de la ciencia que habla, en efecto, de replicación, sin que necesariamente haya reproducción. Que es una cosa distinta de aquella.

Ese capítulo hace referencia a sistemas que se replican, y que se expresan en las ecuaciones Belousov-Zhabotinski (BZ), o la células de Bénard, y otros ejemplos similares. Que son estructuras disipativas, pero no por ello admiten la idea de reproducción. Y por derivación, menos la de crecimiento. La replicación es movimiento, pero no aún vida.

Hay fuerza en el cuadro, mucha fuerza. En medio de un color cuya psicología es apaciguadora, tranquilizante. El azul como color primario, que es fuente de amplios cromatismos, pero no se deriva de ninguna otra fuente. Es un axioma en la dimensión de los colores. Al mismo nivel

o en el mismo rango que esos otros dos axiomas o postulados cromáticos: el amarillo y el rojo.

Un rasgo especial de este cuadro es que el nombre del autor no aparece en ninguna parte. Y tampoco aparece, eventualmente, el número de la copia si es que se trata de una serigrafía. Así que cabe especular o bien que no tiene autor, o que el autor no quiere que se le conozca. Que lo importante es la obra, que debe hablar por sí misma, y no por referencia a un ocasional argumento *ad hominem*. (Quizás el autor leyó en algún momento la *Obra abierta* de U. Eco; especulamos).

Como tampoco es claro si –suponiendo que sea una serigrafía–, se trata aquí de un original o una copia de tantas. Quizás, pero no disponemos de información confidencial, esté firmado de alguna manera al espaldar, en el espaldar de la tela; o del grabado. Lo cual entonces sería cuestión de conocimiento de los curadores, por ejemplo.

En la misma medida, cabe especular que quizás en el respaldo de la lámina esté indicado si la serigrafía es original o una copia con producción cerrada, o abierta. Si es serie limitada y exclusiva o ampliamente reproducida, que es lo que sucede cuando hay necesidad de ganar dinero para sobrevivir o pagar algunos gastos o deudas. Claro que si está expuesta, la originalidad se presume. Es cuestión de honestidad, al fin y al cabo. Aunque no aparezca la autoría.

Porque pudiera tratarse, ocasionalmente, de un autor individual, o también de un colectivo de artistas, e incluso de una escuela artística. En cualquier caso, ante la ausencia de información explícita, cabe esperar lo mejor y más discreto. Esto es, una obra singular con autoría oculta. Desconocida. Perfectamente ignota.

“NASA” debe ser el coleccionista, sin duda. Porque si fuera el autor habría estampado su nombre en el extremo inferior derecho, como ha sido desde siempre la costumbre.

Porque, en efecto, existen otras obras muy semejantes, siempre la misma canica azul (nombre curioso el dado por el coleccionista), con los mismos cromatismos básicamente, sólo que con otras figuras irregulares de una geometría que no es enteramente clasificable. No es geometría fractal, ni tampoco, en absoluto, euclidiana. No es geometría de taxis, pero tampoco Riemanniana, hiperbólica, de Lobachevsky ni tantas otras conocidas. La única diferencia central son los montones de manchas blancas, expresando siempre movimiento y fuerza. Porque por debajo de esas manchas blancas, los verdes y ocres, y el azul mismo permanecen impasibles.

Es como si el movimiento se superpusiera a la pasividad o tranquilidad del fondo. Como si el movimiento le cayera desde arriba. O al revés, cómo a pesar del movimiento y fuerzas de las manchas blancas, en el fondo se quiere adivinar un remanso y un fondo calmo. Estabilidad y constancia no obstante la dinámica y el movimiento.

Con lo cual, en cualquier caso, salta ante la imaginación una conclusión evidente: la canica azul es un juego de muy poca riqueza cromática. Tal y como se observa.

Con una salvedad. Siempre, siempre, aparece la esfera sobre un profundo negro oscuro. Existe incluso alguna imagen de esta canica azul acompañada en el extremo superior izquierdo por una pequeña bolita de color gris claro, que no alcanza a distinguirse bien. Quiere dar a entender la idea de acompañamiento o de juego compositivo por parte del artista. Un capricho, seguro, de la creatividad artística. Una jugarreta de tantas cabe imaginar.

El cuadro está pintado desde el ecuador de la esfera o la circunferencia. Algunas protuberancias o pequeños efectos tridimensionales se adivinan en varios lugares de la obra. Seguramente manchas abultadas de óleo, si es que de óleo se trata. Un pincel *Long Liner* o un *Spotter*, o recogido con

una espátula como para dar una rápida sensación de barrido.

Pero siempre, rodeando al cuadro, ese negro negruzco. Negro sordo y pesado. No es claro si la canica azul emerge del negro, como con entidad propia, o bien si el negro la envuelve y no termina de abrazarla. En todo caso, el perímetro de la esfera es claro y simple, y la circularidad no se difumina para nada en el negro-bajo-continuo-de-fondo.

I. Asimov, en un libro ya clásico, acuñó una idea hermosa y profunda que permanece. El libro de Asimov (originalmente de 1975), es *La tierra: nuestra superpoblada nave espacial*, introdujo una luz sobre el planeta: los seres humanos se encuentran en una nave espacial, a la deriva, en un viaje cósmico. Desde entonces son numerosos los autores, filósofos y científicos que han acogido la metáfora de Asimov. La tierra es nuestra nave. Y sólo debemos y podemos mantenernos en ella, sin saber, sin importar, a dónde llegamos.

Una magnífica odisea, sin comienzo ni fin. Presente puro – que se prolonga, se perpetúa a cada instante, como presente continuo.

Frente a lo cual cabe preocuparse acerca del buen mantenimiento de la nave. Cuidar su biomasa. Y sus buenas condiciones de navegación. Pues si se hunde la nave todos sus pasajeros tendrán un final desafortunado. Sólo que en la vastedad del espacio la nave no se cae a ninguna parte. Porque en el espacio exterior no hay arriba ni abajo.

Con un esfuerzo acaso supremo de imaginación, algunos podrán ver en la imagen de la canica azul un mundo. *Un* mundo. Pero con una extraña dificultad al mismo tiempo cognitiva y psicológica, o incluso de tipo experiencial. Estamos disociados pues no vemos lo que vemos.

En efecto, debemos evitar ver –y leer– lo que ya ha sido interpretado. Es el dilema entre si vemos lo que conocemos, o si vemos lo que conocemos. La inmensa mayoría de la gente sólo ve lo que ya conoce. Es decir, reduce lo visto a lo (ya) conocido. Por el contrario, se trata de conocer aquello que vemos. Y en lo posible, verlo sin las interpretaciones existentes o habidas sobre lo visto. Pues entonces no estaríamos viendo nada novedoso.

Crear nosotros mismos, cada quien individualmente, y cada generación de nuevo una y otra vez, nuestra propia primera experiencia del mundo y de la realidad, de los otros y de nosotros mismos. Nacer a cada momento. En eso consiste la absoluta libertad e inocencia.

Una imagen semejante como *La canica azul* sería inimaginable para un habitante del siglo XVII, XI o antes, por ejemplo.

La tecnología de la época no le habría permitido figurarse o representarse una obra semejante. Y si algún artista la hubiera concebido hubiera pasado un mal momento, y no habría sido comprendido. Un adelantado, quizás, a su época.

Pero a su vez, ninguna otra época habría podido imaginarse una obra semejante. Ciertamente no como sociedad o como época. Pues incluso la imaginación tiene uno de sus polos vinculado a la cultura y las costumbres.

El coleccionista –La NASA– nos ofrece una obra singular. Que no deja de generar arrobamiento que cautiva cuanto más se lo mire y aprecie. Es como si, desde la distancia, ejerciera sobre el espectador una atracción que nos empuja desde el exterior hacia el cuadro o la pintura; o la fotografía; o el grabado, o la serigrafía.

Como quiera que sea, ver esa pepita azul no deja de generar una tierna especie de *saudade*. *Saudade* por el hogar, por el vientre materno, por el espacio propio, por

los nuestros. Este es exactamente el sentido de la lucha por la tierra.

Sobre
el amor



Jean Vignaud, *Abélard et Héloïse surpris par Fulbert*
(1819)

***ABELARDO Y ELOISA* DE J. VIGNAUD: EL AMOR SORPRENDIDO**

Existen pocas historias de amor tan profundas y dramáticas como la de Abelardo y Eloísa. Tan auténticas y radicales, tan humanas. Pues bien, existe un momento que sirve como bisagra a esta historia. Es el instante mismo en el que el tío de Eloísa, el canónigo Fulberto, los sorprende en un acto de amor, ellos que creían que estaban solos y que podían estar alejados del mundo en su romance. Varios cuadros de ese amor existen en la historia de la pintura. Pero ninguno tan oportuno y determinante como el que pinta justamente J. Vignaud en 1819, en el corazón del Romanticismo.

Lo primero que salta a la vista en el cuadro de Vignaud es la calidez de los colores. Y cierto preciosismo en los detalles sin caer jamás en algún minimalismo. La calidez de los tonos es una clara expresión del calor entre dos seres humanos. El tono que predomina en el cuadro es cobrizo y terracota con gamas de café y rojo. Abelardo consiente, mima a Eloísa. Una mano sostiene con delicadez la cabeza de la joven, mientras, presumiblemente, ella sostiene (¿ha llevado?) la otra mano sobre su pecho. Clara expresión de profundo amor, sincero sentimiento. La cabeza de Abelardo, y su rostro y su mirada, están dirigidos hacia la bella joven. Todo en Abelardo es puro arrobamiento. Nada más distrae su mente, nada distrae su atención. Todo está volcado sobre Eloísa.

Sentado, Abelardo es todo para Eloísa. La flexión de sus piernas muestra que Eloísa lo merece todo. Las rodillas de uno y otro se tocan, y entre ambos se siente incluso el aliento recíproco. La mirada de cada uno es para el otro. Eloísa, bien peinada, bien compuesta, como corresponde a una joven de su alcurnia, mira con adoración a Abelardo. Sus bocas se acercan, casi, el calor de cada uno es también el del otro.

Están sentados, cerca de una ventana, es de día. No hay ningún fuego encendido, no es necesario. La luz del día ilumina la estancia y todo el cuadro. Abelardo y Eloísa ocupan exactamente el centro del cuadro. La cabeza de Eloísa se inclina hacia el amado. Sentada, se siente su absoluta entrega. La mano derecha de Eloísa no se ve, pero cabe adivinar que se posa alrededor de la cintura de Pedro Abelardo.

Alrededor de ellos pareciera haber estudio, pero en realidad todo ha sido dejado de lado. En el suelo, a la derecha aparece un libro abierto, verosímelmente sobre un atril, y otro libro cerrado, recostado. El pintor introduce un artificio: un globo terráqueo, que a la sazón era imposible. Pero quizás, dada la altísima cultura y educación de Abelardo y Eloísa fuera un tema de estudio. Sin embargo, en la Edad Media, la imagen del mundo sigue dominada por los preceptos de Aristóteles.

Estamos alrededor del año 1115, o algo más tarde. Abelardo y Eloísa se conocen ese año, cuando ella tiene diecisiete o dieciocho años y Abelardo tiene algo más de treinta.

Nacido de una familia militar, abandona esta herencia para dedicarse a la filosofía, y con ella, también entonces a la teología. Abelardo es conocido como el filósofo por excelencia en su época. Discípulo de Guillermo de Champeaux, contra quien se disputó hondamente también, será literalmente el padre de la Escolástica. Versado en cultura antigua y en las Escrituras, Abelardo es ante todo un humanista. Domina la lógica, de la que es maestro, y lo suyo es la dialéctica. Escribe a raíz de su amor por Eloísa hermosos poemas y canciones de amor. Las canciones no han llegado hasta nosotros y se perdieron en los vericuetos del tiempo, y de sus poemas sobreviven sus *Planctus* (= lamentos) bíblicos. Pero durante mucho tiempo los poemas de Abelardo corrieron de boca en boca hasta que se los llevó el olvido por falta de memoria escrita.

La estancia es amplia, generosa. Como corresponde al bienestar de la casa del tío de Eloísa, Fulberto. Desde hacía poco tiempo Fulberto, canónigo de la Catedral de París, había querido darle la mejor educación a su sobrina y quién mejor que el mejor y más afamado profesor de la época, Pedro Abelardo. Abelardo ya había sabido de la inteligencia y la belleza de Eloísa y ambos se sentían atraídos en primera instancia por el buen nombre del otro, y luego, cuando se conocieron, inmediatamente cayeron cautivos por la belleza de ella, y el buen porte hermoso del futuro profesor suyo.

Se trata, en el cuadro, de una estancia con arcos finos, y un relieve, glifos y refinamientos en los arcos mismos –clara señal de lo pudiente que es económica y culturalmente el canónigo-. La mesa que serviría de estudio está cuidadosamente cubierta por un mantel rojo bordado con figuras doradas y negras. Nada en el cuadro está fuera de su lugar. Todo es sobrio y elegante, fino y delicado, todo bien proporcionado.

Pero podemos omitir otros detalles de la estancia. Concentrémonos en las emociones.

Desde hacía tiempo todo el mundo en los alrededores hablaba de los amores entre maestro y discípula. Tan pronto se conocieron se abandonaron, enamorados, a sí mismos y al otro. El amor por el conocimiento cedió su paso –o se acompañó y se engalanó- de amor físico. Del más fuerte amor combinado y convulso. Fue la hybris hecha momento. Un largo momento que duró, en total tres años.

Fulberto no quería o no podía dar fe a las habladurías de los otros. Confiaba en su buen criterio para la escogencia del maestro, confiaba en la seriedad que hasta la fecha había mostrado su sobrina, y confiaba también en el buen nombre y en el carácter intelectual de Abelardo. Pero era el único. Todos, entre tanto, sabían de los amores abiertos y furtivos, secretos y públicos, apasionados y discretos, desenfrenados y con disimulo, que tenían los dos amantes.

Antes atraídos puramente por el intelecto, se veían ahora descubridores de los mil sabores de la carne y el cuerpo. Nada hicieron que no fuera conocido, nada hicieron que no hubieran descubierto, nada hicieron que no fuera impulsado por el amor y el placer, combinados, la unión perfecta y peligrosa.

Hasta cuando, como en la escena que pinta Vignaud, Fulberto descubre el sentido romance. En rigor, vemos en este cuadro un momento, un instante, que en la historia real e imaginaria de Abelardo y Eloísa hace las veces de una verdadera bisagra. Se trata del instante que une el pasado individual de cada uno, un pasado marcado por la total devoción al conocimiento y al estudio y el abandono o proscripción de cualquier otra experiencia. Hasta cuando se conocen. Y el futuro que sin ellos saberlo, se teje exactamente en el instante del cuadro, y que habrá de dar lugar a una de las historias más apasionantes y complejas que sirven para entender el espíritu humano y toda una época y cultura.

Han vivido un año largo de intenso y desenfrenado romance, o algo más o menos. Con el descubrimiento por parte de Fulberto su historia personal habrá de sufrir una inflexión profunda. Pero con ella, buena parte de la historia y del imaginario de Occidente. Si no es por Fulberto, literalmente, el amor entre Abelardo y Eloísa no habría pasado del amor entre dos personas particulares. Pero el de Eloísa y Abelardo es de esos amores que iluminan el cielo de los relatos sobre el amor, y otras cosas en el imaginario cultural, académico, científico y social de Occidente.

La mano izquierda de Fulberto es señal de sorpresa, mientras la derecha sostiene el picaporte de la puerta. Fulberto aparece congelado, helado. Su cuerpo se asoma y no entra. Petrificado, no da crédito a sus ojos. Mientras tanto, los dos amantes no se dan, en este cuadro, aún cuenta del descubrimiento de Fulberto. Dentro de una fracción de segundo escuchará la voz atronadora del

clérigo llamando, con seguridad, primero, a la sobrina por su nombre. E inmediatamente después gritando y vociferando, expulsando a Abelardo de su casa y prohibiéndole que vuelva y que vuelva a ver a Eloísa. El cuadro pinta la antesala de una verdadera tragedia subsiguiente.

E. Blair Leighton ha pintado (1882) otra imagen de Eloísa y Abelardo. En ella el maestro aparece de rodillas ante la hermosa joven, absorto, tomándole una mano, y ella alejada en la mirada, como ya no más dueña de sí misma. Según todos los relatos Eloísa era sumamente atractiva y él era un hermoso hombre que también arrancaba suspiros a las jóvenes. Ninguno de los dos había querido nunca saber de nadie más, pero al saber del otro y al descubrirse habían caído derrotados mutuamente ante los efectos de esa combinación explosiva que es un hermoso intelecto, una destacada belleza y un aire, un donaire y una clase que resultan de los dos anteriores.

El amor de ambos sólo durará, completo, físicamente, tres años. En esos años Eloísa quedará esperando un hijo al que llamarán Pedro Astrolabio y que Eloísa tendrá en la casa familiar de Abelardo. Entre tanto, Abelardo, traicionado, será mutilado en sus partes nobles y quedará como Orígenes quien lo hizo por voluntad propia. Eunuco, Abelardo se casa con Eloísa y ambos ingresan, cada uno a un monasterio. Y ambos, por sus méritos espirituales y liderazgo serán nombrados oportunamente abad y abadesa. En vida sólo se cruzarán cuatro cartas. De Pedro Astrolabio la historia pierde la memoria y no existen datos fidedignos.

Las cuatro cartas –¡cuatro únicamente!- marcan, de manera singular, un ingrediente central en el nacimiento de una experiencia que no conoce antecedentes en la historia.

En efecto, de acuerdo con Charles Seignobos, el conspicuo historiador francés sin el cual –por lo demás sin la ayuda de Ch. V. Langlois- no hubiera sido posible el surgimiento,

posteriormente, de la Escuela de los Anales, el amor es un invento del siglo XII en Occidente. El contexto cultural está constituido por las discusiones sobre la cristología, el foco en el Cantar de los Cantares, el surgimiento del amor cortesano, el nacimiento del movimiento trovador, y sí: mil veces sí: la historia de Abelardo y Eloísa. Cabe precisarlo: el amor como una experiencia cultural (no únicamente personal)– y por consiguiente civilizatoria.

Dos cartas, sin fechas precisas, dos de cada uno. Una con fuente en el Convento del Paracleto, la otra en la Abadía de Saint-Guildas. Eloísa entrará al convento cuando tiene 20 años. (Y en su segunda y última carta aún recordará los dulces momentos del amor humano). Las cuatro cartas, antecedidas por una carta que no está dirigida a Eloisa pero que llega a sus manos, y que sirve de motivación para la primera carta escrita por la monja del convento de Argenteuil. Se trata de la Carta a un Amigo, conocida como *Historia Calamitatum*.

Pero en el instante en el que Fulberto descubre un amor sorprendido y sorpresivo esas cartas están lejos de ser imaginadas. Y el amor mismo, enteramente, aunque experimentado aún no será descubierto. El amor humano es una invención del siglo XII como una experiencia personal y social, individual y colectiva. El de Eloísa y Abelardo es un amor complejo precisamente por lo puro en todos los niveles y escalas en que lo vivieron. Un amor puro, es decir, complejo, es aquel en el que no somos dueños de nosotros mismos ni de los acontecimientos, pero que va tejiendo los destinos y los eventos sin que adivinemos el desenlace de las cosas.

Abelardo, discípulo de Champeaux, y el directo antecesor, por un siglo, de Alberto Magno y Tomás de Aquino. El filósofo aristotélico de su momento. Quiso siempre ser reconocido como el mejor dialéctico. La obra de Abelardo anticipa las grandes Sumas que habrán de darle un perfil propio a la Escolástica. Es, sin ambages, en cuanto al método, la antesala misma de Descartes. Profesor excelso,

argumentador dilecto. Y sin embargo, será conocido en la historia no por su obra filosófica sino por su amor con Eloísa. La historia, como la vida, juzga siempre mejor que lo que hacemos nosotros mismos.

(Y para otra visión sobre la mujer, Voltaire nos ofrece en *La doncella de Orléans* (*La Pucelle*, en francés), centrada en Juana de Arco, pero en cuyo trasfondo resuena, desde muy atrás también la historia de Abelardo y Eloísa). (Sí: literatura políticamente muy incorrecta).

El de Abelardo y Eloísa fue un amor verdadero por un sencilla razón: fue uno de esos amores que atravesó todas las etapas. Esas que sutilmente se leen en la literatura en textos tan diversos como Dafne y Cloé: la experiencia del descubrimiento. En *Manon Lescaut*, del Abate Prevost, que es la experiencia femenina por antonomasia. En los avatares del joven *Werther* de Goethe. O también el *Adolfo* de B. Constant, la pasión dolorosa, el amor, ese, que se extingue. Por mencionar tan sólo unos pocos.

Asistimos al descubrimiento, la pasión desenfrenada, el matrimonio, lo que Stendahl, en su *Teoría del amor*, llamará apropiadamente incluso como las cristalizaciones, en fin, luego de la desventura que surge del cuadro que tenemos a la vista, el amor cortés, que es la expresión del amor de forma noble y caballeresca. Literalmente: no se ha inventado aún, ni la forma ni la expresión, la frase: el beso francés. Amor cortesano, amor platónico, amor místico, incluso –incluso- amor sublimado. Pero no hay que perder de vista que el amor cortesano es, *par excellence*, un amor adúltero. El amor, una experiencia que si pasa primero como sicalíptica, se supera después, como en Eloísa y Abelardo, a experiencia espiritual y existencial. Experiencia completa.

Mientras Abelardo y Eloísa sufren sus tribulaciones, contemporáneamente, Averroes –Ibn Rushd- está dando a conocer a Occidente a Aristóteles. Con lo cual, y gracias al método introducido por Pedro Abelardo, se incuban las

Sumas y se inaugura la Escolástica. Arribamos a la media Edad Media. Como se ha dicho tantas veces, es el primer Renacimiento, el del medioevo antes del más apropiado y famoso *Quattrocento*. Y atravesado en la médula, el descubrimiento y la conquista del amor. El descubrimiento de una dimensión entera. Para no renunciar, cultural y civilizatoriamente, nunca más, a ella.

Mientras tanto, gracias a Vignaud, tenemos una imagen púdica de un amor profundo. Un amor total que en el cuadro aparece como algo ligeramente más que amor cortesano. El pintor se sitúa exactamente a la misma altura que los dos amantes sentados. Su visión de la estancia es abierta y generosa, y Fulberto, aún en la distancia, de pie, aparece más elevado. Con respecto a la joven pareja, la distancia del pintor será de unos cinco o seis metros. Lo suficiente para escuchar el murmullo de las palabras o la respiración ampliada por la emoción sincera.

