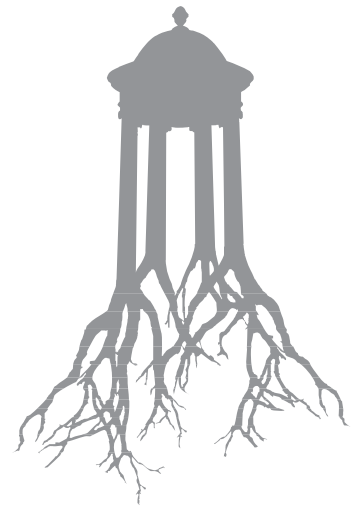


La mirada atenta →

Pedro Azara



iniciativa
digital politècnica
Publicacions Acadèmiques UPC

→ **UPCGRAU**

La mirada atenta →

Pedro Azara

Primera edición: abril de 2021

- © Fotografía de la portada: Ídolo oculado ibérico, c. 3000 aC,
Colección particular del autor
- © Pedro Azara, 2021
- © Iniciativa Digital Politècnica, 2021
Oficina de Publicacions Acadèmiques Digitals de la UPC
Jordi Girona 31,
Edifici Torre Girona, Plant 1, 08034 Barcelona
Tel.: 934 015 885
www.upc.edu/idp
E-mail: info.idp@upc.edu

DL: B 6898-2021
ISBN:978-84-9880-925-1

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista en la ley.



Agradecimientos

Para la sección de Teoría II, Albert, Carlos, David A., David C., David M., Elisa, Eric, Helena, Irene, Joan, Jordi, Kerman, Lucas, Marc, Mireia, Mónica, Rosa, Saray y Tiziano.

Una primera versión de estos textos aparece en el blog de teoría del arte y la arquitectura *Tochoocho* (www.tochoocho.blogspot.com), activo desde 2009.

Deseamos expresar nuestro agradecimiento también a Ghada Siliq (Universidad de Bagdad) por sus enseñanzas sobre poesía y arquitectura árabes, a María Rubert por toda su ayuda y sus consejos, a Maria-Grazia Masetti-Rouault (*École Pratique des Hautes Études*, París) y a Marc Marín (University of Pennsylvania, Filadelfia) por sus reflexiones sobre arte, arquitectura y arqueología, a Aïda Andrés por su práctica y su teoría del arte contemporánea, a Gabriel Genescà por sus precisas correcciones, observaciones sugerencias estilísticas que han mejorado mucho el texto, y a Ana Latorre, Dídac Martínez, Jordi Prats y, especialmente, Estanislau Roca (UPC), así como a los estudiantes de las asignaturas de Estética y Teoría de las Artes de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB) de los últimos años, por sus preguntas, comentarios y reflexiones, que permiten replantear cada año el programa del curso, así como la concepción del arte y de la arquitectura que alienta las clases.

Barcelona, 2017-2020
Pedro Azara





Índice

Agradecimientos.....	5
Índice.....	7
Prólogo.....	9
Prefacio.....	11
Androide.....	15
Arqueología.....	17
Arquitectura.....	24
Arte.....	28
Artificio.....	31
Asilo.....	33
Aura.....	35
Autenticidad.....	38
Autor.....	40
Barrio.....	42
Biblioteca.....	43
Bienes.....	46
Casa.....	48
Censura.....	56
Comunidad.....	58
Cuidado.....	59
Desfiguración.....	61
Destrucción.....	64
Edificación.....	72
Educación.....	74
Espacio privado.....	76
Espacio público.....	77
Estatua.....	79
Estética.....	83
Fetiche.....	89
Firma.....	93
Fraude.....	95
Golpe de vista.....	98



Habitar	100
Hábito	102
Hogar	104
Hospitalidad	106
Huella	107
Iglesia	109
Ilusión	110
Imitación	112
Impericia	116
Invisible	118
Juicio	120
Karma	123
Libertad	125
Libro	126
Mirada	128
Mito	130
Molde	133
Objeto	135
Ojos	136
Original	138
Ornamento	141
Palabra	143
Pandemonio	144
Parecido	146
Perspectiva	148
Procesión	152
Pueblo	154
Puerta	156
Punto de vista	158
Recuerdo	160
Regla	162
Representación	164
Restauración	167
Retrato	169
Rostro	171
Ruina	173
Sagrado	176
Sentido común	177
Señal	179
Sexo	181
Simulacro	183
Sublime	185
Sujeto	187
Tacto	188
Templo	190
Teoría	192
Tiempo	196
Título	198
Trazo	200
<i>Ultramince</i>	202
Valor	203



Prólogo

“¡Un teórico es, además, un espectador que pretende conocer las cosas a través de su atenta contemplación!” Esta frase la escuché un día al profesor Pedro Azara en una de sus magníficas clases de Teoría II en un aula del Edificio Corderch de la ETSAB. Para él, teorizar no significa, curiosamente, solo reflexionar o abstraer, sino también mirar las cosas atentamente.

Esta “mirada atenta” el profesor Pedro Azara la inculca en sus clases, dejando que el sujeto y el objeto dialoguen e interaccionen, siendo el observador un sujeto activo, pero el objeto -la obra de arte- también “juzga”, influye, fascina -y somete incluso- al sujeto, de modo tal que la habitual relación entre el sujeto y el objeto se invierte: el objeto toma las riendas y sujeta al espectador, convertido en el objeto de sus atenciones.” . Es una estrategia docente innovadora, que fascina a los estudiantes de la ETSAB, los estimula y les hace participar de forma interactiva. A veces, siguiendo el método peripatético, fuera de las aulas.

El curso analiza cuatro ítems, a saber: ¿Qué es la obra de arte? ¿Qué es teorizar? ¿Cómo se debe teorizar? Y ¿cuál es la finalidad que se persigue?

Tras un rico y fecundo bagaje de muchos años, fruto de una profusa investigación y de la praxis docente, el profesor Pedro Azara nos presenta la publicación que tenéis en vuestras manos, analizando artes, géneros y épocas distintas. En cuanto a las artes, trata a menudo de la imagen, sin pretender descubrir solo las de las culturas occidentales, sino también las de otras culturas y de distintos períodos, más allá de lo moderno o contemporáneo. Al mismo tiempo, acompaña una serie de textos que estudian palabras propias del vocabulario arquitectónico, o que están generados por ellas.

Se presenta como un *Breve diccionario de teoría*, que toma como modelo el *Diccionario filosófico* de Voltaire, en que cada entrada constituye un episodio distinto e independiente de los demás.



Un diccionario que no incluye necesariamente una definición del término, aunque parte muy a menudo de un estudio etimológico de la palabra. Trata de encontrar otros sentidos que se pueden dar o sugerir a esta palabra, a partir de su significado originario. A partir de un conjunto de textos ordenados, va recorriendo una serie de palabras, términos o conceptos que permiten hablar de arte y arquitectura.

Se trata de un material docente valioso e inédito, que no solo ayudará a enriquecer la bibliografía docente de las escuelas de Arquitectura, sino que además invita a la investigación, con la prodigiosa ventana al mundo del arte que nos abre el profesor Azara.

Es una publicación que recomiendo encarecidamente.

Estanislau Roca Blanch
Catedrático emérito de la ETSAB-UPC



Prefacio

«Le nom de Parme, une des villes où je désirais le plus aller, depuis que j'avais lu La Chartreuse, m'apparaissant compact, lisse, mauve et doux; si on me parlait d'une maison quelconque de Parme dans laquelle je serais reçu, on me causait le plaisir de penser que j'habiterais une demeure lisse, compacte, mauve et douce, qui n'avait le rapport avec les demeures d'aucune ville d'Italie, puisque je l'imaginai seulement à l'aide de cette syllabe lourde de nom de Parme, où ne circule aucun air, et tout ce que je lui avais fait absorber de douceur stendhalienne et du reflet des violettes.»

Marcel Proust, À la recherche du temps perdu

“El nombre de Parma, una de las ciudades donde yo más deseo tenía de ir, desde que había leído La Cartuja, se me aparecía compacto, liso, malva, suave, y si me hablaban de alguna casa de Parma donde yo podría ir, ya me daba el gusto de vivir en una casa compacta, lisa, malva y suave, que no tenía relación alguna con las demás casas de Italia, porque yo me la imaginaba únicamente gracias a la ayuda de esa sílaba pesada del nombre de Parma, por donde no circula ningún aire y que yo empapé de dulzura stendhaliana y de reflejos de violetas.”

(Marcel Proust: A la búsqueda del tiempo perdido, 1. Por el camino de Swann, III. Nombres de tierras: El nombre, trad. Pedro Salinas, Editorial Calpe, Madrid, 1920)



Existe un juego infantil popular, que los adultos también practicamos, que consiste en que cada jugador, uno tras otro, se sitúa en el centro del corro de participantes y empieza, como en una película muda o como un mimo, a gesticular de manera sorprendente. Trata de evocar lo que es una palabra —un título, un nombre propio o común— y, a través de la actuación, el resto de jugadores han de adivinarla. Este juego tiene la virtud de tejer relaciones entre personas que no siempre se conocen, o de reformularlas.

La mirada atenta es un libro que actúa de forma inversa. Del mismo modo que, para Proust, el poder de los nombres reside en su capacidad de evocar monumentos, ciudades, paisajes y escenas no siempre vividos o visitados pero que resultan mucho más vivos y atractivos que sus referentes reales, este libro ordena, como en un diccionario, una serie de palabras de las cuales ofrece, no tanto una definición, sino más bien un paisaje, un abanico de sensaciones y de situaciones evocadas por esta palabra, tanto recordadas como imaginadas, y que cobran existencia gracias al poder de la palabra. Los textos encabezados por las palabras son la transcripción y la exploración de lo que estas evocan o suscitan. No son propiamente definiciones de diccionario, como pudiera parecer, sino la descripción de un campo que emana de una palabra, como el perfume de una flor.

Las palabras, como un conjuro, recuerdan o invocan el obrar, el contemplar, así como la obra artística o arquitectónica, creada y admirada. Los textos siguen el discurrir de lo que brota de una palabra, captan y fijan lo que las palabras son capaces de suscitar: recuerdos de vivencias casi siempre olvidadas, ni siquiera vividas o percibidas claramente en su momento. Una palabra es una puerta que, si se logra abrir, nos descubre quizá lo que conocíamos, sin saberlo.

Dos ideas, dos creencias o dos postulados sustentan estas imágenes. Por un lado, la concepción de la obra de arte como un organismo vivo que nos interpela: nos llama la atención, entra en contacto con nosotros y nos abre o no sus puertas, para mostrarnos lo que tiene a bien contarnos. Así, el juicio estético, el esfuerzo por pensar o por teorizar sobre lo que aparece sensiblemente ante nosotros, por medio de imágenes visuales o sonoras, quietas o en movimiento, es el resultado de un encuentro. Vamos hacia la obra interpelados por ella. Acudimos a su llamada, quizá fascinados e incluso hipnotizados en un primer momento, para tratar de comprender de inmediato lo que ocurre y lo que nos ocurre. La obra dialoga con nosotros. Lleva la voz cantante y nos dice lo que quiere, verdades o mentiras que asumimos como verdades, porque las obras no nos engañan, aunque sean un engaño. Son un engaño a través del cual se cuenta una verdad.

Estas imágenes poéticas, plásticas, táctiles, sonoras o visuales puedan abrir lugares en que nos proyectamos y en que nos veríamos viviendo a gusto, espacios ante los cuales soñamos poder estar. La arquitectura es precisamente la capacidad de las imágenes de suscitar el bienestar. La arquitectura es como la belleza tal como la definió Immanuel Kant: una cualidad subjetiva, un nombre que damos a aquellas imágenes que alientan sensaciones vitales y en las cuales nos gustaría cobijarnos, sintiéndonos acogidos y protegidos. La arquitectura no necesita paredes, no las levanta; por el contrario, derriba las barreras que se interponen entre nosotros y los lugares de ensueño, siempre personales, que nos invitan a recorrer y morar.



Las palabras de este diccionario falso o aparente serían llaves que abren y que exploran campos conocidos o no. Algunas solo tienen un escenario acotado tras ellas; posiblemente existan partes desconocidas o inimaginables por y para el autor. Otras, por el contrario, son la puerta a espacios múltiples, con diversos pisos y pliegues, que como una antorcha nos iluminan a medida que vamos avanzando, sin que sepamos a ciencia cierta si se alcanzan los límites del campo semántico. Otros exploradores más avezados sabrán encontrar, sin duda, como en una exploración espeleológica, nuevas galerías. El poder imaginativo de las palabras no se limita a lo que somos capaces de percibir.

Las palabras no son enunciados aislados; las palabras se comunican, se apelan y se responden. Los mundos que delimitan se encabalgan. Podemos saltar de un escenario a otro, porque el telón que descorre una palabra limita con el que se abre al descorrer otra. *Casa* da paso a *comunidad*, que abre la puerta a la *hospitalidad*. Los sentidos fluyen de un término a otro. Se establecen correspondencias. Una palabra matiza, completa o precisa otra, que enuncia y anuncia. Pero el espacio que recorre un diccionario, hay tantas entradas y se dibujan tantos recorridos como se quiera. Se trata del único texto que se hace y se deshace, al cual se accede y que se abandona cómo, cuándo y dónde uno quiere. No tiene principio ni fin. Las palabras son mojonos que acotan espacios que se van encajando como las teselas de un mosaico hasta dibujar una imagen de lo que son o podrían ser el arte y la arquitectura, y las miradas de rechazo o de complicidad que se establecen entre la obra y nosotros.



ANDROIDE

¿Puede crearse una obra de arte sin «raíces», sin pasado, que no se inscriba en una trayectoria? Se conocen artistas que solo han realizado una obra y no por ello esta carece de interés ni deja de poder explicarse. De lo contrario, A la búsqueda del tiempo perdido, de Marcel Proust, no tendría sentido ni razón de existir, pues trata de una obra única, fruto de toda una vida, apenas conclusa y revisada poco antes de morir. El último punto y aparte puso fin a su vida.

Una obra de arte no existe sin otras obras que la preceden y que replica. Toda obra dialoga con las obras del pasado, las interpreta. Su forma y su contenido dependen de los rasgos formales e ideales de las obras que ha escogido como modelos, que ensalza o critica, y a las cuales se enfrenta. Hay obras de arte que son acicates, que invitan a sobrepasarlas o tan solo —a modo de admiración— a homenajearlas, por singulares que parezcan las formas de honrar que se hayan escogido.

Una obra se inscribe en la trayectoria personal de su autor, así como se inserta dentro de la historia del arte. Actualiza o denuncia formas de pensar, de actuar y de crear del pasado remoto o reciente.

Una obra de arte se inspira en historias personales, en visiones íntimas o del mundo, sin que sea un simple reflejo de lo que piensa o siente el artista. La obra no es autobiográfica y se “explica” —se tiene que interpretar— sin tener en cuenta la biografía del artista. La obra no es una proyección de la vida de este, no deriva directamente de la personalidad y de las vivencias de su creador, sino que ofrece un punto de vista personal sobre lo que es el arte y sobre su función, al tiempo que traduce su visión del mundo, laudatoria, despreciativa o crítica.

Aunque la obra de arte deba ser juzgada —interpretada, valorada y analizada— por sí misma, no se puede explicar fuera de todo contexto. Su sentido depende de la época en que fue creada. En tanto que obra de arte, ofrece una mirada sobre el mundo exterior o personal, o sobre el mundo del arte —al cual pertenece, del cual se nutre y al cual alimenta—, y estos mundos no pueden obviarse.

La obra de arte es una fuente de conocimiento, por lo cual es necesario saber sobre lo que nos ilustra. La manera de ilustrarnos y el punto de vista adoptado se dirimen juzgando la obra, pero hemos de saber hacia dónde enfoca su mirada crítica.

Para que las máquinas puedan crear obras de arte como lo hacemos los humanos, deberán tener un conocimiento directo de obras de arte que las inspiren y la capacidad de escoger aquellas que las motiven. Deberán vivir como vivimos nosotros; tener experiencias y recuerdos, curiosidad por el mundo exterior y por el mundo interior, y sentimientos de amor, rabia, indignación o entrega, que las impelan y alimenten la creación. Las máquinas deberán tener ojos, para tener sus propios puntos de vista.

Quizá esta situación se realice algún día. Ese día, las máquinas se habrán convertido necesariamente en seres humanos, o nosotros en máquinas.



Fig. 1
ANDROIDE
Cartel anunciando una
revista, Los Angeles (EEUU)



Fig. 2
ANDROIDE
Carteles y pegatinas en
una pared en el barrio de
Meatpacking en Nueva York



ARQUEOLOGÍA

El escritor argentino Jorge-Luis Borges sostenía que Picasso era anterior a los escultores africanos del siglo XIX, puesto que las obras de estos entraron en los museos y fueron apreciadas como obras de arte por los ojos occidentales gracias a la "lectura" que Picasso realizó del arte africano. Picasso se inspiró en la manera de componer aquellas tallas y máscaras, una manera inédita de mirar y de traducir plásticamente la visión en el arte occidental, nacida del Renacimiento, que se apartaba del naturalismo. Picasso creó el "arte" africano en tanto que "arte" y lo introdujo en el mundo del arte tal como este había sido definido en Occidente en el siglo XVIII. Picasso es, pues, más antiguo que las esculturas africanas más antiguas, pues sin Picasso —según Borges— no habríamos mirado aquellas tallas ni habríamos sabido cómo mirarlas en Occidente; habríamos desviado la mirada ante su presencia enigmática, que no cuadraba con ninguna forma de representación conocida y aceptada. Los escultores africanos no se inspiraron en el arte moderno occidental, como se suponía cuando Occidente descubrió la estatuaria naturalista del Reino de Benín, modelada y fundida en bronce durante la Edad Media occidental (la relación es más bien en sentido contrario), pero la creación africana se convirtió en arte, entró en la historia del arte y se relacionó con otras formas de arte gracias a que Picasso la contempló como si fuera un arte más. El arte africano empezó a ser contemplado "desinteresadamente" y comenzó a pensarse que había sido creado para ser contemplado desde la distancia, gracias a Picasso, en palabras de Borges. ¿Qué tenemos delante, qué vemos, en verdad?

Una conocida opinión de Jean Genet sobre su mirada a la estatuaria egipcia arcaica nos puede ilustrar acerca de lo que contemplamos. Describía Genet una visita que había realizado a las salas de arte egipcio del Museo del Louvre de París en los años cincuenta. Contaba Genet que, al detenerse ante una vitrina que presentaba una estatuilla de Osiris, tuvo de inmediato la casi dolorosa impresión de que no se hallaba ante una imagen, ante una talla de madera pintada, sino ante un verdadero espíritu. Aquella estatuilla estaba viva. La imagen no era tal, sino que era la manifestación visible, sensible, de un ser sobrenatural que mantenía toda su fuerza y su presencia dentro de la imagen, incluso encerrado en una vitrina. Esta no había desactivado la viveza del espíritu ni su capacidad de impactar y de influir en el ánimo de quien se enfrentaba a la estatuilla. La talla era la manera en que el espíritu se manifestaba ante el visitante y lo sobrecogía, lo detenía:

"[...] cuando apareció bruscamente, bajo la luz verde, Osiris, tuve miedo... Una mano o una masa que me obligaba a hundirme en los milenarios egipcios y, mentalmente, a inclinarme e, incluso más, a arrugarme ante esta pequeña estatua de mirada y de sonrisa duras, aplastaban mis espaldas y mi nuca. Se trataba verdaderamente de un dios. El dios de lo inexorable... Tenía miedo porque se trataba, sin lugar a dudas, de un dios."

Genet utiliza más veces la palabra *dios* que la palabra *estatua*, porque siente, sin que se sepa si se trata de una impresión subjetiva o de la constatación de un hecho objetivo, que se halla ante un ser vivo, ante la manifestación de lo



sobrenatural, y no ante una creación humana, material, inerte y sin efectividad a distancia. La estatua no es una simple efigie, sino propiamente la manera en que Osiris se presenta ante Genet. Así pues, ¿cómo exponer el arte antiguo, las obras arqueológicas?

Cabría señalar que la diferencia entre arte antiguo y obra arqueológica es imprecisa. Museos como el Met (Metropolitan Museum of Art) de Nueva York o el Instituto de Arte de Chicago poseen colecciones de piezas arqueológicas que se presentan bajo la denominación de arte antiguo, seguramente porque se equiparan a las colecciones de arte “clásico”, moderno y contemporáneo. En cambio, una colección como la del Instituto Oriental de Chicago comprende solamente lo que se denomina *obras arqueológicas*. Quizá la diferencia resida en el continente: un museo de arte en general frente a un museo dedicado exclusivamente al arte antiguo, que tiende a ser presentado como un Museo Arqueológico (véanse los casos de Barcelona, Madrid o Atenas, por ejemplo). Quizá por esta razón, no existen, a nuestro entender, museos denominados *arqueológicos* en los Estados Unidos. Las piezas arqueológicas suelen proceder de excavaciones legales, según la legislación vigente; son fruto de hallazgos voluntarios o involuntarios, recientes o acontecidos siglos atrás, como la estatua del Laocoonte, que como tantas otras fue desenterrada en la Roma del siglo *xvi*, o los caprichos pintados de la Domus Aurea en Roma, descubiertos a principios del Renacimiento y que tanto influyeron en la concepción del arte, que hasta entonces se había interpretado como la representación fidedigna de la naturaleza existente, no imaginada. Una pieza arqueológica es, pues, una pieza desaparecida y rescatada cuya vida presenta una corta o una larga laguna, un tiempo durante el cual desaparece de la vista o del conocimiento y cuyo hallazgo constituye un verdadero renacer.

El célebre y polémico mediodiámetro documental en blanco y negro *Les statues meurent aussi*, realizado por Chris Marker y Alain Resnais en 1953, y prohibido durante once años en Francia, trata del tema de la exposición de estatuas y máscaras africanas fuera de sus países o de sus culturas de origen, en museos de etnografía o de arte occidentales. Los cineastas sostienen que la presentación de estas obras fuera de todo contexto, aisladas en vitrinas, rebaja o anula su razón de ser, puesto que son ofrecidas a la contemplación desinteresada, como si fueran obras de arte, cuando en realidad son moradas de espíritus que solo tienen sentido si son capaces de dialogar con las comunidades que las han creado y a las cuales pertenecen, o con las comunidades que les pertenecen, si adoptamos el “punto de vista” de dichas efigies. Rota esta conexión, silenciado el diálogo, las obras se reducen a meros objetos decorativos que nada dicen ni aportan. Enmudecen y se convierten en obras prescindibles, que son objeto de mercadeo, sin ninguna influencia efectiva en quienes las venden, las adquieren o las contemplan, libres de su posible influjo gracias a la protección que les ofrece una campana de cristal: objetos “extraños”, capaces tanto de transportarnos cuanto de asegurarnos “nuestra” capacidad de reproducir miméticamente el mundo, logrando formas “bellas” parecidas a formas naturales “idealizadas”, objetos curiosos, incomprensibles e innecesarios, que solo se muestran para satisfacer nuestra necesidad de “exotismo”.

¿Debemos, pues, exponer obras que no fueron concebidas ni creadas para ser contempladas, sino para desempeñar un papel activo en la comunidad? Un

conocido y breve texto de Roland Barthes, titulado "Cómo interpretar lo antiguo", podría darnos alguna pista. Se trata de una crítica a una representación de una tragedia griega en París, redactada en 1955. Barthes comenta las dos maneras más habituales de abordar la puesta en escena de un texto clásico, dos maneras que aún se dan hoy, sesenta y cinco años más tarde: una manera que Barthes denomina arqueológica, en que se busca la réplica perfecta de lo que se considera que sería una representación en la Atenas del siglo VI aC, con los actores llevando togas y máscaras, y una representación actualizada con trajes de calle, decorados y efectos visuales y sonoros modernos, con la cual que se busca "actualizar" el texto, como si este se refiriera al presente, anulando la extrañeza que produce lo que se narra y cómo se narra. De este modo, el texto resultante bien podría ser una crónica o un reflejo del presente. Entre la toga y el traje de calle, ¿cabría otra manera de abordar la interpretación de un texto teatral antiguo? Barthes critica la manera de recitar. Las pasiones que viven y con que se enfrentan los héroes no son pasiones que les embarquen, fruto de su manera de situarse en el mundo. Los héroes no son sujetos libres, víctimas de sus propias pasiones. Lo que les ocurre es fruto de unas decisiones y de unas acciones externas. Los dioses los manejan. Ellos no sienten nada. Actúan al dictado o al antojo del cielo. Sus vivencias y sus deseos no cuentan. No son seres torturados que ansían superarse. La tortura que sufren es consecuencia directa de la manipulación divina, no es psicológica; no se trata de una "enfermedad del alma". Del mismo modo, el coro es una figura esencial que declama lo que el pueblo opina sobre los acontecimientos narrados. El coro es un representante popular, es la voz de la comunidad que sufre o goza, se compadece o se enfurece ante la manera en que los dioses utilizan a los héroes, de la cual no pueden librarse, ni seguramente piensan librarse, sino que la aceptan, porque no cabe otra actitud ante la voluntad divina; se saben víctimas y este es un papel del cual no pueden desprenderse. En este sentido, la revuelta y la orgullosa manifestación de libertad ante el destino, propias del romanticismo, no tienen cabida en el mundo griego arcaico y clásico.

El mundo griego, que creemos que nos pertenece y del cual podemos sentirnos directos y legítimos herederos, es un mundo lejano, incomprensible. No podemos compartir la visión trágica griega de la condición humana y de su lugar en el mundo. La extrañeza ante lo que se cuenta y ante la forma en que se narra es inevitable. Nunca podremos entender a los clásicos. Pertenecen a un mundo que nada tiene que ver con nosotros. Por tanto, Barthes critica cualquier intento de "modernización" de un texto y de su interpretación, basándose en unos presupuestos y en unos sentimientos modernos. Se tiene, en cambio, que mantener la extrañeza, casi la incomprensión que el texto y su escenificación suscitan, porque es la única manera de apreciar la distancia insalvable entre dos tiempos, el antiguo y el moderno, asumiendo que nunca podremos ver una obra de teatro clásica como era percibida o recibida hace dos mil quinientos años. La obra no nos habla a nosotros ni habla de nosotros. Habla de algo que hoy nos resulta incomprensible, e incluso inasumible, y esta es la lección que la interpretación de una obra antigua nos tiene que dar: somos mortales y estamos inevitablemente marcados por el tiempo. Nuestra visión está condicionada por nuestro tiempo y es permitida o facilitada por él. No podemos pretender entender el presente y el pasado como si fuéramos inmunes al tiempo, como si fuéramos dioses.



Es cierto que Barthes se refiere a interpretaciones de textos teatrales, pero estas conllevan una puesta en escena tan importante como la propia interpretación actoral. ¿Qué podemos aprender de esta crítica y cómo podemos aplicarla a la puesta en escena de obras arqueológicas, si compartimos la visión de la antigüedad de Barthes?

Ya a principios de los años treinta del siglo pasado, Georges Bataille criticaba, en la revista Documents (en cuya fundación intervino), la exposición de objetos antiguos, aislados en vitrinas, fuera de todo contexto, opinión que Marker y Resnais retomarían veinte años más tarde, como hemos visto. Según Bataille, la exposición de objetos antiguos no era aceptable porque estos no habían sido pensados ni manufacturados para ser contemplados, sino para ser usados, una función que es imposible mantener en un contexto museístico: los objetos expuestos no pueden ser manipulados, por razones de conservación. Bataille se refería sobre todo a los objetos "etnográficos": una vez clausurado su uso, estos objetos se vuelven inservibles y seguramente ya es imposible volver a usarlos debidamente por desconocimiento de cómo y por qué se utilizaban; son objetos que han perdido su razón de ser debido a los cambios sociales. Su contemplación, sostenía Bataille, era inútil, irrelevante o perniciosa, porque ponía el acento en las cualidades materiales y formales del objeto, en la pericia o en la técnica de su manufacturación, en detrimento de su razón de ser, que era dar respuesta a determinadas necesidades, acomodarse a la mano y al objeto con el cual debía entrar en relación. La red de relaciones dentro de las cuales se acogía el objeto, quién lo elaboraba y quién lo usaba eran datos tan importantes como su propia presencia. Si no cabía más que exponerlos, su presentación debería evocar al menos, de la manera más precisa posible, cómo y dónde se utilizaban dichos objetos, en qué contextos se insertaban, a qué necesidades respondían. Es decir, según Bataille, el objeto debería exponerse precedido o rodeado de la máxima información gráfica y visual posible sobre sus usos. Sin esa información, la exposición no tendría literalmente sentido. Peor aún, resultaría engañosa, pues nos llevaría a obviar o a malinterpretar la función del objeto.

Un objeto arqueológico debería acompañarse de todos los datos y referencias que se pudieran encontrar sobre él, de textos e imágenes, así como de la historia de su descubrimiento y de las interpretaciones de que ha sido objeto, para que la mirada pudiera evaluarlo justamente, teniendo en cuenta la razón de su existencia. Una bomba, en sí, puede ser un objeto hermoso: una esfera perfecta, una figura casi ideal que causa admiración y no terror o indignación. Solo la explicación de su finalidad matizará o anulará el posible entusiasmo o la fascinación que pueda suscitar la contemplación de una bomba o de una granada de mano. La evaluación exclusivamente formal es legítima siempre que sea el fruto de una opinión fundada, con todas las cartas sobre la mesa. La estética puede obviar la ética, pero debe tener conocimiento de ella para que la elección sea una elección con "sentido". Cuántos más datos podamos aportar, ordenados y claramente enunciados, mejor informados y formados estaremos para poder contemplar un objeto arqueológico. Pero, ¿qué podemos ver? ¿Qué vemos? ¿Debemos mirarlos, incluso?