Abelardo es toda su vida un clérigo que opta, por las desventuras del amor mismo, por volverse canónigo. Toma los hábitos y al cabo será nombrado abad de un monasterio. Clérigo en el medioevo es todo aquel que se encuentra bien educado, instruido, con independencia de la orden o la condición que lo caracterice. Precisamente por ello, en el cuadro el filósofo viste con el atuendo adecuado de un clérigo. Mientras que el vestido de Eloísa, de un índigo grisáceo, siendo sencillo es expresión de elegancia no mundana.

A la postre, Abelardo será acusado de herejía por el más grande predicador de su época, Bernardo de Claraval. Juzgado, Abelardo logrará a la postre la salvación con una confesión de fe auténtica que hace en una carta a Eloísa. Y que es su salvación histórica. Eloísa habrá salvado, literalmente, su alma. Tanto es así que cuando muere, Abelardo será enterrado en el Paráclito, el convento que regenta Eloísa por petición de ésta y por concesión de Pedro el Venerable. La solicitud de la monja correspondía al deseo de estar con el amado incluso más allá de la

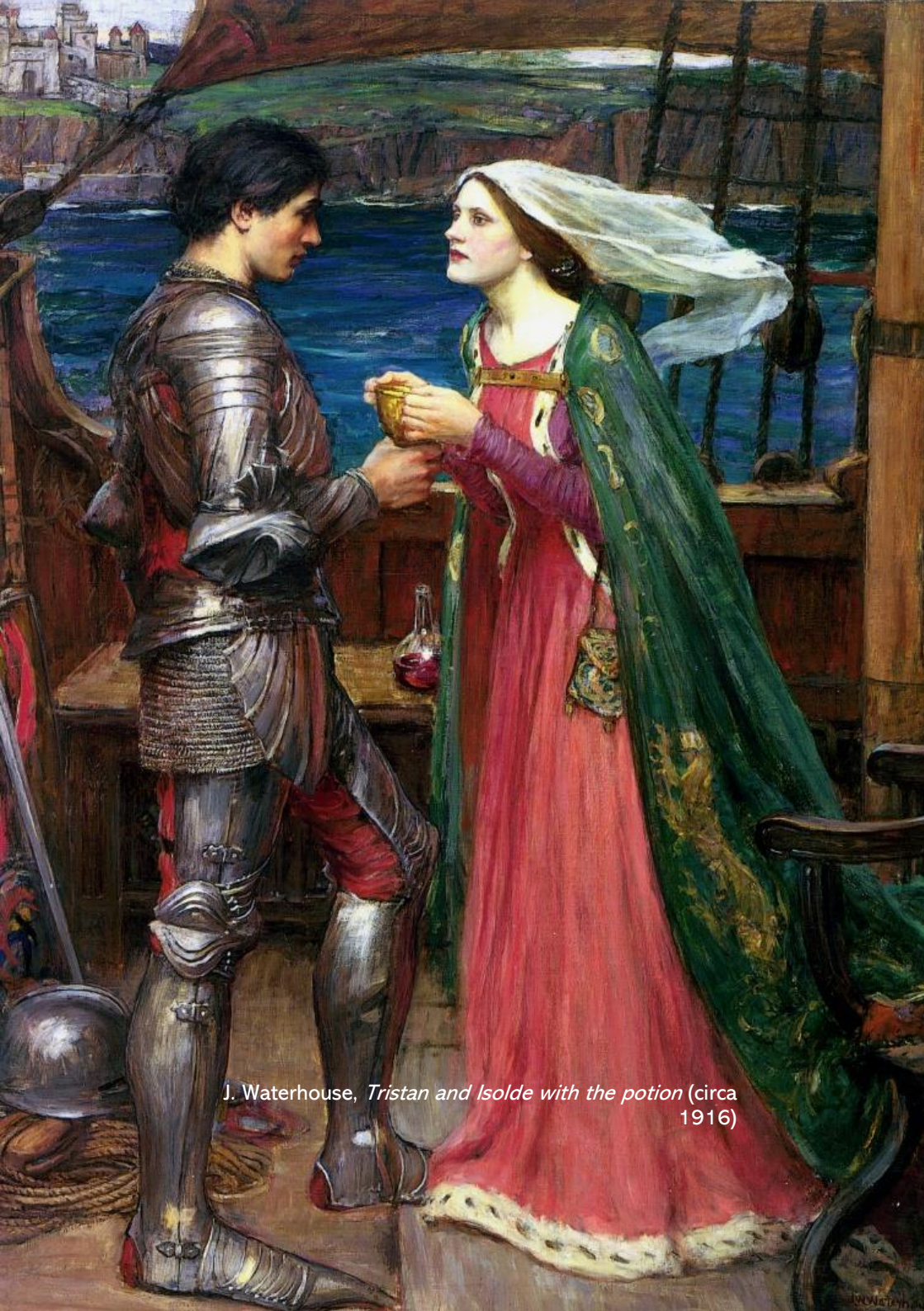
muerte. Pedro el Venerable escribe la absolución que Eloísa cuelga de la tumba de su esposo. Abelardo muere a los sesenta y tres años.

Al final, Eloísa le sobrevive casi treinta años, y coincidentemente muere también a la edad de sesenta y tres años. Para la época, más que ancianos venerables, rompiendo todos los estándares del momento en términos demográficos y de expectativas de vida.

Como quiera que sea, la historia de Abelardo y Eloísa se sitúa exactamente en la misma longitud de onda de los grandes amores, reales o ficticios, que nutren la imaginación de Occidente. Dafne y Cloé, Píramo y Tisbe, Romeo y Julieta, Tristán e Isolda, y sí: Abelardo y Eloísa. Al fin reposarán juntos en el cementerio de Père Lachaise. Acompañados allí por la música de Jim Morrison, las canciones y la embriaguez de Edith Piaf, La fábulas de La Fontaine, las polonesas de Chopin, el buen humor de Molière, los poemas de Gertrude Stein, las extravagancias de Balzac sobre la gran comedia humana, los análisis sociales de Pierre Bourdieu, los cantos de María Callas, los escándalos candorosos de Oscar Wilde, entre muchos otros. Y con su amor, con seguridad no se aburren.

La mayoría de los seres humanos sobrevive a la experiencia del amor. Tienen, se dice, o han tenido, un amor. Un amor o varios. Como si el amor fuera algo que se *tuviera*. Uno cae en el amor, se dice por ejemplo, en francés o en inglés. Pero Abelardo y Eloísa fueron el amor que tuvieron, y nunca dejaron de serlo.

Abelardo y Eloísa: cuando el amor se impone y decide sobre la vida.



J. Waterhouse, *Tristan and Isolde with the potion* (circa 1916)

TRISTAN E ISOLDA: EL AMOR SIN LÓGICA

Hay amores ridículos, amores imposibles, amores felices, como el de Papageno y Papagena en *La Flauta Mágica*, hay amores de conveniencia, amores difíciles, y amores incluso mudos, como la pareja de que la habla Sartre en *El Ser y la Nada*, en esa forma de mala fe que es el silencio como la forma de comunicación de una pareja anciana.

Y hay amores trágicos. En cualquier caso, no existe el amor. Único o indiviso.

Existen múltiples, numerosos amores. Y a cada quien le toca el que le corresponde, y en algunas ocasiones se les distribuyen hasta en dos o tres amores, por ejemplo. Claro, cuando de amor se trata. Pues las relaciones humanas no siempre son susceptibles de amor. Ni siquiera cuando se trata de la felicidad. La ecuación que vincula al amor con la felicidad no es de distribución normal. Por el contrario, se refiere a pocos casos, que matemáticamente pueden ser fácilmente explicados como leyes de potencia. Pocos, muy pocos casos, pero de un impacto enorme, apabullante.

“A amar también se aprende”, dice Fermina Daza en *El amor en los tiempos del cólera*, de García Márquez. El amor es una experiencia cultural, y no necesariamente de naturaleza metafísica. Debemos poder mirar a los fenómenos mismos, más allá de prejuicios, y no como quisiéramos que fuera el mundo (*wishful thinking*).

El amor trágico, y el ejemplo por antonomasia, es el de *Tristán e Isolda*. Una leyenda, un mito, un amor. Existen tres versiones conspicuas de la historia de Tristán e Isolda. La de Berol (francés) (1170), la de Thomas de Inglaterra (1180), y las de Eilhart von Oberg, y Gottfried von Strassburg (Alemania, circa 1180). Focos y acentos diferentes para un mismo drama, el del amor licencioso que

no sabe de remordimientos ni pecados. Que aunque está más allá del moralismo, se libera al final en la muerte.

Los grandes amores, cuando son grandes, dan origen a mitos y leyendas. Y cuando no lo hacen son amores anónimos, incluso aunque sean felices. Esos amores cotidianos que tanto abundan entre nosotros. Y que algunos incluso hemos conocido/vivido.

Los griegos no creían en el amor, y en cambio sí en la amistad. Por lo menos en esas dos columnas egregias que son Platón y Aristóteles. En contraste con la cristiandad, que no confía para nada en la amistad, y reclama en cambio el amor como sustento de la vida, y salvación personal y social. Por lo menos a la luz del Nuevo Testamento, porque el Antiguo es cosa de sangre y venganza justicia y odio, castigo, mucho castigo. Entre tanto, ocasionalmente han pululado la fraternidad –ese ideal de origen y corte eminentemente masón-, y la camaradería, que es la versión socialista y comunista del fundamento de las relaciones humanas. En fin, hemos intentado de tanto en tanto encontrar el cemento de la sociedad, y de la vida, como lo sostiene un científico social.

El resto, son tratos de tú y usted, de vosotros – y anonimidad. Y esa forma servil y medieval de *Su Majestad*, que la implanta por primera vez Ricardo de Bordeaux, ese sátrapa que da lugar después a Ricardo II, el de Shakespeare. Y su extensión hasta las policías y las milicias: “mi teniente”, mi capitán”, etc., todas formas prolongadas de vasallaje y dominación, que se ocultan tras la máscara de la obediencia y el mandato, la jerarquía y el poder.

Hay quienes recurren al otro como a una tabla de salvación, y entonces llaman amor a eso; a lo que tienen o han conseguido. Llenan el vacío con una palabra. Pero eso también es válido, sin prejuizar. La gente tiene el derecho a colgarse de donde pueda, con tal de no sucumbir en la tormenta. Análogamente, en otro plano, a esa obligación – la única obligación moral- de un prisionero, dondequiera

que se trate: no dejarse vencer por el control y fugarse, escaparse a como dé lugar.

En fin, y en el caso del amor, esos procesos de cristalización, de que habla Stendhal. La primera y la segunda cristalización, que son las que definen al amor normal.

“Ama inmensamente y muere joven” – puede ser la contracara de aquella otra más conocida: “vive rápido y muere joven”. Hay quienes viven el amor y sucumben en la experiencia. Y hay también quienes sobreviven a la experiencia del amor. Así, la existencia es simplemente la sombra de una sombra. Amar, contra la razón y las costumbres, amar con desenfreno y sin límites. El amor, estar enamorados, es, al fin y al cabo, una experiencia psicótica. No sabemos de *principium realitatis*, porque en el amor la realidad no existe. Todo es arrobamiento, alegría, vértigo y pasión. El amor, esa experiencia humana que se quiere leer como metafísica.

En fin, el amor, la mejor/única respuesta al realismo político, al poder, y al orden. La experiencia de la anarquía por excelencia.

Amar hasta el dolor, hasta la locura, amar haciendo incluso el ridículo, pero sin saberlo. Tener al gran amor de su vida, y perderlo. Y saber que nunca más será ya posible. Porque estamos sujetos, según parece, a la irreversibilidad de la flecha del tiempo. El amor, como la pasión, esas experiencias que nos vuelven psicóticos.

El amor, esa experiencia límite, exactamente al mismo nivel que la muerte y la libertad. ¿La muerte? Pensar entonces, una vez más, en *La muerte y la doncella*, ese cuarteto único de Schubert (Cuarteto para cuerdas, No. 14, en re menor). (Omito aquí deliberadamente cualquier referencia a la película con el mismo nombre de Polanski (1994)).

“Le coeur a des raisons que la raison ne connaît point”, esa idea que procede de la historia del romance de Lancelot, justamente en el siglo XII, contemporáneo con la historia de Tristan e Isolda –o Tristán e Iseo-, pero que Pascal hace suya y se conoce en lo sucesivo como si fuera suya. Es la historia misma del amor, y de la vida. Que no se reducen a la lógica. La lógica formal. Ni (= mucho menos) a la teología.

El corazón tiene razones que la razón no conoce en absoluto. Supuesto que la cristiandad nos enseñó –o nos hizo creer- que amamos con el corazón. Ese músculo primitivo en la riqueza anatómica y fisiológica del cuerpo humano. ¡Cuando ha habido otras épocas en las que amábamos con el hígado, o con los riñones, por ejemplo, anatómica, fisiológica y termodinámicamente más complejos que el corazón! (La única razón para exaltar la importancia cultural del corazón se debe a la lanza en el pecho de Jesús de Nazareth, crucificado y muriente).

Para el verdadero amor debemos, saliendo de la cristiandad, poder amar con algo más que con el corazón. Tan bestia como cuando sostienen los cirujanos: “cirugía de corazón abierto”. Un procedimiento cuidadoso pero ya mecánico hoy en día.

La historia del amor de Tristán e Isolda se inscribe en la memoria de la humanidad encontrando sus raíces en la Edad Media. El medioevo, esos diez siglos de teología desde la Patrística hasta la víspera de la caída de Constantinopla, sí tuvo, a pesar de todas las apariencias, una contribución significativa a la historia del conocimiento: notablemente, la lógica. Diez siglos de *tête-à-tête* entre teología y lógica. Eso es, en términos de conocimiento el medioevo. Diez siglos de enconado encuentro en el que, a la postre, muere la teología como ciencia, y la lógica se desarrolla por caminos sutiles que habrán de conducir, más tarde, al nacimiento propiamente de la lógica formal clásica: lógica sin metafísica. Pero, en otro plano, la otra gran contribución de la Edad Media a la

civilización humana fue su literatura; conocida sólo por especialistas. Y bueno, una muestra de esta literatura: la historia de Tristán e Iseo.

Sin olvidar, claro, esa idea, fuerte por lo acertada, de DUBY, según la cual, con toda razón y contra lo acostumbrado, la Edad Media se extiende hasta 1889. Y no, como ha sido dicho generalmente, que termina con la caída de Constantinopla. Debido, como lo observa con fineza S. ZWIG, al olvido de esa puerta advenediza en la historia, KERKAPORTA. Que de otro modo jamás habría caído Constantinopla.

La Edad Media se prolonga hasta 1889, más allá de las clasificaciones acerca del Renacimiento y la Modernidad. En otro plano, con igual tino, un científico como I. PRIGOGINE señala con acierto que la Modernidad es la continuación de la Edad Media por otros medios: pues la modernidad es el imperio del concepto de “ley”, que no es otra cosa que el equivalente a Dios y la divinidad, en lenguaje laico.

El amor, esa experiencia genérica y siempre, siempre única. Y sin embargo, estamos –como lo enseña, egregio, EMPÉDOCLES desde la Grecia antigua-, terminando la era del odio para entrar (¡nuevamente!) en el ciclo del amor. Donde no existen los límites ni las condiciones.

Y ello para no hablar de ese amor –hay quienes dicen- que es el peor de todos, mucho peor que el amor juvenil, adolescente o de la primera adultez: el amor otoñal. (Habrá que volver a él en otra ocasión, al albur de otro vino).

En cualquier caso, la función civilizadora de las experiencias del amor consiste en enriquecer los mitos y las leyendas. Y con ellos, avivar y mantener la llama de la imaginación y la fantasía: los verdaderos nombres del alma. Pues bien, tal es *también* la función de la tradición folclórica. El caldo primigenio de todas las artes. El folclor, usualmente tan subvalorado por las élites (pseudo)intelectuales.

No existe arte, en cualquier acepción de la palabra, sin folclor. Y entonces las ciencias y las artes deben aprender de la sociología (rural), principalmente, de la antropología y la etnografía. Y en el pasado, de la arqueología. Las hebras comprensivas de la cultura humana. ¿Folclor? *Tristán e Isolda* es literatura de lengua vulgar. Y su primer atractivo es que se trata de una leyenda-novela de origen celta. (Los irlandeses, aquellos que como bien apunta T. Cahill, fueron los salvadores de la civilización occidental desde la caída del imperio romano, precisamente hasta el surgimiento del medioevo).

Vayamos, brevemente, a los lugares de encuentro de los dos amantes. Los lugares para los encuentros furtivos son el bosque (lo que se corresponde perfectamente con la tradición celta), y los aposentos privados y jardines (en la tradición francesa). Desde entonces no parece haber más espacios para los amores licenciosos. (En el mundo de hoy, debemos poder inventarnos otros: pero esos los inventaremos como al amor mismo, en cada época). Aunque quizás, hoy en día, el refugio sea *otra* ciudad, por lo menos como lo hemos aprendido de ese canto que hace L. Durrell en su cuarteto sobre: Alejandría. Huir a otra ciudad, a otro país, para que el amor sea posible. El amor a contrapelo. (Sin mencionar, para nada, ese invento fofo de los gringos con los *quickies*, en lugares anónimos; no-lugares, todos). Viajar, autoexiliarnos a otra ciudad, para que el amor sea efectivamente posible y verdadero.

El de Tristán e Isolda es un amor insensato. Producto de una casualidad, una contingencia. Por tanto, en donde nada tiene que ver el destino. La madre de Isolda, hábil curandera, prepara una bebida de hierbas para crear y fortalecer el amor entre Isolda y el rey Marco. Pero la bebida trastoca su destino, y lo beben Isolda y Tristán. El azar y la contingencia son los nombres mismos de la complejidad. Sin ellos, el amor es cosa rutinaria y aburrida. Con la bebida, los amantes son culpables e inocentes al mismo tiempo. La vida, que juega con la lógica.

En el cuadro que tenemos a la vista, un Waterhouse, *Tristán e Isolda*, hacia 1916, el pintor se ha concentrado, de toda la historia, en el momento singular en el que Isolda – ¡siempre son ellas!- invita a Tristán a beber el brebaje que, no lo sabe ninguno de los dos a ciencia cierta, cambiará sus vidas. Y con ellas, la de todo su entorno, lo cual, tratándose de una casa real, no es poco.

Esa bebida tiene, desde luego, efectos afrodisíacos. Como corresponde. Es, en cualquier caso, una bebida que quema. Y es Isolda, mujer, quien en toda la historia representa/es la iniciativa, la que invita a dar el siguiente paso.

El amor nace entonces, más allá de que hubieran podido conocer algo del nombre del otro. Porque de lo que se trata, después de todo es de reconocer esta clave: el amor siempre tiene nacimiento, lo cual implica que el tiempo y el espacio conocen extensiones en los que el amor no está presente. Nace el amor, y en la unión de la pareja el mundo deja de ser anónimo.

Isolda le ofrece la copa a Tristán, y lo mira de frente, para que éste pueda entender la invitación firme. La escena sucede en un barco, el mar anuncia la cercanía de la costa. Todo es movimiento.

Y frente a este núcleo, lo demás es periférico: la llegada de Tristán a la corte de Marco, el combate contra el Morholt, el viaje de Tristán a Irlanda, cuando conoce a Isolda, el retorno a Cornualles, la escena del cabello de oro, la historia del dragón, el viaje de Isolda y Tristán para el matrimonio de aquella con Marco, y demás. En prosa o en verso, permanentes o alternativas, estas y otras escenas se hilvanan en torno al brebaje con el que Tristán e Isolda serán propiamente tales – juntos.

Por lo demás, en el romance, el problema no es el de la virginidad en absoluto. Eso sería moralizar el tema, y empobrecerlo por tanto. Sino el de haber experimentado sensaciones y sentimientos que acaso nunca más vuelvan.

Más bien, el tema de fondo es la flecha del tiempo de esas experiencias que marcan o pueden marcar la vida. Y que, literalmente dejan una impronta en el cuerpo, en el rostro, en la biografía.

La complejidad del amor: es posible amar a uno y desear a otro. Amar de manera distinta a dos, y que siga siendo amor a su manera: Isolda hacia Tristán, y Marco. Y no sentir remordimiento, sino el decurso y hasta el destino mismo de la vida. Y es igualmente posible saber que a quien se ama la ama otro o es el objeto de deseo de otro, y debatirse contra el propio destino. El verdadero tema del conflicto tiene lugar entonces entre las pasiones y los sentimientos de un lado, y las instituciones sociales de otro.

(Ser libres, no esclavos: es tan terriblemente difícil. Somos libres, con seguridad, en la experiencia del amor (total), que es una *locura*. Aunque, desde otro punto de vista, sea evidente que en el amor rasguñamos, por decir lo menos, la dimensión de la inmortalidad. Y esa inmortalidad dura – mientras dure el amor. A veces un tiempo, a veces toda la vida).

Tristán e Isolda: una novela de educación sentimental. Mucho antes de que Flaubert escribiera la primera novela con ese título expreso *L'Éducation Sentimentale*, la historia por antonomasia de los desencuentros. (Y ya entrados en emociones, recordar ese cuasi-clásico que es *El año próximo a la misma hora* (*Same Time, Next Year*) ese film de R. Mulligan, con Alan Alda y Ellen Burstyn) (1978). Otro desencuentro).

El verdadero amor es, según parece, desde los mitos y leyendas, el que está atravesado por la muerte. La muerte y las circunstancias. En el amor, somos marionetas de nosotros mismos, y es el destino el que se complace con la obra. Quizás el amor no sea la solución, sino el nombre del problema.

La relación “clásica” del amor puede formalizarse en lógica, así:

$$A \rightarrow B \wedge C$$

que genéricamente se lee: A implica a B, y C. Pero que en un sentido más laxo significa: A ama a B, pero C – se interpone. C puede ser otra persona, una circunstancia, lo que sea. La fórmula enunciada es perfectamente idónea para designar un tipo de amor. Pero no todo el amor. Y ciertamente no el amor entre Tristán e Isolda, que no se reduce a esquemas de identidad, no contradicción, etc.; es decir, a la lógica aristotélica, o también, a la lógica formal clásica.

Pues Isolda ama a Tristán aunque su cuerpo sea de Marco. Tristán ama a Isolda sabiendo que Marco sólo es esposo de Isolda, pero no le produce ni le concede ninguna pasión. Una cosa, en otras palabras, es el amor, y otra la pasión. Marco sabe que Isolda y Tristán se aman apasionadamente, pero las instituciones y las costumbres mandan para él como sobre la vida personal, la conciencia y el corazón. Y lo más apasionante de todo es que no hay contradicción alguna. Es más, se afronta, al final la muerte sabiendo que la muerte misma no es el final del amor, aunque en ella sea donde el amor se realice de la mejor y la última manera. Esta es la complejidad de la historia de Tristán e Isolda.

Los amantes de Cornualles, en una novela que tiene más de una versión, y ninguna versión definitiva. Con elementos de familia y por tanto transgresión de las normas sociales más elementales. En el seno de una monarquía. Y por derivación, subversión de todos los valores posibles. Para que, con los avatares que narre un poeta, o un músico (Wagner), con elementos más descriptivos, o más episódicos, descubramos la fragilidad del mundo y del universo dado que, como en el caso de Tristán e Iseo, la muerte no triunfa sobre el amor.

Pues, incluso con distintas versiones, enterrados, cada de los amantes recibe sobre la sepultura un árbol, y muy brevemente los dos árboles se entrelazan para jamás - ¡nunca!- poder ser separados.

El amor tiene, en efecto, de divino que no es enteramente cognoscible. Es incomprendible, digamos, Como a la divinidad, solo se la presiente, se la experimenta, no se la conoce. Se la experimenta en su incertidumbre y vértigo, y siempre esencialmente imprevisible. El amor, como la divinidad, se los presiente en su ausencia de tiempo. Exactamente en esto es el amor una locura, porque rompe el *orden* de las cosas.

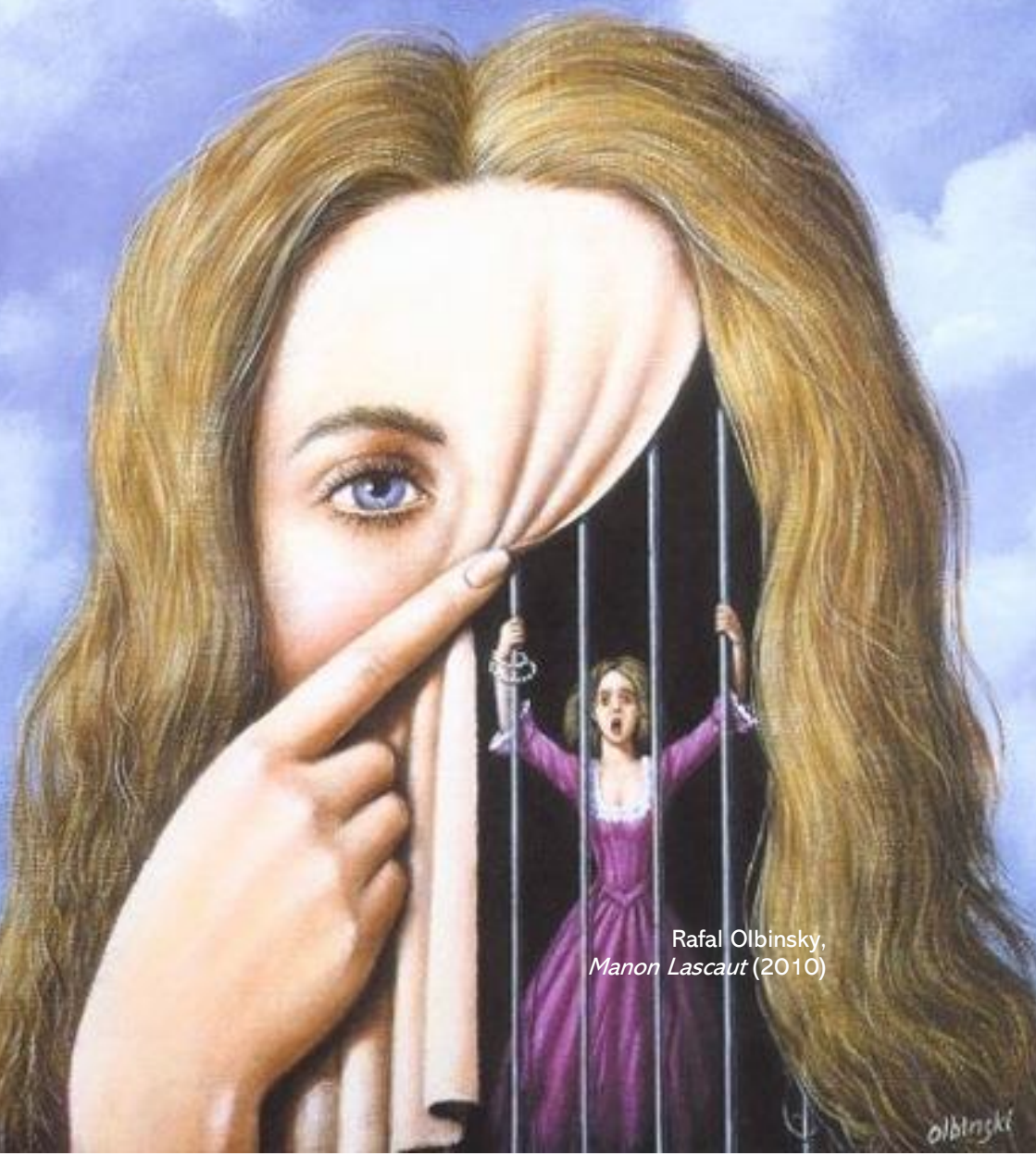
El verdadero amor es *hybris*, más que pasión, pues su naturaleza es ser intrínsecamente transgresora. Pero no porque se lo proponga, sino porque es la voz del destino. Pero no fatalidad, o si no el amor no sería creador de lo primero que puede hacer: crear una atmósfera, un nuevo ritmo, un dimensión paralela, abrir los verdaderos abismos.

(Por fuera de esto, todo lo demás es simple infatuación. Simple gusto, capricho y placer. Todo lo cual es otra cosa).

El amor, en la humanidad, no *existe*. Debe ser creado, de tanto en tanto, para iluminar una época y sostener los ritmos de la existencia. Creado y recreado, y nuevamente vuelto a inventar e imaginar. Y esa es la función de los poetas, o los escritores, o las leyendas.

GIACOMO PUCCINI OPERA PACIFIC

Manon Lescaut



Rafal Olbinski,
Manon Lescaut (2010)

MANON LESCAUT: EL AMOR COMO DESTINO

Hay mujeres que pasan a nuestro lado y obtienen alguna mirada, y en el mejor de los casos, algún deseo o sueño. Hay mujeres que quisiéramos haber conocido y hubiéramos dado la vida por pasar un tiempo con ellas. Y hay también mujeres a las que jamás habríamos querido conocer en la existencia. Y también mujeres en las que se conjugan ambos sentimientos: el cielo y el infierno. El amor total.

El abate Antoine François Prévost ha escrito una novela (1731) destinada a ser eterna, basada en experiencias personales. (¿Conoció a algún joven como el caballero Des Grieux? ¿Hubo en su familia una historia semejante? ¿Pudo acaso suceder que él mismo, en el interregno cuando no fue sacerdote, hubiera estado cerca de una experiencia parecida? No hay información fiable en ninguna dirección hasta la fecha).

La historia comienza cuando el caballero Des Grieux tiene diecisiete años. Y termina cuando éste ha pasado los veinte. Son, por tanto, casi tres años de tribulaciones, pasión, amor, sufrimiento y vida. Una vida vivida plenamente en algo menos de tres años. El resto, antes o después, no importa. La luz se difumina y se pierde en oscuridad hacia delante o hacia atrás por fuera del foco de esos casi tres años.

La historia sucede en *flashback*. Y termina, como corresponde, en el presente. Y frente al presente, sin ninguna duda, cualquier tiempo pasado fue mejor. Sin importar las circunstancias.

Y las paradojas del sentido del tiempo. Pues el relato en *flashback* tarda una hora en su primera parte. Y la segunda mucho menos. Es lo que dice el propio relato.

Es una historia de amor entre un joven cuyo nombre de pila jamás conoceremos; tan sólo que es Des Grieux. Y una joven mujer, que le otorga el título a la novela: Manón Lescaut. Y una serie de personajes; de reparto y episódicos, secundarios y pasajeros. Pero ante todo: el destino. Ese destino indómito, furioso, ciego – como corresponde, por lo demás, a todo destino.

Destino, fatalidad, providencia – karma. Una acción que se entreteje con otras y que tiene efectos insospechados, a mediano y a largo plazo. El caos determinista, literalmente.

Pero no es el joven Des Grieux quien es el motor de la historia. En todas y cada una de las páginas es tan solo el efecto. Él es el resultado de una fuerza indómita, atractiva –¡infernamente atractiva!-, hermosa, y cuyo nombre es Manón Lescaut. Una joven ligeramente mayor que el caballero Des Grieux, pero con una experiencia infinitamente mayor.

Es el amor a primera vista con la joven Manón Lescaut. Amor a primera vista, como gusto y pasión despertaba la joven también en los hombres desde la primera apariencia, sin importar la edad de éstos. Un amor del cual los hombres difícilmente podían retraerse. Pero al cual sólo podían acceder los más pudientes, gracias a los gustos y las debilidades de Manón.

Un prisma de la novela puede ser la puesta en evidencia de la vanidad de la moral y la ética y en general de todos los criterios abstractos y universales, relativamente a la fuerza de las acciones; la fuerza de las cosas, como lo diría a su manera, en otro contexto, pero en la misma longitud de onda S. De Beauvoir. *La force des choses*. Frente a lo cual, lo real son los detalles de las costumbres y los actos. Ética situacional, si se quiere. Inteligencia práctica de cada circunstancia, en realidad. Pues lo que tenemos en cada página es una seguidilla de costumbres y actos, hilvanados unos, sorprendivos e improvisados otros, todos los cuales se constituyen en las hebras que tejen los destinos.

Destinos individuales, familiares, sociales e incluso institucionales.

Manón es una muy hermosa joven con el mayor gusto por los placeres y el lujo. Y gusto también, hay que decirlo, por el cuerpo y las artes amatorias. Y sin embargo, no es una mujer banal. Pues disfruta de la vida como hay que gozar de los momentos: como llegan y como se van.

El momento, el instante, la oportunidad, y el disfrute del cuerpo y las situaciones. Frente a lo cual los planes son lo irreal. Planes y proyectos, propósitos y sueños. Si cada día trae su afán, cada instante es eterno.

Manón Lescaut, joven y bella, talentosa y dulce, madura y juguetona, atrevida e inocente, y siempre encantadora; literalmente. Y aficionada desmedida por los placeres. Y siempre una mujer de pasiones. Las perfectas combinaciones contradictorias que vuelven locos a los hombres.

“Preveo que voy a perder por ti mi reputación y mi fortuna; en tus lindos ojos leo mi destino; pero tu amor me consolará de todas las pérdidas”, le dice el joven a su futura amada. Y no existe ningún dejo de tristeza, arrepentimiento ni dolor. Por el contrario, es uno de esos extraños flashes de seguridad que se tienen en la vida. Haces de luz lumínicos pero vertiginosos. Los tenemos en la vida, y se van. Los grandes escritores, pintores, poetas o pensadores los logran capturar. Y hacen de ellos magníficos relatos.

“Los favores de la fortuna no me importan; la gloria me parece humo; mis proyectos de vida religiosa eran locuras de mi imaginación; en una palabra, todos los bienes que fueran a venirme fuera de ti son despreciables, puesto que no podrían competir en mi corazón con una sola mirada tuya”, dice Des Grieux en las fiebres del amor. Él que tenía una vida (pre)diseñada, cuyos augurios familiares y sociales eran los mejores. Sin duda, una vida de reconocimientos

intelectuales, de fama y riqueza, de bienestar y viajes, de mundo culto y refinamiento. En todo caso, un hombre de virtudes.

Y sin embargo, conocerá los límites más cortantes, incluso los abismos más profundos. El dolor y el desgarramiento.

Tres veces le fue infiel Manón al joven Des Grieux. Muchas más de las que la mayoría de los humanos pueden soportar. Esta es también la historia de cuando las infidelidades se leen con los ojos del amor y se perdonan. O con la inocencia del corazón, y entonces se justifican.

Definitivamente, el amor es un universo paralelo, una dimensión paralela cuyas reglas y lógica no se corresponden para nada con el mundo normal de los seres humanos común y corrientes.

Des Grieux y Manón son dos hebras de un mismo hilo. Y de cuando en cuando hay varias agujas que los tejen, a veces con buenos propósitos, a veces con maldad y perfidia, y a veces también contingente, aleatoriamente.

Y la amistad de Tibergo; amigo como pocos. Como acaso sólo existen en la literatura. Amigo del joven Des Grieux; que lo acompaña hasta el infierno y lo salva de él. Que lo ve hundirse en la desgracia y espera que el enamorado aprenda, de una vez por todas. El amigo que no vive las experiencias del otro, pero que comprende y observa; observa y actúa.

Pero siempre, constante, como un atractor extraño y fijo a la vez, Manón.

“Manón era una criatura de carácter extraordinario. Jamás mujer alguna había tenido menos apego al dinero que ella; pero no podía vivir tranquila un momento ante el temor de carecer de él”.

Manón despierta en el caballero Des Grieux los más puros pero también extremos amores. El amor, esa dimensión que atraviesa al cuerpo y al alma, a la existencia y al destino, a familiares y amigos, y en contadas ocasiones, incluso a la historia. Como fue, por ejemplo, el caso de Cleopatra y sus vaivenes entre Julio César y Marco Antonio. Allí donde el poder se somete a la fuerza de las pasiones.

“El amor es una pasión inocente; ¿cómo se ha trocado para mí en un manantial de miserias y desórdenes?”, acierta a balbucear el caballero enamorado. Si el amor es un don de los dioses, ¿por qué hace sufrir a veces a los humanos? Una razón es que los humanos no terminan de conocer a los dioses. Sólo les creen y los adoran; a falta de algo mejor.

Con sabiduría, Prévost pone en boca del personaje masculino estas reflexiones: “El común de las gentes sólo es sensible a cinco o seis pasiones, a las cuales se reducen sus agitaciones, y en cuyo círculo gira su vida. Quitadles el amor y el odio, el placer y el dolor, la esperanza y el temor, y no sentirán nada. Pero las personas de un carácter más noble pueden ser movidas de mil modos distintos”. Y más adelante: “De ahí que soporten con tan poca paciencia el desprecio y la burla y que la vergüenza sea una de las pasiones más violentas”.

¿Puede decirse que la virtud es infinitamente superior al amor? ¿Quién puede con seriedad afirmar algo semejante, en sus cabales? El amor no se opone a la virtud. Es, sencillamente, un universo paralelo, que a veces se toca con éste, al que la gente llama “realidad”.

“El amor es más fuerte que la abundancia, más fuerte que los tesoros y las riquezas; pero necesita su ayuda, y no hay nada más desesperante para un amante delicado que verse conducido por su causa, y a pesar suyo, a la grosería de las almas más bajas”.

Dados los placeres y gustos, las alegrías y las debilidades de la joven Lescaut, la escasez y la penuria, la indigencia y las necesidades económicas acechan continuamente la estabilidad de la pareja. El amor, según parece, todo lo aguanta, menos la pobreza. Aunque también es verdad que el amor soporta hasta la pobreza y la indignidad más viles, y nada puede descomponerlo. Una vez más, todo depende de la biografía y el resorte social, del piso cultural y de la fuerza de los actos.

Las traiciones e infidelidades de Manón no están en la búsqueda de placeres, ni en la falta de amor hacia el joven Des Grieux. Sino en las seducciones del bienestar, la comodidad y los lujos. “Es muy seductor un palacio amueblado, una doncella, un cocinero, un coche y tres lacayos; el amor no ofrece tantas ventajas”.

Si hay mujeres que pueden ser infieles sólo por despecho, Manón L. nunca le fue infiel a Des Grieux, pues siempre lo amó y lo siguió amando. Sólo buscaba mejores condiciones de disfrute. El amor no tiene aquí nada que ver en esta clase de infidelidades.

En contraste, pobreza y candor ofrece Des Grieux, porque es todo lo que tiene. Y un amor sin límites. Así: sin límites. Algo de nunca creer cuando la realidad asalta por la puerta de atrás y nos vuelve descreídos y escépticos.

“¡Amor, amor! ¿No te podrás nunca reconciliar con la cordura?”. Una pregunta retórica, en verdad. Un acto de negación; o de desespero. Un grito, al cabo. Una pregunta que no sabe de respuestas ni las espera, pues intuye de alguna manera extraña que no existen.

La desdicha y el amor arrastran a los amantes hasta la América profunda; profunda y vacía. Donde Manón encuentra la muerte, y acaso la luz de su propio destino. Manón, que en el momento mismo de morir, dio pruebas de su amor. ¡Qué elegancia, cuánta sutileza, qué tanto gusto!

Hay mujeres misteriosas y de todo tipo. Pero también hubiera podido ser al revés: hombres en toda la línea de lo que hemos dicho. En el mundo de las posibilidades nada de ello se excluye. Incluso en el mundo de los encuentros y las realidades. Sólo que la mirada se ha detenido por un instante en esa novela maravillosa del abate Prévost. Que no es, en absoluto, literatura de (ningún) género.

Contemporáneo de Prévost, François Boucher, se siente atraído en pleno rococó por el descubrimiento cultural del cuerpo. Detrás suyo, o debajo, como soportes, Rubens y Watteau.

Boucher ha leído en su época -¿quién no?- la novela excelsa de F. Prévost. Y parece haberse obsesionado en sus pinturas con Manón Lescaut. La crea y la recrea, primero, con ese cuadro simbólico singular que es *Leda y el ganso*, de 1740. El ganso, un motivo recurrente en la pintura, el amor y el cuerpo. Y más tarde, ese cuadro premonitorio que es *La odalisca morena* de 1745. Hasta llegar al cuadro que mejor destaca a perfectamente a Manón Lescaut, conocido como la *Odalisca rubia*, más típicamente conocido como *Desnudo en reposo: retrato de Mademoiselle Louise O' Murphy* de 1751. Que es cuando la realidad, una vez más, copia a la ficción. ¡Como debe ser, por lo demás!

Rafal Olbowski, ese pintor contemporáneo heredero del surrealismo se ha caracterizado por una alta sensibilidad y refinamiento cultural y artístico, al mismo tiempo.

Son conocidos sus muy destacados afiches y cuadros para las óperas. Pues bien, Puccini escribe en 1882 una ópera preciosa con la historia, con la tragedia. Con música de Jules Massenet, y cuyas arias condensan y unifican, despliegan y explican de forma maravillosa el tejido de la historia.

(Para ser honestos, la ópera, esa especie de televisión y divertimento en las épocas anteriores a la televisión de

tubos catódicos, primero en blanco y negro y luego a color, y más tarde en HD y en 3D; hasta la fecha).

Olbonski ha pintado un cuadro que en la línea y en los motivos, en los juegos y en el estilo recuerda, sin ninguna dificultad a Magritte.

Una joven rubia, de ojos claros y rostro fresco emerge en el primer plano. Con seguridad, creemos, una joven digna de todas las miradas y los deseos más recónditos y pasionales. Nada más, nada menos. Contra un cielo azul, adornado de nubes blancas y ligeras. No existe el piso, ninguna clase de soporte terrenal. Todo es aire y cielo, todo es mundo etéreo y la semblanza de armonía y tranquilidad, de belleza y atracción tranquila. Imposible no entregarse, o por lo menos dejarse llevar, por la primera apariencia.

Y entonces, una mano, una mano que puede ser, sorpresivamente la suya propia, corre el rostro como una cortina, en donde se desenvuelve, como en un teatro, la verdadera escena.

Y lo que aparece ante la mirada golpea la sensibilidad más fina. Es la misma Manón, prisionera, en una jaula, en una celda. Los brazos levantados luchando contra el destino, clamando por ayuda, mirando de frente a los espectadores, cómodamente sentados en sus sillones; en la luneta o en los balcones, en los palcos, en el primer piso o en los niveles superiores. De frente, de lado, o más oblicuamente. Y la distancia. Siempre la distancia entre el espacio escénico, el público, y algo más allá el foyer.

La mirada de la joven encerrada, encarcelada es directa a nuestros ojos. Y su boca abierta expele un grito sordo que nos negamos a escuchar. Un grito *à la Munch*. Un grito desgarrador e irreparable. Y en el fondo, el negro, ese color oscuro síntesis o fuente de todos los demás colores. El negro sin fondo del que sobresale Manon. Y que se aferra a las barras de su prisión como para no ser absorbida por

el negro profundo, hambriento de vidas, luz y existencia. Agujero negro del que nada escapa.

Obłisnki parece concentrarse en la segunda parte de la novela. La travesía desde París al puerto, y desde el puerto hasta New Orleans, en América; allá donde se enviaba a los indeseables y los castigados. Como hacía Inglaterra con Australia. O incluso Holanda con Suráfrica. Para no mencionar el caso de Nuestra América latina.

Des Grieux sigue a Manón y gasta sus últimos centavos con los guardianes, para estar cerca de su amada. Y vivir voluntariamente el exilio forzado, el castigo.

La belleza de Manón se afecta pero no se deja deslucir por el llanto y el sufrimiento, por la desdicha y el castigo. Porque lo que hace sufrir a Manón no es su propio destino, sino saberse amada de tal manera por ese joven que hace del destino de ella el suyo propio.

Pero cabe otra interpretación alterna en el cuadro de Obłisnki (1945 -). Lo que se desvela cuando la cortina se corre es el destino. El destino fatídico (contradictoriamente no todo destino lo es), del que no se aprecia sentimiento alguno.

La sensibilidad se adivina; la emoción se anuncia; la subjetividad se entrevera. Pero lo que resulta evidente, a todas luces, es el destino que nos ata, nos encierra y nos determina.

Pues eso es el destino al fin y al cabo: el triunfo del determinismo. El futuro tejido desde el pasado y en clave de pasado. Del cual nada ni nadie se escapa. El destino del cual, decían los griegos, que mucho sabían al respecto, ni siquiera los dioses pueden liberarse. Los griegos, esa civilización que hereda a Occidente el determinismo –*Edipo rey*, *Edipo en Antígona*, y que Sófocles tan sólo esculpe en sus cuadernos- y que los cristianos leerán como el pecado original.