Tenemos que aproximarnos a estos objetos tratando de relacionarnos con ellos según lo que dispongan o nos pidan, atendiendo a lo que muestran y significan. Pero, ¿sabemos qué quieren comunicarnos o qué desean revelarnos?

Algunas obras arqueológicas no fueron nunca pensadas y materializadas para ser contempladas, al menos por ojos humanos. Todo el arte funerario debe permanecer oculto de los vivos. Las estatuas funerarias griegas, los *kolossoi*, se exponían erguidos al aire libre. Se ofrecían a la vista, pero su fin no era que fuesen disfrutados sensiblemente, sino permitir que los vivos se acordaran de los difuntos enterrados bajo la estatua y los recordaran, amén de que esas obras servían de cobijo, de cuerpo imperecedero a las almas del difunto, desamparadas y potencialmente agresivas o molestas para los seres vivos, tras la desaparición de su soporte, el cuerpo del difunto. La norteamericana Jean Evans, historiadora del arte mesopotámico del Instituto Oriental de Chicago, ha estudiado maravillosamente la ubicación de las estatuas de orantes mesopotámicos y ha demostrado, de manera convincente, que dichas efigies si situaban cerca de las capillas, las moradas divinas, y que tenían como fin garantizar la presencia permanente del oferente ante la divinidad alojada en su estatua de culto y además delimitaban el espacio sagrado concedido a la divinidad del profano de los humanos (los reyes y los sacerdotes). En efecto, dichas efigies se ubicaban en la frontera entre ambos espacios, que acotaban o definían. Ubicadas en patios, al aire libre, estas estatuas solo tenían ojos para la divinidad, al tiempo que daban la espalda a los mortales. Las estatuas reales seguramente eran visibles, pero solo para los mortales que tuvieran acceso a los espacios del templo donde estas se emplazaban. La visibilidad de las estatuas y las estatuillas las definían, pero las modalidades de la visión variaban y no siempre —o quizá nunca— coincidían con nuestra manera de relacionarnos con las esculturas. La contemplación de las estatuas sagradas no estaba asegurada; ni siquiera existían solo para ser contempladas, aunque no estamos seguros del tipo de relación que exigían, como tampoco sabemos a ciencia cierta si entraban en contacto visual con los mortales ni qué les querían revelar.

Estas efigies nos son extrañas. Ya lo eran en la antigüedad, porque probablemente no pertenecían al mundo profano en que se circunscribían los mortales. Pocos mortales tenían acceso a la visión de las estatuas, si es que los ojos mortales podían relacionarse con ellas. La invisibilidad de lo visible, de una imagen, seguramente nos resulta extraña, mucho más que para un habitante de hace tres o cuatro mil años. La exposición de estas obras debería respetar, hoy en día, la doble extrañeza que causan: por un lado, la extrañeza que acaso sintieron los hombres del pasado y, por otro, la nuestra, incapaces de ver dichas obras como debieron de ser vistas o pensadas antiguamente: no son imágenes para mostrarse ni para ofrecerse a la vista, sino que es posible que nos rehúyan y que quizá también nosotros las rehuyamos, al no poder desmascararlas y penetrar en lo que encierran o significan. Son un enigma y dicho misterio debe ser preservado. ¿Cómo exponerlas pues —si es que debemos mostrarlas?

El llamado "*white cube*", un espacio cúbico y blanco que se utiliza habitualmente para exponer obras contemporáneas sin ninguna cualidad espacial ni especial aparente, podría ser también el medio preferible para exponer esas obras arqueológicas. ¿Por qué? El "*white cube*", lejos de acercarnos las obras o de permitir que nosotros nos acerquemos a ellas, nos las aleja. El novelista y ensayista español Rafael Sánchez Ferlosio consideraba que no se debía acercar la obra al espectador, porque este gesto supuestamente amable, pero en verdad condescendiente, que los museos practican tan a menudo, simplifica



y edulcora el carácter arisco o hermético de lo que se expone, obviando las asperezas y las dificultades de una obra de otro tiempo, que se niega a revelar su contenido sin la debida preparación por parte del espectador, el cual, por su parte, debe iniciar un acercamiento un tanto dificultoso, enfrentándose a sus propias limitaciones, prejuicios y desconocimiento, así como a los enigmas que la obra arqueológica, extraída de un contexto a menudo perdido, plantea inevitablemente. Dicho alejamiento debe ser mantenido y acentuado, pues simboliza el abismo entre la obra y nosotros, entre su mundo y el nuestro, y preserva su carácter, que solo los antiguos podían entender. Así, aislada, sola y en un ambiente desnudo, la obra se nos presenta como un problema irresoluble que invita a resolverlo, una tentativa necesaria que debemos emprender, aun sabiendo que nunca lograremos solventarlo por entero y definitivamente. La extrañeza que la obra impone porque no está siempre concebida para los sentidos de los mortales y lo que sentimos ante ella, incapaces de interpretarla, pese a la aparente facilidad que pueda deducirse de su representación naturalista, es lo que define la obra arqueológica y lo ella posee. Es un ente que nos resulta extraño. Cuantos más datos se aporten y cuantas más facilidades se concedan al espectador para acercarse a la obra, más fructífero será el encuentro, siempre que la obra acepte el careo y ello nos ayude a alzarnos hasta ella. Una esperanza necesaria, aunque vana.

La historia es un pasillo o una red de galerías, marcada por puertas que se van cerrando. Algunas logran abrirse al cabo de un tiempo. Otras ni siquiera se descubren. Exponer obras arqueológicas conlleva reflexionar sobre nuestra concepción de la historia, entendida como una sucesión continua de hitos y de información descifrable o como una superposición inconexa de datos, muchos de los cuales faltan o son ininteligibles y otros están irremediablemente mutilados o tergiversados por interpretaciones anteriores que impiden acercarse a la escucha, siempre limitada, de la obra. Una exposición de arqueología habla tanto del pasado cuanto del presente y revela todo lo que hemos perdido, y que el pasado, a menudo, es mudo, aunque intentemos desesperadamente hacerle hablar, creyendo en ocasiones que se dirige a nosotros y que lo entendemos. Como no entendemos el presente, desviamos la mirada hacia el pasado, ya concluido. Sin embargo, lo que contiene apenas se nos revela: es un misterio —pero también un acicate para seguir reflexionando y “exponiendo”.



Fig. 3
ARQUEOLOGÍA
Tumba en el yacimiento
arqueológico de Tell Mas-
saikh, Siria, Octubre 2007



Fig. 4
ARQUEOLOGÍA
Excavación en un granero
neo asirio (s. VIII aC) en el
yacimiento de Tella Mas-
saikh, Siria, octubre de 2010



1.

El arte es el medio con que interrogamos el mundo (los dioses y la tierra) y a nosotros mismos, y con el cual también plasmamos lo que nuestros sentidos, aliados con la razón, captan del mundo exterior y del interior. Una obra de arte es una ventana al mundo: se abre a él y permite que el mundo (o los mundos) y nosotros entremos en contacto y nos descubramos mutuamente, nos conozcamos y nos reconozcamos. Los encuentros pueden ser positivos o deprimentes, pero la obra de arte es, al menos, el medio que facilita este deseado encuentro.

Entre los fines que el arte persigue o permite, hay una exploración, una interrogación o una reflexión sobre el espacio habitado: sobre su habitabilidad, sobre cómo vivimos, cómo nos hacemos con un espacio, qué lugar nos pertenece y qué lugar ocupamos; sobre por qué ocupamos un lugar; es decir, sobre nuestra presencia en el mundo.

La arquitectura es el arte de pensar en esta relación, de facilitarla, y gracias a él el ser humano se instala, se asienta y se siente a gusto en un espacio. La arquitectura es el arte de humanizar el espacio convirtiéndolo en un lugar (habitable), o de acotarlo a fin de que podamos habitarlo.

Este acto, que permite el encuentro entre el hombre y el entorno, requiere una reflexión sobre esta relación, sobre sus condiciones y posibilidades; requiere una proyección —que nos proyectemos en el espacio y que nos imaginemos viviendo en un lugar, que soñemos cómo podríamos vivir en dicho lugar. Esta reflexión y esta proyección se anticipan a un modo de vida, que es un modo de ser, o acaso la única manera de ser y de estar en el mundo; solo podemos estar en un lugar que nos acepte y nos acoja. Esta reflexión y esta apertura al mundo se realizan a través de la arquitectura, que habilita el espacio y plasma lo que hemos pensado y nos hemos imaginado acerca de nuestro lugar en el mundo.

Pero cualquier arte puede lograrlo: las artes de las imágenes plásticas, musicales, gestuales y literarias ofrecen imágenes acerca de cómo vivir y cómo estar (bien) en el mundo, cómo estar a buenas con él. La pintura, el cine, la poesía, la danza y la música dan cuenta de cómo podemos —o debemos— vivir: es decir, sobrevivir, pues habitar significa sobreponerse a la muerte, proyectarse en el tiempo, viéndonos vivir “para siempre” en un lugar, viendo o imaginando que nuestros hijos y sus hijos vivirán allí y cuidarán u honrarán nuestra memoria.

Hacer arquitectura no es necesariamente construir algo físico, sino que consiste en imaginarse viviendo, mostrando esas imágenes soñadas de forma plástica o literaria.

2.

La diferencia entre arquitectura y construcción, si es que existe, se ha comparado con la que se establece entre las obras de arte y de artesanía, o entre la obra de arte y el objeto utilitario o funcional. La diferencia residiría en el “plus” ornamental o técnico que la obra de arte posee frente a la obra utilitaria, con lo cual aquella estaría mejor hecha, con mejores materiales y con decoraciones pintadas o es-

culpidas añadidas. Ocurriría, pues, que la obra de arte, desnudada de artificios y añadidos, quedaría reducida a una obra artesana —o convertida en ella.

Esta definición de lo que son la arquitectura y la construcción podría resultar un tanto simplista. Se asemeja a la diferencia que Monsieur Jourdain, protagonista de la comedia *El burgués gentilhombre* de Molière, establece entre la prosa y la poesía. La poesía, según Monsieur Jourdain, es prosa en verso: una prosa artificiosa, esforzadamente compuesta. Cabría pensar, en cambio, que existe una diferencia esencial entre el arte y la artesanía que no reside en un tipo de hacer ni en una mayor carga ornamental, sino en una manera distinta de expresarse que lleva a una visión distinta del mundo. La manera —pues se trata de maneras o de formas distintas— de abordar un tema es tan distinta en poesía y en prosa que lo que se cuenta no solo suena distinto, sino que el propio contenido cambia. El alcance de la obra de arte, en este sentido, sería más amplio y más agudo que el del objeto utilitario.

Si aplicáramos un criterio parecido para distinguir entre arquitectura y construcción, concluiríamos que la diferencia reside, no en la causa final —pues ambas tienen que ofrecer un techo, o un espacio de acogida al hombre, y ambas pueden y tienen que ser igualmente efectivas, proporcionando un abrigo digno—, sino en lo que podríamos denominar la causa formal: lo que el objeto es.

Una construcción no tiene “sentido”; literalmente, no expresa ni denota nada. No quiere, no puede —y no tiene por qué— “decir” nada. No alberga ningún contenido ni mensaje; no ofrece ningún punto de vista, ninguna revelación sobre el mundo. Cumple con una finalidad —cubre, protege, esconde—, pero no media entre el hombre y el mundo. No constituye un lugar. Una construcción se puede ocupar, pero no es o no constituye el lugar donde el hombre se asienta y se siente “bien”. El abrigo que ofrece es temporal; el ser humano no se ve viviendo para siempre en una construcción.

Una obra de arquitectura, en cambio, es una realidad y una promesa. Se trata de un espacio en que confluyen la tierra, el hombre y sus sueños. Es un lugar donde se vive, pero también donde se sueña —con vivir para siempre. En la obra de arquitectura y desde ella se entiende y se acepta el mundo: se entiende que se trata del lugar donde uno tiene que residir. Una obra de arquitectura nos emplaza —a diferencia de una construcción, que nos ofrece un techo que cubre nuestras necesidades básicas, físicas, pero no espirituales.

La construcción cubre el cuerpo, mientras que la obra de arquitectura alberga el cuerpo y el espíritu. Se trata del único lugar donde se puede vivir plenamente, recordando la vida del pasado, viviendo (en) el presente y aspirando a vivir en el futuro.

La obra de arquitectura “habla”. El suyo es un lenguaje callado o silencioso. Es necesario estar a la escucha de lo que cuenta. La obra de arquitectura actúa como una caja de resonancia; al mismo tiempo, permite que ideas o intuiciones confusas, como una visión confusa o incompleta del mundo, de pronto se aclaren y se enuncien nítidamente. Entendemos el mundo —o somos conscientes de que nunca lo entenderemos— desde la obra de arquitectura. Esta da que pensar. Es un pensamiento, una manera de percibir el mundo, que se traduce en un espacio acotado. Una construcción solo puede ser material. Una obra de arquitectura es o puede ser un sueño, un espacio imaginado: un lugar, real o soñado, en el cual quisier-



ramos permanecer para siempre, un lugar quizá inalcanzable pero que nos mantiene en vida por la promesa que ofrece de una vida plena.

La construcción no es un lugar. Solo cuando sentimos que hemos hallado nuestro lugar en la Tierra, este lugar, ya sea físico o imaginado —pero sentido plenamente—, se convierte en una obra de arquitectura. De modo que el arquitecto “construye” sueños en que uno descubre qué significa vivir —y morir.

3.

Teóricos de las artes, como Félix de Azúa y Xavier Rubert, enunciaron hace años que la diferencia entre arquitectura y construcción, que asumían como simplemente formal, era final: consistía en un añadido a la construcción —un ornamento— que la convertía en una obra de arquitectura, o en una manera distinta de operar basada en un objetivo distinto que no era meramente funcional o utilitario, sino simbólico —aunque no obviara la función: la arquitectura no era un decorado, pero tampoco se limitaba a ser un simple techo.

Sin embargo, cabría preguntarse si la diferencia entre la arquitectura y la construcción reside en el objeto y no en el sujeto: no en el sujeto que crea, sino en el que observa —cuya observación es ya un acto creativo que descubre u otorga sentido a lo que mira con atención.

La construcción se usa; la arquitectura se contempla. Ello no significa que nos encontremos ante dos obras distintas, sino ante dos maneras de situarnos ante una misma obra. La construcción se usa (y se desgasta); la arquitectura se piensa, da qué pensar. En cuanto buscamos un significado, un sentido o una razón que no sean la respuesta que la obra ofrece a una necesidad, en la cual queda clara la relación entre necesidad y respuesta, la construcción se convierte en arquitectura. La arquitectura es “*cosa mentale*”. Se halla en nuestra mente, en nuestra manera de abordarla y de relacionarnos con ella, no solo para usarla —que también—, sino para observarla, como si fuera un tema de estudio o un objeto que admirar, apreciando su forma y las ideas “personalizadas” o “encarnadas” por dicha forma material.

La materia no tiene por qué ser “pétreo”. Un dibujo, cualquier manifestación sensible, musical, literaria, escenográfica, pueden dar pie a una arquitectura, “ser” arquitectura, es decir, una obra que se vive y se disfruta mental o físicamente y que se piensa. La arquitecta es lo que nos detiene o nos intriga; su razón de ser no es evidente. Nos plantea un problema; nos planteamos un problema ante ella.

Ello significa que una construcción puede ser o no ser arquitectura en función de cómo se sitúa y juzga la persona que se halla frente a ella. Lo que para unos puede ser percibido como una construcción y pasar desapercibido como arquitectura, para otros se mostrará como un enigma: una obra de arquitectura. La arquitectura plantea dudas; sus razones se encuentran más allá de sus muros; se hallan en nosotros, en cómo nos “situamos” ante ella, en las preguntas que nos plantea o que nos planteamos. La arquitectura no es evidente. Requiere adiestrar la mirada, intrigada por lo que ve, y el juicio, que intuye que la obra encierra algún significado o que podría ser la depositaria de un significado que el observador le concede.

Las puertas de la arquitectura no se abren fácilmente. No son un refugio, un lugar donde descansar y dejar de hacerse preguntas, sino que constituye un problema permanente, que nos mantiene despiertos, inquietos, tratando de saber por qué está allí, ante nosotros o envolviéndonos; qué nos aporta; en qué nos beneficia o nos constriñe. La arquitectura sería casi la cara oculta de la construcción, el anverso que esconde lo que da sentido a la construcción y la convierte en algo más que un abrigo. Por el contrario, la arquitectura nos deja a la intemperie, detenidos ante el reto que nos plantea o nos planteamos que ante ella, intentando hallar algo que explique y justifique que estemos atentos y desconcertados ante ella.

No se puede vivir sin construcciones: estas cubren nuestras necesidades físicas. Pero la arquitectura responde a esas otras necesidades que convierten una vida en una vida plena —y problemática. Los animales, que construyen aplicadamente, nunca harán arquitectura— o no lo sabremos, porque no veremos la construcción con sus ojos.



1.

La palabra arte viene del latín *ars*, que es, a su vez, la traducción latina del griego *téchnē*. Originariamente, *téchnē* designaba el acto de crear, pero también se refería al acto de procrear, actos que tenían como fin producir (o alumbrar) entes (o seres) de uso mágico, capaces de influir en la vida humana tan solo con su presencia.

Ars deriva de dos radicales indoeuropeos relacionados. El primero, RT, enlaza con un radical más antiguo, R, que significaría crecer, alzarse. Designaría la acción cuyo fin es el desarrollo y la elevación —física, quizá moral— de un ente o de un ser a partir de un núcleo recogido sobre sí mismo. RT (o RTA) se traduce por “orden”, “regla”, “verdad”, y la acción que persigue la aplicación de dicho valor o de dicha norma consistiría en ordenar o unir elementos dispersos, recogidos y dispuestos en el lugar que les corresponde, de modo que el conjunto apareciera ordenado: el emperio, de noche, sería la viva imagen de una fructífera creación.

En cuanto al segundo radical, AR, significa tanto “emplazar” como “ajustar”. Designa una acción que busca situar cada cosa en su sitio, sin que nada o nadie invada un lugar que no le pertenece. De este modo, se consigue un todo Armónico —*armonía* es un término compuesto a partir de esta raíz.

La acción de situar, ordenar y ajustar elementos dispares se realiza siguiendo un plan establecido. Obedece a unas reglas. Se trata, en suma, de una acción RiTual. Sabemos que entre arte y rito existen afinidades o parecidos. Son acciones que tienen como fin la realización de un ente (un objeto, un espectáculo, un ritual) que media entre dos mundos (real e ideal o ficticio), de modo que entren en contacto, estableciendo una relación armónica que les permita conocerse e influirse.

Este gesto tiene que ser actualizado, repetido a intervalos regulares, siguiendo unas pautas RíTmicas. El ritmo es consustancial al rito y al arte. Busca sosegar u ordenar, ofreciendo una imagen ideal o mejorada del mundo, que permite entrar en contacto con espacios vetados.

El radical AR se halla en el origen de palabras como ARma o ARmario. Un arma es un instrumento que, manejado por un “gendARme” (un policía o un guardia, en francés), vela por el orden público, mantiene a raya cualquier desajuste o disidencia, mientras que un armario es un excelente lugar donde guardar objetos que hasta entonces yacían desordenadamente. El armario protege las cosas y nos protege de ellas. Separa el mundo de las cosas del mundo de las personas, pero permite, precisamente gracias al orden que establece, su pronta relación.

En el hinduismo, velar por el orden personal, terrenal y cósmico está a cargo de la diosa RiTa: la diosa del destino. Determina la ubicación y el camino que cada ser y cada ente deben seguir, y controla que este fin se cumpla. La diosa Rita traza y cubre el camino. No permite ninguna salida de tono, pues desafinaría y desordenaría un mundo trabajosamente calibrado. En la antigua Persia, existía una diosa llamada ARTa, representada mediante un ser alado, que simbolizaba

la justicia cósmica, la Ley, que cualquier elemento debía cumplir —estamos siempre ante divinidades femeninas, pues el orden que aplican y cubren permite una vida plena, una vida que han alumbrado. Son diosas madre que cuidan de sus creaciones y de sus criaturas.

Esas diosas eran las responsables del **RTA** u orden cósmico. El universo era digno y bueno porque cada ente ocupaba en él un lugar propio y adecuado, y porque mantenía “buenas” relaciones tanto con los entes vecinos como con la totalidad. Todos los entes se subordinaban al universo. Este, por tanto, se mostraba como una imagen de un todo recto.

RTA se proyectaba en la Tierra. Trazaba un camino recto que unía lugares que hasta entonces no habían podido conectarse. Esta senda —que era la senda de la vida; del nacimiento a la muerte; del origen, esplendor y decaimiento, según un/a orden estipulado/a por Rita (o Arta)— era el **dhARma**. Gracias a su presencia, nada en la Tierra quedaba abandonado, dejado de la mano de Dios, como si no tuviera sentido, como si fuera prescindible. Por el contrario, cada elemento era necesario para la armonía del mundo.

Bajo la tutela del orden, el ser humano podía quedarse encerrado egoístamente, o podía abrirse al mundo. En este caso, el dharma se le ofrecía como un modelo a seguir, y su seguimiento constituía el **kARma**: la acción emprendida en pos del orden: una acción ritual o artística que tenía como fin recrear el mundo. El artista hacía o rehacía el mundo que Arta había determinado. Su acción se denominaba *kwer*, que se traduce por “hacer” —en griego *poieoo*: de ahí la poesía, la puesta en solfa o en verso del mundo exterior o interior—, “obrar”, “crear”. En cierto modo, *poetizar* también significa “disipar las tinieblas del desorden” —que todo lo oculta, que impide ver la creación en todo su esplendor—, esto es, “alumbrar el mundo”.

2.

La lectura de los poemas de Homero y de Hesíodo puede aportar alguna respuesta a la sempiterna pregunta que suscita la contemplación de objetos de otras culturas, algunos enigmáticos ante nuestra vista, así como ciertas obras contemporáneas, en ocasiones indistinguibles o invisibles. Las respuestas a veces son vanas: el arte es lo que uno quiere que sea.

Una obra de arte es un símbolo. Originariamente, un símbolo era un objeto que sellaba un acuerdo —y mantenía vivo su recuerdo—; lo certificaba y lo reactualizaba. Dicho objeto se partía cuando sus protagonistas (clanes, tribus o ciudades, como ocurría en la frontera entre tribus celtas y la república romana en Hispania) acordaban la paz; cada fragmento quedaba en manos de las partes hasta entonces enfrentadas. El perfecto encaje de cada parte reconstruía el objeto originario y, en caso de un conflicto latente, certificaba la existencia de un acuerdo previo, lo cual invitaba a rebajar la tensión y a evitar la contienda.

Si la obra de arte se entiende como un símbolo, se concibe como el encaje entre una forma material y una idea o un contenido. La forma traduce y manifiesta la idea. Y, toda vez que el encaje es imperfecto —de manera que forma y contenido pueden permanecer separados, siquiera mínimamente—, la obra de arte necesita lecturas constantes para tratar de averiguar qué significa: su significado



o su contenido siempre son ambiguos o incierto: la forma no logra desplegar con precisión toda la riqueza ni toda la complejidad de la idea. Las formas sensibles son insensibles a la potencia y a la riqueza de las ideas. Estas no se dejan expresar enteramente.

Esta lectura de la obra de arte lleva inevitablemente a la noción de imitación platónica (la imitación es una reproducción fiel de una forma existente, es una imagen) o aristotélica (la imitación reproduce cómo se estructuran y articulan las formas, es un esquema). De ahí que la imitación haya constituido, durante siglos, la clave del arte en Occidente.

Sin embargo, la noción griega de símbolo apunta en otra dirección. Los textos de Homero y Hesíodo así lo corroboran. La obra de arte es un objeto o una acción que no tiene por qué ser mimética. En tanto que acción, la obra de arte “performativa”, ritualista o teatral, tiene como fin mantener las relaciones entre dos mundos que encajan o casan mal: el mundo divino y el mundo humano. En tanto que ofrenda, la obra de arte es un don que mantiene las puertas abiertas a lo sobrenatural y permite que sus hipotéticos beneficios o bienes recaigan sobre los humanos. La obra de arte sería, pues, un medio de conectar mundos separados.

En el mundo estrictamente humano, la obra de arte era o es un objeto, un ente que existe para ser intercambiado y atesorado. Se trata de un objeto no necesariamente valioso ni técnicamente laborioso o perfecto, al cual se concede un valor singular: es un presente. Al igual que ocurre con nuestras fiestas (bautizos, bodas, aniversarios...), presididas por la entrega o el intercambio de regalos, al igual que no se concibe una invitación sin la entrega de un regalo (personal, si es posible), antes era imposible que dos familias, clanes, tribus o ciudades se encontraran y firmaran o renovararan las paces sin la presencia, la entrega y la aceptación de regalos. Estos, a su vez, mantenían vivo el recuerdo del encuentro al cual habían dado sentido y permitían rememorar aquellos encuentros fructíferos.

Una obra de arte es, pues, una creación humana; un objeto o una acción que da sentido a la vida, que la mantiene y la preserva, evitando desencuentros, limando asperezas, logrando el perdón de las faltas. Una obra de arte es un mecanismo social. Mantiene —o mejora— la estructura social. Pero, para alcanzar este fin, debe circular, es decir, ha de pasar de mano en mano y retornar al punto de origen al finalizar una vuelta, antes de volver a entrar en la ronda. La obra no pertenece a nadie, sino a la colectividad y, entre las ceremonias de los encuentros y los intercambios, está al cuidado de una u otra familia o persona, antes de insertarse de nuevo entre los contactos humanos necesarios para que vivamos en paz. Una obra de arte es un mecanismo para apaciguar y para lograr que nos sigamos mirando las caras, sin avergonzarnos de nada y sin envalentonarnos. La obra de arte mantiene las formas y da la medida de lo que somos.



ARTIFICIO

El arte se asocia a la verdad; el artificio, por el contrario, a la falsedad y al engaño. El arte, curiosamente, se sitúa en el lado de lo natural; el arte no debe exudar esfuerzo, sino parecer una acción espontánea, y las obras deben de asemejarse a entes naturales, en que no se perciba trabajo. En cambio, el artificio se asocia a las máscaras y a un elaborado y calculado trabajo. La valoración ética de ambos trabajos, alabada y minusvalorada o repudiada, responde a esta doble visión o vara de medir.

¿Es justa?

El arte es un trabajo: una intervención (humana) que altera la naturaleza. La obra de arte es un producto cultural: denota ideas y maneras. Introduce un cierto orden en el mundo, de modo que este parece dotarse de un sentido que debe ser desvelado. La naturaleza, salvo que la consideremos una “obra” divina, no expresa nada. Nada (nos) comunica. Su lenguaje no es tal.

La cultura, en cambio, transforma formas y materiales naturales en formas o entes expresivos: cosas y enseres que parecen existir desde siempre y no ser obra de nadie, pero que dotan de significado una parcela del mundo que, de este modo, entra —o parece entrar— en contacto con nosotros para contarnos lo que queremos escuchar: formas artísticas que nos devuelven, amplificadas, las imágenes que construimos a partir de aquellas formas naturales. El arte es artificial, aunque busca ser confundido con lo natural, como si poseyera la muda quietud, la perfección inalterada de un objeto natural.

La propia consideración de lo que es natural ya denota que nuestra mirada y nuestra mente han introducido diferencias en el mundo. Lo natural también es una construcción mental y física. Se interviene en la naturaleza afectada por el hombre para devolverle, esforzada y trabajosamente, un aspecto incontaminado. La naturaleza sería, así, el más alto logro del arte.

Pero, ciertamente, persistirían las diferencias entre el arte y el artificio.

Podríamos pensar que el arte es “creativo”: metamorfosea el mundo. La unión de la forma con una materia es íntima: ambas ya no se distinguen por separado, como si se necesitaran mutuamente, y dan lugar a un nuevo ser o ente: un ente vivo, animado por el arte, que le infunde contenido o “sustancia”.

Por el contrario, el artificio sería tan solo una máscara que recubriría pero no transformaría la materia sobre la cual se “aplica”. De ahí que el artificio solo podría engendrar una ilusión de vida, que se desenmascararía fácilmente. El artificio no afectaría sustancialmente al ente. En todo caso, lo escondería bajo una pátina.

Pero esas consideraciones serían antes éticas que estéticas. Se basarían en la consideración discutible de la máscara o del maquillaje como inferiores a un rostro.



Desde otro punto de vista, se diría que el arte buscaría que no se notase su presencia. El trabajo consistiría en huir de lo afectado. El arte buscaría la sencillez, la “naturalidad”, sobre todo cuando estiliza al máximo las formas de manera que alcancen un alto grado de abstracción, alejadas de las imperfecciones y los caprichos naturales —lo cual sería la máxima muestra de artificio, como sucede con el manierismo. El artificio, en cambio, es una loa a la intervención humana. Esta se exalta, se manifiesta, se exagera. Las formas rehúyen la discreción; buscan destacar como supremas manifestaciones del hacer y del pensar humanos. El artificio da la espalda a la naturaleza para que brillen el refinamiento, la construcción y la gestualidad calculada para deslumbrar.

Así pues, el arte —que pretende confundirse con la naturalidad— tendría más que ver con la mentira. En efecto, el arte es la ocultación de las maneras. Pretende pasar por lo que no es: una elaborada, compleja y completa construcción —eso es, una ficción—, para que la creación parezca “natural”, sin elaboración alguna. En cambio, el artificio no se esconde. Es lo que es: exhibe sus formas, se exhibe. No pretende engañar sobre lo que no es.