Olbinski capta de manera maravillosa el *fundamentum* de la novela de Prévost. Y nos invita a leerla; a leerla y releerla. Provocándonos a leer o imaginar algo de subjetividad, esto es, de humanidad, en el guion del destino.

Al fin y al cabo, el surrealismo es/fue ese movimiento –una vanguardia artística y estética en su momento–, de entreguerras que se levantó contra la gravedad de la realidad, y el sentido ctónico de la existencia.

Sorprender a la imaginación, develar los engaños de la percepción, encontrarle fisuras al mundo, reírse en fin de los poderes establecidos. En cualquier caso, con Olbinski, justamente eso: atreverse a correr la cortina para enfrentarnos a la otra cara de la apariencia. Esa cara que sí conoció Des Grieux, y que los sucesivos amantes de Manón Lescaut jamás imaginaron ni entrevieron. Pues se quedaron en la apariencia y el momento, en la piel y en el instante.

Des Grieux amó como ninguno a Manón, y fue el resultado del destino de ella. Manón Lescaut, que mucho antes del romanticismo, mereció ser amada más de lo que merecía porque alguien pudo ver al mismo tiempo su cuerpo y su piel, pero también la mirada de sus ojos, y el timbre de la risa; que son resquicios por donde se cuele el alma. En ocasiones.



Dafnis y Cloé, escultura en mármol, de J.-P. Cortot (1827),
Museo de Louvre (Paris)

DAFNIS Y CLOÉ: EL AMOR COMO PREMIO

Hay amores que llegan tarde en la vida; y se aceptan como quien no quiere ya la cosa. Hay amores que se tuvieron y ya no volvieron jamás: una oportunidad única, que nos asaltan de tanto en tanto entre sueños. Hay amores también intermitentes, amores fofos y amores que no terminan de ser lo que en el fondo del corazón queremos. Y amores que se descubren como se descubre el tiempo y la vida buena.

Nativo en la isla de Lesbos, Longo es un escritor de cuando no existía el género de la novela. Y cuando no se trazaban diferencias de géneros literarios –que sucederá mucho más tarde-, y cuando la escritura misma era una totalidad del universo; mucho más que un oficio, y más que un arte. Los avatares de la historia han querido que llegue hasta nosotros esa obra en verso y prosa (dependiendo de la edición y del idioma) que es *Dafnis y Cloé*. Obra pastoril, de romance o de iniciación, como suelen decir los que catalogan y clasifican el mundo porque ellos mismo nacieron con criterios de ordenamiento.

El relato comienza cerca de la ciudad de Mitilene narrando la historia de un niño abandonado, que fue criado por un cabrero llamado Lamón, y el niño llamado Dafnis. Y dos años después los pastores habrían de encontrar a una niña consagrada a las Ninfas, en una gran gruta, que crecería bajo los cuidados de Dryas, y a la que llamarían Cloé.

Dafnis crecerá cuidando, conociendo y siendo el mejor de los pastores, mientras que Cloé será la más avezada y dulce de las pastoras, a quien las ovejas obedecen y quieren. Y claro, en medio de una vida pastoril crecerán juntos, Cloé y Dafnis, sus familias siendo vecinas, y ellos en la pureza del campo y la naturaleza.

Los dos niños crecen juntos, y juntos descubren el amor, el mundo y la vida; pero por sobre todo, juntos, en paralelo, se descubren a sí mismos, y descubren al otro. De la manera más natural y pura, de la forma más espontánea, al

ritmo de la naturaleza misma. Aquí está toda la clave de la obra. Única, absolutamente única en su género.

Se descubren a sí mismos como al otro, todo de tal forma que el tempo es del de los elementos.

Dafnis y Cloé juegan como niños, y la niñez es la edad de oro, ayer y siempre. Y todo con las bendiciones de Amor, de Pan y de las Ninfas.

Un día Cloé apreció la belleza de Dafnis mientras este se bañaba, y descubrió la suavidad de la piel. Y entonces contrasta con sus propias manos la tersura de su propia piel y compara las dos delicadezas, con los ojos de los dedos. Y surge el primer temblor. Cloé quisiera ver a Dafnis bañarse nuevamente. Agitación embarga su pecho y su mente.

“Estoy mala e ignoro mi mal; padezco y no me veo herida; me lamento y no perdí ningún corderillo; me abraso y estoy sentada a la sombra. Mil veces me clavé las espinas de los zarzales y no lloré; me picaron las abejas y pronto quedé sana. Sin duda que esta picadura de ahora llega al corazón y es más cruel que las otras”, dice la niña.

Desde luego que existe el mundo, con todo y sus cosas. Lo sabe Longo y deja que el mundo se introduzca, de la manera que suele hacerlo siempre, impertinente. Una y otra vez es alguna persona que trata de entrometerse en la experiencia del amor y del descubrimiento idílico; y otra vez es el mundo con sus procesos económicos y situaciones militares y sociales.

Al fin y al cabo llevamos la vida sosteniéndonos entre los vaivenes de lo que la gente llama la realidad y las situaciones de la vida, y el tempo, perfectamente distinto, de la naturaleza. La existencia es el resultado de esta mezcla, y cada quien hace lo mejor que puede, o lo que el resorte social, familiar o afectivo le ha permitido.

Dafnis tiene quince años cuando comienza en propiedad la novela, y Cloé tiene trece. El relato da inicio en primavera, y tarda más de un año toda la historia hasta el comienzo del otoño al año siguiente. Y es ese año largo, cuando, se infiere, Dafnis tiene dieciséis años, y Cloé catorce, el núcleo de toda la historia. Una edad hermosa, una edad difícil, una edad incierta.

Más adelante, entre una cosa y otra, casi por casualidad, pero jalonados por los juegos de Amor (con mayúscula) (*Eros*), ambos descubren por primera vez el beso.

Y dice Longo: “A veces le enseñaba [Dafnis] a tocar la flauta, y apenas soplaba ella, se la quitaba él, recorría todos los agujeros, como para mostrarle dónde había faltado, y en realidad para besar a Cloé por medio de la flauta”.

Y claro, como solía ser, bebían, en una ocasión o en otra, con la naturalidad de las estaciones o de las meriendas, una gran taza de vino y de leche.

Es el aire de naturalidad lo que encanta de Longo. Es la atmósfera misma de espontaneidad la que enamora del relato. Y el tiempo de la escritura, justo el medido. Ese tiempo, por lo demás, que con tanta excelencia logra Ravel en esa sinfonía coreográfica con el mismo nombre de la novela de Longo. Un acto y tres escenas; y esa *Suite No. 2* (1913) también de Ravel, de lo más eximio del impresionismo musical.

En otra ocasión, mucho después, es Dafnis quien ve a Cloé desnuda. Y lo que alguna vez fuera natural, comienza a inquietar a su corazón, pues Dafnis descubre la belleza. Con ese reconocimiento explícito de Longo, y es que ambos desconocen en esa época las piraterías de Amor. En verdad, los dos niños, uno al que incipientemente le comienza a salir el bozo, y la otra que cobra con el tiempo cada día más hermosura y florecimiento.

Pero eso sí, siempre, en sus actividades cotidianas, la pastora nunca deja de reverenciar a las Ninfas, y el niño no es menos afecto en sus deberes hacia Pan, en cuyo honor tantas veces ha tocado la flauta. Más tarde, esa devoción habría de recibir recompensa divina.

Un anciano hombre, llamado Filetas, les habrá de mencionar por primera vez que los dos jóvenes están consagrados a Amor; aunque ellos no lo entienden bien, pues nunca han escuchado mencionarlo, y no saben bien lo que Amor hace.

“Dios, hijos míos, es Amor, joven, hermoso y volátil, por lo cual se complace en la mocedad, apetece y busca la hermosura y hace que broten alas en el alma”, enseña Filetas. “Tanto puede, que Júpiter no puede más; dispone

los gérmenes de donde todo nace, reina sobre los astros y manda más en los dioses, sus compañeros, que en cabras y ovejas nosotros”.

Y los dos jóvenes lo descubren todo, es una verdadera epifanía: ambos se amaban sin saberlo. Hay amores en los que amamos a la otra persona, y aún o entonces no lo sabemos.

En otra ocasión, llevando a pastar sus cabras y ovejas, se besaron, lo que nunca habían hecho. Es más, se estrecharon las manos y se abrazaron. Y descubren el calor del cuerpo. Y la emoción de ser casi uno. Eso sí, con lo que no se atrevían era con el tercer remedio, acostarse juntos desnudos.

El Amor, por tanto, nos ofrece varios remedios ante las tribulaciones del corazón, la mente y el cuerpo. Un remedio es el de verse continuamente, y ya no querer separarse. Otro remedio es el de besarse. Y otro más es el de tomarse de las manos y abrazarse. Seamos sinceros: son remedios para no-se-sabe-qué-cosa. Pues en el amor, nadie es dueño de sí mismo.

Ni Dafnis se atreve a proponerle a Cloé el remedio de acostarse desnudos, ni Cloé quiere tomar la iniciativa.

Y siempre, entre una cosa y otra, está el mundo. Ese mundo de cosas y procesos reales, ese mundo de indiferencia. Ese mundo que poco y nada sabe de sensibilidades. El amor, cuando existe fuertemente, es el sobreviviente de ese mundo, digamos infame. Ese mundo que de cara al amor no tiene buena reputación.

El mundo con sus caprichos y aventuras de adultos quiere separar a los dos niños. Lo intenta una vez. Y otra vez lo vuelve e intentar. Con Longo, el mundo se llama a veces Mitilene, y a veces Metimna. Y la verdad es que prácticamente lo logra. Si no fuera por la buena ventura de los dioses. Los dioses, según parece, saben apreciar los sacrificios y las adoraciones que se les hacen; en ocasiones. Y entonces, en ocasiones tejen el destino como el corazón quisiera.

Y claro, llega el momento que todos conocemos o hemos vivido en alguna edad: el juramento. El juramento solemne de no separarse nunca. El juramento por lo más sublime y

sagrado de no separarse, de no olvidarse jamás. “Júrame que no me olvidarás nunca”. “Te juro que sin ti me moriría”. “Júrame que si te soy infiel me aborrecerás como un lobo”. “Te juro que seré tuyo sin importar las circunstancias”. Y tantos otros más en mil expresiones distintas.

Los juramentos son el tiempo absoluto. El presente eterno. Todo juramento se hace hacia la eternidad, como quien niega al tiempo.

Los juramentos son, en realidad, el lenguaje de la duda. Pero a los juramentos hay que creerles. Contra viento y marea; contra el destino mismo. Los juramentos son la cara más inmediata de las promesas y la esperanza; y nos permiten conservar el optimismo.

La primavera y el verano han sido idílicamente concebidos como las estaciones más propicias para el amor. Y de todas, el invierno pareciera ser la más inhóspita para el enamoramiento. Amor parece deleitarse más en la atmósfera del renacimiento de las flores, cuando los colores se hacen más claros y translúcidos y fuertes, cuando el cuerpo exulta. Cuando el aire es templado y caliente, cuando las frutas y las bebidas se conjugan generosas en las mesas.

El invierno es como la distancia, como el aislamiento, como el encerramiento; o también como la escasez y la necesidad que apremian. El tiempo para el ahorro, el tiempo para contenerse a sí mismos de la fuerza de los elementos.

Y transcurre el tiempo. Transcurre el tiempo, el amor no disminuye, pero ninguno de los dos niños sabe cómo dar el paso siguiente. Se gustan, disfrutan juntos, aprovechan hasta el más mínimo momento y pretexto. La alegría pinta a los rostros cuando están juntos, y cuando están separados lo que los sostiene consiste en pensar en el momento siguiente cuando vuelvan a encontrarse.

Todo lo que más disfrutaban era el beso y el abrazo. Y con cada beso y abrazo, cada uno se siente algo más curioso y atrevido. Pero siempre está natura, que impera en la autenticidad y la espontaneidad, esos modos de la existencia que ya casi no existen. Pues el mundo quiere madurez y aceleración; conocimiento improvisado e información gratuita a toda costa. Con la falsa apariencia

de lanzarse a lo incógnito y no quedarse atrás, sobre todo cuando se lo compara con los otros, y con sus experiencias. No hay nada peor para la inocencia que compararse con otros. Con sus velocidades y sus contenidos.

Cuando el amor se vive así, el capricho es el que permite, según parece, desatorar los embrollos. Y el capricho adopta la forma de una persona cualquiera. La inteligencia consiste en reconocer la voz y la apariencia de la contingencia, sin dejarse llevar por la apariencia, sabiendo que es sólo Contingencia la que habla. O algunas de sus hermanos: azar o aleatoriedad. Nunca necesidad, que es la negación del amor y de la vida misma.

Longo llama al capricho Lycenia. Y Ravel le otorga en la primera parte del ballet una danza, sinuosa.

Entonces Dafnis aprende el tercer remedio, y se hace hombre. Pero Dafnis logrará esperar. Pues, informado, no quiere que Cloé sufra y llore ni que sangre y la sangre le asusta a él mismo. Ama a Cloé más que a nada en el mundo, y si el tercer remedio del Amor implica el más mínimo dolor para Cloé, Dafnis deberá esperar el tiempo que sea prudente y necesario.

El amor entre Dafnis y Cloé fue y ya ha sido siempre el amor de la alegría, de los besos y los abrazos, e incluso de tenderse juntos, acostados, y hasta desnudos, sin que sucede nada más extraordinario.

Extraordinario, en verdad, es en realidad esperar a que alguna-cosa-suceda, pues la sangre aterra a Dafnis. Y Cloé no se atreve tampoco a sugerir el siguiente paso, pues no sabe qué sigue, a ciencia cierta.

Pero entonces, la buena fortuna aparece. Y se anuncian, por diversas razones que tienen que ver con el mundo real, ese de allá afuera, ese que con sus compromisos y necesidades, ese con sus urgencias y sus circunstancias – el mundo real abre las puertas para la idea del matrimonio. Pero la verdad es que hay que leer las páginas que escribe Longo, pues el lenguaje está lleno de sabiduría y belleza, y no sería prudente condensarlo aquí. Como sea, la de Longo es esa sabiduría que sabe atender a los signos de las cosas.

Hay amores que no saben esperar lo inesperado, aunque haya también amores que pueden nacer de un juego y como desafío. Hay amores que no se dejan guiar por sí mismos, sino por las señales, las presiones, o los gustos del mundo externo. Hay también amores que sucumben ante las dificultades y al primer escollo descubren que eso no era lo suyo; o eso creen, y se lo dicen en voz alta como para convencerse de que es cierto.

Y hay, incluso, amores en los que la pareja tiene tiempos que no coinciden.

El canto del Himeneo es el canto, en la Grecia antigua, al dios de las ceremonias del matrimonio. Himeneo siempre asiste a todas las bodas. Pues si no asiste el matrimonio estará condenado a ser un desastre. Himeneo, el hijo de Dionisio y Afrodita.

Himeneo que asiste a las bodas, siempre cantando epitalamios, siempre con instrumentos suaves y armoniosos. Pues lo suyo es justamente eso: traer armonía a las fuerzas del amor, y antes que apaciguarlas otorgarles tonalidades diferentes. El Amor es el del ritmo. Y lo de Himeno es la armonía. Entre ambos cabe suponer diferentes y plurales melodías.

Dafnis logra casarse con Cloé, y si siempre habían vivido en la pobreza pastoril, las cosas quieren que logren saber que provienen, después de todo, de familias pudientes. Lo cual, para decir la verdad, no le agrega demasiado –como tampoco le quita- a la historia misma de Longo. Al final del día, después de un largo, muy largo año de espera, Amor, Pan y las Ninfas lo habrán salvado.

Dafnis y Cloé se casaron. Y tuvieron dos hijos. Al niño lo llamaron Filopomén, y la niña Agéles. Naturalmente, el niño tuvo como nodriza una cabra, como había sucedido con su padre. Y la niña, a su vez, mamó la leche de una oveja. Como sucediera, asimismo, hace tiempo, con su madre.

Los dos niños descubren el amor juntos, y juntos se lanzan a la vida. Primero con los remedios iniciales del Amor, y luego ensayando cosas que ninguno conocía. Pero sin que nunca hubieran roto el celofán que separa, según parece, la edad juvenil de la edad madura. Se amaron siempre, se

besaron, se abrasaron, estuvieron desnudos, pero imperó una extraña mezcla de respeto y amor, de adoración e inocencia. Algo que, según parece, sólo sucede una sola vez en la vida, y no a todas las personas.

Se casaron Dafnis y Cloé, sí. Y en el verdadero amor, no siempre es lo que acontece, y ciertamente no en el mundo que las personas normales llaman el mundo real de todos los días. Pero antes, juntos, transportados por el Amor, descubrieron lo que Longo denomina el tercer remedio. Sobre él cabe volver la mirada, para aprender, en un haz de luz, las sutilezas de la naturaleza.

Detengámonos un último instante con Longo, ya que su pluma es delicada, sensible, inteligente, fina:

“Dafnis y Cloé, a pesar de la música, se acostaron juntos desnudos; allí se abrazaron y se besaron, sin pegar los ojos toda la noche, como las lechuzas. Y Dafnis hizo a Cloé lo que le había enseñado Lycenia, y Cloé conoció por primera vez que todo lo hecho entre las matas y en la gruta no era más que simplicidad o niñería”.

En fin, que el amor es el premio para quien sabe entender los tiempos de la naturaleza, y se hace uno sólo con ellos.

LIRIO Y SERPIENTE, DE N. KAZANTAZAKIS

El cénit y el nadir del amor



La noche estrellada, Van Gogh, 1889.

Escribir sobre el amor, desde afuera, como un objeto de trabajo, por ejemplo, es un total exabrupto. Sólo se puede escribir, sobre el amor, como sobre la vida misma, desde adentro. Y entonces, el escritor se expone a sí mismo, totalmente. Desnuda su alma y su cuerpo, lo vemos en su sublimidad y en el ridículo, y no puede evitar hacerse transparente, y entonces finito y eterno, trivial y excelso, humano y divino, objeto y espíritu – pero jamás una cosa más que la otra. Es altamente difícil escribir sobre el amor; como sobre la vida misma. Los más, escriben sobre cosas, sobre puntos de vista, eventualidades. Sólo los grandes saben que sólo se es libre cuando uno se expone al ridículo. Se requiere mucha libertad o autenticidad, o una grande pizca de locura. En cualquier caso, se trata de no poseer propiamente un yo, que es la peor de las cadenas; ciertamente en el sentido cotidiano y cultural de la palabra. En cualquier caso, escribir sin temor alguno.

En la verdadera escritura, quien escribe pone, literalmente, por lo menos una parte de sí mism@, en el texto. Pone lo que puede: unos, un pedazo de hígado, otros, la hipófisis, otros más, un riñón o alguien un trozo de su intestino. Unos cuantos ponen su alma entera. Sólo que, en la verdadera escritura, no se trata, jamás, de un acto consciente y deliberado. Sencillamente, cuando es auténtica, sucede. Y entonces, podemos decir, es una buena escritura.

En otras palabras, nadie auténtico escribe con su mente, con ideas y conceptos. Escribir así es sencillamente nada. Quien escribe se abandona al texto –y desde luego, no sin elaboraciones y reelaboraciones, algunas de las cuales suponen algunos aspectos técnicos-, toma lo que puede, una parte de su historia, o del cuerpo y lo vierte en el texto no para que éste sea bueno; mucho mejor, mucho peor, mucho más difícil, para que sea verdadero. Pero entonces se trata no simplemente de una verdad adornada de lógica, sino de esas verdades de la vida, las que muchas veces no podemos mirar de frente por mucho tiempo, y que anidan o emergen en la dimensión más ctónica de la existencia. Afloran, como pueden, y quedan escritas. Y entonces el lector se encuentra a sí mismo, sin proponérselo, en el texto leído. La escritura es un encuentro que sucede sin tiempo y sin espacio, en una dimensión propia, en la que son dos espíritus, dos experiencias del mundo y de la vida, las que se encuentra. Dos en cada caso; muchas en la permanencia del texto escrito.

Lo cierto es que los textos buscan a sus lectores, y lo mejor que podemos hacer es abrirnos a los diversos caminos mediante los cuales los textos nos llaman; en los anaqueles de una biblioteca, en los estantes de una librería, en los rincones de la biblioteca de algún amigo, en los pliegues de una calle o un andén, por ejemplo. Debemos poder escuchar a los textos, pues estos siempre nos llaman, nos invitan. En el fondo, todo texto no es otra cosa que una mediación con alguien; individuo o cultura, geografía o historia. Los textos son los grandes mediadores de la experiencia humana, y de la experiencia de la vida.

La inmensa mayoría de la gente, sin embargo, no está abierta; abierta al mundo, abierta los demás, abierta a las

cosas del destino. La mayoría de la gente sólo encuentra lo que busca, pero quien busca no necesariamente está abierto. Buscar está bien, desde luego, porque significa que nadie se queda en donde está o con lo que tiene; pero usualmente, no es suficiente. Sólo cosas buenas suceden a quienes están abiertos, porque encuentran lo inesperado, como la felicidad o el amor.

* * *

Conocemos a N. Kazantzakis. Nos ha invitado a volver nuestros pasos sobre Creta y el palacio de Cnosos; nos ha contado historias sobre su abuelo, y la impronta que representó éste para el niño Nikos; nos ha conducido, mucho más que a las últimas palabras de Cristo a su más recóndita tentación; nos ha enternecido con Bubolina y el amor híbrido y complejo del viejo Zorba por ella, por ejemplo. En Lirio y Serpiente conocemos, en su joven adultez, la más humana de las experiencias y adivinamos, más que a su musa, al primer verdadero amor de su vida: Kathleen Forde.

De ella no queda nada: ni fotografías, ni relatos biográficos, ni siquiera recuerdos de su familia, su país, Irlanda, y su círculo de amigos. No hay un estudio literario, menos de reconstrucción o arqueología. Pero nos queda su olor, su piel blanca, sus pliegues y movimientos, sus ojos y su mirada, la sensación de su largo pelo suave, y su enorme amor por el escritor y poeta griego. Nos queda imaginarla, irlandesa ella, en las playas e islas griegas. Y recorrer los días y las noches, los momentos vividos, verosíblemente durante algo menos de un año. Nada mejor de alguien nos puede quedar que, antes que fotografías y escritos, los cuales son desde luego siempre invaluable, los actos de imaginación posibles y necesarios, y siempre esencialmente inacabados. Una vez que se ha cerrado el pequeño pero hondo libro de Kazantzakis. Y para volver, para sorpresa nuestra, una vez y otra, en nuestra mente, o en algún rincón de la imaginación, a esa experiencia de amor, como todas, singular, inigualable, sin comparación alguna.

* * *

Nunca somos tan libres como cuando no somos dueños de nosotros mismos, cuando podemos abandonarnos al mundo y a sus experiencias. Y de todas, la sublime: el amor, esa experiencia que nos hace olvidarnos por completo de nosotros mismos –acaso de nuestra ipseidad-, para abandonarnos a la otra persona. Y saber que los límites no existen.

La psicología y la literatura –y en verdad una parte muy pequeña de la filosofía- lo han puesto de manifiesto: el amor es una experiencia –no un estado; no: porque dura eternamente, mientras dura- psicótica. Sin ambages, literalmente, cuando estamos enamorados nos volvemos psicóticos. No sabemos de principio de realidad, no sabemos del mundo, no sabemos de nosotros mismos. Nos entregamos, en realidad nos dejamos llevar, nos abandonamos, impotentes acaso, a sus placeres, físicos y espirituales, que nos arrastran. Como los rápidos de un río, in crescendo, que terminan en una grandiosa catarata. Al cabo de la cual vuelve la paz, el remanso, un estado –ese sí: estado-, extraño, que debemos poder aprender, de nuevo, de alguna manera.

No existe una frontera entre lo real y lo ficticio: todo es amor; todo es delicia y felicidad, todo es un encuentro eterno. El mundo existe, tan sólo, como telón de fondo del amor, un telón vacío, huero, sin sentido. Todo parece indicar que el mundo está lleno de banalidad y trivialidad. En el amor vivimos la integración de los sentidos – la sinestesia, que es la forma más elevada de comprensión y de vivencias. Contra la ciencia, la sinestesia no es, en absoluto, una patología. La integración, el diálogo, las traducciones de los sentidos entre sí es el encuentro pleno con el mundo, a través de la experiencia, en donde todos los dualismos se disipan. El amor es tan perfecto que podemos descubrir entonces que el mundo fue creado o existe para salvarnos por un instante de las fuerzas del amor, siempre esencialmente incontrolables, en la imperfección, en las cosas reales y mundanas que finalmente nunca interesan de verdad, cuando somos libres: el mundo sólo existe como un respiro para ese

instante eterno, tan hermoso, profundo y sublime que es el amor.

En las mieles del amor sabemos de locura, esa condición en la que sabemos que no existen las fronteras ni los límites, pero no le tememos. Sabemos en el amor de locura y se sabe entonces, cada quien, de sí mismo de un modo undívago. Sin el amor, el alma carece de todo propósito. En la locura nos realizamos, porque es como la vida, como la felicidad, como el amor mismo. En el amor las jerarquías desaparecen, como se revelan como fatuas las obligaciones.

Sólo una minúscula fracción de la sabiduría del mundo sabe que también se alcanza la liberación a través del cuerpo – y más exactamente, nunca sin el cuerpo puesto que estamos aquí, ahora. No existen el cuerpo y el espíritu. En el amor son uno sólo, y los placeres de un plano son los deleites mismos del otro plano, pero los límites se superan en el abandono total al amor – a ella; o a él; según el caso. Somos libres cuando nos abandonamos al azar, a la ausencia de telos, - porque ningún telos existe. Sólo ese destino que es el azar mismo. Todo en el amor es pues obra del azar.

En verdad, el placer solo es perfecto cuando está vestido de amor. De lo contrario, la puerilidad termina convirtiéndose en un momento banal, y el tiempo acaba triunfando. El tiempo, el gran enemigo del amor. El placer vacío de amor, que es la instauración, al cabo, de la vulgaridad. (Lo contrario de la belleza no es la fealdad; es la vulgaridad).

Como tantas se veces se ha dicho, el amor es eterno mientras dura. El amor puede sufrir una interrupción, repentina y brusca, o bien desvanecerse, imperceptiblemente, de a poco. Cuando empieza a desvanecerse, descubrimos entonces el absurdo del “yo”, el “entendimiento” y la “voluntad”, que nada pueden entonces, impotentes, prepotentes, vacuos.

La razón, el pensamiento, ha sido la única invención verdadera de los humanos, cuya finalidad es la de resguardarse de los sentimientos, las afecciones, las emociones y las pasiones, todo, una mezcla difícil de placer

y dolor. Hybris. Es entonces cuando los seres humanos aprenden el temor a sentir, y levantan murallas de conceptos, de explicaciones, pruebas, teoremas y experimentos. Esfuerzo pueril. Siempre, cuando estamos vivos, sentimos. Mejor aún, la capacidad de las sensaciones y los sentimientos es, sin la menor duda, la mejor evidencia de que estamos con vida. El imperio de la razón y la ausencia de sentimientos son la muerte. Consuelo fútil de los desesperanzados y los desenamorados.

Todo aquel que ha aprendido el miedo es porque ha perdido el amor – esto es, la capacidad de amar, y al cabo ha terminado confundiendo el amor con el objeto amado. En verdad, el amor jamás muere. Sólo se transforma. Y nosotros, nosotros, en muchas ocasiones, no podemos ya reconocerlo.

En todos los casos, el mejor lenguaje es el de los símbolos, y el silencio. Jamás ese lenguaje, fofo y desabrido de la fría ciencia y sus experimentos, y la insulsa filosofía y sus conceptos: S es P. El lenguaje simbólico desborda ampliamente lo que se dice y no se dice, lo que se insinúa y jamás se termina de significar. Como en la literatura y la poesía. Al fin y al cabo, la gran sabiduría del mundo jamás ha hablado en ciencia o en filosofía y sí en poesía. Sin importar si es en verso o en prosa, por ejemplo.

El verdadero amor no tiene absolutamente nada que ver con la muerte súbita (la mort subite), o con la pequeña muerte (la petite mort) – fruslería y egoísmo. El verdadero amor siempre nos revela a la muerte, como uno de los rostros de la vida. No como “el otro” rostro de la vida. La vida tiene innumerables rostros y voces. Como el amor mismo. La muerte que pone de manifiesto el amor es una experiencia existencial, digamos que metafísica, mucho más y mucho mejor que un instante súbito o pequeño. La vida como el amor, en su sentido excelso, sólo saben de experiencias sublimes.

Es cuando el amor se desvanece que entonces comenzamos a estar conscientes del mundo. Y claro, tratamos de entenderlo y de acomodarnos a él. El mundo nos atraviesa, y por descuido propio, termina configurándonos. Así son las cosas. Cuando hemos

relegado a lugares secundarios a las sensaciones y los sentimientos.

* * *

Lirio y Serpiente es un libro colosal, en el que el autor jamás nos dice nada. Todo lo insinúa; todo lo sugiere; todo lo da a entender, pero jamás afirma nada. Es a nosotros, los lectores, a quienes nos corresponde traducir tanta poesía en palabras, o en ideas. La poesía no son jamás palabras. La poesía contiene señales, anuncios, invitaciones, actos imaginarios, incluso silencios. Eso: Lirio y serpiente está tejido por silencios – entre un día y otro, entre un encuentro y el siguiente, entre un mes y el que le sigue. El libro nunca empieza; porque al abrir la primera página y leer las primeras líneas, ya todo ha empezado. Y tampoco termina. Termina el diario, pero no la historia, que persiste en cada uno de nosotros.

Nunca queda en evidencia si el lirio es blanco, amarillo, rojo o naranja; y entonces si quiere significar específicamente la pureza, la inocencia y la belleza, o la felicidad del amor y la alegría y la dicha plena, o acaso el amor, el placer, la seducción y los placeres de la carne, o la pasión, el desenfreno y la hybris. Kazantzakis no quiere entrar en esas minucias; sencillamente no le importan. Está arrobado por el amor, y al final, también por la muerte, que son dos expresiones de una sola y misma cosa: la vida.

Pero, asimismo, jamás es evidente si la serpiente está definida por las curvas y sinuosidades, los movimientos y el movimiento parsimonioso o súbito e imprevisto del cuerpo de la amada, o es el destino mismo, cuyo nombre verdadero es el azar, que reptar, jamás en línea recta, como creando los libros de la trama. Lo que sí parece quedar en claro –¡parece!- es el carácter dual y complementario de ambos. El nadir y el cénit, sin que quede jamás establecido el espacio de cada uno; sólo sus oposiciones y complementariedades. Al fin y al cabo, el amor y la vida no suceden, jamás en un espacio y en un tiempo, pues crean su propio espacio-tiempo, y lo desbordan al mismo tiempo, ampliamente, de lejos.

Rocío de
sabiduría



EL AMOR POR LOS LIBROS

Los libros no son nuestros mejores amigos. Son nosotros mismos, y lo de nosotros mismos. Rayan con la identidad, la traspasan muchas veces, la interpelan siempre. Esa identidad sabida y querida, esa identidad conservada a contracorriente, esa identidad buscada, a tientas y media noche.

Los mejores amigos nos escuchan aunque no hayan vivido lo nuestro, y nos perdonan incluso aunque no lo merezcamos. Después de la madre –sí: siempre la madre, que todo lo comprende en el amor-, son los amigos los que nos acompañan más allá de donde no hay retorno. Cuando son los amigos verdaderos.

Para no mencionar esos otros, de gran formato, que nos los quedamos en casa, y requieren de un espacio propio, no como los que salen con nosotros. Libros pesados, libros que usualmente no leemos, porque la mayoría son para disfrutar y contemplar en toda su forma.

Esos que perdonan el tiempo en que no aparecemos y que a veces nos espetan las verdades más dolorosas. Amigos – hay de tantos tipos.

Los libros pueden ser amigos nuestros, claro. Pero no nos escuchan, los escuchamos. Eso sí, siempre nos acompañan. Mucho mejor, bastante mejor que cualquier persona. No cuestionan los lugares o las horas, no objetan los momentos. Están, literalmente, siempre abiertos a nosotros, siempre dispuestos.

Los libros son amigos que nos esperan en algún estante de alguna librería. O en la vitrina, como si fueran una fulana. Pero no se exhiben. Sencillamente anuncian una promesa.

Los libros reposan al lado de nuestra cama, en la mesa o en cualquier mueble y pueblan el espacio con derecho propio. Sin preguntar ni solicitar permiso, los amigos impregnan nuestro espacio de música, palabras, y silencios.

Lo hermoso de los libros es que entre ellos no existen jerarquías. Saben que unos son viejos o antiguos, y que sus tapas se sostienen con pereza y dificultad, mientras que otros no contienen ni una sola palabra, pues están repletos de imágenes, cuadros, fotografías, dibujos o caricaturas. Otros más saben que han sido dispuestos en lo alto o en lo bajo, pero desde allí miran el horizonte hacia adentro.

No existen poderes entre los libros, son solamente momentos. Algunos logran impactar nuestra mente, otros agitan la imaginación, y otros más, muy pocos, la verdad, nos producen una especie de estremecimiento metafísico, mientras que también hay los que nos dejan impertérritos.

Hay familias de libros, como hay libros solitarios. En el primer caso, se trata de familias que remiten a un mismo tema, o de otras que apuntan a una misma fuente, un autor. Hay familias de libros parecidos sólo por fuera, por el diseño acaso, y hay también familias que armamos al vaivén de los tiempos, como en ejercicio de bricolaje.

Como en la antropología. Familias nucleares, familias punalúas, familias sindiásmicas, familias monoparentales, y familias adoptivas. Las hay también que son familias de libros extendidas, familias para las que no se han creado clasificaciones. Literalmente: esas son las familias entre los libros.

Y hay, definitivamente, muchos para quienes su familia son sus libros.

Pero también los incunables. O esos libros que tanto buscamos, en diversos tiempos y por geografías extrañas, y que apreciamos como un amor bueno. Hay libros que odiamos, incluso los detestamos, y por alguna razón

extraña permanecen aún entre nosotros, sin haberlos aún vendido o regalado – como si fueran mercancías.

Un libro no cuesta lo que dice el precio. De hecho, la inmensa mayoría no valen por el precio. (Ese el mundo sucio del dinero, que literalmente nada sabe de libros).

Los libros, si los escuchamos bien, nos llaman, nos invitan. Tienen voz y tienen brazos, cautivan como las sirenas, a veces, posesivos, nos atrapan y no nos sueltan. Y para nuestra sorpresa, después de mucho, mucho tiempo, volvemos a ellos. Y ellos lo saben y esperan.

La librerías son santuarios. Como son sagradas nuestras bibliotecas. Pues el espíritu de los humanos y de la naturaleza, del universo y de las cosas es el que los habita. Libros en nuestro idioma, libros en idiomas que aprendemos. Libros que nos asaltan hasta en los sueños.

Leer, como lo sabe la sabiduría oriental, es una forma de yoga – que es uno de los nombres de la meditación – liberación, encuentro. (Hay siete clases de yoga, y uno de ellos se funda en la lectura). El yoga, esa sabiduría que no pertenece a una única cultura. El yoga del conocimiento.

Hay unos que dicen que los libros fueron revelados. Y entonces los traen y los anuncian con tono triunfante, como una posesión, dádiva terminada. Son los más entre nosotros. Pero hay también quienes saben que los libros son escritos, con esfuerzo y sin parar, por gusto y contra el tiempo. Y entonces aparece Ganesha. Con su simbología y sus signos. Ganesha, el hijo de Parvati, la esposa de Shiva.

Ganesha escribe lo que escucha, por eso sus orejas grandes. Ganesha, quien sostiene en una mano un hacha, para cortar las ataduras y concentrarse en el texto mismo. (Justamente en esta dirección aparece la lectura como un acto de meditación. Ella rige y determina al diafragma y acompasa el ritmo de la respiración).

Ganesha tiene la boca pequeña pues no quiere hablar mientras escucha y escribe. Que la verdad, sólo cabe hablar, de manera contundente, cuando se ha terminado de escuchar todo el argumento; nunca antes. Quien lee, y lee con cuidado, nunca vocifera.

Una mano de Ganesha se eleva con gentileza expandiendo bendiciones. Bendice y protege el camino espiritual hacia lo sagrado, que no es otra cosa que el encuentro del espíritu consigo mismo y la liberación perfecta. Precisamente, como el resultado de la lectura.

Hay textos enteros llenos de bondad, otros repletos de cosas feas. Pero los más son los textos en los que se combina la comedia y la tragedia. Pues bien, eso se expresa en la panza grande y gorda de Ganesha, quien nos enseña a digerir tanto las cosas buenas como las malas de la existencia. Digerir, metabolizar, transformar una cosa en otra. Siempre proceso.

La lectura ha estado siempre vinculada a la inteligencia. Como a la riqueza del lenguaje. Por eso la cabeza de Ganesha es grande, porque contiene el libro que cuenta la epopeya humana. En la tradición india, el *Mahabharatha*. (Ese mismo sobre el cual Jean-Claude Carrière filmará esa película extraordinaria de cinco horas).

Los ojos de Ganesha son pequeños, lo que quiere representar el poder de concentración. Lograr dominar la propia mente, la más alta de todas las formas de sabiduría. Pues por lo general, es la mente la que domina a los hombres, y actúan como monos.

Otra mano de Ganesha sostiene una cuerda, y es para tirar a cada quien hacia objetivos cada vez más elevados. Sostener a los hombres mientras aprenden, ayudarles a superar los obstáculos, y que aprendan, de una vez por todas, a no agachar la mirada y elevar los ojos más allá del entorno inmediato.

Tiene Ganesha sólo un cuerno. Y no es por defecto. Es que se trata de retener sólo lo bueno, y dejar ir lo malo. Lo malo y lo feo, son muchas veces ellos los que nos atan; pues bien, más vale soltar la mano.

Es notable la trompa, hermosa, de Ganesha. Expresa la capacidad de adaptación. Y entonces también, la inteligencia y el aprendizaje. Pues la adaptación es, por definición, incesante. Ya lo decía a su manera Darwin: un organismo o una especie que deja de adaptarse –se especializa-, es aquella que tiende a volverse endémica, en peligro, y son las primeras que se encuentran en peligro de extinción. La adaptación es un nombre para la vida misma.

Y está sentado en forma de Madaka. Que expresa el sadhana, la genialidad del maestro: la práctica espiritual – porque es siempre y ante todo eso: práctica. Saber qué se quiere, saber qué se necesita, son los rudimentos de ese ejercicio difícil que es aprender la sabiduría.

Y a los pies de Ganesha, el que escribe, la Prasada expresa en la forma de comida diversa, al mundo entero que espera al relato escrito, que espera al que piensa y sabe. Sencillamente, que espera al que lee - y lee bien los caracteres, los signos y los símbolos.

Un ratón acompaña, en el suelo a Ganesha, que significa la ausencia de control que conduce al caos. El instinto, el impulso, la ausencia de dominio de sí mismo.

Y entonces, se escribe. Un largo ejercicio de paciencia. En cualquier caso, Ganesha se erige, más allá de las interpretaciones, como aquel de quien aprendemos a amar los libros. ¿Las interpretaciones? Eso queda como un capítulo aparte para un espacio distinto.

Escribir y leer, dos momentos de una sola y misma esfera. Y amar los libros. Como quien ama lo seguro y la incertidumbre, la sorpresa.

Los libros – eso: el plural siempre. Como la librerías y las bibliotecas. El plural es siempre la garantía de un mundo nuevo y mejor, siempre abierto. En oposición a los fundamentalismos, que siempre coinciden, todos, en la prevalencia de un único y solo libro.

En contra de ese argumento infame con el que dos veces se quemó la biblioteca de Alejandría: “Si todos esos libros no contienen lo que dice este libro –y se exhibía en el aire un libro único-, entonces esos libros sobran. Y si todos esos libros contienen lo que dice este sólo libro, entonces también sobran”. Ellos, los quemadores de libros, hasta los más recientes, los del nacionalsocialismo, y sus diversas formas fundamentalistas hasta la fecha. Para no mencionar esos círculos cerrados y oscuros que en latín permiten una publicación –*imprimátur*- o por lo menos, no objetan y dan la aprobación –doctrinal-, para un nuevo texto: *nihil obstat*. Todos, unos y otros, de la misma ralea.

Los libros, esos seres que nos pueblan, nos invaden, nos rodean, al cabo del tiempo. Esos seres para los cuales construimos bibliotecas o las improvisamos. Que llenan nuestras paredes, o van sembrando el piso de nuestra casa, de nuestras habitaciones. A veces se organizan como columnas vivas que se recuestan contra las paredes. Los libros - lo único-mejor que verdaderamente tenemos. Los libros nos llenan los espacios de cromatismos.

Los libros físicos, claro. Porque ahora, además, tenemos los libros digitales. Cuya función primera es democratizar el acceso a los mismos. Y que están hechos, además, esencialmente, como acompañantes de las horas pasajeras. Como alguna *promeneuse* – que se decía en el siglo XIX.

Ese libro que compramos y por el que sacrificamos un almuerzo. Aquel otro que conseguimos al final del mes con lo que nos quedaba. Ese otro que nos obsequiaron porque lo pedimos, o adivinaron que lo veníamos soñando. ¡Hay tantos caminos por donde los libros nos llegan!

Y para quien escribe, cada libro es como un hijo. Con todo y que hay quienes dicen que siempre hay hijos preferidos. Cada libro es un parto, un alumbramiento producto del placer o del esfuerzo. Nace el libro, y algunos pueden disfrutarlo, mientras crece y se desarrolla. Pero otros apenas pueden disfrutarlo porque ya se anuncian los presagios de otro embarazo. Y en muchas ocasiones, a un embarazo le sigue otro y luego otro. Pero todos son partos.

Alzamos a veces los libros y los pegamos contra nuestro pecho. Es hermoso ver a gente en las calles abrazados a sus libros. O los llevan de la mano, como cuando se va con su pareja. Acariciar con las yemas de los dedos el cuerpo de las páginas – como a un ser amado, y marcar incluso el cuerpo con notas, subrayados o resaltados. Hojas, como la piel, de textura fina, blanca o lisa; piel canela o beige, y dependiendo del libro, piel negra y cobriza. Piel rugosa o brillante, piel delicada o común y corriente. El cuerpo queda marcado por el amor, y el conocimiento. Como se marca el cuerpo en el amor extremo.

Consentir los libros, acariciarlos, sentir que nos entran por los ojos y las manos, y a través del cuerpo. Pues el cuerpo experimenta el placer mismo de los ojos. Hacer de cada página un cuerpo propio. Y embriagarnos de la atmósfera de lo escrito. Nadie lee si no se sienta en alguno de los sillones de la pasión y el gusto. Los libros, los libros buenos.

Son amigos que nos arrancan risas, nos ponen a sufrir, despiertan la imaginación más desconocida hasta el momento y nos revelan recónditos secretos. A veces, son verdades puestas de manifiesto, que nos revelan que ya es muy tarde. Hay incluso libros de abstracciones más elevadas que las que jamás hemos conocido hasta la fecha. Ellos nos enseñan que debemos y podemos superar nuestro propio límite; a cada paso. Los libros de más altas abstracciones que las nuestras nos ayudan, sin que nos demos cuenta, a alcanzar nuevos horizontes y a construir argumentos propios.

Las visitas a las librerías son exactamente juegos de coqueteo. Una mirada furtiva, una conversación breve, a veces muy directa. Un momento de espera, cavilación, duda. Hasta que llegamos a la decisión que creemos la correcta.

Hay amores furtivos, hay amores perversos. Hay amores pasionales, y amores discretos. Hay quienes buscan en los libros alguna respuesta, seguridad, luces. Otros que aceptan a los libros que no ofrecen ninguna receta y que nos confrontan con nosotros como con el universo mismo. Al fin y al cabo, según parece, uno se enamora de quien puede. Y después ya no se sabe. Es cuestión de los acontecimientos. Los libros.

Amores que nos arrebatan los sueños, y como en todo enamoramiento, perdemos la noción de realidad, nos olvidamos de otras obligaciones, amores que cautivan inmediatamente, o sencillamente a los que nos acostumbramos como al tiempo. Libros que leemos por obligación de alguna clase, libros que tomamos como parte del estudio, libros que gozamos sin justificación alguna.