El artificio sería, pues, la suprema manifestación creativa, ya que expondría a las claras cómo y sobre qué se opera. El resultado no sería un truco de prestidigitación, sino la plasmación de los poderes y de las limitaciones de la creación. Una creación que no se haría ilusiones, sabedora de que solo es un juego, un juego que nos alegra la vida por unos momentos.

ASILO

Yahvé ordenó a Moisés cómo se ocuparían las fértiles tierras mediterráneas de Canaán, que, después de treinta años de travesía del desierto de Sinaí, huyendo de Egipto, señalarían el final del Éxodo. Se fundarían numerosas ciudades, con la ayuda directa del mismo Yahvé. Pero no todas las urbes pertenecerían a los israelitas: seis ciudades, por decisión de Yahvé, serían entregadas a otras personas: a perseguidos y emigrantes en busca de un refugio.

Sin embargo, esas ciudades no se distinguirían de las numerosas urbes ya existentes. Poseerían murallas y suficientes tierras de cultivo a su alrededor para poder alimentar a su población. Se denominarían Fortaleza, Lugar Elevado, Exilio, Hombro (cargarían con una carga pesada y arrimarían el hombro para ayudar a los refugiados) y Santuario. Serían ciudades sagradas e inviolables. Todos los perseguidos serían acogidos en ellas. La sagrada ley de la hospitalidad se aplicaría a rajatabla. Después de que contaran a los sabios de la ciudad por qué necesitaban un refugio, se les autorizaría a morar y a trabajar en ella.

Las razones de su exilio eran diversas; los admitidos podían ser incluso criminales. Un asesinato fortuito, involuntario, implicaba la muerte de quien lo había cometido sin querer. Este necesitaba un lugar donde morar sin peligro a la espera del juicio. La ciudad refugio lo acogería. Y en ella recuperaría sus derechos.

La ciudad de asilo no se poblaría solo con refugiados, pero dispondría de moradas y talleres para los que vinieran de fuera en busca de protección. No se trataba de campamentos levantados sin medios y apresuradamente, sino de verdaderas ciudades donde se vivía y se contribuía a su bienestar. Eran comunidades que no discriminaban a los refugiados mientras estos no hubieran cometido intencionadamente crímenes de guerra o de sangre. Gracias a estas ciudades, los exiliados escapaban de una muerte segura.

El tiempo de permanencia no estaba limitado. De ahora en adelante, esas serían sus ciudades, el lugar donde podrían pasar su vida. La única limitación afectaba a los criminales involuntarios: no podían salir de la ciudad so pena de que se les aplicara el "ojo por ojo", proscrito en la ciudad de asilo. La ciudad podía también ser vista como una cárcel y la vida en ella, como un castigo para el criminal involuntario, como observó el filósofo francés Emmanuel Lévinas. Pero la seguridad y la bienvenida que ofrecía la ciudad que les abría las puertas compensarían las limitaciones que imponía.

La ciudad refugio no existía para proteger a los ciudadanos de la presencia de emigrantes y perseguidos, considerados una amenaza, sino para ofrecer a estos un lugar donde recuperar su condición ciudadana. Fuera de ellas había el desierto y la persecución. En la ciudad, estaban a salvo. Y la ciudad, haciendo de barrera al desierto, prosperaba gracias a la vida que traían los nuevos moradores.

El concepto bíblico de ciudad de asilo (descrito en *El libro de los Números*, capítulo 35, Antiguo Testamento) era nuevo. Ningún texto anterior lo había enunciado. Pero sigue siendo un concepto que no ha alumbrado ningún espacio de convivencia.



“ Si el nombre y la identidad de algo así como una ciudad tienen aún sentido y siguen siendo referentes pertinentes, cabría preguntarse si una ciudad puede alzarse por encima de los estados-naciones o puede al menos liberarse de ciertos límites que deberían fijarse para convertirse en una ciudad franca cuando se trata de hospitalidad y refugio [...] La soberanía estatal no debería ser más el horizonte de las ciudades de asilo.”

Jacques Derrida (1997): *Cosmopolites de tous les pays, encore un effort!* París: Galilée

Fig. 5
ASILO
Campamento de refugiados
de la ciudad de Mosul
(Iraq) huidos del Estado
Islámico, octubre de 2019



Arte “aurático”. Esta expresión, empleada en la teoría del arte contemporánea, designa un tipo de obra de arte considerada única, expresión de una visión personal (de un artista considerado un genio) que no está en sintonía con la concepción y la función del arte de hoy, cuando las fronteras entre obras y documentos, originales y copias, están desprestigiadas, son irrelevantes, inexistentes o inocuas. Este arte —o esta concepción— responde a una visión errónea o que ya no tiene lugar.

La pérdida o trágica y súbita irrelevancia del aura fue enunciada o anunciada por Walter Benjamin en los años treinta, ante los nuevos medios técnicos de reproducción de imágenes (fotografía e imprenta). Las obras de arte ya no eran únicas, ni expresaban o sintetizaban una visión única. Benjamin no se lamentaba de esta desaparición; consideraba que las obras múltiples, o que las técnicas permitían multiplicar, eran más adecuadas a los nuevos tiempos y que ya no cabían obras singulares, ancladas en unas sociedades estructuradas y estratificadas, para las cuales la historia constituía una narración lineal en que las nuevas obras se basaban en obras anteriores y las superaban, como si estuvieran dispuestas en fila. La lenta variación en el arte no respondía a los nuevos tiempos.

Sin embargo, cabe preguntarse si el aura no fue enunciada por Benjamin en el momento en que se producía su desaparición. ¿Existió la obra única y singular —al menos en Occidente, pese a que Benjamin no precisaba a qué culturas se refería—, la obra mágica, misteriosamente aparecida como una emanación de lo invisible que comunicara una verdad?

El aura evoca la aureola. Esta rodea la cabeza de los seres sobrenaturales en diversas religiones monoteístas y politeístas. Es un signo de santidad, de superioridad, de perfección. El aura es propia de lo sagrado. Las obras sagradas son aquellas en que las aureolas —y el aura que desprenden, aunque no quede claro a qué se refiere esta expresión— tienen más “sentido”. Las obras sagradas se utilizan en los rituales. Son todo tipo de piezas: vasijas, telas, libros e imágenes: entre estas, las que representan a los seres sobrenaturales. En el mundo cristiano bizantino, los iconos son el paradigma de la imagen sagrada. Muestran —o ¿contienen?— la imagen de la divinidad, especialmente su faz.

Pero la mayoría de las imágenes religiosas se producían en grandes cantidades. Eran todas idénticas, por una sencilla razón: cualquier variación habría sido interpretada como una corrección, una mejora. Y, toda vez que la divinidad es perfecta, no necesita cambiar (de imagen). La imagen que debía manifestar la presencia y la grandeza de la divinidad había de alcanzar un grado de perfección tal —si es que la perfección puede graduarse— que fuera percibida como una materialización directa de la divinidad. La imagen tenía que ser siempre la misma. Un cambio alteraría la presencia divina o denotaría que las imágenes ya existentes no habían logrado reproducir o exponer las características del modelo sobrenatural.

Un verdadero icono (la imagen “fidedigna” del hijo de Dios, cuyo rostro se plasma en la tela o en la tabla), además, se basaba y se basa todavía hoy en un



modelo plástico: el velo de la Verónica. Este contenía la imagen del rostro de la divinidad directamente impresa o inscrita en el paño —que Verónica le tendió, compasiva, en la empinada cuesta del Calvario, para que secara su rostro doliente. Esta imagen, al no mediar mano humana alguna (la impresión fue directa), era perfecta: reproducía punto por punto los rasgos de la “Santa Faz”. Por tanto, cualquier icono tenía y tiene que reproducir fielmente esta imagen paradigmática. El aura, en este caso el aura del rostro impreso en la tabla, nace de la repetición, no de su singularidad.

La historia del arte corrobora que la obra única —y la necesidad de una obra única— aparece con la modernidad, precisamente cuando se descubre su existencia (que se denuncia y se condena), mientras que las obras seriadas son objeto de menor consideración —o son desatendidas, hasta que no se limita severamente su reproducción (a tres ejemplares, tan solo, en el caso de la fotografía “artística”). La mayor parte de las estatuillas de las culturas antiguas, de arcilla, terracota o de bronce, se realizaban con moldes (de los cuales se han conservado numerosos ejemplares). Se han encontrado incluso moldes de pan mesopotámicos. Desde el punto de vista formal y conceptual, no se distinguen de otros moldes utilizados para la producción o generación de figuras antropomórficas. Las obras se producían en grandes cantidades. La razón no era solo económica. Una estatuilla era la imagen de un ser perfecto, de modo que no se aceptaban alteraciones en la forma de manifestarla.

La mayoría de las obras de arte “clásicas” occidentales las reproducían en múltiples copias tanto el jefe del taller —que las firmaba— como los copistas a sueldo. La razón era doble: las copias eran más económicas, pero también multiplicaban la presencia y el impacto de la primera obra. Esta, por su parte, no siempre era mejor que las sucesivas copias. El propio pintor podía realizar múltiples ejemplares —como ocurre, por ejemplo, con la obra de El Greco, además de sus innumerables copias de taller— más o menos felices.

Es cierto que existen obras de las cuales no existen copias —o, al menos, no se conocen a día de hoy. Pero esto no significa que se diera preferencia a la obra única, sino que esta se realizaba para un lugar o para un usuario determinados. Leonardo pintó la Santa Cena para el refectorio de un monasterio —pero sus ayudantes efectuaban copias de ella mientras Leonardo la pintaba. Leonardo no habría podido repetir la (es)Cena, a menos de que se hubieran dado idénticas condiciones en otro lugar.

Los retratos privados solían ser obras únicas simplemente porque reproducían los rasgos de una persona en un momento dado. Pero dicha singularidad no siempre se mantenía: la multiplicación de efigies pintadas o esculpidas de poderosos, como los innumerables bustos imperiales romanos, revela que existieron talleres dedicados a la producción de efigies de monarcas, a veces a partir de máscaras funerarias. Los retratos privados acaso serían las obras antiguas más cercanas a una obra “aurática”, si no fuera porque dichos retratos —pinturas y esculturas— no eran obras de arte, sino documentos de validez limitada, como cualquier documento que manifieste la apariencia de una persona, inevitablemente sometida al tiempo. Por esta razón, los retratos eran retirados al cabo de un tiempo y eran sustituidos por otros. No merecían ninguna actitud reverencial.

La noción de aura evoca, pues, la mirada moderna sobre el arte occidental del pasado. No denota necesariamente nostalgia, pero sí expresa que el arte anterior al siglo XIX fue juzgado conforme a unos criterios que no respondían a la función de las creaciones humanas antiguas. En ningún caso, el valor de estas dependía de su singularidad, la cual era percibida, por el contrario, como el signo de una imperfección que debía corregirse hasta alcanzar la obra modélica, es decir, reproducible tantas veces como se quisiera y se pudiera.



AUTENTICIDAD

La inminente desaparición segura de un comercio fundado hace más de sesenta años en el casco antiguo de Barcelona, instalado en una tienda de estilo modernista bien preservada, como consecuencia del incremento desmesurado del precio del alquiler, ha llevado a su dueño a lamentarse por la pérdida de “lo auténtico” en el comercio de la ciudad, ante la presencia de grandes marcas o multinacionales, que están en condiciones de pagar los altos precios solicitados.

Asimismo, existe cierta tendencia a buscar la “autenticidad” en restaurantes, comercios, pueblos y ciudades. *Auténtico*: esta es la palabra que más pronuncian los habitantes de una gran ciudad cuando van “al campo” durante los fines de semana.

¿Qué significa *auténtico*? Aunque la etimología de la palabra *autenticidad* señala que procede, a través del latín, del adverbio griego *authentikos* —que significa “con autoridad” y vincula la autenticidad a la autoridad (o con una voz propia)— y del sustantivo *authentes*, que se traduce como “quien actúa por sí mismo, con un poder absoluto” —lo cual lleva a asociar la autenticidad con la violencia, ya que un asesino que actúa sin ayuda y mata *motu proprio* a su víctima clavándole un puñal o degollándola con sus propias manos también es auténtico—, las imágenes asociadas modernamente a lo auténtico no siempre cuadran con las que se derivan de la palabra griega. Al menos en parte.

Lo auténtico se asocia a menudo a lo no urbano: las cosas y los actos propios de la vida campestre o pueblerina suelen merecer este calificativo. Auténtico sería lo que no parece haber sido “manipulado”; califica lo rudo, lo pedestre. Lo auténtico es lo antimoderno. Se relaciona con la tierra, el terruño —con imágenes de una vida no “contaminada” ni por la ciudad ni por el progreso. Lo auténtico tiene una imagen supuestamente inmemorial, no mediatizada —sin que nos demos cuenta de que no existe mayor “mediatización” que la fabricación o la promoción de productos y actos “auténticos”. Lo auténtico no designa un producto “natural”, sino que se crea —para retrotraernos a un pasado que nunca existió. Lo auténtico es un calificativo ideológico. No describe lo que hay, sino lo que queremos que haya —y que producimos para poder proyectar nuestros sueños, a fin de dar la espalda a “lo que hay”. Lo auténtico rima con las asperezas, las rugosidades, la limpieza dudosa —la limpieza, en este caso, evoca la mentira, la ocultación de la imperfección, signo de un trabajo manual (como denota la palabra griega). Auténtico sería lo propio de un ente único, ajeno a la producción en serie, realizado con materiales “naturales”, que no esconde su origen, sino que lo exalta. Una cosa o un acto original —singular—, pero también “ancestral” pasa por auténtico (como bien saben los artesanos “primitivos” que fabrican bibelots para turistas, que remedan fetiches de tiempos pretéritos). Lo auténtico evoca una huida hacia el pasado: un pasado construido y soñado, edénico, del cual desaparecen los conflictos, la violencia, la miseria y la explotación, en aras de una imagen idílica del artesano que trabaja aplicadamente para satisfacer sus necesidades básicas.

Lo auténtico es el sueño del buen salvaje de Rousseau: un retorno a una edad incierta, preindustrial, cuando la máquina y la producción en serie no intervenían.

Cada producto “auténtico” es único porque ha sido esforzadamente labrado “a mano”, con útiles pero sin el denostado recurso a la máquina, pero olvidamos que el trabajo manual bien ejecutado da lugar a objetos idénticos, mientras que las variaciones, las imperfecciones y los “signos de autenticidad” —que un artesano o un mago no aceptarían porque denotarían que, por un momento, no habrían alcanzado la excelencia requerida— a menudo son obra de máquinas programadas para producir unos objetos que sean todos distintos. Recordemos las llamadas “chochonas” de los años ochenta, unas muñecas de tela fabricadas industrialmente con máquinas programadas para introducir una ligera variación o imperfección que diera la sensación de que la muñeca era única y que había sido elaborada a mano.

Lo auténtico es una categoría negativa: surge del rechazo del tiempo presente. Construye una fábula, un tiempo de fábula, liberado de las prisas y de condicionamientos económicos, en que el artesano o el artista componen a voluntad, siguiendo los meandros de la imaginación, sin sometimiento alguno.

Lo curioso, sin embargo, es que lo auténtico es un verdadero “constructo”: la “naturalidad” de lo auténtico es el resultado de un trabajoso esfuerzo que pretende borrar cualquier signo material. Es decir, lo auténtico es un verdadero artificio y, posiblemente, no haya nada más artificial —por no decir falso— que lo auténtico.



Autor y creador son sinónimos. Designan al responsable de una obra de arte. Cabría preguntarse, sin embargo, por el significado exacto de cada palabra. No pueden —o no deberían— existir palabras diversas con un mismo significado. Algún matiz debe existir, un matiz quizá importante.

Autor y creador son palabras de origen latino.

Autor viene del latín *auctor*. *Auctor* no significa, en primer lugar, “autor”, tal como entendemos esta palabra, sino que se traduce por “garante”. Un *auctor* responde por un hecho o por un acto. Da fe de su realización, su importancia, su necesidad. La obra o la acción no tienen sentido, no existen si el *auctor* no certifica que han tenido lugar. El *auctor* tiene la potestad de certificar o de anular existencias. Él es el origen de lo que acontece.

Auctor está emparentado con el verbo latino *augeo*, que se traduce por “acrecentar”. En principio, este verbo designa, pues, un gesto que tiene como fin dar más peso, relevancia, presencia a algo que ya existe. No es, propiamente, un engendrador, sino un modificador. Sin embargo, este significado, que otorga solo una cierta importancia al *auctor*, no se corresponde con lo que el verbo *augeo* implica, que se refiere al aumento, no de las cosas, sino de los seres. Por tanto, *augeo* designa el acto de acrecentamiento de la vida: se traduce, en verdad, por “crear” o “procrear”.

Pero, en este caso, ¿qué diferencia existe entre el autor y el creador?

Crear (creo), en latín, es sinónimo de *crecer (cresco)*: ambos se pueden traducir, con más precisión, por “procrear”. *Creo* se refiere al momento del alumbramiento, mientras que *cresco* se refiere a sus consecuencias: al desarrollo posterior que solo se produce tras la creación y la posterior intervención de un creador. Lo que se crea y lo que crece son tanto seres cuanto fuerzas. La importancia, el poder también surgen y se acrecientan.

Ambos designan actos diríamos que “naturales”, casi involuntarios.

En latín, el autor, contrariamente al creador —y esta diferencia quizá también se dé en nuestras lenguas modernas— está imbuido de autoridad. Responde de lo que hace. Está facultado para crear. La creación es suya y solo suya. Se responsabiliza de lo que ha hecho. Es consciente de sus actos y de sus consecuencias. Está imbuido de un poder de decisión, de vida y muerte, sobre lo que ha creado o procreado. Es un padre o una madre y la obra es hija suya. Ha actuado en libertad, con plenos poderes, sabiendo qué y por qué actúa. *Augeo* no designa tanto un acto espontáneo como un acto reflexivo en que el autor mide y ha medido las consecuencias de sus actos, plenamente asumidos. Y la obra resultante viene respaldada por la autoridad del autor, una figura *augusta*, es decir sabia, responsable.

Seguramente, la palabra *auctor* se refiere más a los dioses y a los héroes que a los humanos, que no saben lo que hacen. Tan solo quienes *auguran* el futuro

—los *augures*—, en contacto con los dioses, pueden ser considerados autores: idean, se anticipan a la realidad, son proyectistas y visionarios: son poetas y arquitectos.

Un *auctor* es un creador con pleno dominio de sus poderes, que ejerce lúcida y libremente, legitimado por la autoridad que emana de él.



BARRIO

Un barrio está constituido por un conjunto de casas y de calles, pero también por quienes viven y comercian en ellas. El barrio antecede a la ciudad. El propio origen árabe de la palabra (بَيْرُوب), que significa “salvaje”, lo denota: el barrio está cerca todavía de la naturaleza, del primer asentamiento, del primer refugio. El barrio actúa de mediador entre la naturaleza y el hombre. No se ha olvidado de sus raíces terrenales. Un barrio está enraizado. Tiene un origen inmemorial. Nos retrotrae a los orígenes de la vida humana en la Tierra. Evoca nuestra llegada. Un barrio son hábitats y habitantes, pero no son unos grupos ni unos bloques cualesquiera: constituyen nuestro entorno más cercano. Lo conocemos y lo apreciamos; no podemos perdernos en él. Antes bien, un barrio es un refugio. Formamos parte de él y él forma parte de nuestra vida. No nos sentimos extraños en él. Un barrio, nuestro barrio, no nos rechaza ni nos es indiferente. En cuanto surgen esos sentimientos o esos impulsos —que nos expulsan—, nuestro barrio deja de serlo y entonces debemos cambiar de barrio (causando a menudo un desgarrar, como si la pérdida fuera traumática y para siempre, como si algo que forma parte de nosotros fuera arrancado, dejándonos incompletos, mutilados) y hallar, si fuera posible, otro lugar donde volvamos a sentirnos acogidos.

Un barrio es un lugar de acogida. Es el espacio que nos acoge y donde podemos acoger a los demás. Apenas un invitado se instala por un tiempo en casa, le informamos de lo que podrá hallar en el barrio, de lo que este le ofrece, como un regalo o como un don. Procuramos que nuestro invitado se familiarice con el entorno, que sienta que ha entrado a formar parte de una familia —con todos los claroscuros que las familias presentan. El espíritu del barrio, sus personas, son conocidas y apreciadas. Forman parte de nosotros. Las relaciones son amigables, estrechas, aunque pero también pueden ser violentas: la violencia se alza casi siempre entre personas o grupos cercanos que comparten mucho y, por tanto, tienen mucho que perder. Un barrio es la prolongación de la casa. La puerta se abre al barrio: todos se conocen, nadie da con la puerta en las narices del vecino —*vecino* proviene del latín *vicus*, “barrio”, una palabra emparentada con *vicinus*, que significa “próximo, física y espiritualmente”: un vecino es o debería ser una persona que no solo está físicamente cerca de nosotros, sino que nos resulta familiar. Ningún mal cabe esperarse del entorno (salvo si este se vuelve hostil, con la violencia que se genera en el seno de grupos de conocidos, familiares o de clan).

Un barrio es el espacio en que uno se encuentra a gusto; un espacio que nos representa, por el cual circulamos sin sorpresas, conociendo todos los rincones y las personas, como si estas formaran parte de nuestro entorno más cercano.

BIBLIOTECA

Corría el año 649 cuando aún no se sabía que sería antes de Cristo. Cuatro mil quinientos años habían transcurrido desde la instauración de las primeras instituciones políticas y culturales que aún rigen, desde la monarquía hasta la jerarquía eclesiástica. La escritura cuneiforme se empleaba desde mediados del cuatro milenio, y el sumerio era una lengua de cultura y de la diplomacia que ya no se hablaba desde hacía más de un milenio y medio. El emperador asirio Asurbanipal era consciente de que la cultura mesopotámica se iba deformando y se iba perdiendo lenta pero irremediabilmente. Aunque Asurbanipal presumía de ser capaz de leer textos escritos en los albores de la escritura y de hablar lenguas muertas que ya nadie conocía ni entendía, también era consciente de que los mitos y los ritos ancestrales se perdían: las historias fantásticas y aleccionadoras ya no se conocían ni se recordaban, o no se entendían. Tampoco se transmitían oralmente. Todas las lecciones y los conocimientos del pasado estaban desapareciendo. Asurbanipal también era consciente del alcance de esta pérdida irreparable. El desconocimiento de aquellas historias que mantenían unidas a las comunidades, fascinadas por los poetas ambulantes que iban de corte en corte y de calle en calle, implicaba que el pasado, siempre magnificado—el tiempo de los mitos y los orígenes constituía la Edad de Oro—, dejaba de ser un referente, sin que ningún otro tiempo lo sustituyera. Las comunidades, toda una cultura, quedaban desorientadas, sin modelos ni asideros, sin poder hallar respuestas en el pasado a las preguntas del presente.

Fue entonces cuando Asurbanipal mandó a centenares de escribas por toda Mesopotamia para recoger los últimos rescoldos de un pasado casi extinguido y fijarlo para siempre en relatos escritos sobre tablillas. Mitos, leyendas, fábulas, historias, poemas, reflexiones, normas, decretos y toda clase de relatos que hasta entonces se habían transmitido oralmente, y que ya se habían puesto por escrito en lenguas que desconocidas, fueron transcritos por vez primera o vueltos a transcribir, y almacenados en una de las primeras y más grandes bibliotecas de la historia. Cuando los restos de aquel edificio fueron desenterrados, en el norte de Iraq, a mitades del siglo XIX, se rescataron unas treinta mil tablillas de arcilla que los incendios habían endurecido. Seguramente, la biblioteca imperial contenía un número aún mayor de tablillas. Solo una parte de ellas han sido estudiadas y descifradas.

Una reflexión similar dio lugar a la biblioteca de Alejandría. En el siglo III aC, la cultura griega arcaica y clásica empezaba a quebrarse y el número de textos—literarios, poéticos y filosóficos— empezaba a ser inmanejable. Los faraones ptolemaicos ordenaron que los eruditos escogieran qué textos debían pasar a la posteridad y establecieran sus ediciones definitivas, que serían copiadas en varios ejemplares y guardadas—se pensaba que para siempre— en la biblioteca, una biblioteca que un incendio, casual o provocado, destruiría dos siglos más tarde.

Las bibliotecas nos parecen centros vivos de cultura, pero son depósitos de culturas agonizantes. Las bibliotecas existen y son necesarias porque el pasado se desvanece, un pasado que consideramos que debe ser preservado, con la ilusión de que podrá aleccionarnos sobre cómo actuar y pensar; también por el placer de conocer los errores y los aciertos de los seres del pasado. Las bibliotecas mantienen vivos textos moribundos. Una visita a una biblioteca constituye



un salto en el tiempo. De pronto, al sentarnos en una biblioteca, inevitablemente silenciosa y vacía, rodeados de libros que hemos buscado por unas estanterías que a veces se adentran por unos corredores subterráneos interminables –o se disponen en estantes a una altura a la cual se llega por unas pasarelas suspendidas en el vacío– y que vamos abriendo, cambiamos de tiempo y de espacio. Estudiar en una biblioteca es como meditar ante un monumento funerario, un túmulo o una lápida en un cementerio. Nos damos cuenta de lo que tuvimos y fuimos, y de lo que hemos perdido. Textos ilegibles por la grafía y por la lengua, cuyos referentes se desconocen y que solo se recuperan parcialmente tras esfuerzos a menudo infructuosos. Una biblioteca nos da la medida de la brevedad de la vida humana y de su riqueza, de cómo seres del pasado, de vidas aún más breves que las nuestras, fueron acumulando saberes que ampliaron el mundo conocido, y que se hubieran derrumbado o habrían enmudecido si la biblioteca no los hubiera rescatado y preservado.

Hoy, los descubrimientos no tienen lugar en el exterior, sino en el interior de una biblioteca. La apertura de un libro que nadie hasta ahora ha ojeado, deja caer o muestra, plegado –a veces pegado en el interior de la portada– un manuscrito más antiguo, perdido, desconocido. Recuerdo que la lectura de un ejemplar de la Geografía del griego Estrabón, en una edición de gran formato de principios del siglo XIX conservado en la biblioteca de la Universidad de Barcelona, a finales del siglo XX reveló, insertada entre dos páginas, una carta cuidadosamente plegada: el papel era de calidad. La hoja, inmaculada, como si el tiempo no la hubiera manchado. Fue escrita a finales del siglo XVIII. Estaba firmada por el cónsul Napoleón Bonaparte. No estaba clasificada. Desde entonces, nadie había abierto el libro.

La biblioteca acoge libros que mayoritariamente nadie ha leído ni nadie leerá. Como lápidas con los nombres grabados de desconocidos, ante las cuales nadie se detiene y se inclina, las estanterías y los armarios acogen prietas filas de libros enmudecidos. Una biblioteca encierra voces calladas que nadie escucha ni nadie ha escuchado, salvo su autor–si estaba vivo cuando el libro fue impreso o copiado. Pero la biblioteca no acalla las voces. Quien avanza la mano y coge un libro sabe que, al abrirlo, la voz volverá a incitar al diálogo callado, que aceptaremos o no.

Hoy, cuando el pasado produce indiferencia, se abren bibliotecas sin libros: instituciones que creen que el presente, siempre cambiante, es lo que nos puede producir una ilusión de vida constantemente renovada –pero ciega, sin la luz que el pasado aporta, por muy mortecina y desconocida que sea. La biblioteca es el lugar donde se parte, con escasas posibilidades de éxito y siguiendo un camino tan largo y desconcertante que causa vértigo –intuyendo que nuestra vida es demasiado corta para concluir una tarea semejante–, a la búsqueda del tiempo perdido.



Fig. 6
BIBLIOTECA
Biblioteca del Museo Nacional de Arte de Cataluña,
Barcelona, marzo de 2020



Un terreno, una casa, un coche, unos muebles, una obra de arte o una acción bursátil son propiedades o pertenencias. Con motivo de una herencia, se levanta acta de todas ellas: se documentan y se enumeran todas las posesiones susceptibles de ser transmitidas a los herederos. Del mismo modo, para cubrir una deuda (con un banco, por ejemplo), un notario o un juez ordenan que se enumeren y se describan todas las pertenencias al deudor. La expresión con que designa esta acción contable es: levantamiento de bienes. Los objetos antes descritos, desde una casa hasta una acción en la bolsa, son unos bienes (que se extraen de donde se ubican para convertirlos en unos bienes muebles).

¿Por qué las pertenencias reciben el mismo nombre que un adjetivo que designa un valor o una cualidad propios de una acción? Realizamos acciones buenas, que persiguen el bien, hacer el bien. Las acciones calificadas así son aquellas que quisiéramos que nos hicieran y que, por tanto, deberíamos llevar a cabo, pues sabemos o intuimos que serán apreciadas tal como las apreciamos cuando las recibimos. El bien es el resultado de una acción que beneficia tanto a quien la recibe como a quien la lleva a cabo: produce satisfacción, placer, bienestar. El bien hace la vida más llevadera.

¿Cumplen los bienes patrimoniales este objetivo? Un bien poseído ha de tener, necesariamente, alguna relación con un bien ejecutado. En cierto modo, un bien tiene que hacer el bien.

¿Es posible? Y, en este caso, ¿cómo?

Un bien es una cosa (coleccionable y transferible). Antiguamente, las cosas incluían a algunas personas consideradas como cosas: los esclavos formaron parte de los bienes familiares hasta la segunda mitad del siglo XIX en los Estados Unidos y en las posesiones coloniales catalanas en Cuba, por ejemplo.