La metáfora sigue, a pesar de los tiempos, siendo válida. Tres grandes construcciones exhiben la cultura y la actitud de los seres humanos ante la existencia. Hay los pueblos y las ciudades en los que la torre de la iglesia resalta, y el edificio mismo se sale de sus pieles. La iglesia se encuentra en el centro de la plaza. Por el contrario, hay otras culturas y sociedades en los que son las bibliotecas las construcciones más imponentes e importantes. Son templos al conocimiento. Hasta cuando, más recientemente, han llegado esos monstruos de muchos pisos y muchos kilómetros cuadrados, que se quieren superponer, que son los *malls* – cultura del úsese y deséchese. Las iglesias del consumo donde la gente se religa. Pues bien, lo que se encuentra en entredicho en todos los casos, es el lugar, el espacio y la importancia misma del conocimiento, de los libros.

Y esos libros andantes –sí, esos también- con los que nos deleitamos entre chispas y apuntes, con historias, humor y erudición bien combinados. Los encontramos en un café, en un aula, en el bar o en un restaurante. Y muchas veces los vemos caminar por alguna calle, generalmente solitarios. Esos libros que son los que también nos han ayudado a amar a los libros reales y posibles, sencillamente; a la idea misma del texto bien hecho. Dice, en efecto, un físico que cuando muere un chamán, muere una biblioteca entera.

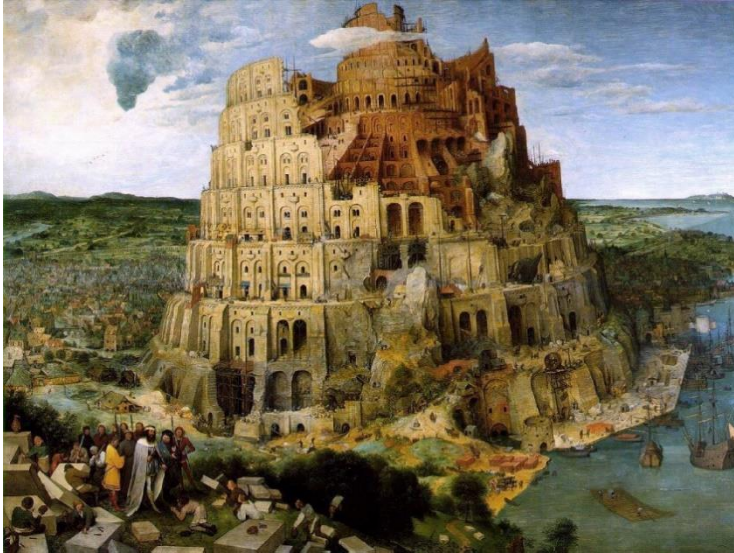
Esos libros andantes son como bibliotecas completas. A algunos los admiramos, a otros no terminamos de conocerlos. Pasamos con algunos a raíz de algún acontecimiento o de un evento un rato imprevisto y se ve de lejos el número amplio de hojas y volúmenes que contienen, que han leído. En otras ocasiones, los encontramos deliberadamente, y podemos repetir en el tiempo los encuentros. Esos libros andantes, otros más, se cuentan entre nuestros mejores amigos. Y ya no queremos-podemos soltarlos y hasta negamos el tiempo.

Y al final, esa tragedia de los mayores: dedicar toda una vida a construir su biblioteca, para, ocasionalmente ver cómo tras su muerte, la amputan y la seccionan. A menos que se la logre heredar entera, enseñando a los más jóvenes el valor de todos y cada uno de los libros, que cuentan, de entrada, una cierta historia de conquista. O en el peor de los casos, donarla a una organización de prestigio, la biblioteca entera.

Una biblioteca: al cabo, ¡una verdadera fortuna! En toda la acepción de la palabra.

Los libros son amigos buenos, porque siempre nos conducen a, o nos presentan, amigos nuevos.

ESCRIBIR



La torre de Babel (1563) Pieter Bruegel el Viejo

Hay quienes escriben sobre datos, a partir de observaciones, sobre fenómenos y acontecimientos. La realidad, el mundo, la naturaleza. “Lo que se encuentra allá, de ese otro lado”.

Hay quienes escriben sobre sus experiencias, sus emociones, sus fantasmas y sus amores, sus temores y deseos. “Lo que se encuentra de este lado del mundo”.

Y hay quienes escriben sobre libros. Sobre recuerdos de lecturas e impresiones de experiencias vividas en y como

libros. Escriben en forma de elipsis, epígrafes, exégesis e interpretaciones, propias y de otros, que son casi como ellos mismos. Y los libros poseen una dimensión propia.

Escribir es un río, compuesto por diversos rápidos, y que no controlamos bien. Hay rápidos uno y dos, rápidos tres y cuatro y cinco, y se pasa de uno a otro de manera súbita o imprevista. No sabemos a dónde vamos a desembocar. Es como la vida misma. Lo peor que puede suceder es enfrentarse a la corriente. Eso es la muerte segura. Cuando el río fluye, y siempre corre, lo mejor es integrarse con la corriente, ser uno solo con ella, para evitar ser arrastrados por un torbellino, o estrellarnos contra una roca. Que en todos los ríos existen siempre sorpresas. Y luego, esperar a que la corriente se calme.

Escribir es saberse uno con el flujo que nos domina, de las palabras y las ideas. Hacer que los dedos y las manos fluyan tan rápido, o tan lento, como las palabras nos dictan su ritmo o su armonía. Supuestas, en muchas ocasiones, notas aquí y allá. Libros abiertos y consultas entreveradas. Y mucha investigación. Además, claro, de ese fluir inmanente de la “cosa” que nos asalta y quiere convertirse en texto, para vivir para siempre; o por mucho tiempo. Más tiempo, en todo caso, que lo que permite el trepidar en nuestra mente, en nuestro pecho, en el cuerpo.

Hay quienes escriben con pluma o esfero, casi ninguno ya con lápiz, porque con él las palabras se las lleva el viento. Cuando se roza con los dedos, o con otras hojas.

Hay quienes escriben en alguna máquina de las que ya las jóvenes generaciones nada saben. Esas de meter el papel y luego sacarlo, cuando ha sido llenado de ideas y palabras como texto.

Pero con seguridad, cada vez más, escribimos en pantallas pixeladas, con luces de intensidad variable, en algún

adminículo de estos que podemos llevar con nosotros, como con nuestra propia oficina, a un café, un bar o un restaurante. Por lo menos, por lo menos, para tomar las ideas gruesas. Y destilarlas mejor en el remanso de una habitación a solas. Aunque siempre con ruido de fondo.

Se ha dicho que las nuevas generaciones leen más y escriben mucho más gracias a las redes sociales. Hay incluso quienes son duchos en escribir textos de ciento cuarenta caracteres. Pero esos no son ni siquiera dardos. Son, en el mejor de los casos, alfileretazos, como aquellos que recibió Gulliver en alguno de sus viajes.

Porque escribir es, como bien lo decía Whitman, el del canto a sí mismo, poner una parte de su propio pellejo en el texto. Nadie escribe que no ponga una parte de su hígado, unos, de su hipófisis, otros, de sus vísceras, otros más, o de su pecho o su garganta, por ejemplo. La asepsia en el texto no existe. Escribimos con nuestro cuerpo. Que es la parte más propia de nuestra vida.

Escribimos cuando ponemos en el texto nuestros más recónditos secretos, nuestras más profundas aspiraciones, esas en las que nos va la vida misma, y que sin embargo no se notan; no se notan para nada; en absoluto. Porque lo que aparece ante la mirada es simplemente el texto. Pero nadie que no lea bien, como lo dijo el Walt Whitman, no logra descubrir con qué órgano escribe quién.

Escribimos y entonces ponemos un pedazo de nuestro cuerpo, un pedazo de nuestra vida, un pedazo de nuestra alma y nuestro espíritu en el texto. Y sólo así adquiere alguna valía. Pero no al contrario.

Es decir, no ponemos en el texto un pedazo nuestro para que el texto y la escritura sean auténticos. Ni siquiera inconscientemente. Porque cuando escribimos en realidad no hay dos cosas. El texto y nuestro ser o-lo-que-eso-sea

son uno solo, indiviso.

Hacemos catarsis con nuestros textos. Incluso cuando hacemos ciencia o filosofía. Sólo que, en numerosas ocasiones, ni siquiera el autor o autora, lo conoce. Escribimos porque en el texto hay un pedazo de nuestro propio destino. El epítome es la poesía.

Nadie escribe con palabras, con ideas, con juicios, con conceptos o categorías. Tampoco con base en evidencias, datos y experimentos. Escribimos, además, con metáforas e hipérboles, con toda clase de tropología.

Escribimos para encontrar el texto que no hemos hallado en la mejor biblioteca, en la mejor librería, en la mejor base de datos. Escribimos, por tanto, para encontrarnos y sorprendernos. Aunque hay también quienes leen, leen mucho y bien, y no escriben, porque lo encuentran todo bien dicho, y les basta las variaciones de lo leído, inteligentemente.

Escribimos luego de que nos hemos dejado llevar dentro de alguna librería a la espera de que algún libro —ese libro— nos busque. Porque, en verdad, si somos suficientemente sensibles, sabremos siempre que son los libros los que nos buscan. Incluso aunque en el momento mismo no sepamos la razón. Cada libro busca su lector. Claro, cuando no se trata de *bestsellers* —y en casos excepcionales, incluso así—.

Y lo mismo sucede con la revistas, los artículos. Ellos nos buscan.

Hay que saber qué libro, artículo o revista nos busca. Porque ellos existen no simplemente de manera pasiva. No son objetos los libros; ni tampoco los artículos. Son sistemas vivos que se dan a la tarea, así sea de manera gratuita, de buscar sus lectores. Más allá de los autores

mismos.

Hay que escuchar al momento. Atender al proceso. Observar el encuentro. No es cuestión de dinero (en estos casos casi nunca lo es). Es, más bien, asunto de estar abiertos —a ellos, a los libros—. ¡Tan pocas veces estamos abiertos en general, los seres humanos! (No sin razón, ese alguien que es Heidegger hizo del tema del estar-abierto, del ser-a-la-mano, y del dejar-ser (*Gelassenheit*), un motivo serio de sus reflexiones).

Ir a una librería o una biblioteca, al lanzamiento de un libro o a una conferencia, por ejemplo, como a la búsqueda de un encuentro. Que como en el amor, la amistad o los negocios, puede producirse, o a veces no. Pero ser capaces de reconocer el *click* —como se lo llama hoy al buen *kairós*— y entablar una relación —más o menos duradera— con un buen texto.

Una relación duradera, o fortuita. Como en la amistad o en los amores. Y saber que el texto nos interpela por *sus* razones, que son las nuestras propias pero aún *recónditas*. Para eso existen los textos.

Existen para abrir puertas, algunos. Y otros para cerrarlas. Pero siempre para generar nuevas posibilidades.

Es cierto que una vez escrito (y publicado) el texto ya no pertenece a nadie. Pertenece a todos. Refiere al autor como a un puerto de desembarque. Pero el texto cobra vida propia (que es, en realidad, como un pleonismo).

Pero es que incluso antes de que se escriba, y particularmente mientras se escribe, el texto no le pertenece a nadie. El escritor o el poeta, el científico o el filósofo escriben —si lo atienden bien— a una voz que les dicta. Su daimón. Que cuando fluye, se denomina en realidad un *eu-daimón* y claro, conduce a la *eudaimonía*. La

felicidad del escritor; de quien escribe.

Saber narrar. Saber contar. Para algunos empleando argumentos. Para otros generando caracteres. Pero la magia de la escritura, en cualquier plano y con todo y sus eventuales técnicas consiste en contar bien una historia. A los científicos y a los filósofos se les enseña todo, menos lo poético que es y debe ser su escritura.

Aunque claro, no siempre buscan a todos, y no buscan a todos y cada uno.

Pues exactamente lo mismo sucede con lo que escribimos. Lo que escribimos le llega a un lector por razones que sólo dependen del escrito. Aunque haya quien lo traduzca como destino.

Pero quienes escriben es porque en la lectura no hallan lo definitivo que quieren encontrar, y que sólo encuentran, en el proceso mismo, o al cabo. Y siempre de manera provisional.

Porque cuando se lo encuentra, en la forma o en el tema, de manera conclusiva, muere la escritura, y todo se convierte en *déjà-vu*, reiteración y prosopopeya. Repetición de sí mismos. Sin variación ni fuga.

Escribir es la forma en que existe el investigador, tanto como el poeta, el científico y el filósofo, el pensador y el crítico, y siempre, también, desde luego, el polemista. Escribimos, a veces, para decir por dónde vamos. Y a veces, también, incluso, para decir que hemos cambiado de curso.

Escribir cuando la voz misma no se quiere suficiente, cuando algún algarabío, ha cedido el terreno para recuperarse, luego, en el oasis del texto escrito. Algarabío como un buen ágape, o banquete. Cuando se improvisan genialidades y la vida está de vacaciones en el instante

puro. Cuando no somos nosotros porque somos más que nosotros mismos. Pero para luego materializarlo, ocasionalmente, en el verbo escrito. Que es, todo parece indicarlo, el único logos.

Escribimos, algunos, muchos, incluso, para mantener la existencia. Porque es la única o la mejor forma de vida que se conoce. Escribimos para reírnos del sinsentido, y para encontrar otro sentido que el ya existente y circulante. Pues ese nos agobia.

Los motivos para escribir son plurales. Casi como cada quien. Con una salvedad, quienes escriben —y publican— son estadísticamente pocos en la arena del planeta. Hay quienes escriben para fustigar odios reprimidos, y hay quienes escriben como catarsis de procesos de los que no son siempre conscientes. Y hay también quienes escriben *faute de mieux*. Pero —debo confesarlo, es mi caso— hay también quienes escriben para encontrar un motivo (“otro”) de vida. Y muchos, muchos otros: escriben por placer, por fruición.

La escritura supone, implica y permite un estado de soledad que es todo lo contrario a la moral gregaria, al bullicio y a la actitud natural. Soledad y aislamiento. Independencia y autonomía. Recogimiento y autosuficiencia. Incluso aunque escribamos sobre el dolor, o acerca de procesos (o miserias) del mundo. La escritura, así, es todo lo contrario a “tipear” caracteres en una tableta, un teléfono inteligente o el computador portátil.

La soledad de la escritura es, por otro camino, el encuentro del alma consigo misma. Muy *à la* Platón. Cuando se escribe poesía o ciencia, filosofía o ensayo. Son numerosos los casos y ejemplos de escritores, investigadores y académicos que narran cómo dedican largas horas, con mucha disciplina, al proceso de la escritura. Ya lo decía Dostoievski: “El genio es un largo ejercicio de paciencia”.

Contario sensu, a esa actitud adolescente de acuerdo con la cual la escritura procede por inspiración. *After inspiration, perspiration*, se dice en inglés.

Retraimiento del mundo para volver a él. Inmersión en el mundo y en la vida para salir de ellas y comprenderlos o explicarlos. Un bucle virtuoso. Y lograr que ambos se encuentren en un espacio que no les es propio y donde se reconocen a sí mismos en relación con el otro: el texto. El hermoso texto escrito.

Y es que la escritura constituye una dimensión propia de lo real. O como podemos decirlo más radicalmente, una dimensión propia de las posibilidades. Esa posibilidad eximia, sin parangón, que es la vida misma. La escritura, en fin, como forma de vida.

No ya simplemente escribir para vivir. Tampoco sencillamente escribir para clarificar y comprender cosas; o acaso para matar demonios y fantasmas. Mejor y más radicalmente: vivir escribiendo. Que es la opción que algunos han adoptado. Ese destino que marca a algunos. Y nos obsequian con textos variopintos. Para el placer de la lectura. Leer, que es una forma de existencia; como conocemos a varios, a muchos.

Escribir sabiendo incluso que el texto propio puede ser la ocasión de un encuentro. De esos encuentros fortuitos pero/y por eso mismo, maravillosos. Escribir para alcanzar un encuentro aunque nunca llegue a tener lugar. Mejor aún, escribir para que *se produzca* un encuentro, del cual el autor jamás será testigo ni tendrá conciencia.

Es justamente eso: lo escrito es una dimensión propia de la realidad y del mundo, de la existencia. Los textos reposan sobre escritorios o atriles; sobre mesas o estantes, pero sólo como ventanas o puertas que abren a otras dimensiones. Siempre más reales que la realidad misma.

Por el hecho de que permiten nuevas comprensiones; o bien porque alimentan la imaginación y la fantasía. No en vano, un autor ha escrito un libro con título sugestivo: M.-A. Ouaknin, *Bibliothérapie* (París, 1994). Con todo y que, no sin desacierto gira el foco en la dirección complementaria. Pues dice el subtítulo: *Lire, c'est guérir*. Leer es curarse. Y escribir es también curarse.

Hay una maldición de quien escribe: que no es el famoso temor a la página en blanco (o la pantalla en blanco). Antes bien, es el de escribir y no lograr ser publicado, o escribir y no atreverse a publicarlo. Escritura para sí, en el mejor de los casos. Una verdadera tragedia.

Pero frente a ello, recordar casos fabulosos de resistencia. De resistencia y esperanza. De resistencia y seguridad en sí mismos. Uno de esos, sin duda: *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett. O Marcel Proust, en otro plano, que se demora en publicar... debido a su madre. ¡Hay tantas historias semejantes! —Como aquellos cuyos artículos científicos se demoraron en ser aceptados—. ¿Un nombre? W. Brian Arthur; o Lynn Margulis, entre otros.

La imaginación, que no el mercado, ofrece para estos casos, antes, mucho antes de llegar a los extremos, la posibilidad de la autoedición. Que, en rigor, no es sino la contracara de la discusión que están teniendo muchos, y cada vez más, científicos y académicos: la tendencia a que las publicaciones sean de libre acceso (*Open Access*). Reformulando los temas pertinentes al impacto. O a los impactos, mucho mejor.

En fin, escribir a la espera de que una constelación favorable ilumine una obra. Y entre tanto, no desfallecer en el intento. No desfallecer en el interregno.

Escribir, sabiendo que en el proceso nos encontramos y nos perdemos a nosotros mismos. En absoluto escritura

automática. Más bien, entrega eso: absoluta entrega denodada al texto que va emergiendo. La escritura, con seguridad, es uno de los *modus meditando*. Hay quienes escriben y meditan. Y como en toda meditación auténtica, la mente no se sabe a sí misma. Se alcanza una cierta iluminación al perderse a sí mismo. Y recobrarlo, al cabo, en el texto finiquitado.

Escribir sabiendo que nunca está terminado el escrito. Contentos, pero nunca satisfechos, *comme on dit*. Porque nunca, ningún texto, si se le da tiempo suficiente, está terminado. Sólo que el mundo o el azar se imponen y damos por terminado un texto. Para que entonces se salga de nuestras manos.

Escribir es el pneuma del escritor. Cuando es de veras escritor. Literato o científico, filósofo o artista. Todo lo contrario a los funcionarios que escriben informes. Escriben informes todo el día. Pero nunca descubrirán lo que es la escritura. Funcionarios o abogados, políticos o asistentes suyos. Administradores o gerentes. Nunca sabrán lo que es la escritura, a pesar de las ingentes hojas que elaboran; un día tras otro; una semana tras otra. Para ellos, la vida comienza cuando termina la escritura. Al final del día. O en las vacaciones programadas. Programadas y autopromocionadas en alguna red social.

Es que el lenguaje es un movimiento continuo. Un devenir incesante. No es cierto que la invención —en el viejo mito hebreo— de la *Torre de Babel* sea una maldición. Pues a la pluralidad de las lenguas le corresponde la pluralidad de usos y significados de las palabras. Y a la multiplicidad de estas la riqueza misma de los conceptos y las ideas. Y a estos, a su vez, en fin, la polifonía del mundo, los cromatismos de la realidad. Y que se expresan, tanto como se traducen, en la diversidad misma del mundo, de la naturaleza y de nosotros mismos. A cada instante y con cada prisma. A cada reflejo y en cada haz de luz.

Las redes sociales: creación artificiosa de un yo, escritura onanista de sí mismo(a). El nadir de la escritura verdadera. Las redes sociales, esa autocomplacencia de sí fútil, inútil, para sí mismo(a). Para ver por quién se es seguido: aunque no se los conozca.

Redes en los que se sigue un texto por un “me gusta”, o “recomienda”. Meta, o mejor: para-escritura. Como paramilitarismo. ¿Dónde está la diferencia entre una cosa y otra?

La realidad como el mundo nunca dejará de ser narrada; narrada y explicada; explicada y comprendida; comprendida y vuelta a experimentar; vuelta a experiencia y nuevamente contada —una y mil veces—. Porque nunca es la misma. A la fijeza de las ideas y de los conceptos le corresponde, como contraparte, la movilidad y la ductilidad de las narraciones y los relatos.

Nadie que escriba asume una actitud mesiánica. La obligación moral es la de hacer buena escritura. Con los elementos que en cada caso son propios. Escribir como quien bien respira —¡tan pocos respiran/respiramos bien!—. Escribir, también un acto de valentía. A unos se les va/se nos va la vida en ello. Siempre Wislawa Szymborska: *La alegría de escribir*.

LO QUE NO SE PUEDE DECIR NO ES LO INEFABLE



"Eleven A.M." (1926), E. Hopper

Hay cosas que no se pueden decir. Y lo que no se puede decir puede hacer referencia a nosotros mismos o al otro (otros) a quienes iría referido el mensaje.

La psicología ha trabajado en el asunto y lo considera, habitualmente, como un problema. "Verbalizar", lo llama; "expresarse", incluso "desahogarse" (*horribile dictum*). La educación hace lo suyo con ejercicios, hoy desde la temprana infancia, de exposiciones, presentaciones en grupo y otras prácticas semejantes. Y surgen numerosas técnicas, cursos, terapias y escenarios con nombres tan rimbombantes como "liderazgo", "desarrollo personal",

etcétera. Y nada. A veces, muchas veces, simplemente no podemos decir lo que quisiéramos...

Lo que no se puede decir depende en la mayoría de las ocasiones de la cosa misma, del contenido de lo que se quiere comunicar. Raya con lo inefable, pero no hay que confundirlo. El momento, la oportunidad, la ocasión y el lugar pueden jugar lo suyo, pero sólo facilitan o dificultan a la cosa misma, según el caso.

No podemos decir, por ejemplo, lo que son nuestros recuerdos — algunos, muy personales— o nuestros temores o mayores ilusiones. No se valorarían lo suficiente como los sentimos nosotros. Hablar de lo que nosotros mismos, en ocasiones, no tenemos claro: ¿cómo decirlo, si decirlo muchas veces no ayuda a clarificarlo? No hay palabras adecuadas.