Estas “cosas” son posesiones y ganancias. Se han obtenido por herencia o durante la vida activa. Son los beneficios de una vida: cosas que nos hacen bien. ¿Qué significan? Esos bienes nos dejan en buen lugar. Son riquezas que colman nuestras aspiraciones: el reconocimiento social y la capacidad de incidir en la sociedad. Gracias a estas posesiones, podemos hacer el bien: mostrarnos generosos, ayudar y regalar, contribuir al bien general, en el bien entendido de que dichas acciones, aparentemente desprendidas, nos benefician: mejoran o acrecientan nuestra buena imagen, la imagen que los demás tienen de nosotros.

Los bienes son útiles poderosos: contribuyen al prestigio y al poder. Podemos comprar más bienes y voluntades, al igual que podemos desprendernos de algunos de ellos para ayudar a los demás o para hundirlos. Una acción desprendida puede producir un desprendimiento, un quiebro en los mercados, en las posesiones ajenas, las cuales, de pronto, pierden valor cuando existe un exceso de unos mismos bienes en circulación. Un bien es algo con lo que podemos practicar el bien —llevar a cabo acciones que contribuyen al bienestar común—, pero es también algo que nos hace bien: limpia nuestra imagen y quizá nuestra conciencia.

Las obras de arte forman parte de los bienes que poseemos. Nos dan placer, prestigio y poder, siempre que podamos evitar que otros los posean, pero cuidando que no parezcan tan inalcanzables que no susciten deseo ni envidia. Un bien es una moneda de cambio con la cual obtenemos relaciones y servicios, con la promesa de algún bien concedido.

La obra de arte es, pues, un útil poderoso y eficaz para solventar diferencias, pero también para crearlas. Forma parte de nosotros; es una extensión nuestra, gracias a la cual intervenimos, para bien o para mal, en la vida de los demás. La diferencia entre un útil y una obra de arte es sutil, quizá incierta o inexistente. Ambos nos sirven para nuestros fines: el reconocimiento de lo que somos, de que estamos por encima de los demás, de que formamos parte de quienes se reconocen porque poseen unos mismos bienes.



1.

Las raíces de las palabras producen emparejamientos insólitos, que arrojan luz sobre aspectos desconocidos de las cosas. Es el caso, por ejemplo, de la casa.

La palabra *casa*, tanto en castellano como en catalán *casa*, viene del latín *casa*, que significa “choza” (casa primitiva).

En latín, la “casa” se designaba *domus*, de donde vienen términos como *domar* —lograr que lo que se doma entre en casa— y *domesticar* —civilizar, adaptar a las normas de un hogar. La casa era un signo de educación, de civilización. Recordemos la oposición que Homero establecía entre el espacio del sociable Ulises —un palacio en la isla de Ítaca— y la cueva donde vivía el solitario cíclope Polifemo, un ogro desconocedor de las leyes de la urbanidad y de la hospitalidad.

Domus (la casa y sus habitantes) procedía del griego *domos* (“edificio”). Pero, en griego, “casa” se decía más bien *oikos* (el habitante de la casa). La *oikonomos* (la economía) era el conjunto de normas que permitían que una casa viviera o sobreviviera, evitando gastos innecesarios, deudas y desórdenes. La economía era la gestión de la vida civilizada, casera.

Oikos es una palabra de origen indoeuropeo. En su origen, confluyen varias raíces, relacionadas entre sí. Una primera raíz habría dado las palabras “cúpula” y “copa”. La cerámica —si tal es el material con que se ha modelado la copa— es un signo de civilización: un recipiente con donde contener, pero también para ofrecer alimentos tanto a los mortales como a los inmortales. Una copa es un útil para compartir. No existen banquetes, donde se intercambian alimentos e ideas, se come y se discute, sin copas; son banquetes organizados en espacios domésticos, reuniones que superan las barreras y las diferencias y permiten la confraternización, almuerzos en que se sellan pactos y acuerdos o se facilitan intercambios, que son muestras de buena educación y de la pérdida del miedo al “otro”.

La cúpula remite, más bien, al mundo celestial —mientras que el banquete es una actividad eminentemente terrenal, salvo las ofrendas rituales. La cúpula corona un edificio profano o sagrado. Otorga una cierta sacralidad a la casa. La cúpula evoca la bóveda celestial; es una imagen reducida del cielo, que lo pone al alcance de la mano. La cúpula eleva el espíritu, permite salir mentalmente de las cuatro paredes que quizá nos encierran. La cúpula libera la casa de cualquier alusión a la cerrazón; evita que sea demasiado “cuadrada”. Una cúpula es aérea; parece no pesar, como si un cuerpo se hubiera hinchado, tensando y afinando una tela. Una cúpula es una vela, gracias a la cual la casa levanta cabeza. La casa se dispone bajo el cielo, en conexión con él.

Pero el mismo radical que asocia la casa con la cúpula también vincula la casa a la celda. En este caso, el movimiento es inverso: de ascendente se convierte en descendente. De la elevación pasamos al recogimiento. La celda suscita imágenes de encierro, obligado, forzado o voluntario. En este caso, el encierro físico no impide, sino que facilita, la elevación mental o espiritual. Quieto el cuerpo, el espíritu asciende y la imaginación recrea lo que acontece tras los muros

de la celda. Una celda voluntaria activa la imaginación. Las celdas pueden ser espacios personales; desde luego, son espacios donde solo puede morar una persona. Espacios propios en que el cuerpo se amolda; espacios protectores, aunque puedan sobreproteger; signos del miedo o de una voluntad tenaz de evadirse con la mente; lugares recogidos para estudiar, meditar. En las celdas, se habla solo con la voz interior: el griterío no tiene sentido; se dispone de todo el tiempo necesario para pensar.

Un segundo radical, posible origen de la palabra *casa* en griego, también ha dado las palabras *cubrición* y *color*. El color neutraliza lo que la cubrición puede tener de inquietante. La cubrición esconde algo, como si no pudiese mostrarse públicamente. La cubrición cubre nuestros actos, los recubre de una pátina de legitimidad. La cubrición protege, ciertamente, pero también recuerda la presencia de daños y enemigos. La cubrición es signo de debilidad y de temor. El mundo nos supera. Necesitamos desaparecer. No nos vemos con ánimos ni con fuerzas para afrontar el mundo.

Por el contrario, el color, que cubre enteramente la superficie externa de la cubrición, pone el acento en ella, la destaca, la hace brillar. La cubrición, que trataba de pasar desapercibida escondiendo lo que sepulta, de pronto hace que la luz y el brillo prendan en lo que nos cubre. Mas, ¿qué color? ¿Qué color ha sido el más utilizado? ¿Cuál se encuentra más a mano? El color de la tierra, rojo como la tierra, que evoca la sangre, no tanto la sangre vertida —que también: la sangre sacrificial que nos conecta con los inmortales—, cuanto la sangre que nos mantiene en vida, que nos dota de un carácter sanguíneo; sangre necesaria para que el ánimo y el cuerpo no decaigan. El color estalla y proclama que la vida está ahí, en casa, bajo la cubrición que la cúpula brinda, un centro vital.

Las conexiones, las relaciones entre cualidades y cantidades, entre lo material y lo ideal, se conjugan al amparo de la casa, un lugar donde convergen sueños y realidades, donde poder asentarse por un tiempo y pensar.

2.

La palabra *casa* tiene dos significados: designa una estructura material, arquitectónica, y, al mismo tiempo, el núcleo humano (familia, clan, etc.), estrechamente relacionado con el volumen construido, que mora permanentemente en su interior. En este caso, la casa es sinónimo de linaje.

Casa, en griego, se denominaba *domo* y, en latín, *domus*. Pero *domo* solo designaba el edificio. *Oikos*, en cambio, se refería a quienes lo poseían y vivían en él. *Oikos* compone la palabra *economía* (*oikos-nomos*), que significa la ley o la norma que regula la vida de una casa, es decir, de quienes moran entre las cuatro paredes de una *domo*.

Domus, que se suele asociar a lo construido, se refiere, en cambio, solo a quienes viven en la casa. La casa, entendida como construcción, se decía *aedes*. De ahí, las palabras modernas *edículo* ("pequeña construcción"), el adjetivo *edilicio* (referido a la construcción) o el sustantivo *edificio* (*aedes-faccio*), que significa "volumen hecho o construido".



Domus estaba emparentada con *dominus*. Aunque los radicales eran distintos, los autores latinos solían asociar ambas palabras. El *dominus* era el señor de la *domus* y este era el espacio en que se manifestaba el poder del *dominus*, del padre de familia. La *domus* era su bien.

Domus está en el origen de dos palabras, también de origen latino: *doméstico* y *domesticar*. Lo doméstico es el carácter del espacio interior habitado. Se refiere a las cualidades de este, no como construcción, sino como espacio que acoge, modela y expresa las relaciones humanas, teñidas por el ambiente de dicho espacio, marcado por las relaciones de quienes viven en su interior.

La domesticación es un apaciguamiento. Conlleva una transformación, un paso de la animalidad a la civilización que permite que los animales puedan tener cabida en el espacio doméstico. Los rasgos asociados al espacio exterior, carente de límites, se adaptan y amoldan a las medidas y a las formas de lo doméstico. Los animales se vuelven sociables, aprenden a convivir entre ellos y con los humanos. En principio, la domesticación extiende las virtudes de lo doméstico a lo indómito.

Sin embargo, como comenta agudamente el lingüista Émile Benveniste (*Le vocabulaire des institutions indo-européennes. Economie, parenté, société*, vol. 1), la domesticación es una imposición. La domesticidad es la servidumbre: nombra a quienes están entregados al poder del *dominus*. Se ejerce una fuerza para controlar al animal. La domesticación es una carga que limita los movimientos del animal y le obliga a ceñirse a un determinado modo de vida. La domesticación coarta la libertad. Se doma al animal. Se le reduce a la fuerza.

La domesticación completa matiza la imagen de los valores de la *domus*. La *domus* es fruto de un acuerdo, de pactos, de rituales (matrimonio, nacimiento, fallecimiento, etc.), de un sometimiento, asumido o sufrido, a lo que exige la *domus*, las normas de la casa. Cada casa —real, noble, etc.—, cada familia, cada linaje poseen sus propias reglas, que se tienen que respetar so pena de perder lo que la *domus* ofrece, lo que nos devuelve a la intemperie, al estado salvaje o bárbaro. A cambio de protección, se pierde libertad de decisión. La casa es un hogar y una celda, un refugio y un encierro donde cohabitan seres que se han entregado al poder de la *domus*, percibido como liberador o castrador.

3.

La casa es un refugio, un techo protector; un espacio acotado, medido, donde refugiarse. Una casa es un lugar cerrado, preparada para oponerse a los peligros venidos del exterior. En una casa, uno no se siente perdido. Mas, aun sin tener en cuenta los peligros que anidan en el interior de una casa, propios de los espacios vueltos sobre sí mismos que controlan todo lo que puede ocurrir dentro de ellos al tiempo que lo esconden del exterior, permitiendo que lo que se oculta en ellos se desarrolle sin levantar la liebre, lo cierto es que la concepción de una casa como un espacio sin aperturas al exterior implica que esta sea percibida como un espacio a la defensiva, que tiene sentido mientras existen peligros sobre los cuales la propia casa alerta (o que crea), un espacio replegado que denota temor y que se niega a abrirse al exterior.



Beyt, bayt o baa, respectivamente en árabe, en hebreo y en siríaco (una antigua lengua semítica, emparentada con el arameo y el desaparecido acadio y sus derivados: el babilónico, el asirio, etc.), es una palabra semítica que designa la consonante *b*.

Como ya hemos explicado, su dibujo deriva, en todos los alfabetos, de un jero-glífico, pronunciado Pr (P y B se confunden), que tiene la forma de la planta de un edificio con la puerta abierta y que designa “casa”:



Así, en hebreo, la letra *b* se escribe:

ב ,

en griego:

β,

y en árabe:

ب

Las distintas maneras de escribir la letra *b* o *B* se inspiran en la planta de una casa con una puerta abierta (como en egipcio), con un pórtico abierto hacia Occidente (por donde el Sol declina) y el centro o el hogar marcado (en hebreo), o con un muro longitudinal más largo que delimita el terreno en que se ubica la casa (en griego y en latín). En árabe, la forma de la letra también representa la planta o base de una casa, un cuenco o un receptáculo, sin techo, abierto al cielo, en conexión con este.

Ya sabemos que la forma de la letra, inspirada en la planta de una casa, no es casual. En las lenguas semíticas, *beyt, bayt o baa* significan también “casa”.

Que la casa sea el lugar donde nacemos y morimos —o donde se nació y se moriría antes del predominio del espacio hospitalario— y que la letra *b* sea la primera letra humana no es casual. Así como la letra *a* en árabe, el *alif*, es el soplo o el aliento de Dios, el primer soplo, que no se escribe, pues no es una vocal sino el aire emitido, el aire con el cual se pronuncian todas las letras, la *b* es sonora: abre la vida y el discurso. El diálogo, el encuentro y el acuerdo se inician con la primera letra, son la primera palabra enunciada, que sella un acuerdo, simboliza un encuentro y permite la vida, la instauración de una comunidad. La primera letra de la primera palabra que Yahvé pronuncia en el *Génesis*, que desencadena la Creación (del mundo) y la creación (del texto), la primera letra que el ser humano es capaz de oír, no es el *alef* inaudible, sino *beyt*, la letra que introduce la primera palabra, *bereshit*: “érase una vez”.

Pero, en árabe, *bayt* tiene otro significado. *Bayt* se traduce también por “pareado” o “dístico”: dos versos de un poema o los dos hemistiquios de un verso —las dos partes de un verso, unidas por una cesura o pauta que permite la respiración y que la pronunciación o la lectura del verso marcan con un breve

alto. *Beyt* es la unidad de la poesía árabe: un elemento estructurado que permite la composición de un poema.

Un poema se estructura mediante la superposición de dísticos (*beyts*), que, con el avance de la escritura y del recitado, levantan un andamiaje de letras y palabras articuladas.

Un poema es un edificio (una casa o un templo, un edículo, un “artefacto” —*aedes*— “hecho” —*facta*) que tiene sentido, que nos brinda sentido, que compone un espacio o un mundo dotado de sentido, un sentido alzado o encontrado lentamente, que nos permite orientarnos. Una casa, al igual que un poema, es un refugio donde hallamos el sentido, inexistente o invisible en el mundo exterior, un mundo desordenado, carente de directrices y de estructuras. Un poema nos deja entrar y nos acoge haciendo que la vida sea más llevadera.

5.

La casa no es donde uno está habitualmente; durante la mayor parte de la vida, casi nadie se halla en casa. La casa es el lugar de donde partimos y adonde regresamos cuando sentimos que toca cerrar y deshacer las maletas, como comentaba el filósofo Xavier Rubert de Ventós.

Salimos de casa cuando podemos desenvolvernos solos. La casa es un espacio donde se sueña, al cual se aspira. Se trata de un espacio imaginado, pero aún lejano. Nos queda una vida antes de llegar a él. La casa es una meta final. Siempre se tiene en mente y se quiere, un día, regresar a ella. Antes, pasamos por un largo tránsito. La casa concluye un viaje y de ella ya no se saldrá (vivo).

La casa constituye un espacio de meditación: un lugar donde recogerse por primera vez, tras haber efectuado todos los trabajos y tras haber explorado y sentido todo lo que cabía recorrer en una vida. La casa es la única casa, la primera y la última. Se regresa de donde se ha partido. Se vuelve para reflexionar sobre lo vivido.

Pero casi nunca tenemos bastantes impresiones. Siempre queda un recodo por alcanzar, un último lugar, que nunca es el último, al cual llegar. La casa es el destino final, postergado y deseado a la vez. A medida que nos acercamos a ella, aquel retrocede. El día del descanso aún no ha llegado. La casa está a siete días del inicio. El descanso que brinda es eterno. Se trata de un lugar donde quedarse para siempre, sin la nostalgia de los días que han pasado; un lugar donde refugiarse, soñar y recordar lo vivido; un lugar donde vivir plenamente, ya que solo se alcanza la plenitud cuando se recuerda.

Lo que se recuerda ya pasó sin que nos diéramos cuenta. Ahora, todo lo pasado se despliega ante nosotros. La casa es una caja de resonancia, el lugar acogedor y protector donde la vida se despliega, una vida que se vive al fin porque ya no hay nada más que hacer: hemos transitado por todas partes, yendo siempre adelante, atentos a lo que vendrá y no a lo que está aquí, esperando siempre alcanzar nuevos lugares donde no podremos detenernos porque la vida sigue incitándonos a levantarnos y a proseguir.



Pero la memoria, atenta, observadora e implacable, recoge y guarda todo a lo que no prestamos la debida atención. Cuando, al final, regresemos a casa, podremos, no recordar, sino vivir lo que no vivimos, aunque esta impresión de vida plena es fugaz. Los recuerdos evocados desaparecen y ya no regresan. Y, cuando ya no tengamos nada que recordar...

La casa no es un lugar para encerrarse o confinarse, sino para recogerse, recabando los últimos recuerdos, las últimas sensaciones vidas —sentidas plenamente— hasta el último paso.

6.

Preguntarnos si estamos en casa o si la casa está en nosotros puede ser, en los tiempos inciertos de reclusión, un acertijo sarcástico.

Sin embargo, esta cuestión ya se la planteó el filósofo francés Gaston Bachelard, atento a la capacidad evocadora de las imágenes. Casi podríamos decir que resolvió la cuestión, nunca respondida con seguridad, sobre la relación entre la construcción y la arquitectura. La casa en que nos hallamos es una construcción; por el contrario, la casa en que soñamos o que recordamos es arquitectura. La arquitectura no está ante nosotros, sino en nosotros. La habitamos, sin duda, y quizá esta sea la verdadera o auténtica “forma” de habitar: nos proyectamos hacia ella, tendemos hacia su umbral y moramos en sueños, o con la imaginación en su interior.

Casa del pasado o del futuro, casa anhelada, pero casa siempre dispuesta a acogernos. «La casa, incluso más que un paisaje, es un “estado del alma”», escribe Gaston Bachelard en la *Poética del espacio*. La casa es una construcción imaginada. Existe, sin duda, pues no es una obra imaginaria y podemos volver a ella, tender hacia ella o imaginarnos viviendo en ella. Recorremos sus estancias, descubrimos los muebles y escogemos dónde instalarnos. Esta casa nos protege realmente del exterior. El entorno ya no nos afecta. La casa recordada o imaginada suscita imágenes placenteras, de plenitud. Esta casa no se puede construir, no se tiene que construir: si quisiéramos levantar sus muros, paradójicamente los derribaríamos. La casa construida es una caja en la cual no siempre encajamos. Tiene la dureza de lo que no simpatiza con nosotros. Podemos sentirnos bien o tener la sensación cierta de estar a gusto. Pero la casa edificada no está hecha a nuestra medida, a la medida de nuestros sueños. Solo cuando soñamos en ella, cuando ya no estamos físicamente en y con ella, la construcción se convierte en arquitectura. En tanto que lejana en el tiempo o en el espacio, la casa está cerca de nosotros, está en nosotros. Por eso, cobra vida: la animamos y nos anima, nos devuelve a la vida. Es una casa, pero también un refugio, un laberinto, un palacio y una cueva: es lo que queremos que sea. Se amolda a lo quisiéramos que fuera, a lo que nos gustaría ser. No podemos medir la arquitectura. La casa se amplía o se encoge en función de nuestros sentimientos, de las emociones que nos suscita. La casa es secreta e íntima, sin duda, pero también abierta a todas las personas con las cuales simpatizamos, con quienes queremos o quisiéramos estar —aunque ya no estén. En ella, no soñamos con emprender acciones inesperadas ni en establecer un permanente estado de fiesta, sino que es la casa en que nos vemos, el tiempo de un sueño o de una imagen para siempre.



Fig.7
CASA
Ex-votos de cera
para la protección del
hogar, s. XX, Barcelona,
Colección particular



Fig. 8
CASA
Maqueta de terracota de
casa del Egipto faraónico,
2200 aC, Museo Metropoli-
tano de Arte de Nueva York



La descripción tan detallada de las heridas mortales que los héroes se infligen, la falta de compasión, los ataques a traición por la espalda y, sobre todo, la ciega y despiadada violencia con la Aquiles aniquila a sus rivales, hundiendo la espada en la cara de quien, de rodillas, implora por su vida, decapitando a quien ha abandonado la batalla y actuando como ni siquiera se comportaría un león hambriento, en medio de un baño de sangre —los carros, las armas, las armaduras están todas salpicadas de la sangre que empapa el campo de batalla— han llevado recientemente a dudar de la idoneidad de la lectura de *La Ilíada* de Homero.

La violencia casi hipnótica, la descripción de actos sangrientos que se repiten casi como un mantra, puede sorprender —y, sin duda, fascinar por la gradación del horror que no cesa.

Pero, ¿es Aquiles un asesino, una figura detestable cuyas gestas no deberían contarse?

Bien es cierto que, si se reprueba, se condena o se prohíbe la descripción explícita de la violencia, pocas tragedias u obras clásicas de Shakespeare podrían representarse, y novelas como *Moby Dick* o *Cuando agonizo* deberían censurarse, al igual que casi todo el Antiguo Testamento (pues la crueldad de Yahvé ordenando asesinatos no es inferior a la de Zeus). Quizá toda la literatura debería prohibirse —la sutil perversidad de Charlus en *A la búsqueda del tiempo perdido*, de Marcel Proust, o el despiadado oportunismo de Julien Sorel en *El Rojo y el Negro*, de Stendhal, no son menos dolorosos y en apariencia más justificables que las mutilaciones de Aquiles, que pronto acaban con la vida de los héroes, que apenas tienen tiempo de agonizar, incluso cuando tratan de recoger sus vísceras desparramadas por la ancha herida mortal, mientras caen sobre la tierra, ahogados por el polvo. Charlus y Sorel torturan psicológicamente con sus ironías, sus mezquindades, su ambición o su desdén; Aquiles tan solo mata al instante con un golpe certero.

Es posible que la crueldad casi incomprensible de Aquiles supere otras descripciones. Aquiles, sin embargo, no era un personaje de ficción. Nosotros no creemos en su existencia, ni en la guerra de Troya tal como se narra, con la activa participación de dioses y héroes. Pero, para un griego antiguo, lo que la *Ilíada* y otros textos hoy perdidos contaban acerca de esta guerra era cierto, tan cierto como que Aquiles realmente existió. Para un griego, la *Ilíada* no hacía más que contar algo que realmente aconteció.

Aun así, la *Ilíada* ¿es la historia verídica de un asesino, o de un sádico?

Aunque es cierto que, al menos en una ocasión, el destino se tuerce durante unos momentos y parece que finalmente los héroes se impondrán, pese a lo que el destino ha decidido, Aquiles, como todos los héroes, no actúa voluntariamente. Es un juguete —una marioneta, diría Platón— en manos, no de los dioses —que ciertamente toman partido por uno u otro bando y, por tanto, ayudan o abandonan a los héroes cuando estos están en peligro de muerte o cuando van a triunfar sobre las decisiones del destino—, sino de las diosas del destino,

que se imponen incluso a los propios dioses olímpicos. Son estas diosas las que han decidido acerca del nacimiento, la “personalidad” y los actos de todos los héroes, entre los cuales destaca Aquiles. Aquiles no mata por voluntad propia, sino porque las diosas del destino han decidido que mate. ¿Por qué? Porque los dioses dirimen sus diferencias —sus ansias de poder, sus pasiones— a través de los mortales. Por eso los dioses son tan humanos: no porque actúan “humanamente”, sino porque manifiestan y justifican las pasiones humanas. Los héroes, como los humanos, no pueden oponerse a aquellas decisiones divinas, no pueden condenarlas o justificarlas, ni tienen por qué hacerlo. El hado es ciego e incomprensible. Los hilos que maneja son invisibles. ¿A qué responden, qué persiguen? No se sabe. Los héroes, como todos los seres vivos, solo saben que tienen que morir, pero no saben cuándo. Les embargan las pasiones, que les iluminan o les ciegan sin que pueden refrenarlas. Son conscientes de que actúan movidos exclusivamente por fuerzas superiores. Asumen sus gestos y sus gestas, se vanaglorian de sus éxitos, pero saben bien que, sin la ayuda del destino, no lograrían nada y que, en cualquier momento, el destino puede torcerse y decidir en contra del héroe victorioso, siempre a merced de que la negra muerte le cubra.

Aquiles es, pues, el emblema del ser humano, a merced de la suerte, pese a todas sus tentativas por oponerse al tiempo. El único consuelo que le queda —o que le quedaba en la antigüedad— es que los dioses no tienen mejor suerte. Las diosas del destino también hacen lo que quieren con ellos.

No, la *Ilíada* no debe prohibirse: tiene que explicarse, hasta donde sea posible —la Grecia arcaica nos es muy lejana—, sin menoscabo del placer que produce su lectura. Antes bien, debería ser de lectura recomendable, para saber y asumir lo que nos aguarda, que no es más que un pozo negro, más o menos cercano, que no podremos evitar.



Munus, el origen de la palabra *comunidad* en latín, era un sustantivo que tenía varios significados entrelazados. *Munus* era, en primer lugar, una función, un cargo público. Este oficio, en el doble sentido de la palabra —una tarea institucional y también manual, profesional—, se manifestaba a través de unos gestos, de unas acciones. Se trataba de un trabajo que se debía cumplir, un deber: una actuación que incidía en la vida pública, que afectaba, en principio para bien, la vida de las personas cercanas. *Munus* también designaba el fruto de dicha intervención, su resultado. Se trataba de una obra bien hecha. En este caso, *munus* era lo que «un» cargo entregaba a quienes le rodeaban y dependían de sus acciones y decisiones. *Munus* era, pues, un servicio público, y quienes lo realizaban eran los servidores, personas serviciales, funcionarios al servicio de los demás, entregadas a la mejora de las relaciones entre los miembros de una misma comunidad. *Munus* era un presente llevado a cabo y entregado por una figura atenta a las necesidades y las exigencias públicas. En tanto que aportación, *munus* era un regalo o un don que brindaba graciosamente una figura pública, por ejemplo, unos juegos o unos espectáculos financiados y promovidos por “personalidades”.

Pero, en la antigüedad, un don no era gratuito; no era una gracia. Los dones se enmarcaban dentro de un juego de ofrendas y recibimientos que debían regularse y practicarse so pena de poner en peligro las relaciones tejidas por el tránsito constante de regalos y ofrendas que mantenían vivos los recuerdos, que recordaban la presencia de los demás, favorecidos o desfavorecidos. Los habitantes competían para saber quién era capaz de desprenderse de lo que tenía, es decir, quién tenía más. Sin embargo, no se trataba de ser desprendido sin esperar nada a cambio. Por el contrario, quien ofrecía un don esperaba una contrapartida. Los que habían recibido un don se sentían deudores y, por tanto, tenían que compensarlo con un don aún mayor; los dones circulaban, pues, de mano en mano y permitían que todos los miembros pudieran disponer, en un momento u otro, de los bienes recibidos durante un tiempo, antes de volverlos a poner en circulación para devolver el favor a quien lo había hecho antes.

Una comunidad era, pues, un grupo que compartía unas cargas, unos haberes y unos deberes. Entre todos, poseían unos bienes que pasaban de mano en mano. Cada miembro tenía la obligación de atender a los demás sin quedarse con todo para siempre, sin acaparar nada. Los bienes solo se poseían un tiempo, antes de devolverse a la comunidad. Se trataba de una asociación asistencial que compartía la abundancia y la miseria, sabiendo que nada se obtenía o se ganaba para siempre y que nadie quedaría desvalido de forma permanente, sin tener la posibilidad de salir a flote.

Los miembros de una comunidad se ayudaban mutuamente —otra palabra derivada de *munus*: eran capaces de ponerse en el lugar del otro, de conocer sus necesidades y sus aspiraciones. Una comunidad era una estructura que ayudaba a entenderse, aceptarse y ayudarse —sabiendo que toda ayuda no implicaba superioridad ni condescendencia, sino la capacidad de simpatizar, conscientes de que un día uno se encontraría en el lugar o en la misma situación que el otro, y que compartirían bienes y males.



CUIDADO

La teoría es un ejercicio que consiste en fijarse en las cosas para tratar de entenderlas observándolas; son cosas que no se extraen del entorno, sino que se miran desde cierta distancia.

La teoría presta atención a las cosas y a los actos. Se muestra cuidadosa con ellos. Los trata con respeto. La teoría implica estar atentos a lo que nos rodea y a ser atentos con nuestro entorno. Este debe cuidarse. Hemos de cuidar las formas, mostrándonos educados ante el mundo. Los entes y los seres frágiles requieren cuidados. Nuestra desidia los deja aún más a la intemperie. Pueden desaparecer, con lo cual acabaríamos solos, sin nada a nuestro alrededor que nos arrope ni nos proteja, nada ni nadie en quien podamos confiar, nada en qué proyectarnos: las cosas serían como hijos nuestros a través de los cuales sobrevivimos.

Las obras pueden tener una vida más larga que la nuestra. Creemos que las pirámides egipcias se construyeron para la eternidad y que van a durar siempre, pero las pirámides solo existen porque nos preocupamos por ellas, porque las contemplamos y tratamos de entenderlas. Sin nuestras atenciones, no serían sino un absurdo y vano amontonamiento de piedras, sin ningún sentido; una muestra de vanagloria que nada aportaría y del cual enseguida nos desinteresaríamos.

La expresión catalana "*tenir cura*" implica un mayor grado de compromiso con las cosas que nos salen al paso que la castellana "tener cuidado". "*Cura*" lleva a la curación. No tenemos que desatender las cosas ni descuidarlas. Merecen nuestras atenciones. Si las abandonamos, si pasamos de largo, las cosas dejan de tener sentido. Cuando nadie las atiende, se marchitan. Pero el daño que hacemos al entorno repercute en nosotros. Nos volvemos indiferentes, insensibles, como si nada nos emocionara o nos afectara. Dejamos de ser personas. El mundo no nos acogería porque no habríamos atendido a su llamada.

Cuidar viene del latín *cogitare*, un verbo que quizá no nos resulte extraño —*Cogito, ergo sum*: "pienso, luego existo"—, que significa "pensar", "meditar". Las cosas que atendemos —que cuidamos y que escuchamos— suscitan meditaciones: una callada reflexión sobre su razón de ser, sobre lo que son y sobre lo que somos nosotros. El objeto de nuestra meditación nos interroga, viene a cuestionar nuestras creencias, nuestros hábitos, nuestro lugar en el mundo. Si las obras de arte nos dan qué pensar, logran que "seamos alguien", que se nos tenga en cuenta, que se nos escuche; nos dejan estar en el mundo. El arte es lo que da "sentido" a nuestra vida, porque nos cuestiona y nos obliga a repensar quiénes somos y qué hacemos. El cuidado de las formas nos lleva a reflexionar sobre nosotros mismos, a descubrirnos y a conocernos.

El verbo *atender*, en latín *attendere* o *adattendere*, significa, como ya apunta la partícula adverbial *ad*, "tender hacia": tender las manos para socorrer o brindar cuidados y tender el ánimo para compadecerse de quien necesita cuidados. La atención se practica en compañía: se tejen relaciones a través de las cuales cada miembro cuida a los demás y recibe cuidados de ellos. La teoría nos abre a las cosas y a los demás. Dejamos de pensar solo en nosotros mismos para escuchar lo que las cosas tienen a bien contarnos o revelarnos sobre ellas y sobre nosotros.



Posar cura, en catalán, significa “esmerarse”: implica un esfuerzo y conlleva actuar con delicadeza para no dañar lo que está a nuestro cuidado. El objetivo del esmero es la pureza (en latín, *merus* —y de ahí *esmero*— significa “puro”, “sin mezcla”). La teoría devuelve el brillo a las cosas, les permite brillar para que nos iluminen, nos deslumbren. Acaso andábamos a tientas, perdidos y, de pronto, una obra se convierte en una luz que nos guía y evita que caigamos. La teoría no solo beneficia las cosas, sino que nos hace bien. Gracias a la acción emprendida, obtenemos o recuperamos el porte, la dignidad.

Teorizar no lleva a dar la espalda al mundo, alejándonos de la vida activa. Por el contrario, nos conduce a descubrir el lustre de las cosas, un lustre que nos ilustra, nos educa, nos forma y nos enseña a mantener las formas en medio de los vaivenes que nos zarandean, como sucede en la actualidad.

Fig. 9
CUIDADO
Pareja unida hacia el Hades
(esposo fallecido y favorita
sacrificada), fresco de la
cúpula de un tholos (tumba
tracia de planta circular), s.
IV aC, Kazanlak (Bulgaria)



Fig. 10
CUIDADO
Parreja, estatuilla de
piedra sumeria de Mari
(Siria), tercer milenio,
Museo de Alepo (Siria)



DESFIGURACIÓN

Atentar contra obras de arte es habitual en distintas épocas y culturas. Este daño no siempre provoca la destrucción, parcial o total, de la obra, pero sí supone el vertido de líquidos corrosivos que la mancillan y deturpan su buen nombre, y estas manchas no siempre pueden eliminarse fácilmente. El daño físico se concentra, la mayoría de las veces, en el rostro de la figura. Aunque la nariz suele romperse, los ojos suelen ser el blanco de los ataques de quienes atentan contra una estatua.

Desfigurar es el verbo que designa el acto de dañar una obra; en inglés, *to deface*. Ambos términos se componen con la partícula negativa, *de-*, y del verbo *figurar* (*to face*). *Figurar* tiene dos significados antitéticos. Por un lado, significa “estar en un lugar determinado”, “estar presente”. *Figurar* es mostrarse, como lo hacen los figurantes de un espectáculo. Pero *figurar* también significa “aparentar”, como un figurín, por ejemplo. La apariencia es la cara visible de un ente o un ser (cuyo ser verdadero se esconde tras la apariencia o se muestra a través de ella), pero también designa lo que solo “es” una cara, dando a entender que no existe nada detrás de dicha fachada. Lo que se reduce a una apariencia no es lo que parece, pues en verdad no es nada. Simula ser, pero “es” una cortina de humo, un ente o un ser sin “cuerpo”, insustancial, una quimera o un artificio.

Sin embargo, el sustantivo latín *figura* posee significados que si, por un lado, se inclinan hacia el engaño —el verbo *tingo* significa “modelar”, pero también “inventar falsedades”, de ahí *tingir*, “hacer ver lo que no se es—, por otro, implican una presencia sólida y probada. La *figura* latina nada tiene que ver con la apariencia, sino con la esencia. En diversas lenguas latinas modernas, *figura* denota ilustración o ejemplo: una manera de poner cara a un concepto o de dar cuenta de la existencia de entes ideales. La expresión francesa *cas de figure* significa “hipótesis”, “situación concebida”; también en francés, *situation envisagée*, del sustantivo *visage* (“rostro”), se refiere a una situación que desvela su rostro, que muestra sus intenciones, que puede ser juzgada pertinentemente, cuya visualización permite calibrarla, lo cual revela que el pensamiento necesita una imagen para que “veamos”, imaginemos o preveamos lo que nos espera. *Figura* también significa “estructura”, así como “modelado”: una manera de hacer u obrar para dar forma y quizá vida a un ente o un ser. “Manera de ser” es otro significado de *figura*: el modo que adopta el ser para mostrarse, el modo que le caracteriza y define. Cada ser tiene su personal modo de “figurar”, de presentarse, de estar presente, de tener una presencia. Por tanto, *desfigurar* tiene dos posibles lecturas.

La primera, la neutralización de un ser o un ente “aparente”, cuyo engaño queda en evidencia, cuyo daño, sufrido en el rostro, tiene como finalidad, desvelar y anular la ilusión que produce. Este tipo de atentado es fruto de la creencia, fundada o infundada, en el peligro que acarrea la “presencia” de una imagen, el contacto con ella, el impacto o la influencia que ejerce sobre lo que la rodea, una influencia que se considera necesariamente perniciosa. La imagen nos hace creer en lo que no es y nos expone ante un vacío (de sentido o existencial) en el cual podemos caer y perdernos. La imagen nos aparta de la “realidad” y nos aboca a un mundo insustancial, detrás del espejo o la imagen.



Pero *desfigurar* también significa “desmontar una figura”. El daño se dirige a lo que la sustenta, a su carácter o a su modo de ser. La figura queda así “despersonalizada”, reducida a un ser o a un ente sin rasgos propios, sin una mirada propia ni una voz personal; una figura impersonal, indistinguible. El daño afecta lo propio, lo singular de un ente o un ser, lo que lo convierte en un ente o un ser con el cual puede entrarse en contacto o dialogar. La figura se convierte en un pellejo, un ser sin atributos.

La personalidad se manifiesta a través de la manera de mirar el mundo. Cada figura posee y expresa un punto de vista personal. A través de cada figura, podemos entender el mundo, pues cada una encierra una comprensión de lo que nos rodea, de lo que somos. Este punto de vista es fruto de la agudeza visual, de la luz de la inteligencia que emana de los ojos. La desfiguración, por tanto, se ensaña con los ojos. Las figuras se ciegan. Los ojos se rayan o se sacan. Desde siempre, los ojos de las estatuas han sido los órganos más “sensibles”, aquellos de los cuales ha sido necesario cuidarse o que se han tenido que cuidar. Si arrancamos o rasgamos los ojos a una estatua, le impedimos que nos mire mal, que nos lance el mal de ojos, que nos haga daño. La estatua, sin el órgano vital que es el ojo, deja de ser una presencia, una figura en cuyos ojos nos podemos perder. Los ojos son espejos que atrapan nuestro reflejo, óculos que encierran nuestra imagen reflejada y que nos roban una parte nuestra, desposeyéndonos de nuestra imagen, convirtiéndonos en sombras, en seres invisibles, sin proyección alguna.

El rostro de una figura pintada o esculpida sufre un atentado que deja huellas indelebles y acaso irreparables. Unas marcas que son profundos cortes, mutilaciones, rasgaduras, hendiduras que desdibujan sus rasgos, que se diluyen y se pierden. La desfiguración enmascara una figura. Su rostro se convierte en una herida abierta, como si una segunda faz escondiera el rostro original y verdadero, ocultación que no puede ser desvelada o levantada. Desde entonces, la figura se mostrará con este rostro salvajemente descompuesto.

Desfigurar y enmascarar son, pues, acciones que afectan el rostro a fin de disimularlo, ocultarlo. La máscara puede ser levantada; la desfiguración, en cambio, no siempre puede ser reparada, rectificada. Posiblemente queden marcas para siempre.

Pero los fines y las consecuencias de ambas acciones son similares. *Máscara* es una palabra que procede posiblemente del árabe *al-maskh*, que significa “metamorfosis”: esta conlleva un cambio profundo, no necesariamente visible. La figura o la persona sigue siendo, en apariencia, la misma; su naturaleza, que la apariencia oculta o no revela, en cambio, se ha alterado hasta tal punto que la figura es “otra” persona en cuanto se manifiesta o actúa. La metamorfosis desnaturaliza, pues. Una persona deja de ser “una persona” para convertirse, en este caso, en un animal o un monstruo. O en una cosa desanimada o inanimada: es una persona que ha perdido el alma, desalmada. Y, por tanto, es inquietante o temible, da miedo (de acabar como ella, de volverse como ella). Este comentario no es gratuito: *al-maskh* se refiere siempre a metamorfosis degradantes: se aplica a humanos convertidos en cerdos, en bestias.

Cabría mencionar otra posible etimología de la palabra *máscara*, no reñida con la anterior, según la cual provendría del latín tardomedieval *masca* o *mascha*, que

significa “aparición” o “espectro” —es decir, una figura que solo es una cara sin profundidad, una mera apariencia que simula ser una persona que persigue unos fines ocultos o negros—, acepción emparentada con el verbo *mascar*: los espectros se comen a los niños.

En todos los casos, la desfiguración conlleva una ocultación de la naturaleza propia o una desnaturalización. La afectación no es superficial; no se trata meramente de trastocar los rasgos, sino que el cambio es más profundo y afecta lo que uno es, y no solo cómo se muestra. Los rasgos pueden no haber variado, pero el daño, en cambio, no puede repararse o anularse, pues afecta sustancialmente lo que constituye o define la esencia de la persona: su naturaleza o su personalidad —pese a que la persona o la figura no haya quedado tocada.

La desfiguración es una manera de protegernos, pero también una forma paradójica y retorcida —aunque efectiva— de reconocer la capacidad de la imagen de entrar en contacto visual con nosotros, de encararse y de imponerse, hipnotizándonos. La desfiguración consigue que la imagen pierda la cara, que su estatuto físico y moral se reduzca a nada. Ningunea la imagen, sin que nos demos cuenta de que no podemos vivir sin imágenes: la imagen es un reflejo de lo que somos, un testimonio de nuestra vitalidad, de nuestro modo de ser en el mundo. Los muertos y las sombras no se reflejan, no son nada. La desfiguración baja el telón sobre el mundo, apaga la luz. Ya no podemos estar.



DESTRUCCIÓN

1.

En las ejecuciones capitales disparando con fusiles, intervienen siempre varios ejecutantes, como advierte Michel Serres. Pese a que un solo y certero disparo es suficiente, intervienen varios soldados. Una de las armas no está cargada —aunque emite el sonido de un disparo—, pero ninguno de los soldados sabe quién la maneja. De este modo, nadie puede estar seguro de haber cometido la ejecución capital. Por tanto, nadie puede sentirse culpable del acto cometido ni puede tener remordimientos. La ejecución no ha sido llevada a cabo por nadie conocido.

Esta descripción de la destrucción de un ser humano, curiosamente, se aplica a la destrucción del arte. En Occidente al menos, a partir del Renacimiento, conocemos el nombre del artista a quien se atribuye la creación de una obra —en la antigüedad grecolatina y en la egipcia, a veces también disponemos de esta información. Pese a que, hasta el siglo XVIII, las obras se realizaban en talleres y, a menudo, intervenían varios ejecutantes, tan solo ha perdurado un nombre, el de quien firmaba y reconocía la obra como suya, es decir, el nombre del taller del cual era el maestro.

Pero nunca o casi nunca sabemos el nombre de quien o los nombres de quienes destruyen una obra. Dicha destrucción se realiza a escondidas, con nocturnidad y siempre colectivamente. No podemos saber quién lanzó la primera piedra. La destrucción es “obra” de un colectivo. Existen razones obvias para ello: se trata de un acto ilegal o sacrílego y, por tanto, susceptible de sanción humana o divina. El peso de la justicia humana o divina recae en el “autor”, el responsable de la destrucción. La “autoría” compartida diluye las responsabilidades.

Pero la nocturnidad de la ejecución puede tener otras causas. Se puede temer también —y sobre todo— la venganza, no de los hombres o de las comunidades afectadas ni siquiera de los dioses cuyas imágenes o receptáculos han sido destruidos, sino de la propia obra, pues esta es un organismo vivo. Pese a ser una creación humana —o precisamente por ello—, se trata de una criatura. Posee rasgos y una “personalidad” propios. Acoge el espíritu de la divinidad, del modelo que “representa”, al cual “encarna”. Dobla o sustituye la figura que muestra. Posee una parte o la totalidad de su “espíritu”.

La venganza de la obra puede ser terrible. Sabemos cómo y con qué crueldad se vengó, de forma lenta pero implacable, la estatua de bronce romana de la Venus de Ille de quien no le hizo el debido caso, como explica Prosper Mérimée, en un horrrisono cuento. Todo el peso del bronce recae sobre sus destructores. Conocemos los deseos de los dioses cartagineses: sus grandes estatuas de bronce exigían sacrificios humanos. Tras calentarlas al rojo vivo, o tras encender una hoguera en un caldero que portaban, se les entregaba a recién nacidos. Nadie escapaba al dictado de la estatua. En Grecia, según cuenta el mito, las estatuas podían descender de sus pedestales, como autómatas, y moverse libremente para hacer cumplir sus órdenes o satisfacer sus deseos.

La destrucción de las estatuas, a escondidas y en manada, es un testimonio del respeto que inspiran. Nadie se enfrenta a ellas a cara limpia y a plena luz

del día. Nadie quiere ser responsable de su destrucción, pues sabe que esta conlleva ineludiblemente la destrucción de uno mismo. Condenar una estatua es condenarse.

2.

¿Somos conscientes de que la obra emblemática del arte clásico, la segunda obra más contemplada del Museo del Louvre en París, el más visitado del mundo, eso es, la admirada Venus de Milo, es una gran escultura severamente mutilada o, acaso, la imagen de una diosa manca? Hasta se han escrito canciones acerca de los brazos perdidos de la Venus de la isla de Milo.

Del mismo modo, ¿alguien ha echado en falta la mayor parte del cuerpo —las piernas, la cabeza y los brazos— del busto del Belvedere en los Museos Vaticanos, una obra maestra helenística que incluso inspiró a Miguel Ángel, a poco de ser descubierta?

Cuando el ejército persa conquistó la ciudad-Estado de Atenas, a principios del siglo V, saqueó la Acrópolis hasta tal punto que, tras la retirada de los vencedores, Pericles, como nuevo gobernante ateniense, tuvo que lanzar una costosísima operación urbanística y constructiva de restauración y reconstrucción del recinto sagrado ateniense. Los templos habían quedado devastados y las estatuas sagradas, ofrendas de ciudades e individuales depositadas tanto dentro del tesoro del templo (el Partenón, un edificio anterior al actual) cuanto en el exterior, habían sido destrozadas. Los griegos no pudieron más que recoger con cuidado los fragmentos y enterrarlos: se trataba de estatuas sagradas, esto es, vivas, que habían muerto por la furia saqueadora persa, y habían de ser enterradas como cualquier ser que hubiera perdido la vida.

La acción destructiva de los persas no se desmarcaba de las acciones que cualquier ejército perpetraba cuando tomaba una ciudad: el incendio de los templos y el derribo, la mutilación y el robo de estatuas, de manera que los dioses invisibles, que hasta entonces habían velado por la ciudad tomada, perdieran cualquier contacto con el mundo terrenal y ya no pudieran manifestarse de una forma sensible, visible, a través del cuerpo de las estatuas que animaban. Estas eran vehículos para que los espíritus divinos moraran en la Tierra —en los templos o en los recintos sagrados— y pudieran dialogar con los humanos, recibir sus ofrendas y sus plegarias. Quizá deberíamos añadir que dicha destrucción o dicho rapto no obedecían a motivaciones económicas ni a la voluntad de acumular bienes, como sí ocurrió en 1897 tras la completa destrucción de la ciudad de Edo, capital del reino de Benín, a cargo del ejército británico, que arrancó todas las efigies reales y las placas, también de bronce, que ornaban el Palacio Real para depositarlas en el Museo Británico de Londres, donde aún se exponen, pese a las reclamaciones del nuevo Estado de Benín y de Nigeria.

Todas las estatuas griegas de los inicios de la época clásica, todas las figuras jóvenes femeninas y masculinas (las *korai* y los *kuroi*) expuestas en el Museo de la Acrópolis de Atenas son estatuas destruidas y rescatadas. Todas están incompletas: además de haber perdido los colores, carecen de algún brazo o pierna —o de ambos. Son estatuas fragmentadas, mutiladas. Pero, ¿quién lamenta la grave pérdida de las extremidades superiores e inferiores del Efebo de Kritios o la aún más grave pérdida de brazos y piernas del parcialmente desfigu-



rado marmóreo Jinete Rampin? Son estatuas admirables, que admiramos, sin pensar en lo que han perdido, en que han quedado muy dañadas. Se diría que siempre han estado así desde su creación y que las partes que les faltan y que no percibimos son intencionadas y ayudan a expresar lo que la estatua sugiere (o lo que el escultor quiso comunicar —quizá acerca de la fragilidad de la vida o de la evanescencia de la juventud o de la belleza).

En estos casos, la destrucción ha originado, casualmente, una obra que nos parece perfecta, que podemos pensar que no ha perdido su unicidad, aun cuando nuestra mirada no está necesariamente adiestrada para percibir un fragmento roto como una obra completa. El magnetismo del célebre busto egipcio de Nefertiti, con su turbadora mirada, ¿no es debido precisamente a la pérdida de un globo ocular, posiblemente a raíz de una mutilación intencionada?

Es cierto que, tras el notable descubrimiento de estatuas clásicas (casi siempre romanas) en Italia a partir del siglo xvi, escultores de la talla de Bernini completaron las mutiladas obras desenterradas y les añadieron las partes que supuestamente habían perdido, hasta recrear la efigie de un dios o de un héroe tal como pensaban que habían sido representados originariamente. Con frecuencia, las estatuas cambiaron de modelo. Algunos Apolos se convirtieron en Mercurios, y diversos Hércules jóvenes, en Apolos. Hoy en día, la mayoría de estos añadidos barrocos han sido retirados, salvo cuando la restitución es obra de algún escultor célebre —como Bernini, precisamente.

También es cierto que se han perdido para siempre un ingente número de obras, debido a incendios, a naufragios o a manipulaciones imprudentes. Las desmesuradas estatuas griegas criselefantinas (de madera y marfil) de Fidias, en Atenas y en Olimpia, desaparecieron en incendios debido a la frágil naturaleza de dichos materiales, muy sensibles al fuego.

Pero, en otros muchos casos, las obras rotas, devastadas o dañadas han podido recuperarse, aunque nunca sabremos qué aspecto tuvieron una vez concluidas. Ello no es óbice para que las aceptemos tal como están, y nos parecen hermosas, quizá más hermosas que antes de que se hubiera atentado voluntariamente contra ellas.

La destrucción daña, sin duda. Pero puede dar lugar a una nueva obra, posiblemente superior, más enigmática o sugerente que la obra original completa. La estatua ecuestre del general Francisco Franco en Barcelona, del escultor Josep Viladomat, una obra académica, mediocre o indiferente, ha adquirido una extraña, turbadora, hipnótica presencia tras su decapitación intencionada.

Si crear supone destruir, como ocurre al desbastar un bloque de mármol, tallar un árbol o recortar y manchar una tela, por ejemplo, la destrucción también es creadora. Quizá la destrucción no atenta contra el arte, sino que acelera, intencionadamente o no, su mutación constante. Las obras no son eternas. Algunos artistas contemporáneos han hecho bien en recordarnos esta evidencia. Las obras, como todos los seres vivos, mutan y se transforman, antes de su lenta y siempre postergada pero inevitable desaparición.

3.

Cuenta la leyenda que Apeles, el gran pintor de la Grecia antigua, considerado en su tiempo como el mejor de la historia, irritado por no haber logrado pintar un caballo encabritado de manera convincente, pese a todos sus esfuerzos, lanzó con furia una esponja embebida de pigmentos contra el cuadro, que vino a dar contra la boca del caballo y, como por arte de magia, dejó una mancha que reproducía a la perfección la espuma que el caballo escupía y que Apeles había tratado de reproducir en vano. La imagen mancillada se convirtió, de golpe, en un retrato fiel de la realidad. El gesto destructor y el azar habían remendado los errores del pintor. La imagen era perfecta.

Dos mil quinientos años más tarde, en 1953, el pintor Robert Rauschenberg preguntó a Willem de Kooning, un artista que admiraba, si le podía entregar un dibujo a lápiz suyo que se pudiera borrar. La obra que Rauschenberg pretendía hacer consistía en un dibujo ajeno, de un artista reconocido, borrado cuidadosamente hasta que se asemejara a un palimpsesto, a un pergamino escrito en la antigüedad que monjes medievales, en una época en que el pergamino era muy costoso y difícil de obtener, reutilizaban tras haber rascado y eliminado la escritura precedente. Sin embargo, el rascado era imperfecto o incompleto: debajo del texto medieval, se reconocían —y todavía se reconocen, a duras penas— rastros de escrituras precedentes, lo cual convierte a los palimpsestos en remedos de yacimientos arqueológicos en que trazas de construcciones sucesivas se superponen en un mismo terreno. La obra de Rauschenberg, que él mismo encuadró en un marco de oro y tituló *Dibujo borrado de De Kooning*, seguía la senda emprendida por Marcel Duchamp a principios del siglo xx, cuando pintó unos bigotes en una postal de la Mona Lisa de Leonardo de Vinci. Aquel gesto fue considerado tanto una muestra de iconoclastia —una destrucción intencionada de imágenes— como de admiración y devoción hacia la obra de De Kooning, según sostenía el mismo Rauschenberg. La obra resultante era una imagen invisible, ideal. La destrucción o el borrado del dibujo evitaban que este, tal como De Kooning lo había realizado, fuera una víctima inevitable del paso del tiempo.

¿Qué se destruye cuando se destruye intencionadamente una obra de arte? Incluso cuando el mármol se pulveriza para convertirlo en cal usada como material de construcción, para una nueva construcción, y metales como el oro, la plata o el bronce se funden para obtener el material necesario para una nueva forma, la materia no se destruye, tan solo pasa a formar parte de una nueva obra, salvo si la erosión del tiempo los diluye completamente. Lo que se destruye es la forma (en inglés, *shape*). Pero los fragmentos materiales, aun siendo informes, tienen una forma (*form*); una forma ciertamente no deseada o pensada por un artista, pero este puede, en cualquier momento, recoger dichos fragmentos y presentarlos como una nueva obra de arte, dotada de *shape* y de *form*, eso es, de una forma trabajada o pensada. Si nos fijamos bien, la mayoría de las obras antiguas están fragmentadas, pero ello no impide que sean apreciadas como creaciones humanas. Del mismo modo, un gran número de pinturas clásicas han sido recortadas o ampliadas a lo largo de los siglos para adaptarlas a un nuevo entorno, sin que estas mutilaciones o alteraciones invaliden su condición de obra de arte ni disminuyan su atractivo. Crear es destruir. El escultor trabaja con un martillo. Ataca un bloque de mármol, lo desbasta, lo va reduciendo. El suelo queda cubierto de cascotes parecidos a



los que yacen a los pies de una estatua tras haber sido atacada con un objeto punzante. El pintor utiliza espátula y esponja; el dibujante, una goma de borrar. El propio lápiz deja una huella a veces indeleble. El grabador maneja un punzón que hiere el metal o el linóleo. Una plancha utilizada para grabar es una plancha rasgada. El acto creador que implica un trabajo manual desgaja, rompe, discrimina, segrega. Lo que se obtiene es a costa de una forma material fuertemente alterada, incluso en el caso de la obra consista en un elemento material sobre el cual apenas se ha incidido: este elemento ha sido separado del medio en que se insertaba. Ha perdido sus referencias.

La destrucción no se opone a la creación: da lugar a una nueva creación. Los fragmentos, de pronto, adquieren una presencia que no tenían cuando formaban parte de un conjunto. Se individualizan. Se convierten en seres preciados y preciosos. Su unidad, su "lógica", se pone de manifiesto. No aparecen como entes mutilados, sino "reducidos" a lo esencial. Todo lo que son se encuentra en este diminuto fragmento recuperado. La destrucción multiplica la creación. Da lugar a nuevos entes, fruto de la pasión, de la pulsión —la creación y la destrucción son actos pasionales—, que devuelven la vida a obras que quizá la hubieran perdido, no la hubieran tenido nunca o hubieran pasado desapercibidas. El fragmento hace soñar. Un fragmento, una obra rota, exuda una vitalidad y una fuerza, ejerce una fascinación e infunde un respeto que una obra "completa" quizá nunca hubiera despertado. Un fragmento es un recordatorio de la fragilidad de la vida. Un fragmento es humano. Evoca una vida que resiste, una vida tenaz y admirable. La destrucción despierta la obra y pone de manifiesto que es mortal. La destrucción es el fruto, acaso desesperado, de volver a dar sentido a unas obras que lo habían perdido.

4.

La mayoría de las estatuas sumerias del sur de Mesopotamia, del cuarto y el tercer milenio antes de Cristo, estaban rotas cuando fueron desenterradas en la primera mitad del siglo xx. Su destrucción no fue causada por el tiempo, por enemigos de la época que hubieran saqueado templos y palacios, por saqueadores modernos o por los primeros arqueólogos que, ante la búsqueda voraz de obras de valor, descuidaban las formas, sino que las estatuas fueron enterradas en su momento tras haber sido destruidas intencionadamente, seguramente por los mismos artesanos que las habían labrado o por quienes las habían encargado. Los tallistas creaban estatuas para dañarlas.

Esta destrucción, que culminaba o clausuraba la creación, nos puede hoy sorprender. Sin embargo, arroja alguna luz sobre los impulsos que ayer como hoy nos llevan a destruir imágenes. Las estatuas causaban inquietud. Se temía que cobraran vida. El mito de Pigmalión revela este temor y este deseo, como también lo evoca la tragedia *Alceste* de Eurípides, que cuenta cómo Alceste, esposa del rey Admeto, aceptó descender al Hades en lugar de su esposo, pues este obtuvo la inmortalidad a cambio de que alguien muriera por él. Alceste hizo prometer a Admeto que no volvería a esposarse, pero le permitió que ordenara que se labraran múltiples efigies suyas, distribuidas por todo el palacio. Sin embargo, Admeto descubrió enseguida que la ilusión que las efigies provocaban, como si la reina Alceste siguiera aún en vida, no se correspondía con la realidad. Perecían vivas, mas eran inertes y frías.

La inquietante impresión de que una estatua pudiera cobrar vida era la consecuencia del ritual de la apertura de la boca que se practicaba en Egipto, Mesopotamia o Israel. Supuestamente, a partir de entonces, la estatua podía hablar. Asumía una función oracular. Por ello, era necesario cuidar las estatuas y cuidarse de ellas; los recintos sagrados en que se ubicaban estaban vetados a los profanos.

La apertura de los ojos de las estatuas causaba aún más temor que la de la boca. Por ese motivo, los ojos de las estatuas se cubrían con conchas, cuyas estomas, aperturas o rajadas evocaban bien un corte, lo que impedía que la estatua pudiera orientarse y desplazarse. Las piernas juntas de las estatuas erguidas o sedentes también era un medio para evitar que las estatuas cobraran una vida excesiva, descendieran del pedestal y se insertaran en la vida de los humanos. Los griegos atribuían al mítico Dédalo (un ingenioso inventor de autómatas que se desplazaban solos) la talla de las primeras estatuas griegas con las piernas separadas en actitud de marcha.

Una estatua era, pues, un objeto mágico. Tenía un poder eficaz. Su creación o su destrucción tenían serias consecuencias para las comunidades. Las estatuas activadas podían predecir el futuro, proteger las ciudades y los santuarios e influir en las decisiones humanas. Si desaparecían, voluntaria o forzosamente, las comunidades en cuyo centro se ubicaban quedaban expuestas a los peligros. La ciudad de Troya no cayó ni fue saqueada porque los griegos la tomaran tras diez años de feroz contienda, sino que estos vencieron porque robaron nocturnamente el Paladio, una tosca efigie de madera, caída del cielo, que personificaba a la diosa Atenea, que protegía la ciudad desde su santuario en la Acrópolis. Las estatuas también podían actuar como chivos expiatorios. Una estatua destruida intencionadamente asumía todo el daño que una comunidad podía experimentar. Se "sacrificaba"; todo el daño recaía en ella y así evitaba que el daño que asumía afectara a la comunidad a la cual pertenecía. El mal ya estaba hecho. Destruir una imagen tenía un efecto profiláctico: se anticipaba a la destrucción de una comunidad y "reducía" sus efectos a la destrucción de una simple imagen. El efecto era catártico, liberador. Los miembros de la comunidad se sentían aliviados. El daño había pasado. La destrucción, asumida por la estatua, había tenido lugar. La protección consistía en traspasar a la figura el daño que una comunidad iba a padecer.