Ana Karenina es una personalidad sensible en este aspecto. En la obra de Tolstoi podríamos pensar también en María Alexándrovna de *Felicidad Conyugal*; pero, al fin y al cabo, el propio Tolstoi (ya al final de su vida) se rebela contra lo que no puede decirse escribiendo ese magnífico ensayo *No puedo callarme* (1908; dos años antes de su muerte). Elevar la voz contra la barbarie, la violencia y la injusticia.

Es más, como lo enseña la experiencia, es prudente ciertamente esperar a que la ocasión propicia se presente para decir algo, y esta ocasión puede ser construida, creada. Y sin embargo, lo a-decir no queda siempre, necesariamente, dicho. Se trunca, se atrofia, se aborta, se encalla.

Decires

Hay tres ámbitos de la cultura y la vida que tienen como primera misión decir las cosas, cada una a su manera. Estas son la ciencia, el arte y la filosofía. En contraste, hay otras

dimensiones que se ocupan por recibir y callar las cosas, no decirlas. Ejemplos conspicuos son los religiosos —padres, sacerdotes, imanes, pastores, rabinos o swamis, entre otros—, los terapistas o terapeutas y varias éticas deontológicas entre las que descuella el periodismo, con respecto a la reserva de las fuentes de una noticia. Pero no hay que ser cautos, pues si fuera cierto que los sacerdotes escuchan y callan, no habrían existido tantos Torquemadas, Savonarolas, Belarminos, que hicieron lo suyo y lo siguen haciendo con otros ropajes y argumentos.

En verdad, el arte, la ciencia y la filosofía se definen, frontalmente, como la capacidad de decir el mundo, decir la naturaleza, decir la vida. Ver lo invisible, descifrar lo enigmático, explicar lo anodino e inaudito. Olvidando, como recordaba Heráclito, el Oscuro de Éfeso, que a la naturaleza le gusta ocultarse. La sabiduría, al fin y al cabo, consiste en el reconocimiento de este ocultamiento, de este juego de la naturaleza misma. ¿No era Heidegger quien hablaba del ocultamiento y des-ocultamiento de la verdad (*Verborgen/Unverborgenheit*)? Detrás de Heidegger resuena el final de la *República (Politeia)* de Platón, en el juego de a-lhqeia, con el río lhqe, que es el olvido, y “verdad” como el rescate o el abandono del olvido. De hecho el debate entre Trasímaco y Sócrates acerca de qué es justo y qué es justicia termina en la alegoría del río del olvido (*lethe*) en donde, finalmente, todo termina indiferenciado.

Decir lo que no se puede decir aunque no haya que decirlo, e incluso aunque no se pueda —por razones morales u otras— decir. En ciencia, arte y filosofía es la labor del genio, del creador, del revolucionario. El título que se le ha venido a dar a estos modos de radicalización es el de revolución científica, en un caso, y de vanguardia artística, en otro.

La ciencia ha hecho propio el tema de las explicaciones, mientras que la filosofía se da a la tarea, entre otras, de

distinguir una buena explicación de la que no lo es. El arte por su parte, más diverso y rico, se caracteriza como la no-claudicación ante lo que no puede decirse. Es justamente esto lo que define a las vanguardias artísticas y estéticas. Sólo que —en contraste con la ciencia y la filosofía— los lenguajes del arte son más amplios: de la música a la arquitectura, de la poesía a la literatura, de la danza a la pintura y el dibujo.

Sin embargo, hay otra instancia que se obliga a decir la verdad: el periodismo. Si no, que Reporteros sin fronteras eleve la mano y gustosos tendrán la palabra. Decir lo que no se puede decir, muchas veces en ello nos va la vida. Ya sea en la forma del empleo, en la de las relaciones o los favores, las deudas o las conveniencias, por ejemplo.

El filósofo checo Jan Patočka ya lo decía a su manera (él que supo de las persecuciones del *apparatchik* y que terminaron matándolo en el último interrogatorio): “El valor (*courage*) consiste en saber a qué temer”. Sí, a veces no podemos decir las cosas porque tememos a las reacciones (¿propias y/o ajenas?). La ética, en numerosos países del mundo de hoy, no es un asunto de acuerdos lingüísticos, de valores y actitudes, de principios o normas, jurídicas. Más radicalmente: en numerosos lugares del mundo, la ética es una cuestión agónica.

No decir lo que no podemos, incluso decir lo que no queremos, es lo que sucede en condiciones de oprobio, de rebelión, de resistencia o de indignación. Hay quienes se esfuerzan por decir lo que no pueden; y en ello les va la vida.

Entonces surge una pregunta: ¿debemos decirlo todo?, ¿es (absolutamente) *necesario* que digamos, siempre, todo?

¿Es siempre deseable decir lo que pensamos, lo que sentimos, y decir lo que podemos y queremos decir? Nada

parece forzarnos a responder afirmativamente. Al fin y al cabo, la sociabilidad —esa que Kant, que sabía bastante del asunto (usualmente solitario, sin vida familiar ni social, pietista consumado, cuya mejor compañía, por acatamiento, era su sirviente), llamaba *insociable sociabilidad*— no se funda en la pura, llana y escueta verdad. Si siempre fuéramos sinceros y dijéramos lo que pensamos y sentimos el mundo sería sencillamente inviable. La paz del mundo se funda, al fin y al cabo, en la capacidad de mentir, de disimular, de hacer concesiones. Apariencia, diplomacia, buena cultura. Pues si imperase la verdad, cuántos enojos y malos ratos, cuántas peleas y guerras se armarían. El mundo no se funda en la pura verdad, en la total transparencia, en la autenticidad sin más. Por el contrario, el mundo se funda en la apariencia, el disimulo, la no-confrontación, el acomodamiento. (Y sí, por lo general quien termina muerto es el mensajero, o la ira ante el diagnóstico recae en un primer momento sobre el médico). Así se funda el mundo, y sin embargo no todos quieren conservar el mundo; hay quienes se empeñan, como pueden, en cambiarlo.

Ahora bien, decir lo que se debe, o no decir todo lo que se tiene (en mente), no es un rasgo occidental exclusivamente. La cultura japonesa lo sabe desde hace cientos, miles de años. Al fin y al cabo, uno es el empleo del idioma mismo entre los hombres y otro entre mujeres, uno hacia el extranjero y otro entre géneros. “Nunca creas enteramente lo que te dice un japonés, pues piensa una cosa y dice otra”. Otros ejemplos culturales pueden argumentarse sin dificultad, la antropología puede contribuir casi sin límites en este sentido.

Con todo, el lenguaje y la comunicación están también constituidos por silencios, por sobreentendidos, por ambigüedades y ambivalencias. También nos comunicamos con implícitos y con vacíos. Si no, baste con recordar los silencios (constitutivos) de la 5ª Sinfonía de Beethoven, o el largo, muy largo, silencio inicial de la sinfonía *Titan* de

Mahler (la primera sinfonía de Mahler extrapola los silencios beethovenianos hasta el límite), o los largos silencios, totales u ocasionalmente interrumpidos, de cualquiera de los cuadros de E. Hopper.

“Verdad” no puede convertirse, ya más, en un imperativo. “Hay que decir siempre la verdad, a toda costa”. Sólo fuerzas no siempre claras e intereses amañados de antemano han querido convertir a “verdad” en canon e imperativo. Pero la vida, según parece, es bastante más compleja que su imperativo llano y directo. Aquellas fuerzas y poderes desconocen que, por lo demás, hay muchas maneras de decir “verdad”.

En realidad, todo pareciera indicar que quienes exigen que se diga siempre toda la verdad buscan que nos hagamos totalmente transparentes; sin malicia, cabe pensar en sistemas de manipulación y control. Unos hablan y lo dicen todo, y otros escuchan y elaboran series y patrones.

Ciertamente, ya desde la historia y la antropología, Marcel Detienne puso en claro, en un estudio clásico originalmente publicado en 1967 que en la Grecia arcaica no se hablaba de “la” verdad (sustantivada, única). “Verdad” (sin artículo definido) no era un punto de partida, pues en rigor, nadie posee “verdad”, sino, antes bien, era, es, en el mejor de los casos, un punto de encuentro, un punto de llegada. Precisamente por ello la filosofía comienza —en Occidente— en la forma del diálogo, y en él, con la ironía socrática y la mayéutica.

Hay cosas que no podemos decir, seguramente porque no estamos seguros, a veces, de su verdad, o verosimilitud.

Lo que no se puede decir no es lo inefable

Lo que no se puede decir no es lo inefable. Existe lo inefable, efectivamente, pero se expresa, y es objeto de

expresión. Lo inefable se expresa en el aura, en el espíritu, en no-sé-cómo-se-llame. Ciertamente no en el lenguaje que los lógicos llaman proposicional, esto es, en el lenguaje “S es P”. Pero frente a este lenguaje han surgido recientemente las lógicas no-clásicas, y de manera radical, el giro de las lógicas monotónicas hacia la no-monotonicidad. Lógicas monotónicas son todas aquellas en las que nueva información no altera, para nada, información ya adquirida. Baja capacidad de aprendizaje, en rigor. Las lógicas no-monotónicas se caracterizan porque nueva información puede invalidar, y de hecho modifica, la información previamente adquirida. Aprendizaje, adaptación, en fin, complejidad.

Lo inefable se expresa, aunque no sea objeto de lenguaje hablado claro y distinto. Lo inefable es justamente eso: *expresión, vivencia*; y sólo se lo entiende desde adentro (como todas las vivencias, de hecho). Una mirada, un gesto mínimo, un cierto brillo alrededor nuestro, un rictus acaso (movimiento involuntario), pueden “delatarnos” en la expresión de lo inefable. Sólo se aprende a amar amando, sólo se aprende la alegría, la amistad y la solidaridad desde adentro. Más allá de alguna escuela filosófica, en ello consiste la magia de la literatura y la poesía, del cine y la fotografía: aprendemos a vivir y a enamorarnos de personajes leyéndolos, viviéndolos, —como en una cinta, a veces, una y otra vez—.

Lo inefable no es, pues, lo que no puede comunicarse, sino, sencillamente, lo que no puede ser dicho de manera lógica (atendiendo a la lógica formal clásica). Pero lo inefable nos acompaña y nos rodea, y lo expresamos de tantas maneras como podemos, incluso aunque haya quién no lo entienda.

Quienes entienden nuestros gestos mínimos, nuestras miradas, silencios y movimientos más insignificantes son, por lo general, con quienes hemos vivido un tiempo, intensamente. Entienden nuestro inefable-para-los-demás, quienes nos aman, y a quienes amamos.

Lo inefable, en fin, no es, en absoluto una claudicación. Pues la vida misma se expresa de tantas maneras como cabe imaginar, y no termina nunca de expresarse. Incluso de formas más allá de las que conocemos y hemos intentado.

LETRA Y MÚSICA DE LAS VISIONES

Todo aquel que escribe, compone, pinta o esculpe, por ejemplo, sabe que la creación surge de algo así como una intuición –para algunos incluso de una voz interior-, una visión totalizante que luego hay que ir componiendo analítica, gradual, procesalmente, sin dejar de lado una suerte de improvisación en el camino que va emergiendo sencillamente. Independientemente de nosotros. La creación va siendo guiada por esa intuición, a la que todo lo demás le es subsidiario. El formalismo, necesario siempre, es un parásito de la intuición. Necesario como la *E. coli* (*Escherichia Coli*) que vive en nuestros intestinos y sin la cual no viviríamos.



Hildegard von Bingen

Hay casos conspicuos, pocos, pero documentados, de visionarios que fueron, como sucede en el caso de la creación de Hildegard von Bingen, objeto mismo de la fuerza o el poder creador. Porque la inteligencia es exactamente eso: una fuerza, y como toda fuerza, brutal, ciega, indómita. (Como el sexo, también, por ejemplo). Hay quienes la inteligencia los domina, y entonces terminan, brillantes, en algún socavón social o cultural. Y hay quienes, por alguna razón, logran dominar a esa fuerza que es la inteligencia, y logran, supuestas muchas otras eventualidades, realizar una obra notable de impacto.

La fuerza de la inteligencia, esa fuerza que puede conducir hasta la locura, y más allá de ella, en ocasiones contadas, hasta la genialidad. Como una emergencia, como un acontecimiento.

K. Jaspers ha estudiado a esos locos genios maravillosos que son Strindberg, Van Gogh, Swedenborg y Hölderlin. Más allá del ideal romántico de "genio y locura". Y ha mostrado cómo la locura ha sido un nutriente en la creación. Para no hacer referencia a ese breve estudio hermoso de Aristóteles mismo sobre la melancolía. O como ese otro caso, ya bastante popular, que es John F. Nash, de quien su decano dijera en una ocasión: "si le hubiera hecho caso al hecho de que John estaba loco, nos hubiéramos perdido un premio Nobel". Y tantos otros casos semejantes.

En fin, nadie que no sea normal, se dice, no puede crear. Pues la creación es una experiencia que sucede lejos del equilibrio.

La antropología misma, en un momento dado, se ha asumido como esa ciencia que busca lo extraño y ajeno, también, en ocasiones, a través de experiencias límites (productos psicotrópicos, naturales y artificiales). Artaud y los trabajos sobre C. Castaneda, el Maestro Don Juan, y esa obra monumental de Frazer que es *La rama dorada*. Y los trabajos, numerosos y profundos, de M. Eliade exactamente

ahí: en el filo del caos. Y en otro espacio, esas experiencias igualmente místicas y visionarias de Avicena y de Sohrawardi, el filósofo persa contemporáneo de la abadesa alemana Hildegard von Bingen.

En efecto, Hildegard von Bingen merece un lugar propio en este espacio. Nacida en 1098, es hija directa del período gótico –ese que nace y ancla en l'Ile de France (Paris)-; el gótico, el descubrimiento de la luz en el medioevo (mucho antes de Newton, y de la electricidad). Después del románico, ese arte de moles y masas.

Hija de un hogar próspero, es internada en un convento a los ocho años para convertirse más tarde en monja. Monja y abadesa, y al cabo, santa. Pero (relativamente) mucho tiempo antes, a los tres años ya tenía las primeras visiones. “Una luz tal, que mi alma tembló, pero debido a mi niñez –habría de confesar mucho tiempo después, ya adulta-, nada pude proferir acerca de esto”.

Pero habrá de ser a los cuarenta y dos años (en el medioevo las expectativas de vida llegaban a los treinta cinco años, de acuerdo con estudios de la demografía), cuando tiene la verdadera visión de luz, aquella que le ordena escribir cuanto ve, a la que se rehúsa Hildegard, y por lo cual habrá de sufrir enfermedades y padecimientos hasta que consiente en acatar las ordenanzas de la luz. Y así escribe una obra eximia: *Scivias*, y *Liber Divinorum Opera* (El libro de las obras divinas), el *Liber vite meritorum* (Libro de los méritos de la vida), *Lingua Ignota* y esas joyas musicales, que son las *Armonías celestiales. Responsorios y Antifonas* (en realidad, compuestas por antifonas, responsorios, himnos y secuencias) hoy disponibles en discos de varias versiones. Para no mencionar la correspondencia, rica, variada y profunda. Hildegard, la igual (*inter pares*) con monstruos como Bernard de Clairvaux y Hugo de San Víctor, antecesora en mucho de Pedro Abelardo, corresponsal de poderosos (emperadores y papas), entre otros.

La obra más interesante desde el punto de vista que aquí nos interesa es el *Scivias* – la forma abreviada de *Scito vias Domini*, esto es, “Conoce los caminos del Señor”. Este se compone de veinte seis visiones, acompañadas por treinta y cinco ilustraciones. Cada visión es presentada primeramente, y luego la autora del libro presenta la interpretación de cada una de ellas. Notablemente, llama a sus visiones “luz”, “llama”, incluso “Sabiduría” y “Claridad”. Pero las interpreta como “Dios”.

Consistente, en verdad: ver el misterio, atribularse con la visión, pero llamarla... bueno, con el nombre de su cultura. En cualquier caso, saber que la visión es la fuente de la inspiración y el motivo mismo de la obra. Literalmente, saberse a sí misma como el medio para la expresión de la visión misma como obra: poética y musical, argumentativa y alegórica.

Por su parte, las *Sinfonías* se componen de cincuenta y siete canciones, las que la abadesa misma compuso y compiló, aunque después de su muerte se compilan en total setenta y cinco canciones y poemas. La antifona se cantaba antes o después de los salmos. Los responsorios, el canto más antiguo en la iglesia cristiana, es una salmodia que se canta después de las lecturas en el oficio religioso. En cualquier caso, la unión de música y palabra se corresponde por completo, en la estética medieval, con la unión de cuerpo y alma: la música expresa al espíritu, y la palabra al cuerpo.

Sin embargo, hay que decir que la visión, mejor: en plural, las visiones de Hildegard hubieron de componerse en un trabajo denodado y difícil, disciplinado y apasionado a la vez, un trabajo, en el caso suyo, con la ayuda de varios escribientes y ayudantes y ayudantas. El trabajo mismo de la escritura y de la composición musical. Si bien las visiones son gratuitas e inmediatas, la escritura exige de proceso, cuidado y filigrana. En esta difícil combinación radica el genio mismo, sin lugar a duda.

La Hildegard nos cuenta cómo y cuándo fue su experiencia visionaria: “A la edad de cuarenta y dos años y siete meses, vino del cielo abierto una luz ígnea que se derramó como una llama en todo mi cerebro, en todo mi corazón y en todo mi pecho. No ardía, sólo era caliente, del mismo modo que calienta el sol todo aquello sobre lo que pone sus rayos. Y de pronto comprendí...”.

De hecho, M. von Trotta hizo en el 2009 una película fantástica (como todo lo de Von Trotta) (*Vision*) sobre esa santa, destacando el papel que como mujer cumplió, anodinamente, en una época en la que no solamente la mujer no existía aún (la mujer será inventada o descubierta por el siglo XX, propiamente dicha), y en la que el individuo mismo tampoco ha sido inventado o descubierto en la historia de Occidente (para lo cual, en rigor, habrá que esperar al Renacimiento).

En fin, Hildegard von Bingen, la heredera inmediata de Aspasia, Perictione e Hipatía. Y la primera de todas ellas, en esa memoria que se hunde hasta “la noche de los tiempos” (Th. Mann), Merit Ptah, en el antiguo Egipto.

“En esta visión comprendí los escritos de los profetas, de los Evangelios y de otros santos y filósofos sin ninguna enseñanza humana y algo de esto expuse, cuando apenas tenía conocimiento de las letras, tal y como me enseñó la mujer iletrada. Pero también compuse cantos y melodías en alabanza a Dios y a los santos sin enseñanza de ningún hombre, y los cantaba, sin haber estudiado ni neumas ni canto”, dice la visionaria. Una mujer formada en las Escrituras y sus tradiciones logra acceso a la cultura humana, para bien de los hombres, de su época.

“Soy un ser indocto que no ha recibido enseñanza alguna de temas exteriores. He sido instruida en el interior de mi alma”, confiesa en una carta a Bernardo de Claraval.

Las visiones de la von Bingen están llenas de cromatismos, incluyen olores, unos agradables y otros nauseabundos, y

también voces, cantos y lamentos, según el caso. En sentido estricto, una visión solo le habla a su época – epocalmente hablando; no necesariamente en sentido histórico-, y a su vez, la época está contenida en la visión. Es un ejemplo típico de autorreflexividad total, referencia de sí misma a sí misma, finalmente, identidad y tautología. Es irremisiblemente lo sí mismo, nunca lo otro. En verdad, se trata de la totalidad que es plenitud, que se sabe y se quiere a sí misma.

Y sin embargo, la visión se define por el misterio. El cual, por definición no puede ser resuelto. Resuelto ni traducido. De lo contrario, simple y llanamente ya no sería misterio. Y por esencia todo misterio es polisémico. El misterio, aquello que aún no ha sido dicho, aquello que no ha sido resuelto, en fin, aquello mismo que no ha sido visto, por definición, por los más. Sólo por unos pocos; y ocasionalmente, por alguno.

Una cosa es fundamental aquí. En las visiones la abadesa “jamás sufrió la ausencia de éxtasis”. Y sus visiones no son cosa de un instante fugaz: “Veó estas cosas despierta, tanto de día como de noche. Y con frecuencia estoy atada por enfermedades y atenazada por fuertes dolores, hasta tal punto que amenazan con llevarme a la muerte. Pero hasta ahora Dios me ha sustentado”. Y agrega: “La luz que veo no pertenece a un lugar. Es mucho más resplandeciente que la nube que lleva el sol...”. “De ningún modo soy capaz de conocer la forma de esta luz”.

Hildegard se forma al interior de los conventos. Disibodenberg y Rupertsberg. Jamás recorrerá el mundo, si no es para mudarse de lugar, o acaso también para predicar en algunas ocasiones. El espacio pivota en torno a Mainz, aunque pueda extenderse, como fue efectivamente el caso, hacia el norte a Colonia, y hacia el sur hacia lo que hoy es Frankfurt a. M. Toda su cultura es la cultura misma de la iglesia de su época, pero su cultura, la de la von Bingen, no es poca. Y sin embargo, el motor de su obra y pensamiento no se funda en su cultura, si bien

la supone. Sino, en la experiencia misma de las visiones, pensamiento imaginativo, si cabe. Experiencia límite, definitivamente.

Las visiones no son, jamás, actos buscados; no existe propedéutica ni metodología alguna para o hacia las mismas. Son, sencillamente, experiencias que acaecen. Como acaecen las cosas grandes y las inflexiones importantes en la vida. La visión permite visualizar un espacio que no está en el espacio (mundano, euclidiano), y es fundamentalmente una experiencia no espacial. Eso: una vivencia. (Ninguna vivencia es espacial si bien acontece en el mundo). Y el tiempo de los alumbramientos del alma o el espíritu a sí mismo tampoco pertenece al tiempo del mundo. Es, si se quiere, el *nunc stans*.

¿El *nunc stans*? El presente es esencialmente un estado cuántico. Presente puro, y en el presente todas las posibilidades se cumplen al mismo tiempo. Sólo que en la visión, las posibilidades acaecen al visionario de un modo que sobrepasa la voluntad o el entendimiento. Plenitud, cumplimiento. Definitivamente, un acto de liberación – y realización.

En contraste con las alucinaciones, las visiones dejan huellas – en los ojos y en el rostro, en el cuerpo y, más importante que todo, en el mundo mismo. Aquí está la maravilla de una visión –*contra* una alucinación–: la visión transforma al sujeto como al mundo mismo, e implica un comienzo desde cero de la existencia misma. Nadie es el mismo (o la misma) antes que después de la visión. ¿Las alucinaciones? Se puede volver a ser la misma persona después, como es efectivamente el caso. En las alucinaciones, las rupturas suceden gradualmente, al cabo, en tanto que en las visiones la transformación es instantánea.