¿Destruimos entonces para acallar nuestros temores? El impulso destructor ¿tiene como fin evitar un daño mayor? La iconoclastia ¿es una manifestación o una consecuencia del miedo al futuro? ¿Revela la nula confianza en el porvenir y en la capacidad del hombre a sobreponerse? La destrucción de estatuas ¿es beneficiosa, pues evita males mayores como la desagregación de comunidades por desavenencias o enfrentamientos internos violentos? La salvaguarda de una comunidad ¿merece la destrucción del pasado?

Son preguntas, sin duda, sin respuesta.

5.

Todas las ciudades de la antigüedad estaban bajo la protección de una divinidad llamada *políada* (propia de la polis). Esta divinidad podía incluso haber fundado la urbe y, desde luego, a menudo, junto con otros dioses, velaba desde su san-



tuario por la salvaguarda de la comunidad, siempre que esta cumpliera con los rituales establecidos.

La cultura helenística concibió un tipo distinto de divinidad: una diosa —se trataba siempre de una figura femenina— que personificaba la ciudad. No llevaba el nombre de la urbe, sino que se llamaba Tiqué —que significa “buena suerte” en griego— o Fortuna. La Fortuna de cada ciudad se representaba a través de una figura femenina coronada, portadora de un cuerno de la abundancia. Su corona era distinta en cada efigie, ya que simbolizaba, de manera detallista y precisa, la muralla de la urbe. Fortuna o Tiqué era, como la Virgen María, una y diversa: la misma diosa personificada con tantas manifestaciones como ciudades existían.

Todas las culturas antiguas sacrificaban a unas divinidades temibles: los dioses y las diosas de la guerra. Solían ser divinidades principales, caracterizadas por su presencia o su aspecto terroríficos. Eran unas divinidades imprevisibles, implacables, sedientas de sangre, cuyo paso por la Tierra dejaba un reguero de víctimas, pese a haber implorado clemencia. En algunos casos, estas divinidades eran también diosas del deseo, en una alegoría clara de la ceguera que la pasión desata llevando a sus víctimas, manejadas como marionetas, a la perdición. Tal era, por ejemplo, la diosa Inanna o Ishtar en Mesopotamia, representada a veces como una hermosa y seductora mujer desnuda, apoyada sobre largas garras afiladas de ave de presa.

Grecia poseía una diosa única, que combinaba los rasgos de los dos tipos de deidades ya descritas. En efecto, Enio (o Enyo) era una diosa, hija o esposa de Ares, el dios de la guerra. Formaba parte del séquito de las divinidades aterradoras, como Deino y Fobos (el Terror y el Temblor), que acompañaban al violento Ares. Se confundía a veces con Eris, la diosa de la violencia. Con las manos manchadas de sangre, Enio se caracterizaba por una función peculiar, singular: era la diosa destructora (“saqueadora”, en palabras de Homero) de ciudades. Se presentaba como un súbito y devastador torbellino que arrasaba el corazón de las comunidades. Según algunos autores antiguos, Enio era hija de Forcis, un viejo hombre del mar, y de Ceto, un monstruo marino imponente como un cetáceo. Forcis y Ceto fueron también los padres de las terribles Gorgonas, las serpientes de tres cabezas, dos de ellas inmortales, de mirada que petrificaba, y de las Sirenas, pájaros con rostro de mujer cuyo canto engañoso y seductor llevaba a los marineros encantados al naufragio contra los arrecifes. La ciudad de Troya cayó cuando Enio entró en la ciudad tras el abandono de Atenea, y la toma de Tebas por parte de sus siete enemigos se produjo cuando la diosa se puso al frente del ejército atacante. Troya no volvió a la vida y Tebas casi desapareció.

Parece lógico que una cultura como la griega, que tenía en tanta estima a Apolo, el dios fundador de santuarios y ciudades, protector de calles y de umbrales —pese a que también era un dios destructivo—, tuviera una conciencia clara de la fragilidad de las construcciones humanas, siempre a la merced del soplo devastador de una diosa de la cual, al igual que Enio —que echaba fuego por la boca— había que protegerse accediendo a todas sus demandas.



Fig. 11
DESTRUCCIÓN
Biblioteca de la Universidad
de Mosul (Iraq), incendiada
y devastada por el Estado
Islámico, 2015-2017



Fig. 12
DESTRUCCIÓN
Palacio del presidente
de Iraq, Saddam Husein,
bombardeado e incendiado,
Bagdad (Iraq), 2003



En numerosas culturas antiguas, las arquitecturas sagrada y palaciega han sido consideradas una imagen del universo. La disposición de los edificios que componían un recinto, su distribución interior, podía reproducir la planimetría celeste. En la India védica, anterior al budismo, la planificación urbana y la disposición de los principales equipamientos reproducían —y aún reproducen— una desmesurada figura antropomórfica tendida sobre la tierra: el cuerpo del dios Purusha, el “hombre primordial”, que aceptaba unirse a la Tierra, la diosa material y maternal Prakrti, y sacrificarse para que de sus miembros y órganos brotaran ordenadamente los edificios. Ya en el Egipto faraónico, el Sol transitaba diariamente por el cielo y por el mundo de los muertos gracias al circuito a que invitaba la alargada disposición de los distintos recintos que configuran un templo. Si la renovación del mundo, en el cristianismo, se mantiene hasta el final de los tiempos es gracias al sacrificio, la crucifixión, del hijo de la divinidad, sacrificio que la planta del templo cristiano recuerda.

En ocasiones, el mundo se ceñía al perímetro de un extenso palacio en medio de un jardín, como ocurría en China. Los jardines edénicos persas, atravesados por una estrecha acequia por donde circulaba el agua, también eran una proyección del universo en la Tierra. El caos y la noche reinaban fuera de los límites del espacio construido. La ordenación del mundo estaba en manos de los constructores, que obraban a imitación del gran Arquitecto.

El teatro griego se relacionaba no tanto con el universo —pese a escenificar las andanzas de sus dioses y héroes—, cuanto con los humanos. El teatro era un aprendizaje de la vida, una lección difícil que implicaba asumir sin temor afectos y desafectos, entusiasmos y decepciones, alegrías y amargas. Este aprendizaje ante los envites de la fortuna, que impedían que el ser humano, considerado el sueño de una sombra, pudiera tomar las riendas de su vida, habría sido imposible sin las obras de teatro, que invitaban a los espectadores a identificarse con la suerte o con el infortunio de los héroes en escena, con los cuales sufrían y de los cuales se compadecían. Así pues, el teatro permitía sentir —a pequeñas dosis soportables que fortalecían el alma y la adiestraban a resistir “heroica” o estoicamente ante el horror a que se enfrentaban los personajes de la obra— dolor y redención, sensaciones o afectos que blindaban el alma ante los golpes de la fortuna y la curtían para cuando tuviera que enfrentarse a situaciones inesperadas, parecidas a las vividas en el teatro pero “reales”. El teatro era un educador anímico para soportar sin desfallecer lo que la vida destinaba a cada espectador.

Cabría preguntarse si la arquitectura no podría cumplir una función similar. No fortalecería el alma ante las catástrofes, pero enseñaría a vivir en el mundo. Nuestro comportamiento, nuestra manera de ser y de estar y nuestra posición en y ante el mundo —un mundo inabarcable y posiblemente hostil— podrían estar alentados por nuestra manera de ubicarnos en los espacios ordenados que compartimos, por cómo nos condicionan y nos ofrecen pautas para saber cómo y dónde vivir. Sin la ordenación de la arquitectura, sin sus lecciones “edificantes”, el mundo podría parecer o ser un espacio inhóspito, no apto para la vida; un lugar donde la vida no podría prender. Del mismo modo que una maqueta nos permite proyectarnos en el espacio y vernos ya viviendo en una determinada

casa que imaginamos, gracias a la maqueta que nos la muestra, la arquitectura, que es un modelo del mundo, nos permitiría ubicarnos y encontrarnos, y nos daría una lección sobre cómo vivir. La función de la arquitectura sería, en efecto, “edificadora”: fortalecería nuestros vínculos con el mundo.



Fig. 13
EDIFICACIÓN
Jardín de Dolat-Abad,
s. XVIII, Yazd (Irán)



Aunque las recientes reacciones pasionales ante determinadas esculturas naturalistas públicas de gran tamaño en diversos países, sobre todo en los Estados Unidos, cubriéndolas de pintura, decapitándolas o derribándolas, e incluso echándolas al río, parecen contradecir la actitud “correcta” que se tiene que mantener en Occidente ante las obras de arte desde el siglo XVIII, mostrando un cierto interés desapasionado y distante, lo cierto es que la creación artística y las imágenes en general, particularmente las naturalistas, nos obligan a detenernos ante ellas y a reflexionar sobre qué son, qué pretenden y qué esperan de nosotros. Tenemos que mantenernos a una cierta distancia, en silencio y educadamente, para poder observarlas y prestar atención a lo que tienen a bien mostrarnos o contarnos.

Las obras de arte nos enseñan a comportarnos, es decir, nos ayudan a soportar, a portar sobre nuestras espaldas el mundo, aceptándolo, pese a lo que nos pueda causar. El arte nos enseña buenas maneras, a guardar las formas, a respetar lo que nos rodea. Es una lección de buena (un adjetivo moral que califica nuestras acciones) conducta. La conducción, la conducta, designa una manera de comportarse, de estar y de intervenir en el mundo. Conducir viene del latín *ducere*, que significa “guiar”, “orientar”. La obra de arte actúa como un modelo que nos permite avanzar sin perdernos, sin perder las formas.

La propia “actitud” de la obra, siempre presente, dispuesta a mostrarse, ya es un modelo de comportamiento. Está en el mundo, ante nosotros, soportando los envites del tiempo y nuestra propia actitud, belicosa, desdeñosa, indiferente o interesada. La obra se mantiene incólume y nos sigue mirando, mostrándonos lo que tiene a “bien” proponernos.

La obra de arte es, pues, un ejemplo de cómo estar en el mundo. Ganamos con ella: la palabra *ejemplo* significa “ganancia obtenida”; viene del latín *exemplum*, eso es, “modelo ejemplar” (o modélico) y este, a su vez, del verbo latino *merere*, “merecer”; un ejemplo es siempre meritorio; un ejemplo nos llena; una conducta ejemplar nos transforma. Una obra de arte es un ejemplo de buena conducta: se somete a nuestro escrutinio. Su entereza nos contiene. Nos enseña a portarnos “bien”, a portar, aceptar lo que nos envuelve, a soportarnos, a entendernos. Aprendemos a estudiarlos, a conocernos y a controlar nuestras reacciones. La obra de arte se muestra como un espejo en el cual nos reflejamos plenamente. Descubrimos cómo somos y cómo estamos, y nos ofrece un modelo de cómo deberíamos estar si quisiéramos estar “bien” con nosotros mismos y con el mundo, eso es, estar a “buenas”.

La obra de arte nos enseña a respetarnos; a asumir, sin rabia ni renuncia, nuestra vida. Del mismo modo que, en determinadas circunstancias, en ceremonias o en rituales, debemos “comportarnos” —“¡Compórtate!” es una orden o una súplica habituales que los padres lanzan a niños y adolescentes— manteniendo el porte, igualmente la obra de arte nos cuadra. Nos pone firmes; nos enseña a ser firmes, a mantenerlos erguidos, sin dejarnos ir ni abandonarnos. La obra no nos abandona, sino que nos vigila y nos cuida. Se yergue como un referente ético y estético.

La obra nos reta, sin duda; nos pone a prueba. Quiere saber si seremos capaces de resistir a sus tentaciones. Nos fortifica (el alma y el cuerpo). Nos invita a contenernos para no caer ni tropezar, para no perder el ánimo ni el camino. La prueba a que nos somete debe ser superada; si no, la vida deja de tener sentido y se convierte en un obstáculo insuperable que solo causa desesperación, abandono y muerte.

La obra de arte es exigente. Nos exige entereza, aguante y deseos de superación. Nos permite ir más allá de nuestras limitaciones si la respetamos, si respetamos las reglas del juego que regulan nuestro estar, nuestra breve estancia en el mundo. Sin obras de arte, permaneceríamos sin rumbo y nos perderíamos. El arte es una lección permanente de cómo encontrarnos y de cómo estar el tiempo en que estamos.



ESPACIO PRIVADO

El adjetivo *privado*, aplicado al espacio, lo califica de tal modo que el espacio se convierte en un lugar en el cual solo tienen cabida quienes lo poseen. De este modo, el espacio privado se presenta como una propiedad a la cual se puede acceder, incluso pernoctar, pero en calidad de invitado y siempre de manera temporal. Se requiere una autorización para recorrerlo y permanecer un tiempo en él. El espacio privado “representa” a quien o a quienes lo poseen. Se trata de una extensión de los dueños; una muestra del dominio sobre el espacio, de la capacidad de imponerse a él y de controlarlo. El espacio privado resulta de la imposición de una fuerza, que este manifiesta o exterioriza. En el interior, pueden regir unas reglas de comportamiento, de uso del espacio, distintas de las que imperan en los espacios públicos, sobre las cuales nadie, salvo una colectividad, puede ejercer ningún poder.

Hannah Arendt comentaba que la noción de lo privado, que modernamente expresa la posesión de un bien preciado y, por tanto, se define de manera positiva como una ganancia, antiguamente tenía un significado muy distinto, que acaso aún resuena en esta noción, dotándola de matices no siempre evidentes. *Privado* es un término que viene del latín. Todas las palabras de la familia del verbo *privare* destacan por un rasgo: señalan la ausencia, la privación —y no la privacidad. *Privus*, en latín, significa “aislado”, casi “encerrado”. El espacio privado aparece más como una cárcel que como una expansión y una protección del yo. *Privus* también se traduce por “denudado”: designa no lo que se posee, sino lo que falta, aquello de lo que se carece. Lo privado sería, pues, lo que no poseemos. Señalaría un mal, algo necesario para la vida pero que no tenemos, más que un bien, una ganancia o una posesión.

Un bien privado es un privilegio. Los privilegios, hoy en día, son gracias que nos benefician —que nos permiten obtener y atesorar bienes (de los que privamos a los demás). Sin embargo, etimológicamente, *privilegium*, significa “ley (*lex*) de privación”. Se trataba de una ley de excepción gracias a la cual se podía despojar a una persona de unos bienes que había adquirido ilegalmente. Era una ley contra la propiedad privada.

Lo privado evoca, así, lo que nos falta: el contacto con el otro. El espacio privado es un espacio de encierro (y no de encuentro, donde se puede invitar y recibir a los demás), que daña precisamente por la falta de apertura. Aprisiona, no protege. Un espacio privado es un espacio privado de los demás. Lo privado no es una muestra de riqueza y de poder, sino de pobreza y de miedo. Lo privado señalaría el temor o la incapacidad de abrirse, de mirar a los demás, de mirarse en ellos.



ESPACIO PÚBLICO

Cruces, lazos, banderas, pintadas... El espacio público español (plazas, calles, playas, paseos) está invadido por “signos” de “diversos colores” (carteles, pasquines, grafitis, pegatinas), plantados, atados, hincados, pintados para perdurar. Los actos a que nos invitan los signos parecen justos: se sitúan en un espacio público donde, supuestamente, todos tenemos derecho a “manifestarnos”. Los argumentos a favor o en contra de estas prácticas, esgrimidos por los representantes políticos y culturales, se basan precisamente en la libertad “de expresión” “pública”, es decir, el derecho que todos los individuos y cualquier colectivo tienen de hacer públicas sus sonoras, gráficas o visuales opiniones —“opiniones”, es decir, expresiones que no casan con “verdades”; los griegos distinguían entre la verdad y la opinión, siempre mudable y manipulable.

Lo público es lo que pertenece al *populus*, al pueblo, lo que se puede publicar o manifestar libremente sin temor al rechazo o a la exclusión. Lo público es inclusivo —y exclusivo: pertenece “en propiedad” a todos (y este es otro de los significados de público).

Lo público es propio de adultos (*pubes*, en latín), de personas que han entrado en la pubertad. Lo público pertenece a las personas ya entradas en la edad de la razón, eso es, que son razonables. Que tienen razones que pueden y deben contrastar.

Sin embargo, el espacio público no es un lugar donde manifestar o manifestarse, sino un espacio donde confrontar “ideas”, “opiniones” o “puntos de vista”. No se trata de imponer argumentos, sino de exponerlos para que puedan ser contrastados. El espacio público es un escenario acotado donde se discuten y se dirimen las diferencias: un espacio de debate. Y este tiene su tiempo de exposición y de reflexión: se exponen, se contrastan y se resuelven distintas maneras de ver el mundo, tras lo cual el espacio público ha de volver a quedar limpio de “símbolos identitarios”. La discusión puede ser viva, incluso acalorada; pero debe ser siempre respetuosa. Ha de tener sobre todo la capacidad de permitir la libre manifestación de cada manera de juzgar el mundo, a fin de que todas las visiones puedan ser estudiadas antes de llegar a acuerdos. El espacio público es el espacio de los acuerdos. Lo acordado se aplica, se ejecuta. Ya no necesita defenderse, ni mantenerse a la defensiva.

Estas consideraciones sobre las características del espacio público, del cual el ágora griega es un ejemplo vivo y perdurable, no implican que no se puedan ubicar “símbolos” o monumentos. Pero estos tienen que ser aceptados por todos; por ejemplo, en la Atenas clásica, por los ciudadanos y por los dioses y, entre aquellos, por sus distintas “facciones”. Pocos símbolos cumplen esta función: alguna bandera, alguna estatua, fiestas, cantos, celebraciones y procesiones; volviendo a Atenas, en la época de Pericles, el altar de los héroes de la ciudad, un monumento a los dioses, la tumba del héroe fundador legendario. Unos pocos signos, no siempre visibles, pero que todo ciudadano sabe que existen, dónde se encuentran y que puede soñar en ellos si no los percibe; en la Grecia antigua, la tumba del héroe fundador o *heroon* se mantenía en un discreto lugar

para no llamar la atención de los enemigos de la ciudad. Son obras en las cuales cada ciudadano puede proyectarse y reconocerse; unos símbolos asumidos por todos.

Hoy estamos muy lejos no solo de la sabiduría clásica, sino del simple “sentido común”.

Fig. 14
ESPACIO PÚBLICO
Patio de la mezquita de los
Omeyyas, Damasco (Siria)



Fig. 15 (izq.)
ESPACIO PÚBLICO
Patio público ante un templo
budista, Bagan (Birmania)



Fig. 16 (der.)
ESPACIO PÚBLICO
Plaza de San Marcos
desde la Basílica



ESTATUA

1.

La redacción un texto de historia o de teoría del arte puede tropezar con una duda: las palabras *estatua* y *escultura* ¿son sinónimas? ¿Pueden utilizarse alternativamente?

Ambas provienen del latín. Escultura deriva de *esculpir* (*sculpere*, que literalmente significa “tallar”) y de *rascar* y *grabar* (*scalpere*). La escultura y el grabado son técnicas parecidas. Una escultura es una piedra tallada. Una talla no se moldea ni se funde; no puede ser de barro ni de metal. Una escultura, como afirmaba Miguel Ángel, está contenida dentro de un bloque. Una escultura se libera de la piedra. Se obtiene mediante la sustracción del material. Una escultura no puede ser un objeto encontrado. Para ser denominada como tal, requiere la manipulación de un determinado material. Por tanto, el término *escultura* se refiere a un modo de hacer y a un material. Una escultura es el fruto de una determinada acción humana, intencionada, sobre un material (la piedra, el mármol, el marfil) o sobre una escultura ya existente, también de piedra o de mármol, como ocurría, por ejemplo, en Roma, cuando un mismo busto era tallado una y otra vez para adaptarlo a los rostros de los sucesivos emperadores. El término *escultura* pertenece, en propiedad, al vocabulario artístico.

La palabra *estatua* deriva del verbo *statere*, que se emparenta con *stare*, “estar de pie”. *Statere* significa “establecer, fijar unos principios” y también “decidir”. Una estatua es un ente (o ¿un ser?) perfectamente caracterizado. Una estatua es siempre una obra erguida, un monolito. La inmovilidad y la presencia son propiedades de una estatua. Sabe estar. Tiene cuerpo, presencia. Está presente en un sitio determinado. Posee un lugar, su espacio. Una estatua manifiesta una presencia ante nosotros, se encara con nosotros. Una estatua es *statim*: no retrocede, nos aguarda segura (en francés, *à pied ferme*, firme, con los pies anclados en el suelo). La estatua posee un *status*, una manera de estar firme y erguida, que exuda seguridad. Una estatua es como un soldado. Las piedras erguidas, las estatuas funerarias, como los moáis de la isla de Pascua, velan para siempre los muertos y defienden los camposantos. De la estatua, no emana impresión de debilidad alguna. La estatua da cuerpo materializa, de manera fija y permanente, un ser incorpóreo —que sin el recurso de la estatua sería invisible. Toda vez que el verbo *mantenerse en pie* solo se aplica a los seres vivos, visibles e invisibles, una estatua debe referirse necesariamente a un modelo, celestial, animal o humano.

Una estatua, pues, es una obra naturalista o que permite el reconocimiento del modelo, haya sido retratado miméticamente o simbolizado de tal modo que su identificación no causa problema alguno. Sin embargo, se plantea una duda: cabe preguntarse si la posición erguida es propia del modelo retratado de pie o de la estatua. En otras palabras, una creación abstracta, sin modelo evidente o reconocible, ¿puede recibir el nombre de estatua? Si lo que caracteriza la estatua es su posición erguida y esta es propia de los seres vivos, una creación abstracta puede ser una estatua solo si, metafóricamente, evoca la posición de un ser vivo. En cierto modo, una estatua se relaciona con la vida. Los muertos, las formas inertes y geométricas, no pueden esculpirse, salvo si pueden asociarse de alguna manera a un ser vivo, o si los yacientes simulan que duermen.



La diferencia entre la escultura y la estatua es la misma que media entre la técnica y la ética: una escultura es una obra esculpida; la palabra *escultura* se refiere a cómo ha sido creada. Una estatua, en cambio, es la imagen de un ser erecto, un símbolo de rectitud. Una escultura que no sea un móvil o un penetrable (*instalación* por la que el espectador puede circular) puede ser una estatua tallada. Pero una estatua no es solo una escultura. Es algo más y algo distinto. Una estatua tiene el porte de un ser vivo —y se relaciona benéfica o agresivamente con nosotros—, mientras que la escultura es un ente inerte, extraído de la materia. A través de la palabra *escultura*, se insiste en el origen de la obra; *estatua*, por el contrario, designa un objeto o un ser que parece estar ante nosotros desde siempre. Una estatua es un ente inmemorial. Nos precede, existe desde antes que nosotros, y tras nuestra desaparición la estatua seguirá allí, velándonos. Una escultura es una creación o un producto humano. Una estatua, en cambio, tiene un origen sobrenatural. No intervenimos en la creación de la estatua que, como los riscos, parece brotar de la tierra. Más bien es la estatua que nos crea a nosotros cuando nos reconoce y nos obliga a preguntarnos qué somos ante ella. Una estatua nos obliga a interrogarnos sobre nuestro lugar en la tierra. Las estatuas son el espejo de nuestra mortalidad.

2.

¿Esculpiríamos —moldearíamos— esculturas si fuéramos inmortales?

Los dioses no fabrican esculturas. Al parecer, no las necesitan. Sí tienen autómatas, como los que atienden el palacio de Zeus, que son obra de Hefesto, el dios de la forja, aunque más que esculturas son máquinas, útiles domésticos.

En verdad, el Olimpo sí dispuso de una estatua de madera. La razón es ilustrativa de lo que posteriormente significarían las estatuas para los humanos. Atenea nació de la testa de Zeus, pero tuvo que ser criada lejos del Olimpo por Tritón, hijo de Poseidón, el dios de los mares y hermano de Zeus. Atenea no habría sobrevivido en el Olimpo, pues habría sido víctima de la furia y de los celos de Hera, la esposa de Zeus, ya que era como una hija ilegítima: Zeus la concibió solo, milagrosamente, sin la intervención de su esposa.

Atenea solía jugar con Palas, hija de Tritón. En tanto que diosa de la guerra —y de las artes: la destrucción de la guerra se compensa con la creación, la recreación, la restauración y la distracción que suponen las artes, logrando que olvidemos los desastres de la guerra—, Atenea educó a su amiga Palas en las artes marciales. Un día en que jugaban a combatir, Atenea mató involuntariamente a Palas, que estaba distraída por la égida —un enigmático y ensordecedor traje, compuesto por miles de testas de dragones aulladores. Desconsolada, Atenea talló una efigie de Palas, que vistió y dio el nombre de su amiga, la cual, desde entonces, pasó a denominarse Palas Atenea. Mas, un día, inadvertidamente, el *paladio* —tal era el nombre de la talla— cayó desde el cielo sobre la ciudad de Troya, que lo adoptó como amuleto. Mientras el paladio permaneció en la ciudad, Troya fue invencible. Solo su robo por Eneas —que se llevó el paladio a Roma, confiriendo a la ciudad eterna el dominio del mundo— permitió que los aqueos tomaran y devastaran Troya.

El paladio estaba ligado a la muerte de Palas —que no era una diosa: las divinidades no son mortales y no necesitan sustitutos que las reemplacen cuando se

desvanecen. Actuaba como un doble. Ocupaba el lugar de Palas. El paladio era alimentado, lavado, cuidado y vestido como un ser vivo. Pues era (como) un ser vivo.

Las estatuas antropomórficas (y también las teriomórficas) pertenecen al arte funerario. Reemplazan al difunto. Sirven para cobijar las almas de aquel. Ofrecen un cuerpo imperecedero en que el alma puede insertarse y librarse así de seguir vagando como un alma en pena.

Las estatuas han de cumplir funciones contrapuestas. Han de estar vivas, animarse. De ahí el ritual de la apertura de la boca, común en las antiguas culturas de Egipto y Mesopotamia, que consistía en deslizar un cuchillo afilado sobre los labios de la estatua para que esta los entreabriera y pudiera respirar. Pero no podían desplazarse. Las piernas habían de estar bien unidas o sujetas. Si se separaban, la estatua debía adoptar una posición firme, debía formar. Había estatuas que se movían, ciertamente. El mítico Dédalo, inventor de la estatuaria griega, era célebre por sus estatuas tan realistas que parecían estar a punto de ponerse a caminar. Por ello, según cuenta Platón, se las encadenaba para evitar que se mezclaran con los humanos. Las estatuas debían estar vivas, pero no podían actuar como los seres vivos, so pena de confundirlos y de confundirse con ellos. Las estatuas solo se fabricaban cuando eran necesarias: servían para marcar el emplazamiento de una tumba, para recordar al difunto y para mantener vivo su recuerdo, su alma. Las estatuas, al igual que todas las imágenes, solo cobran vida, solo existen, cuando y porque desaparecemos.

Pero, en ocasiones, las estatuas irritan. Son inmutables. No sufren. Se mantienen siempre en pie. El tiempo no las afecta; son inmunes a sus estragos. Parece que se encaran con nosotros para echarnos en cara —y acaso burlarse— de nuestra condición mortal. Las estatuas no se desplazan pero tampoco mueren, o mueren en cuanto dejamos de creer en ellas. Las culturas descreídas tampoco necesitan estatuas, más bien las temen.

Ante la firmeza de las estatuas, puede que reaccionemos. La iconoclastia o destrucción de imágenes y, en particular, de estatuas —retiradas, mutiladas, derribadas, decapitadas, reducidas a polvo— revela el respeto —o el miedo— que nos inspiran. También denota la decepción que experimentamos cuando la estatua —que no queremos que se mueva, por temor— permanece inmutable y desdeña responder a nuestras plegarias, eso es, cuando nos falla, pero el pavor nos invade si la estatua reacciona —como la mítica Venus de Ille, un bronce romano desenterrado en perfecto estado, de tamaño superior al natural, descrito por el novelista Prosper Mérimée, del cual se enamoró un humano que, lívido, se vio, sorprendentemente correspondido. No soportamos su eterna presencia, que nos devuelva, como en un espejo, la imagen de nuestra condición moral. Como la madrastra, preferimos destruirla antes que reconocer que, cuando ya no estemos, una estatua nos sustituirá y viviremos en el recuerdo a través de esta efigie. Nuestros rasgos serán sustituidos por los eternos rasgos incólumes de las estatuas. Estas son lo que quisiéramos ser. Seres que doblegan el tiempo —y que no necesitan remedos como las estatuas.

Fig. 17
ESTATUA

Almacén municipal con estatuas dañadas retiradas del espacio público, Barcelona



Fig. 18
ESTATUA

Estatua decapitada del presidente de Iraq, Saddam Husein en 2003, almacenes del Museo Nacional de Iraq, Bagdad



ESTÉTICA

1.

La estética es propiamente un estudio de cómo nos relacionamos con el arte y con la naturaleza, percibida como una obra de arte: cómo los percibimos y cómo actúan en nosotros, qué nos aportan. Nos hallamos ante un concepto plasmado sensiblemente. El encuentro solo se puede producir razonablemente con los sentidos orientados o unidos al entendimiento, que es una facultad anímica superior, aunque no es la razón. Mas, antes del encuentro y para que este se produzca y nos podamos enriquecer con la manera o la forma en que se nos comunica dicho concepto, es necesario definir qué es una obra de arte. Esta necesidad conduce a un razonamiento circular, pues la estética es el estudio de las condiciones para la percepción, para el entendimiento de la obra de arte, definida esta como lo que activa la labor conjunta del entendimiento y de los sentidos.