Pero veamos la imagen que acompaña a este texto. Esta, como varias otras, fue elaborada por indicación de la beata, y siguiendo siempre sus instrucciones. Pero no deja ser

hermosa, como de hecho, toda la pintura medieval, la ingenuidad (*naïveté*) de la escena.

Al interior de un convento, Hildegard recibe sobre su cabeza la llama de la que habla en su *Scivias*, y toma nota de lo que la Sabiduría le ordena, como lo escribe. Una “poderosa” llama de cinco leguas, pintadas en rojo se extienden desde las alturas hasta la cabeza de la monja. Su rostro y su mirada se dirigen hacia abajo, hacia la libreta o cuaderno donde deberá escribir sus visiones. Con los tonos de estas. A su lado, un sacerdote, verosíblemente su eterno asistente, Volmar, observa con actitud respetuosa. Aunque bien podría ser su segundo secretario, el monje Gottfried. Como siempre en la pintura medieval las proporciones no corresponden a la realidad. Lo que cuenta son los símbolos. Y la transmisión de los signos.

La visión, toda visión –cuando es propiamente tal- es una comprensión unificadora, visión de síntesis, jamás fragmentada ni fragmentadora. Se trata del todo (¿una totalidad?) que hace su epifanía de manera global, y se capta por vía no-analítica. Es la naturaleza misma de las intuiciones y el pensamiento imaginativo, de las visiones y las iluminaciones (Siddhartha Gautama) acceder a una verdad de una vez, y no de manera segmentada. El todo se revela como tal, según cada caso. Ver, oír y saber son simultáneos. Ver, oler y escuchar coexisten al mismo tiempo. Saber y comprender y ver son una sola y misma cosa.

Que es, por ejemplo, lo que sucede con un poema o la belleza, con una armonía o un “sueño”, una obra, en fin. ¿Cómo decirlo? Un proyecto, una entrega, una vida.

Hildegard von Bingen se inscribe en la tradición mística, pero con la advertencia de que nunca alcanzó el raptó del éxtasis. A diferencia de Sor Juana Inés de la Cruz, o de Santa Teresa de Jesús, por mencionar al azar algunos (contra)ejemplos.

Realizó diversos milagros, esto es, curaciones y sanaciones, todos documentados debidamente. Y ya en vida fue considerada una santa. Sin embargo, la burocracia romana y del Vaticano impidieron tal reconocimiento, hasta cuando Benedicto XVI (alemán también) declara, en el 2012, a Hildegard von Bingen Doctora de la Iglesia. Un reconocimiento justo en sus proporciones.

Pues Hildegard, música, poeta, filósofa, mística, científica (en sentido medieval), predicadora y curadora o sanadora, llama su obra, integralmente, como “ciencia especulativa” (una expresión que para los empiristas y positivistas de hoy en día, siempre tan indoctos en historia, suena más bien incómodo).

Al final, Hildegard von Bingen vivió ochenta y un años; falleció en el año 1179. Una larga vida para su época, un acontecimiento verdaderamente atípico. Como excepcional su experiencia misma de las visiones, en las que lo simbólico y lo alegórico, lo real y lo fantástico, lo imaginativo y lo epocal confluyen de manera armónica. Sí, armónica pero misteriosa.

* * *

Hay experiencias deslumbrantes. He aquí algunas de ellas:

Se cuenta que cuando Kant murió, los últimos instantes de su rostro se iluminaron, y sus últimas palabras, al tener una visión, fueron: *“Es ist gut”*. Que puede traducirse tanto como: “Es bueno(a)”, “Está bien”, o “Eso es bueno”.

E. Husserl, el padre de la fenomenología dura tres días antes de su muerte totalmente mudo. Pero de repente, en el último momento, en la compañía de su esposa, Malvina, recobró la voz, su rostro se iluminó y exclamó: *“Ich habe es gesehen. Aber ich kann es dir nicht sagen. Nein, das kann ich nicht”*. Cuya traducción es: “Lo he visto. Pero no te lo puedo decir. No, no puedo hacerlo”. Y luego murió.

Y para no mencionar la visión, en rigor, la intuición intelectual, que tuvo Descartes cuando tuvo la visión de la unificación de toda la ciencia, producto de una luz eneguedora, Descartes, poseído por un Genio misterioso. En agradecimiento promete y cumple una visita a la virgen de Loreto.

Hay experiencias deslumbrantes. Marcan la cultura y pueden en ocasiones marcar la historia. (Una cosa no necesariamente se corresponde con la otra. Este es un tema para otra ocasión. La cultura funge como el *substratum* de la historia, y si bien admite inflexiones de orden experiencial, no por ello rupturas o quiebres de carácter histórico). La ciencia, el pensamiento, deben poder tematizarlas y hacerlas comprensibles. Y la primera manera consiste en elaborar relatos sobre las mismas. Que es una forma de vivir esas experiencias singulares.



A. Dürero, *Estudio de cabeza de un anciano* (1521)

LOS OJOS Y LA MIRADA DE DURERO

La belleza puede no haber sido la guía del mundo en gran escala, en la historia de Occidente. Pero sí ha sido, con seguridad, la guía de numerosas personas. Que es cuando los valores del mundo no coinciden necesariamente con los valores de las gentes. Occidente se ha guiado por cosas como “verdad”, “conocimiento”, “fe” y otros muchos. Y al lado, o debajo, o cruzados, el arte y la estética.

Y uno de esos momentos: el Renacimiento, los Renacimientos. Y uno muy importante, no tan conocido como el italiano: el renacimiento alemán. Y en el renacimiento alemán quizás el artista más destacado de todos. Abrecht Dürer (españolizado como Alberto Durero). (Los españoles, tradicionalmente de baja capacidad para los idiomas extranjeros. Sigamos, pues, el juego).

Quisiera aquí destacar el que es quizás el mayor impacto de todos en la obra de Durero.

La belleza ha sido idealmente asimilada a las matemáticas. Incluso con fundamentos biológicos. La belleza, se ha dicho numerosas veces, se funda en la simetría. Un ideal; un hermoso ideal, sin duda. Pues raras veces el mundo se aparece simétrico. El mundo real, y la naturaleza. Los griegos formalizaron el tema alrededor de la regla de oro y la proporción áurea. Y luego, todos los estudios antropométricos. Desde Vetrubio hasta los propios de Durero, y más allá.

Con una salvedad, en los estudios de Durero, la antropometría apunta al esfuerzo por desarrollar, por sí mismo, una teoría de las proporciones del ser humano. Esas elaboraciones con fecha 1513; de frente o perfil. Durero no sigue reglas o normas: las crea; o por lo menos busca crearlas; las explora; eso sí, hasta el fondo, no únicamente a título tentativo.

Pero el mundo real, ese de allá afuera, y que a veces se cuelga por las ventanas o los resquicios de las puertas, no exhibe simetría. Y ciertamente no simetría perfecta. Aunque lo quisiéramos. Y aunque el mundo *light* lo quiera presentar, construido entre cirugías, efectos de luces y mucho *photoshop*; notoriamente.

Durero exulta como ninguno en su sensibilidad hacia la mirada de los otros. Esa mirada plural, que es la suya propia, e incluso la de su madre. La de Durero es una pintura, dibujo, xerigrafía, grabado y estudios llenos de sabiduría de mundo, de sabiduría de la vida. Basta con mirar, desprevénidamente, pero con atención, los ojos y las miradas en su obra.

Con un patrón identificable. Ojos siempre llenos de vitalidad y experiencia, ojos llenos de alegría e inocencia, ojos y miradas colmados de todo lo bueno y mejor que ofrece siempre la vida. Sin desatender, jamás, a ese cuadro singular que quisiera ser otro –superación– de la Mona Lisa, que es su *Autorretrato con pelliza* (1500), que quiere, como la Gioconda, seguir nuestra mirada; pero que al cabo tiene su foco propio. Es el propio artista que todo lo observa, con avidez, sensibilidad y sabiduría; como queriendo seguir incluso nuestra propia mirada, a través del tiempo. Ojos color miel, con pliegues no-perfectos.

Qué diferencia, con respecto a sus propios ojos y su mirada, con la experiencia de cinco años más tarde. El *Autorretrato desnudo* (1500-1505), en pluma y pincel, con una mirada que, ¡qué duda cabe! es idéntica a la de su madre. Por lo menos cuando se observa con cuidado el carboncillo *Bárbara Holper. Madre de Durero* (1514). Una mirada con mirada asimétrica, una mirada que haría retroceder a cualquiera en un día anónimo de éstos.

La mirada de *La cabeza de Jesús* (1506), enmarcada en un entrecejo suave, ligeramente plegado, que es tanto meditación y conocimiento profundo, como dolor y hasta xyz

Durero posee toda una psicología. Pero se trata, siempre, de una psicología empírica; resultado de mucha observación. Con la ayuda de sus viajes, y claro, la cultura renacentista en que se enmarca. Observar, observar, y dejar que las cosas hablen; y escucharlas. Y luego permear en la mano, a través del lápiz y el pincel, lo que la observación ha plasmado. De los ojos al lienzo y el papel, y desde aquí, nuevamente al espíritu. Un Jesús joven, un Jesús que presiente su destino y el del mundo.

El *Autorretrato* de 1493, que nos muestra la verdad de unos ojos que nada tienen que ver cuando se los mira de frente como en el autorretrato de 1500. Es una especie de mirada que viene de muy desde el fondo, más allá de la superficie de los ojos.

Es como si Durero supiera ya desde temprana edad que su mirada no era la del mundo mismo, pues estaba destinada a arrojar nuevas luces sobre el mundo. Al fin y al cabo, la luz del mundo procede siempre, por lo menos en parte, de los ojos mismos. Y sólo excepcionalmente procede de las cosas. Para una muestra: el *Autorretrato a los trece años* del artista (1484). Una mirada destinada a cruzar bastante más allá de las superficies y los límites.

Esos ojos semi cerrados de la Madonna en *La sagrada familia de la libélula* (circa 1495). Mirando al niño, nada más distrae la atención de la madre, y en sus ojos se presiente todo el amor materno.

Sin ambages alguno, en *El caballero la muerte y el diablo* (1513), todo el fondo del cuadro está centrado en las miradas. La del diablo, de ojos grandes, abiertos y negros, la del perro que deja entrever que la aparición de la muerte y del diablo –ese diablo que le muestra al caballero el reloj que dice que el tiempo se le acaba–, no es ficticia, sino todo lo real que se puede y quiere. La mirada al frente, del caballero, enmarcada en una sonrisa de porfía, como afrontando el límite pero superándolo. Y el carnero de la muerte, en la espalda del caballero y detrás del caballo,

una mirada de espera, pero como de quien sabe que los hilos no dependen del propio carnero. Frente a estos ejes, todo lo demás es subsidiario. El castillo, alto a lo lejos. Las montañas y las rocas, la armadura o las armas, por ejemplo. Todo, absolutamente todo lo demás, está en función de los ojos y las miradas.

Y siempre, siempre, esa mirada de *Melancolía (Melencolia I)* (1514), que tantos estudios ha producido en la historia del arte y de la estética. El más famoso de todos los cuadros de Durero. En la comprensión de la cultura. Y lo humano. Cfr. Libro sobre la Melencolía, y los trabajos, obligados de Panofsky. La *Melencolía*, de donde habremos de aprender lo que verdaderamente es un temperamento melancólico.

Y ese cuadro, paradójicamente, lleno de alegría en medio del dolor que es *La adoración de la Trinidad* (1511). Un cuadro en el que lo que resalta es el color y la alegría, por encima de la composición y la simbología. Pero en él también todos los detalles y la sutileza, el refinamiento y a sensibilidad, la mezcla de tiempo y destino, en fin, la inteligencia misma aparece, no cabe duda, en las miradas. Desde aquella mirada de dios, por encima de su hijo con la inscripción de "Inri", hasta la de todos y cada uno: miradas singulares, ojos particulares, historias múltiples. Durero, el de las miradas y los ojos.

Si Rubens descubrió el cuerpo, será Durero quien descubra la importancia de la mirada y los ojos. Mucho, mucho antes que esos otros trabajos en torno al rostro humano, por parte de Lévinas, y todos los estudios fenomenológicos sobre la empatía (*Einfühlung*). Mucho antes que ese otro judío Buber, con el diálogo de yo y el tú.

Y en los estudios sobre la anatomía y el desnudo humanos, siempre, a pesar incluso del propio artista, serán los ojos y sus luces y fuerza, su candor y pureza los que resaltan, más allá de los cuerpos. Si no, baste con echar una mirada a la *Venus a lomos de un delfín* (1503). Esa Venus gira la

cabeza directamente hacia cada uno de nosotros, y se siente su mirada, aquí en el pecho. O los ojos y miradas de *Adán* (1507) o de *Eva* (1507). Aún en su inocencia, según el mito, la mirada de cada uno anticipa una historia entera, y el paso siguiente.

O los ojos fieros de *Lucrecia* (1508). Con seguridad Durero capta ese instante en el que ha decidido llevar a cabo el suicidio después de la afrenta. Esa mirada hacia lo alto, pero con los ojos bien abiertos, ya nada le sorprende este mundo, ya nada espera del mismo. Se trata, a todas luces, de una mirada que se sale de su cuerpo. Una mirada que se mantiene en el tiempo y termina por cumplirse hasta ese cuadro que es *La muerte de Lucrecia* (1518), la misma dirección, la misma fuerza, la misma decisión y conocimiento.

O la mirada abierta y pura, con esa luz que sale de los ojos, no una luz que llega a ellos, de la *Cabeza de apóstol mirando hacia arriba* (1508). El blanco de los ojos transmite la luz, la paz, y el conocimiento que solo conocen esos ojos. Incluso, independientemente de cualquier referencia al título de la pintura, se anticipa en los ojos del apóstol una mezcla perfecta de esperanza, sabiduría y paz. Pero no nos llamemos a engaños: todo ello proviene de Durero.

Pero los ojos hablan, incluso aunque no estén abiertos. Si no, veamos los ojos y la mirada que expelen aunque los párpados estén bajos, en *Cabeza de apóstol con gorro* (1508). Unos ojos cerrados, pero, en medio de la vejez, tranquilos. Una mirada que mira hacia adentro, posiblemente. Unos ojos que hablan por todo el rostro, a pesar de que no los veamos. Esa es la magia de Durero.

Pero hay también en Durero ojos que aunque estén abiertos no están viendo. Están orientados hacia esas dimensiones en las que las ideas y los sentimientos son uno solo, en los que el futuro y el sueño son la verdad misma. Y es lo que se aprecia, sin dificultad alguna en *San Jerónimo* (1521), ese santo que llegó a serlo gracias

fundamentalmente al trabajo de traducción del libro de los libros. La mano derecha sostiene la cabeza, mientras la izquierda indica con el dedo índice la calavera. Luengas barbas hermosas, y ese rojo-Durero (el mismo de la Trinidad y de varios otros cuadros). La mirada de Jerónimo nos mira pero no nos ve. Unos ojos claros, jóvenes a pesar de los tejidos y los pliegues del rostro; jóvenes a pesar de las canas en el pelo y en las barbas, esos ojos cautivan por largos instantes la existencia.

Y hablando de miradas y de psicología, qué profundidad la del artista, cuando fijamos la mirada en su *El emperador Maximiliano I*, (1519). Un hombre de poder, conocedor de las aventuras humanas que lo rodean y lo tejen, el hombre de la mirada semi abierta, mirada de recato, mirada de análisis y cálculo, por sobre todas las cosas. A pesar de las arrugas de la expresión y alegría –esos placeres pasajeros que traen los años y los deleites transitorios del poder-, los ojos de Maximiliano no ocultan la verdad de esa combinación difícil entre edad y el control de los secretos.

Pero si hay un cuadro en el que la belleza adopte otro camino perfectamente distinto de la simetría es el *Busto del capitán imperial Félix Hungersperg* (1520). Hombre de batallas y guerras, hombre leal, este capitán ha sobrevivido a numerosos enfrentamientos. El ojo izquierdo del militar ha sido víctima de los embates, y permanece en el rostro pero inservible, imperfecto. Es un ojo petrificado que mira hacia arriba, mientras el ojo derecho muestra, sorprendentemente, serenidad y jovialidad, tranquilidad y esa juventud que no sabe del tiempo. Qué hermosura la mirada de los ojos, una belleza que está totalmente alejada de la simetría en sentido clásico.

O también, el *Estudio de la cabeza de un africano* (1508). Un joven de unos veintitantos años, muy sobriamente vestido, pero en el que nuevamente son los ojos y la mirada lo que salta al primer plano. Ojos no simétricos, mirada sincera. Acompañada de un frío distanciamiento que se

entrevé en la mirada del ojo izquierdo. Una mirada que cualquier ser sensible e inteligente interpela.

Pero no es solamente de la mirada humana de lo que se trata en Durero. El artista ve los ojos y las miradas como quien descubre lo más vital, lo más esencial de un ser vivo. Y eso se aprecia inmediatamente en las miradas de los perros en ese cuadro que es *San Eustaquio* (1501). Los perros, y el caballo. Incluso, contra todas las apariencias, no es el santo el que descuella en el cuadro. Sino las miradas de los animales, cada una única, cada una singular y propia. (Y ese perro en el extremo inferior derecho, que nos mira fijamente: nos mira).

Y esa *Liebre* de (1502). Sentada, acostada, con las orejas siempre pendientes del menor ruido, las manos juntas que traducen un estado de tranquilidad. Pero por encima de todo, esos ojos, ojos-de-liebre, exactamente como las que conocemos si nos hemos fijado bien, en una casa, una huerta, una finca o un zoológico. Ojos con mirada de liebre, ojos únicos.

Y es que, seguramente vinculado con su propio proceso de envejecimiento, Durero se concentra, con el tiempo, en la edad profunda. Quisiera proponer voltear la mirada hacia el *Estudio de cabeza de un anciano* (1521). A mi modo de ver, condensa en este estudio toda la sabiduría de su arte.

En pincel, tinta negra y gris, con realces de albayalde, sobre papel preparado gris violeta. De acuerdo con los apuntes de Durero, un hombre de noventa y tres años –edad venerable en cualquier época- originario de Amberes (Bélgica). “Aún se conservaba sano y alegre” escribe el artista al respecto.

Un anciano, y por definición un sabio hombre, de largas barbas y cabello rizado, lleva un sencilla boina en su cabeza. Su mano derecha sostiene su cabeza, hacia las sienes, pero los gestos de esa mano no son tensos. El codo reposa, verosíblemente sobre unos libros, o una mesa con

papeles. Algo como un abrigo o una chaqueta gruesa lo abriga. No cabe pensar necesariamente que es una estación fría. Los ancianos se arropan bien por pérdida de calorías.

La nariz denota que en su juventud debió ser una hermosa y espigada nariz, y la boca es hoy de labios delgados. Con el tiempo los labios, otrora quizás carnosos y prestos a los más diversos deleites, se apocan y pierden volumen.

El rostro del viejo es indiscernible del aire mismo, de su atmósfera, de su áurea, si se quiere. Las numerosas arrugas de su frente son la primera expresión de quien ha vivido mucho, y mucho ha conocido las alegrías y el dolor de la vida. El arco izquierdo está ligeramente más elevado que el derecho, lo que es una clara muestra de reflexión y preocupación. Pero lo que atrae, con carisma, además del aire que rodea al anciano es, sin duda, la belleza de la mirada, orientada hacia abajo, los párpados frescos, a pesar del tiempo.

Son unos ojos plenos de vida, ojos de un anciano bueno. Es un premio la edad cuando regala a los humanos con esa serenidad producto de la sabiduría. El anciano ya ha corrido todo lo que ha podido en la vida, y si varias de sus carreras pueden haber resultado fallidas, al cabo ha logrado llegar con seguridad a la meta. Y observa el paisaje desde esa altura que confiere una dignidad que está más allá de los nombres y las palabras.

Ser observado por un anciano como éste es sentir que la mirada atraviesa el alma y revela los secretos más ignotos, los estados y las condiciones que incluso cada uno ignora dentro de sí mismo. Y sin embargo, es como encontrar un espejo que no juzga. Porque estos ancianos, sabedores, ya no juzgan nada. Sirven en la vida como espejos para cada uno: para que cada quien encuentre la verdad que le pertenece.

Y descubrir que, sin importar cualquier otra consideración, la vida es buena. La vida habrá valido siempre la pena vivirla. Esa es la mirada del anciano que Durero pinta.

Vivir sabiendo que muchas de las experiencias de la vida pueden haber sido inventadas, pero que también a través de tantos valles y montañas, se ha sabido que la vida es un juego que se juega a largo plazo. Y es en el largo plazo cuando saltan los fantasmas y las verdades, y se dirimen.

Durero ha pintado este cuadro cuando él mismo tenía 51 años. En el Renacimiento, una edad más que respetable. Y como si presintiera que a él le quedan sólo seis años más de vida, luego de encontrarlo en una de esas calles típicas de Amberes, entre castillos, palacios y puentes, esas calles redondeadas como casi todas las calles que proceden del medioevo, lo ha pintado como ejemplo y con admiración. Como ideal y como encuentro fáctico. Y del anciano, lo que lo hace auténticamente humano y permite traspasar el umbral de lo simplemente mundano, es su aire y su mirada. Él, Durero, que vio los ojos sabios del anciano.

La vida, según parece, es ese proceso en el que, al cabo, sencillamente, podemos mirarnos a nosotros mismos al espejo, o mirar a los demás, de frente, y descubrir si existe una luz –y el color de la misma- en la mirada. Que es la síntesis de un tiempo, y la ventana a una mejor esperanza. La vida, que implica siempre más vida, y algo, algo más de sabiduría.

En una palabra, la vida, que se vive más allá de ficciones como la simetría. Y por eso mismo es siempre bella, y siempre vale la pena. Llegar a ser anciano con esa mirada: un verdadero premio de la vida.

Las razones de la mala reputación de la estética son variadas, y no siempre proporcionadas o equánimes. Pues bien, precisamente por ello, por decirlo en términos de oportunidad, que se hace necesario un libro sobre el tema. Sólo que, para radicalizar la posición, se trata en realidad de las relaciones entre estética y complejidad. Un tema que si no es de mala reputación, sí brilla por su ausencia entre los especialistas en un campo y en otro.



ISBN: 978-956-09568-6-6