El arte es lo que place sin que busquemos intencionadamente algo que nos satisfaga y esta satisfacción desinteresada, por el “placer” que proporciona, por la apertura de miras que brinda, sin que la hayamos perseguido, solo lo produce la obra de arte o todo aquello (un paisaje, una construcción, por ejemplo) que juzgamos como una obra de arte.

La estética se centra en el aprecio de una forma y no de la función a la cual esta atiende.

Una obra de arte es cualquier ente o ser cuya forma se valora a través de los sentidos, en detrimento de su posible función, que no entra en el juicio que el ente o el ser merecen. La mirada estética se fija en cualidades sensibles tales como la forma, el color o las proporciones, y no en cualidades morales tales como el objetivo al cual el ente atiende, si bien las cualidades sensibles han de sugerir cualidades morales —o tienden a ello. Aunque la belleza no lleve necesariamente al bien, tendemos a suponer —erróneamente o no, pues no existe norma alguna que regule esta apreciación— que algo bello es algo bueno y que el contacto con la belleza nos hace o nos hará mejores personas, como ocurre a veces.

2.

Si el conocimiento cuantitativo del mundo trata de hallar una ley universal que dé razón tanto del mundo de las estrellas como del de los átomos, es decir, de las leyes de la relatividad y de la física cuántica, según las cuales, en el primer caso, el conocimiento depende de la posición del observador (su ubicación, su movimiento) con respecto al mundo y, en el segundo, de la posición del mundo de los átomos con respecto al observador que, al asomarse al mundo infinitesimal trastoca la forma de este, el conocimiento cualitativo o estético del mundo debe navegar entre un gran número de aproximaciones que se oponen, se contradicen o se rechazan. Desde finales del siglo XVIII, al menos en Occidente, se intenta descifrar qué son las cualidades sensibles que determinan la atracción o el rechazo que el mundo nos suscita y qué efectos tienen dichas emociones, positivas o negativas, en y para nosotros.



Esta incertidumbre se halla, en verdad, en el origen del estudio de la importancia de las cualidades sensibles, de lo que son —si es que existen— y de la información, el beneficio o el maleficio que nos aportan o causan. El *Hippias mayor*, el primer estudio de Platón sobre la belleza, una de las cualidades principales en Occidente, recorre las distintas y opuestas causas o soportes de la belleza. La belleza depende, según los distintos casos u opiniones, de la materia, de la forma o de la función del objeto evaluado, sin que sea posible determinar una razón única que dé cuenta de lo que calificamos como bello o de qué es la belleza. Teniendo en cuenta que la funcionalidad de un útil, su respuesta correcta a una necesidad, también depende de la habilidad del usuario, este puede incidir en la existencia o en la intensidad de la belleza. De forma astuta, Sócrates, el protagonista del diálogo antes citado, concluye que es imposible concluir acerca del estatuto y de la función de esa cualidad sensible principal.

Con el cristianismo, que recuperó estéticas mesopotámicas, la luz en sí o la luz emitida de forma directa o reflejada, pura o tamizada, blanca o teñida, se convirtió en el símbolo o en la causa de la belleza. La importancia de las proporciones en la determinación de la belleza de las cosas, presentes ya en la Antigüedad y en la Edad Media cristiana, se acentuó en el Renacimiento occidental, si bien dejaron de manifestarse principalmente en los objetos, para brillar en sus proyectos o bocetos, considerando que la materia difuminaba o desdibujaba la precisión casi irreal de las proporciones matemáticas.

En el siglo XVIII, la belleza dejó de residir en el objeto bien proporcionado, trabajado, materialmente brillante y funcionalmente eficaz, y se trasladó al sujeto: las cualidades sensibles ya no dependían de la idea o de su materialización en un objeto, sino que empezaron a depender del buen gusto del observador, capaz de hallar belleza, es decir, de otorgar belleza, allí donde otro observador no vería sino indiferencia o fealdad. Las cualidades sensibles serían atribuciones de observadores sensibles, capaces de imaginárselas en objetos ante los cuales otros se manifestarían insensibles.

Desde entonces, las discusiones se han centrado en la importancia o en el valor de los enunciados. Las cualidades sensibles, que hablan de las emociones que los objetos suscitan en nosotros y de los supuestos datos que nos aportan acerca de lo que un ente o un ser “son”, ¿no serían acaso sino un juego de palabras, y la belleza o la fealdad —por citar solo dos de las cualidades más comunes— dos palabras que solo revelarían nuestro bagaje cultural, nuestras limitaciones o nuestra amplitud de miras, nuestros prejuicios o nuestra agudeza? Las cualidades sensibles podrían ser —¡«ser”!— el resultado de nuestra manera de denominar el mundo, o depender simplemente de una manera de hablar que muchos entenderíamos o aceptaríamos, sin darnos cuenta de que dichas cualidades varían en función de qué sabemos y cómo hablamos y no de cómo percibimos el mundo o cómo este nos afecta. Serían simplemente palabras, que podrían ser sustituidas por otras, con lo cual las cualidades dejarían de tener un poso o una cobertura transcendentales.

Quien, un día, logre armonizar esos necesarios y bienvenidos diálogos de sordos resolverá posiblemente uno de los mayores escollos o problemas del conocimiento, aunque acaso acabe también con la poesía y la teoría. Por suerte, somos demasiado complejos —o limitados— para hallar o inventar lo que nos

satisfaga a todos. Somos humanos, seres enfrentados unos a otros y al mundo, que nos tienta o nos da la espalda.

3.

Aunque la palabra *estética* y la expresión *teoría del arte o de las artes* son sinónimas y suelen utilizarse indistintamente, no significan exactamente lo mismo.

Ambas pertenecen al mundo del arte o, mejor dicho, al mundo sensible, una de cuyas manifestaciones o expresiones son las obras de arte. Teoría y estética dan lugar a reflexiones suscitadas por el mundo sensible, artificial o natural, pero dotado de cualidades tan sensibles, semejantes a cualidades propias de las obras de arte, que apelan a nuestros sentidos e nos invitan a interpretarlas como si fueran portadoras de ideas o de valores.

Más, asumiendo que la estética y la teoría del arte se refieren al estudio del mundo considerado una obra de arte, así como al propio arte, ambas maneras de abordar la creación natural y artificial difieren.

La teoría del arte se centra solo en la obra de arte, sin atender a otro tipo de formas o entes. La teoría parte del principio de que la creación artística es significativa. Esta no es una obra o una acción gratuita o caprichosa, sino que consiste en una manera de expresar o de materializar un contenido, una forma que puede ser material o inmaterial, visible o invisible, o inaudible, como la silenciosa composición para piano 4'33" de John Cage, en la cual lo que se oye es el silencio que habitualmente no percibimos o no queremos percibir. Hacemos oídos sordos al silencio que, por el contrario, Cage manifiesta. La teoría estudia las ideas expresadas, y la manera y la materia con que se concretan; valora la finalidad de la obra, su sentido, su alcance; las relaciones que mantienen las obras entre ellas, cómo se relacionan, se rechazan, se critican y se interpretan mutuamente. Por tanto, la atención del teórico se centra en el objeto y su mundo, el cerco que la obra abre y que la delimita, así como en el objeto y el mundo del cual puede ser un reflejo, una manifestación o un sustituto, a menos que la obra de arte rechace el mundo o manifieste que es incapaz de relacionarse con él. La obra de arte es considerada un mundo que ha de ser explorado, desvelado e interpretado, estando su "verdad", su sentido, en la obra o fuera de ella, en lo que nos "cuenta" o creemos que nos revela, en el diálogo que establece con el mundo y/o con otras obras. Teorizar sobre el arte lleva a asomarse a un mundo tratando de hallar las claves que permitan saber qué es, por qué está allí, cual es la razón de su existencia y qué sentido tiene que exista.

Por su parte, la estética cambia la orientación de su mirada, ya no atiende a la obra sino al espectador. Se centra en nosotros, espectadores o intérpretes, atraídos e interpelados por la obra de arte o por cualquier forma que consideramos que tiene el poder de detenernos y de sorprendernos, como si fuera una creación artística. La estética estudia cómo nos podemos relacionar con la obra, qué debemos hacer y cómo debemos comportarnos para que la obra se abra a nosotros y dialogue con nosotros. El problema o el misterio no reside ahora en la obra en sí, sino en nosotros: en nuestra manera de acercarnos a ella, en nuestra capacidad para abrirnos, para escuchar o para atender a lo que la obra, si nos acepta, puede querer decirnos. El contacto solo se puede establecer si respetamos ciertas reglas de juego, si mantenemos las formas. La estética nos



enseña, pues, a cuidar las formas —a fin de evitar que la obra se nos escape o se nos resista. La estética es el estudio de las distintas maneras de relacionarnos con las obras de arte y con las cosas que poseen cualidades tales que pueden ser tratadas como si fueran obras de arte: a qué “distancia” debemos colocarnos, qué modales hemos de adoptar. La estética nos educa a respetar las obras. Nos forma como seres atentos a las formas. Nos informa, nos enseña a percibir el mundo, a saber comportarnos, a portarnos “bien” respetando lo que las obras quieren o pueden comunicar. La estética atiende a la apariencia, regula las relaciones a fin de que se establezcan y no se rompan.

La estética está unida inextricablemente a la ética. Cualquier gesto, cualquier acción de acercamiento a la obra tiene que ser una invitación al diálogo. El gesto persigue un fin: la “buena” sintonía con la obra, cuyos valores y cuya forma podemos compartir o no, con los cuales podemos estar de acuerdo, alejarnos o mostrarnos indiferentes o reaccionar, sin que por ello perdamos las formas y nos neguemos a aceptar que existen mundos que nos interpelan, nos trastocan o nos repelen. La estética nos enseña, pues, a estar en el mundo. Nos da lecciones de urbanidad.

No debe extrañar, pues, que algunas escuelas o facultades hayan sustituido la asignatura de Estética por la de Teoría. Hemos pasado del cuidado de las formas (de relacionarnos), de nuestra formación ante el mundo, al estudio de las formas “cosificadas”. Nuestra posición ya no es “objeto” de debate. Nada puede cuestionarnos. Ello permite que nos dediquemos al estudio de las cosas y a echarles la culpa si nada dicen o si son banales o indiferentes. Perseguimos al “otro”, siempre problemático. El mundo está lleno de cosas que están a nuestro servicio. Y nunca más nos preguntaremos qué hacemos y por qué estamos aquí, qué debemos hacer, cómo debemos actuar para que nuestra manera de vivir y de relacionarnos tenga sentido.

La estética no nos pierde, como se dice a veces. Lo que nos pierde es la pérdida de atención, de miramientos con el mundo; la falta de cultura, cuya carencia es el mayor fallo que podemos presentar. El olvido de la estética es un síntoma de mala educación. Nos conduce a la barbarie.

4.

La ética es la determinación y la valoración de la finalidad de nuestras acciones: ¿Por qué actuamos? ¿Qué perseguimos? ¿Qué queremos obtener?

Tradicionalmente, el valor que persigue la acción es el bien: lograr vivir bien, eso es, el bienestar personal y el de lo demás. Es decir, se obtiene y quizá se persiga una recompensa.

Sin embargo, esta consideración no siempre es cierta. El fin que la acción persigue es la acción misma. El bien no es un objetivo externo al cual se tienda, sino que resulta de la propia acción. Se actúa porque se tiene que actuar. Un impulso nos lleva a acometer una acción. Y está “bien” que la llevemos a cabo. Por el contrario, no actuar, no hacer nada, dejar pasar el tiempo y que las cosas se pudran “está mal”: es el mal, una “mala” actuación, una muestra de “mala” educación.

Por su parte, la estética es la ciencia que determina y valora la finalidad de la percepción artística: ¿Por qué nos relacionamos con el arte? ¿Qué esperamos de

dicha contemplación? Podríamos ampliar el campo de estudio y decir también que la estética incluye el estudio de las motivaciones y de los fines que alientan y persigue la creación artística. En este caso, nos plantearíamos por qué hacemos arte: ¿Desinteresadamente? ¿Sin esperar nada a cambio? ¿Obramos o contemplamos porque sí? Y esta acción o esta reflexión ¿son intrínsecamente “buenas”?

Podemos vivir sin hacer ni contemplar arte. Pero no podemos vivir sin actuar. Vivir es moverse, es un movimiento, un gesto que nos hace “bien”.

El arte es —y así ha sido tradicionalmente— un don, un regalo. La mayoría de las obras de arte, de las imágenes (estatuillas, joyas, objetos, etc.) antiguas son ofrendas; presentes que se entregan o se intercambian; entes que tejen lazos, facilitan relaciones, liman diferencias, suavizan relaciones; objetos con los cuales compramos voluntades, vencemos resistencias, alabamos o criticamos a otro ser; objetos que se insertan en un tejido social y permiten tender puentes entre los mortales entre sí y con los inmortales, entre los vivos y quienes han vencido la muerte, entre el aquí y el más allá. La creación artística pasa a formar parte de negociaciones, es objeto de debate. El don, el presente, no se realiza porque sí; se espera algo a cambio: un favor, una promesa, una redención; el perdón de los pecados, un remedio, un acuerdo, unas buenas relaciones de amistad, amor, una “buena” —es decir, bella— vecindad. El don desactiva conflictos, aunque también los crea. Quien lo recibe pasa a estar en deuda: tiene que responder, corresponder. En efecto, si los dioses no responden a nuestras súplicas, destruimos sus efigies y los suplantamos. Un regalo es una invitación al intercambio. A cambio, se espera algo, siquiera unas palabras que alienten. La creación embellece el mundo y descubre la belleza, la luz que puede hallarse oscurecida por la materia, los modales y los comportamientos ariscos.

Se hace arte con la esperanza de obtener un beneficio, algo que nos haga bien, un bien que no procede de nuestra acción, sino que esta lo activa. La economía rige la transacción. Es cierto que podemos pensar que el artista y el teórico actúan de forma desinteresada: crean o reflexionan para sí, porque sí. Pero el resultado nos colma, nos alegra o nos desespera. Satisface o no el amor propio. Uno se siente orgulloso o avergonzado de lo que ha logrado. La prueba del logro es la reacción ante el resultado: la obra se conserva, se corrige o se destruye porque está a la altura o no de lo que “esperamos” de ella. La satisfacción, íntima y secreta, aguarda el final de la obra, que espera no decepcionar y dar una imagen que no responda a lo que la idea promete.

Actuamos sin esperar nada, pero creamos con la esperanza de obtener algo: una obra, una creación que mantendrá vivo nuestro recuerdo. Nos prolongamos, nos proyectamos en la obra. La creación aspira a que, hoy o mañana, alguien hable de nosotros o de ella.

Quizá la estética sea más humana que la ética y su imperativo (haz porque debes): tiene en cuenta al otro y nuestras debilidades. Acepta que otros son mejores y que nos necesitamos. Asume que creamos para sentirnos mejores y que existen más “tiempos” —el pasado, el presente y el futuro—, que prolongan, postergan o aceleran la acción, en función del contexto y de las necesidades personales o de quienes nos importan, a los cuales ofrecemos lo que mejor sabemos hacer.



5.

La estética (del griego *aesthesis*, “sentido”, “lo sensible”) es el estudio del mundo a través de los sentidos. Es también el estudio de cómo podemos estudiar a través de los sentidos, de cómo y por qué podemos confiar en ellos, en los datos que nos trasladan del mundo y que han de ser veraces, aunque no siempre sean comprobables, para que podamos confiar en ellos y en lo que nos cuentan sobre lo que nos rodea. Los sentidos se fijan en la apariencia de las cosas, en cómo estas se manifiestan, se nos muestran y nos llaman la atención; los sentidos o, mejor dicho, los sentidos aliados con nuestra razón nos descifran lo que el mundo tiene a bien decirnos. Puesto que algunas impresiones sensibles particularmente sorprendentes o agudas se plasman —a veces de inmediato— o se traducen en obras de arte de cualquier género, la estética es también el estudio de las condiciones que se deben cumplir para interpretar correctamente una obra a través de su percepción sensible, así como de lo que la obra nos cuenta, nos puede o nos quiere contar.

El mundo es arisco e inmisericorde, insensible. No atiende a sentimientos; no los tiene. Nace, crece, se despliega, se desvanece y muere, antes de despuntar nuevamente sin atender a nuestras necesidades ni nuestras plegarias. El mundo nos rechaza. O, más bien, se muestra indiferente ante nosotros. No nos tiene en cuenta ni puede atendernos. Al igual que los dioses del Olimpo, el mundo no simpatiza con nosotros.

Vivimos en el mundo como unos extraños, a menos que nos sometamos a sus leyes. Pero, entonces, dejamos de poder despegarnos de él y de poder observarlo y estudiarlo desde cierta distancia, con perspectiva. El arte nos miente. Nos anestesia ante el dolor que el mundo nos provoca o puede causarnos en cualquier momento. Nietzsche utiliza la palabra *anaestheticis* (*La ciencia jovial*, 326) para designar los paliativos frente al dolor: “aturdimiento, prisa febril del pensamiento, situación tranquila, buenos y malos recuerdos, intenciones, esperanzas...”. No menciona el arte, pero en su obra de juventud *El nacimiento de la tragedia* las figuras de Apolo y de las artes que están bajo su responsabilidad, hechas con medida, contención y luminosidad, son descritas como velos que cubren la realidad hiriente y dolorosa de la vida que simboliza el dios Dionisos, que nace y muere sacrificado, y la hacen soportable, conscientes, sin embargo, de su irrealidad, aunque nadie se lleva a engaño: según Nietzsche, Apolo es una bella invención, un dios ficticio que maneja la ficción, con medida y complacencia, que los hombres se dan voluntaria y conscientemente para soportar la dureza, el desgarramiento ineludible de la vida. El arte es un velo que se interpone para que nos hagamos ilusiones y creamos de buena fe que seremos capaces de entrar en su juego. Los sentidos dolidos por el mundo —las imágenes dolorosas que captan como el rechazo que perciben del mundo— se lamen las heridas con las imágenes que nos muestra el arte que se despliega ante nosotros, oscureciendo, disimulando o deformando lo que en verdad deberíamos descubrir descarnadamente, aunque no soportaríamos sin la anestesia (el amortiguamiento, el adormecimiento de los sentidos, para no sentir ni descubrir la verdad) que el arte nos proporciona.

La estética es el estudio de cómo el arte apacigua los sentidos contándonos historias para que nos durmamos y no descubramos las historias para no dormir que el mundo nos desvelaría ni caigamos ante ellas.

FETICHE

1.

Hablamos de una talla de Berruguete, de una escultura de Miguel Ángel (o de una estatua de David) y de un fetiche Fang.

Los dos primeros términos se refieren a la técnica empleada: tallar y esculpir, lo cual denota el material empleado: la madera y la piedra o el mármol. El tercer término, *fetiche*, en cambio, posee otras connotaciones y, si bien evoca también el arte o la técnica empleados, lo hace de una manera indirecta.

Sin embargo, las tres obras son técnicamente similares: talladas, modeladas o fundidas, representan seres antropomórficos tridimensionales. Tienen, además, un contenido o una función religiosos. Evocan, representan o “encarnan” (un concepto propio de la teología cristiana) a seres sobrenaturales, dioses, héroes, espíritus o antepasados, siempre invisibles, que se muestran sensiblemente a través de estas figura y cuya existencia no es puesta en duda. Esas obras no son imágenes fantasiosas, sino que ofrecen el verdadero rostro de la figura sobrenatural con la cual se relacionan, aunque ello no implica que la imagen sea un retrato mimético.

El término *fetiche*, a través del francés, proviene del latín *facticius*, que significa “artificial”. Si bien este adjetivo tiene hoy una connotación negativa que lo acerca a la mentira, a la falsedad y al artificio —entendido como algo engañoso o irreal, en que no se puede creer; en definitiva, sospechoso—, *facticius* viene de *factus*, sustantivo relacionado con el verbo *faccio*, “hacer”. *Factus* es un hecho: algo hecho, un producto o una obra, resultado de hacer u obrar; un productor artificial o artificioso, es decir, innatural, engañoso. Las tallas de Berruguete, las esculturas o las estatuas de Miguel Ángel y los fetiches Fang son, todos ellos, *facti*: entes hechos por la mano del hombre, aunque su conformación manual, frente a la ideal, solo se destaca al referirse a los fetiches. El adjetivo *facticius* ha dado origen a otro adjetivo en un idioma moderno (en castellano): *facticio*. Un facticio es un producto elaborado a partir de elementos naturales, cuya combinación o articulación, en cambio, no se da naturalmente. Un facticio es, pues, un hecho, un *factus*, cuyas partes proceden de la naturaleza. Hay que tener en cuenta que la teoría imitativa aristotélica, seguida en Occidente hasta el Renacimiento, sostenía que el arte imitativo debía seguir las leyes combinatorias o de crecimiento naturales y no las formas naturales. Mientras los elementos, naturales o abstractos, se dispusieran como podían estar dispuestos en la naturaleza, la obra podía calificarse de imitativa, equiparable a las cosas y a los seres de la naturaleza, formando parte del mismo mundo que estos. Por el contrario, el facticio opera conforme a unos principios distintos, sospechosos para los ojos críticos occidentales: los elementos son naturales, pero la estructura es artificial.

Facticio está emparentado con dos términos esclarecedores: *hechizo* y *fechoría*. Esta última es también un hecho. Una fechoría es un acto o un producto, el fruto de un hacer humano, sin que medie calificación o descalificación alguna. Sin embargo, enseguida la *fechoría* pasó a designar hechos malignos, que no respondían a unas reglas o leyes aceptadas, realizados nocturnamente o a escondidas y que dañaban el mundo. El *hechizo*, en cambio, alude a la magia, sin



duda negra. Estamos, pues, dentro del mundo de las “fechorías”, de los actos o hechos que no se deberían hacer, proscritos.

La palabra *fetiche*, pues, se refiere, al igual que la *talla* y la *escultura*, a un procedimiento técnico o, mejor dicho, a un procedimiento mágico; la magia y la técnica son dos procedimientos que operan del mismo modo pero, que atienden a fines distintos, unos conocidos y otros ocultos: mientras la técnica se practica a la luz del día, la magia actúa en secreto. Un fetiche es el resultado de un hacer mágico, de un acto de magia negra o de brujería que tiene como fin un hechizo, es decir, la ceguera o el daño de quien entra en contacto con aquel.

La palabra *fetiche*, tan habitual para describir las tallas de las culturas africanas y de otras culturas consideradas primitivas o “primeras” durante mucho tiempo en Occidente, tiene, pues, un trasfondo turbio. Revela el descrédito, la condescendencia y el temor con que se nombran y se juzgan estas tallas. No son productos “limpios”, sino que son considerados fruto de actos que se practican a escondidas, con fines poco claros o directamente dañinos. Si tenemos que extasiarnos ante una talla o una escultura, hemos de cuidarnos mucho de hacerlo ante un fetiche.

El vocabulario no es inocente. Revela nuestros juicios y prejuicios, nuestros miedos, quizá inevitables, ante lo que desconocemos pero que intuimos que podría estar muy cerca de nosotros.

2.

Seguros; cajas de alta seguridad con un interior de espuma perfectamente adaptado a la forma de la obra que debe ser embalada con distintos tipos de papel; transportes climatizados en camiones blindados, con una suspensión que aísla la caja de la vibración de la carretera; inmensos contenedores con palés en su interior para el transporte aéreo; acompañamiento militar o policial; cámaras de seguridad; el uso de guantes de látex o de tela para según qué obras; vitrinas de alta seguridad con cristal antirrobo, climatizadas y cerradas con tornillos únicos cuyas cabezas no pueden ser visibles; sujeciones con clavos especiales, soportes con materiales neutros, luces filtradas sin rayos ultravioletas ni infrarrojos; el control constante de la temperatura, la humedad y la iluminación: el transporte, la manipulación y la exposición de las obras de arte, antiguas y modernas, moviliza una ingente cantidad de recursos, a los cuales se suman la restauración de las obras que se van a exponer y su análisis mediante escáneres y microscopios, así como los estudios de los especialistas.

La obra de arte es un “fetiche” ante el cual todos debemos inclinarnos. El trabajo bien lo vale: los precios que alcanzan determinadas obras así lo exigen. Cualquier obra se analiza minuciosamente, buscando en ella rastros de falsificación y de manipulación. Un ejército de expertos interviene en cada adquisición y exposición. Informes y contrainformes se preparan para certificar la autenticidad, la buena conservación y la legalidad de las obras en venta y/o expuestas. Las obras de arte tienen que “descansar”, como los seres vivos, como los enfermos en una sala de cuidados intensivos, en la penumbra, y han de ser “monitorizadas” constantemente, si se exponen a menudo. Requieren una corte de técnicos, restauradores, fotógrafos, abogados, notarios y estudiosos que cuidan para que nada les ocurra, e incluso son protegidas del paso del tiempo.

¿Fetichismo? La idolatría a que da lugar y a que se presta hoy la obra de arte no se corresponde en absoluto con el trato que el “fetiche” recibe o recibía en las culturas antiguas, por ejemplo, en la Europa de antes del siglo XVIII, o en las culturas “primitivas” de Mesopotamia, Egipto, Grecia, Iberia o Roma, por citar algunas culturas antiguas cercanas, ni en las culturas africanas o de Oceanía de principios o mediados del siglo XX. El objeto en sí no tenía valor, no valía nada. O, mejor dicho, solo adquiría y tenía poder si estaba inserto en un conjunto de actos rituales que le daban “sentido”. Las estatuas habían de fabricarse siguiendo determinados procedimientos, los artesanos habían de respetar ciertas reglas de comportamiento y los conjuros eran tan importantes como los gestos. Como ya hemos mencionado, una estatua no era nada sin el rito final de la apertura de los ojos o la boca, que requería la presencia de un sacerdote, el cual, con un cuchillo que deslizaba sobre la superficie de la figura, la “animaba” a despertarse. A partir de entonces, la estatua requería un cuidado constante: había de ser lavada, vestida, alimentada y paseada como cualquier ser vivo, como todo ser sobrenatural. El templo, la capilla, la hornacina o la caja —por ejemplo, el arca de la alianza— eran su morada y nadie podía tocarlas ni estar frente a ellas, salvo los sacerdotes —a los que tanto se parecen quienes manipulan las obras de arte hoy.

Dado que lo que contaba no era el objeto, sino los procedimientos mágicos o religiosos gracias a los cuales se daba sentido a la creación, convertida en un ente capaz de influir en la vida de la comunidad que creaba y organizaba y en cuyo seno se insertaba, una obra podía ser sustituida por otra. La vida de los objetos era limitada; no así la importancia y la fuerza de los rituales que les conferían vida. Por eso, de vez en cuando las obras eran reemplazadas. Sin embargo, las que se destituían no eran abandonadas a su suerte; como cualquier difunto, merecían el mejor de los tratos en su traslado a otro mundo. Los objetos desposeídos, que habían perdido fuerza, lustre, sentido, eran recogidos cuidadosamente y enterrados con todos los honores, pues en cualquier momento podían animarse de nuevo y tomar cumplida venganza de quienes no los habían respetado. Después de que los persas asolaran Atenas a principios del siglo V aC y violentaran las estatuas que se ofrendaban a la diosa Atenea en la Acrópolis, estas fueron cuidadosamente recogidas y enterradas en el mismo lugar donde estaban ubicadas y, gracias a ello, se han podido recuperar y restaurar, y conocer más a fondo la estatuaria griega arcaica. Algunas efigies incluso habían sido mutiladas de forma intencionada y “piadosamente”, a fin de evitar que cobraran vida y salieran de su encierro. Pero las obras que las sustituían no se diferenciaban en nada de las anteriores. Se creaban y se animaban siguiendo los mismos procedimientos. La novedad estaba proscrita. Los ritos exigían su debido cumplimiento para que resultaran efectivos. Cualquier error, olvido o cambio conllevaba el rechazo de los poderes sobrenaturales, que podrían utilizar los fetiches o los objetos como armas arrojadizas que infectaran y disolvieran una comunidad.

Es por este motivo que literalmente no tiene sentido exponer obras anteriores al siglo XVIII en Europa o al siglo XX en otras culturas. Se exponen a la vista del público unos objetos cuyo interés y cuya razón de ser residían exclusivamente en los procedimientos técnicos y mágicos que los habían alumbrado —no existía separación alguna entre ambos procedimientos. Dichos objetos, además, solo eran dignos de ser reverenciados, protegidos y conservados mientras presidían determinados rituales que se organizaban o, mejor dicho, que exigían que fueran practicados a su alrededor. Fuera de esos rituales y de los espacios sagrados,



las obras no tenían interés, en el doble sentido de la expresión: no tenían interés para la comunidad y, a la vez, dejaban de tener interés en hallarse presentes en el centro de su comunidad y de protegerla. Los fetiches podían desaparecer.

Lo que se debería exponer, para entender la función y apreciar las cualidades de dichos objetos, son una serie de “entes” intangibles: los gestos, las expresiones que los habían alumbrado —por ejemplo, refiriéndonos al arte moderno, los gestos y las expresiones empleados por los artistas conceptuales, que no daban valor a los objetos materiales sino a los procedimientos que habían desembocado en la producción de un objeto que solo era una parte, y no siempre la más importante, de una “acción”. Sin embargo, a diferencia de los rituales “antiguos”, los gestos de los artistas conceptuales respondían a unos programas personales y no a unos protocolos “inmemoriales” que debían ser respetados al pie de la letra.

La idolatría (el fetichismo) del objeto, hoy, revela posiblemente la necesidad de los credos cuando estos han dejado de ser de recibo; unos objetos a los cuales aferrarse para seguir creyendo, por ejemplo, en el sentido de la vida: un triste sino.

Fig.19
FETICHE
Exposición (Pathosformeln)
de la colección personal de
fetiches de la artista Rosa
Amorós, Galería Estrany-de
la Mota (Barcelona), 2020



FIRMA

Una obra de arte (un cuadro, un dibujo, un grabado) sin firmar no vale nada. Por el contrario, una firma sin obra, en un papel, puede alcanzar precios sorprendentes. Los autógrafos se cotizan. La firma autógrafa es lo que determina, no el valor —aunque lo condiciona—, sino el precio de la obra. Este hecho no se suele aplicar a las obras de la Antigüedad, aunque los bronceos o las cerámicas firmados de la Grecia antigua merecen todas las atenciones. Eufronios o Exekias —de quienes solo conocemos el nombre— son dos pintores de cerámica ateniense del siglo V aC, considerados reverencialmente como los escultores clásicos griegos más reputados, y los artistas florentinos renacentistas y “sus obras”, unas cerámicas torneadas o moldeadas en serie y pintadas, alcanzan unos precios desorbitados y no suelen prestarse para exposiciones temporales por miedo a rupturas o a robos. Estas codiciadas vasijas, que suscitan el mismo deseo que Cupido (*codicia* y *Cupido* son palabras relacionadas), no son necesariamente mejores que otras “sin firmar” pero, según la tradición occidental, el prestigio de un nombre, aunque sea de un artista desconocido, como el Pintor de Berlín o el Pintor del Louvre —nombres inventados a raíz de la taxonomía del arte practicada en el siglo XIX, a imitación de las ciencias naturales—, comúnmente asociados a determinadas cerámicas que parecen guardar parecidos formales o estilísticos), condiciona decisivamente cómo miramos y evaluamos una obra. De ahí la importancia de que una obra esté firmada. Y, si no lo está...

Se cuenta que Rafael, admirado ante un cuadro pintado por un ayudante de su taller, Giulio Romano, firmó la obra a fin de mostrar que, dada su perfección, podría haber sido realizada por él. Para el ayudante, este era el mayor de los reconocimientos.

Se sabe también que Salvador Dalí firmaba centenares de hojas en blanco, que posteriormente eran rellenas por sus colaboradores con imágenes litografiadas de “estilo” daliniano. Los últimos grabados atribuidos a Miró, expuestos cuando este ya estaba gravemente enfermo, habían sido compuestos por colaboradores suyos a partir de motivos ya grabados, y supuestamente habían sido reconocidos por él desde su lecho. Las litografías de Dalí son ávidamente coleccionadas por incautos, pese a su más que dudosa calidad artística, porque lo que se valora no es la imagen o la obra, sino la firma —como bien sabía Dalí. La firma concede “solidez” y firmeza a una obra. Le impide desdibujarse o desdecirse.

Un día, Picasso, tras haber almorzado en un restaurante popular con un grupo de amigos, pidió la cuenta. El dueño del comedor se negó a cobrarle y solo pidió a Picasso que firmara en el maculado mantel de papel sobre el cual Picasso había ido dibujando mientras comía y hablaba. Picasso, ultrajado, le respondió que hiciera el favor de cobrarle, ya que un dibujo suyo firmado valía mucho más que el precio de toda una cena de grupo.

En 1998, durante el montaje de la exposición “La última mirada” en el Museu d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA), dedicada a los últimos autorretratos de grandes pintores del siglo XX fallecidos de “muerte natural” a una edad muy avanzada, recuerdo la sorpresa que hubo al abrir la caja llegada de Roma que contenía el último autorretrato de Giorgio de Chirico, pintado en los años seten-



ta. Pese a que ya habían pasado casi treinta años, el cuadro aún olía a pintura, lo cual resultaba extraño. Pero el pasmo creció cuando se comprobó que el cuadro no era exactamente el mismo que el que había sido fotografiado poco antes de ser embalado en la ciudad de origen. El cuadro que llegó estaba firmado, pero una semana antes no lo estaba. De Chirico había fallecido hacía decenas de años: alguien había imitado la firma y el olor a pintura estaba causado por este añadido, así como que por algún retoque, nunca aclarado. ¿Era una obra original? Nunca se supo. Pero la firma pretendía certificar la autenticidad de la obra. Al contactar con la entidad prestadora, esta no manifestó ninguna extrañeza ante la llamada y el cuadro fue retirado discretamente de la exposición. No se llegó a exponer jamás. Caso cerrado.

Estos ejemplos son algunas muestras de la importancia que concedemos a la firma autógrafa. La obra, en cierto modo, es una firma.

Sin embargo, en la Antigüedad no existía el prestigio de la firma. Ello no significa que las obras no estuvieran firmadas ni que se desconociera o se ignorara la figura del artista. Se conocen numerosas esculturas, pinturas y cerámicas autógrafas, y se conservan numerosos nombres de artistas. Pero lo que se valoraba era la obra, no el nombre del artista. La obra había de ser perfecta. Una vez alcanzada la perfección, la obra podía o debía ser imitada hasta en los menores detalles, y no importaba quién era el copista ni cuándo se llevaba a cabo la copia. De hecho, no existía diferencia alguna entre un original y una copia. Solo contaban la ejecución perfecta y la armonía de las formas.

La aceptación de la noción de genio en el arte occidental, a partir del Barroco, trastocó la manera de enjuiciar una obra. Un genio es una firma. Posee un don tal que cualquier obra que realiza está tocada por su gracia y se singulariza. Es una obra original, distinta de todas, perfectamente reconocible. Un genio solo se parece a sí mismo. Tiene un estilo y una firma característicos, que otorgan valor y precio a la obra.

Quienes no han logrado este reconocimiento pueden, obviamente, sentirse tentados de asumir las formas del genio y hacer pasar sus obras por obras de este. La rentabilidad es inconmensurable, así como la secreta satisfacción por burlar el criterio de los críticos, que solo prestan atención a las obras de determinadas formas.

El fraude y la falsificación son comunes en las artes plásticas y literarias (ni Dumas ni Balzac escribieron todas las novelas que firmaron, como tampoco lo han hecho autores contemporáneos como Echevarría, Racionero o Vázquez Montalbán, por ejemplo). Pero el fraude solo ha aparecido cuando se ha dado importancia a la figura del autor. Numerosos temas y motivos musicales y literarios circulaban de mano en mano antes del siglo xx, copiados o interpretados, sin levantar suspicacias; los compositores componían, “ponían juntos” y ordenaban motivos ya existentes sin alterarlos, respetándolos: tal es el significado del verbo latino *componere*: volver a colocar un motivo sin deformarlo, devolverlo al lugar que le corresponde. Pero hoy una obra tiene que ser enteramente original y firmada, es decir, no puede parecerse a ninguna obra, salvo a otras obras del mismo artista, lo cual da lugar a obras sin paragón, cuyo interés reside en su novedad, pronto erosionada, encerradas en sí mismas, carentes de contactos, desarraigadas.

FRAUDE

El descubrimiento de los restos de un barco vikingo en el lecho del río Misisipi en los Estados Unidos trastocó la historia mundial en 2014: los vikingos habían llegado no solo hasta la costa canadiense, sino que habían recorrido toda América del Norte hasta el Golfo de México. Se trata de un descubrimiento que cambiaba la perspectiva de la historia, que debía y debe ser reescrita, siempre que aquel barco fuera vikingo o el hallazgo fuera cierto. Pero no lo es. No se ha desenterrado ningún barco, vikingo o no. La noticia era falsa pero tuvo un impacto mundial. Se preparaba incluso una exposición sobre este sensacional descubrimiento.

¿Qué es un fraude en arte? ¿Qué son una obra de arte o un artefacto fraudulentos?

Un objeto fraudulento es indistinguible de uno genuino. Un artefacto considerado genuino es un objeto reconocido y aceptado como una obra de arte, artesana o industrial: una pieza formada, manufacturada, que puede exhibir destreza en su elaboración, al servicio de un proyecto que se intuye o se percibe, dotada de todas las cualidades sensibles imaginables y que provoca el mismo efecto de deslumbramiento, curiosidad, deseo o repulsa que puede suscitar una obra de arte maestra. Un fraude no se distingue a simple vista.

Una obra fraudulenta pretende engañar: quiere pasar por lo que no es; su autor quiere confundir. La obra parece ser de una época que no le corresponde. Realizada en una fecha determinada, quiere hacer creer que fue compuesta en otra muy distinta. Este hecho suscita una serie de dudas y de preguntas.

Los fraudes artísticos han existido siempre. Casos recientes célebres, como el osario de Cristo hallado hace poco en Jerusalén, no son extraños. Muchas obras expuestas en las colecciones permanentes de numerosos museos son falsas, a sabiendas o no de su condición. El Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) está obligado, por exigencia de sus donantes, a exhibir unos cuadros que no son de El Greco —lo cual incluso se intuye a primera vista—, acompañados de una cartela en que se indica, sin lugar a dudas, que la autoría es de quién no es, eso es, de El Greco. En otros casos, puede haber sospechas, fundadas o no. El célebre *kuros* (una estatua marmórea de un joven griego de finales del siglo vi aC) que se expone en el Getty Center de Los Ángeles (Estados Unidos) sigue suscitando debates no resueltos. En ocasiones, son solo partes de una obra las que son objeto de dudas, añadidos o restauraciones excesivas que alteran su imagen, su autoría y el sentido de la obra. También nos encontramos con obras compuestas en una época determinada a partir de fragmentos de otras obras genuinas: la obra final, como un todo, es un fraude —difícilmente detectable—, pero todos sus elementos son auténticos. En este caso, ninguna prueba científica puede certificar el engaño.

El creador de un fraude busca confundir, por diversos motivos: por causas políticas, para emular a artistas de otras épocas, para poner en evidencia errores de atribución que dañan la reputación de los especialistas o criterios considerados erróneos, o como diversión o burla —esta fue la razón que llevó a falsificar es-



culturas de Modigliani y echarlas a un río, cerca de su casa natal, para que fueran rescatadas como tesoros hundidos, etc.

Es, pues, la intención del artista la que determina si una obra es fraudulenta o no, independientemente de cuándo haya sido realizada y de la época a la cual se pretenda adscribirla. Los falsos cuadros de Barceló conviven simultáneamente y en un mismo lugar con los verdaderos.

Pero es difícil discernir la intención del artista. Praxíteles esculpió una de las obras maestras de todos los tiempos, la llamada Venus de Cnido, una efigie de la diosa desnuda, la primera imagen de una diosa desnuda del arte griego. Y, sin embargo, es muy posible que Praxíteles no creyera en Venus; dicha estatua era, en verdad, un sensual y provocativo retrato de su amante.

El arte religioso pretende que creamos en la existencia de dioses y héroes. Pero, realmente ¿existen? Los artistas religiosos que producen imágenes religiosas ¿creen en la existencia de los dioses o en la capacidad de las imágenes de dar cuenta fidedigna de su existencia? ¿Quieren que los espectadores —o los fieles— comulguen con ruedas de molino? Incluso el poco devoto y muy supersticioso Picasso pintó escenas de la historia sagrada cristiana.

La valoración ética de la intención del artista puede ser un criterio para evidenciar un fraude, pero no siempre es relevante. Obras maestras fueron creadas con las peores intenciones: Miguel Ángel empezó su carrera como falsario. Hoy, sus obras “falsas”, que pretendía que fueran confundidas con estatuas clásicas, son consideradas obras maestras que aportan luz sobre el ideario, el gusto y los criterios estéticos del artista.

Un fraude dice mucho de su creador y su época: sus valores, sueños y prejuicios. Un fraude es un espejo sobre la forma de sentir y de pensar de una época, al igual que una obra genuina. Aunque la finalidad sea distinta, el efecto puede ser muy similar. La obra, genuina o no, nos habla de deseos —de posesión, denuncia o destrucción (de obras, creencias y prestigios).

Que se pretenda hacer creer que los vikingos descubrieron los Estados Unidos puede ser una simple broma. El arte tiene, a menudo, un componente humorístico: en ocasiones, solo el humor justifica o salva determinadas creaciones artísticas, como ocurre con Marcel Duchamp, que solía firmar sus obras con un nombre falso, aunque casi siempre reconocía su autoría —salvo en el caso del célebre urinario titulado *Fuente*, que acaso no fue obra suya, sobre cuyo origen nunca se pronunció claramente. Pero un fraude también puede revelar una visión de la historia que se querría que fuera distinta. Es cierto que juega con la credulidad de su época. Podría haber ocurrido efectivamente que los vikingos hubieran navegado por el río Misisipi: los vikingos llegaron hasta el actual territorio canadiense y estaban acostumbrados a desplazarse por una extensa red fluvial: es así como llegaron a Asia central y a la ciudad de Bagdad. El fraude habría sido más difícil de aceptar si hubiera pretendido que habitantes de Bagdad hubiesen navegado hasta el sur de los Estados Unidos —aunque el Antiguo Testamento sostenía que los hijos de Noé (habitantes del Oriente Próximo antiguo), estuvieron en el origen de la población norteamericana, creencia que perduró durante mucho tiempo.



Pero, ante todo, el fraude vikingo dice mucho sobre el gusto por la historia, por las fábulas y por un pasado que queremos siempre más reluciente y distinto del pasado de los vecinos, como bien sabemos en algunas autonomías españolas. El pasado es siempre una construcción. Damos importancia a los romanos en detrimento de los fenicios no solo por razones históricas, por el legado del pasado, sino también por la manera en que queremos ser considerados. Nos buscamos siempre determinadas raíces. Los árboles genealógicos son construcciones basadas en la realidad, a veces bienintencionadas, pero construcciones al fin y al cabo, que destacan algunas ramas —e incluso las dibujan— a costa de otras.

El barco vikingo es un fraude porque los vikingos no llegaron al Misisipi, pero es un objeto genuino porque revela nuestra manera peculiar de entender la historia; demuestra que la historia ha sido forjada por nosotros y que nos damos el pasado que deseamos. El fraude dice mucho sobre nuestros deseos: los expone y los satiriza. Los fraudes son necesarios e inevitables.



GOLPE DE VISTA

¿Cómo tenemos que entrar en contacto con las artes visuales que se exponen ante nosotros?: ¿A golpe de vista o con una mirada larga y sostenida? ¿De un vistazo o a años vista —con la mirada puesta en lo que vendrá con el tiempo, con el estudio y con nuestra predisposición y preparación para el encuentro?

Algunas obras llaman la atención: se muestran a primera vista. Mas no aguantan una segunda mirada. En francés, se las calificaría de *tape-à-l'œil* (literalmente, “que golpean el ojo”: ostentosas, chillonas). Otras, por el contrario, pasan desapercibidas o se resisten a nuestra contemplación; solo con el paso del tiempo, lentamente, se van descubriendo. Y otras, finalmente, se exhiben, pero son invisibles. Están ante nosotros, pero no presentan ningún interés. Están hechas para pasar desapercibidas. Son y no son anodinas. Buscan no llamar la atención, pero quieren dar qué pensar. Su forma y sus cualidades son vulgares, inexistentes o imperceptibles. No destacan. Pero, precisamente porque no destacan a la vista, no dejan de querer ser un misterio que no puede resolverse si no se cierran los ojos. Así son los objetos encontrados por Marcel Duchamp.

No todas las obras que nos hacen ojitos aguantan nuestra mirada. Nos guiñan el ojo para atraparnos. Pasado el impacto, unas resultan prescindibles; merecen caer en el olvido, y caen. Otras, en cambio, hipnotizan. Nos dejamos seducir, nos sujetan. Nos convertimos en sus objetos de desvelo. La relación que establecemos es visual. Y el impacto es doble. Por sus características o por sus cualidades, por la “forma” de mostrarse, por lo que parece que quieren comunicarnos, por la extrañeza o por la inquietud que acaso nos suscite, por la turbación, la emoción o el temor —el temor y la compasión que Aristóteles detalla—, la obra no pasa desapercibida. Quedamos prendados de ella, detenidos ante ella. Permanecemos atentos. La obra se nos revela de golpe, como si nuestros ojos se desorbitaran y se nos revelara lo que hasta entonces no habíamos visto ni imaginado nunca.

La obra es una aparición. De pronto, se nos manifiesta, se nos descubre. Quizá ya antes estaba ante nosotros, pero no éramos “conscientes” de ella; no la veíamos. Estaba sin estar para nosotros. No habíamos establecido contacto visual alguno con ella.

Ahora, sin embargo, nos deslumbra. La lengua francesa posee una hermosa expresión para describirlo: nos “llena la vista” (“*elle nous en met plein la vue*”): es decir, la imagen se incrusta en nuestra pupila y la llena e incluso la desborda —el ojo es un lago o un pozo—, y nos impide mirar nada más. Toda nuestra atención está ocupada por esta obra, que colma nuestra mirada, nuestra atención y nuestras expectativas, como si se tratara de un sueño hecho realidad. Una aparición emana de no se sabe dónde; desde luego, no viene de nuestro mundo o de nuestro entorno. Pero se materializa, se encarna a la vista de todos o ante nosotros. Y es portadora de buenas nuevas o de hados funestos. Nos anuncia lo que vendrá o lo que acontece más allá, lejos de nuestra vista. Nos muestra lo que no alcanzamos a ver, lo que no queremos ver. Nos fuerza a abrir los ojos ante realidades que no concebimos o imaginamos, a las cuales quizá hemos

dado la espalda. La aparición nos obliga a reflexionar sobre lo que nos ha pasado desapercibido hasta entonces.

Nuestra mirada impacta en la obra y abre sus puertas. Nuestros ojos fuerzan su sentido. Son un taladro que recorre, explora y documenta su superficie, a la búsqueda de señales, de indicios que den pistas sobre qué encierra la obra. No la tocamos, salvo con la mirada ávida, que la “desnuda”.

La imagen es una máscara que nos desenmascara; revela lo que tememos o a lo que aspiramos —y que alcanzamos a través de la imagen. La vista que nos abre nos golpea. Un golpe de vista es un doble golpe: una acción que, de repente, descubre un velo y un golpe que recibimos a la vista de lo que se nos muestra. La imagen nos apela. *Frapper*, en francés, no significa solo “golpear”, sino “llamar la atención”, “sorprender”. La imagen nos prende, nos enreda. Quedamos quietos, atados a y por lo que vemos. Nos mantiene en tensión. Ejerce una fuerza. Doblega nuestra voluntad. El efecto no siempre es fugaz. La imagen puede producir una impresión duradera, que puede cambiar una vida —como cuenta Proust en varios pasajes de *A la búsqueda del tiempo perdido*: la vida del protagonista está marcada por ciertas impresiones o imágenes plásticas o musicales imprevistas. Una marca es el resultado de una fuerza. Se aplica con fuerza un ente sobre nosotros y nos deja una huella imborrable. La vida, desde entonces, estará lastrada, influida por esta impronta. Don Quijote no habría partido a luchar contra los elementos si las novelas que leyó no le hubieran trastocado, eso es, tocado profundamente.

Golpes de vista, en el doble sentido de la expresión. Reflexiones y también una palabra, con su cara y su cruz. Un movimiento hacia una imagen para que se nos abra y nos abramos a ella, y la flexión a que nos somete con todo su peso, obligándonos a inclinarnos ante ella hasta que, con la mirada gacha, acaso ya no podamos verla.



El *Vastu shastra* es el conjunto de los tratados o compendios de arquitectura hindúes más antiguos conservados, iniciados posiblemente hacia el siglo VI aC, anteriores, pues, al tratado romano *De Architectura* de Vitruvio, que reflexionan sobre la ordenación y el sentido del mundo y el lugar que ocupamos en él.

Se trata de diversos textos hindúes que no conforman un único texto unitario, sino que contienen una selección ordenada de notas sobre la composición y la construcción de diversos tipos de edificios, y reflexiones sobre la arquitectura y el habitar, escogidas de diversos textos mitológicos hindúes, algunos del tercer milenio antes de nuestra era. Su ordenación definitiva se habría fijado en el siglo VI dC. Los textos están atribuidos a Vishua Karma, el dios hindú de la fuerza creativa, el gran arquitecto del universo. Entre estos compendios, el *Manasara*, del siglo VI dC, es acaso el más importante y aún se utiliza hoy.

Shastra significa “texto” o “estudio”, mientras de *vastu* significa “lugar”, “morada” o “hábitat”. Dicha palabra procede de un radical indoeuropeo *-was*, que se encuentra en la raíz de la palabra latina *Vesta*, entre otras, que da nombre a la diosa romana del hogar privado y público, que vela por el fuego, el cual simboliza la vida de la ciudad. Vesta (Hestia, en Grecia) tenía un templo de planta circular como los templos funerarios, lo cual denotaba que reinaba en ambos mundos, el terrenal y el ultramundano, y que ahuyentaba la desaparición definitiva de la muerte, alumbrando a los muertos. El templo estaba a cargo de unas sacerdotisas que no podían salir de su espacio interior, las vestales. Vesta velaba por los hogares, los fuegos que expresaban la llama que mantenía la vida en las casas y en las comunidades.

El radical *-was* también se encuentra en el pasado del verbo *ser* en lenguas germánicas deudoras del indoeuropeo. Así pues, el pretérito del verbo inglés *to be* —ser o estar, en castellano—, *was*, deriva directamente de este radical.

Esta filiación establece una relación entre ser y habitar, ser o estar en el mundo y el hábitat. Somos, tenemos entidad; no “somos” fantasmas o ilusiones; no somos seres efímeros, como los griegos calificaban a los humanos, porque habitamos. Ser, tener un ser o una entidad, conlleva tener un lugar en el mundo: estar emplazado, no encontrarse desorientado, tener un techo, un refugio donde acogerse. Esta reflexión no conlleva una condena del nomadismo, si bien es cierto que los pueblos asentados solían oponerse a los nómadas, y los mitos, como el mito bíblico del Éxodo, reflejan esta oposición o dualidad. Pero los nómadas no van perdidos, a la deriva, sino que siguen unas sendas establecidas, que se repiten cíclicamente. Están permanentemente en un mismo territorio, que recorren sin cesar. El mundo es su casa.

La ordenación del espacio, la arquitectura, no es, pues, una técnica que ayuda a la vida, sino preexistente a ella. No somos unos “don nadie”, unos simples paseantes que no dejan rastro, unas sombras, porque tenemos abrigos. No construimos porque somos, sino que somos porque construimos. Construimos, luego existimos. Construimos, nos construimos. La edificación nos edifica, nos forma. La arquitectura es un método, el método de conocimiento. Nos funda

como seres en el mundo. Da sentido a lo que somos, y fundamenta y explica por qué estamos aquí. La casa es una imagen del mundo en que podemos estar sin amenazas, centrados sin perder el rumbo. La casa es un centro de atención que nos permite entender y ordenar el mundo. El mundo se dispone ante nosotros desde el momento en que hemos encontrado el lugar que nos pertenece, un lugar donde podemos entrar en contacto con los muertos y con los inmortales, una relación sólida y perdurable que asegura el pilar vertical que constituye el hogar.



Como bien sabemos, *ser* y *estar* son dos verbos españoles que significan dos maneras de ser o del ser que otras lenguas, incluso latinas, no distinguen. *Ser* designa lo “esencial”, el interior, lo que no está marcado por el tiempo y el espacio, lo que perdura, inmune a los envites del exterior. Por el contrario, *estar* designa la condición del ser inserto en el aquí y el ahora. Estar es el ser presentado, visible, que se halla ante nosotros. El ser se retrotrae y, cuando se muestra, lo hace a través del estar.

Ser y *haber* también se oponen de un modo similar. En latín, *haber* (*habere*) significa “tener”. Un haber es una posesión, un bien. Se trata de una proyección nuestra que revela nuestro gusto: nos proyectamos y nos mostramos a través de lo que adquirimos, guardamos, coleccionamos; somos lo que queremos. Un haber denota nuestra manera o forma de ser; forma parte de nosotros, de nuestro ser, pero nos pone en contacto con los demás. Gracias a nuestros haberes, quienes comparten el mismo espacio o ámbito que nosotros saben o intuyen cómo somos a través de los indicios que nuestros bienes, lujosos o pobres, abundantes o escasos, dejan entrever. En tanto que un haber dice lo que somos de forma perdurable —un haber no es un capricho, sino que es fruto de una acción meditada, de una reflexión sobre lo que somos, sobre cómo nos sentimos, sobre cómo nos ubicamos—, forma parte de nuestros hábitos. Un haber es consecuencia de nuestra manera más habitual de “emplazarnos”, de mirar al mundo. El haber es la manera que tiene el ser de mostrarse, “es” el ser insertado en las convenciones, en las marcas espaciotemporales. El haber es la cara visible del ser que se muestra a través de sus haberes. El ser, contrariamente a lo que afirmaba Aristóteles, no es una “entelequia”: no logra “ser” lo que es, lo que debería ser. No llega a buen puerto ni cumple la finalidad a que aspira. El ser es autista; necesita una apertura, abrirse para poder “ser”. Esta puerta que le abre a los demás es lo que lo distingue, dice lo que “es” y lo hace reconocible; es lo que lo dota de “personalidad”. Dicha apertura expresa lo que es, siente y piensa. Lo manifiesta, lo inserta en el tiempo y en el espacio. Por sí mismo, sin dicho envoltorio que lo desliza hacia el aquí y el ahora, el ser se retrotrae, se esconde, se encoge, hasta llegar a no “ser” nada.

El haber más visible y “habitual” es el hábito. Sin él, nos sentimos desnudos y corremos a protegernos o a escondernos. El rey desnudo no “es” nadie: “es” un don nadie. No tiene presencia ni lugar. Es inconcebible, no existe: no “es”. La desnudez nos oculta a los demás. Solo cuando nos sentimos convenientemente vestidos, nos sentimos a “gusto” con lo que portamos o tenemos, lo que nos envuelve —el vestido, al igual que las posesiones o los haberes, es una cuestión de gusto. Pero, al mismo tiempo, la desnudez nos exhibe. El hábito nos permite “estar”; es la “manera” como el ser afronta el tiempo y el espacio y se relaciona con él. El tiempo pasa sobre el hábito, cuyo desgaste o cambio afecta al ser. Gracias al hábito, estamos aquí y ahora habitamos el mundo. El hábito que nos reviste es el modo como “estamos” desplegándonos en el tiempo y el espacio. El hábito es la muestra de nuestra comodidad, de nuestro “bienestar”, habituados a lo que nos rodea, al tiempo que nos prolonga. El hábito nos abre a los demás; es nuestra manera de relacionarnos, compartir y dialogar. El hábito

establece relaciones de buena vecindad, al tiempo que delimita el espacio que ocupamos.

El hábito es un hábito. Puesto que nos sentimos con confianza, debidamente cubiertos o protegidos de miradas insidiosas que no han “lugar” (pues, curiosamente, nada se oculta cuando nos sentimos bien arropados, confiados en lo que nos envuelve, siendo el hábito una segunda piel a través de la cual establecemos y mantenemos un contacto sensible y sensual con el mundo y con los demás), el hábito es nuestra manera de estar o de habitar el mundo. Sin el hábito y el hábitat, no seríamos nada, no “seríamos”: nuestro ser no ocuparía “lugar”; no “estaría” ante los demás.

En los años treinta y cuarenta, el arquitecto austríaco Bernard Rudofsky, tomando a Le Corbusier a contrapelo, fue uno de los primeros estudiosos en mostrar, en sus publicaciones y en una exposición memorable en el Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York, titulada “[Are Clothes Modern?](#)” (1944), las estrechas relaciones entre el hábito y el hábitat, partiendo del presupuesto de que habitamos nuestros hábitos y nuestros hábitats, y que estos hábitos y hábitats dicen lo que somos. Forman parte de nuestros hábitos, de lo que habitualmente somos y de nuestras costumbres. En francés, *coutume* y *costume* están emparentados: el *costume* es el traje que la costumbre determina, que habitualmente portamos y con el cual nos mostramos en el exterior (el *costume* es un traje masculino, lo cual revela que se consideraba que solo el varón podía mostrarse fuera del ámbito doméstico, a plena luz del día). El hábito y el “hábito” o costumbre denotan bien las relaciones entre la manera de actuar y de vestirse. El hábito, el “hábito” y el hábitat son las “maneras” o formas de ser que “poseemos”.

Setenta y tres años más tarde (2017), el MoMA “revisitó” aquella exposición; la revistió, adaptándola a los tiempos actuales. “[Is Fashion Modern?](#)” (la ropa se había convertido en moda: de lo básico a lo mudable) retomaba los postulados de Bernard Rudofsky y denotaba que estos no habían perdido vigencia. Un traje —del verbo latino *trahere*: “traer” y “atraer”— nos hace visibles, nos trae a colación y nos inserta en el tiempo y en el espacio, al tiempo que atrae las miradas de los demás, lo cual confirma, gracias y a través de ellas, que hemos hallado nuestro lugar en el mundo en y con los demás.



Los esponsales eran, tradicionalmente, el origen de una nueva casa. Concluido el ritual del matrimonio, los antiguos prometidos partían o se instalaban, casi siempre, en la casa del padre de la novia. Así ocurría en la Antigüedad, en Grecia y en Roma, y así acontece aún hoy en algunas culturas.

¿Por qué “prometidos”? Se prometían fidelidad y asistencia mutua, sin duda, pero cabe preguntarse si estas eran las razones del nombre que reciben quienes se iban a esposar.

Los esponsales, eso es, la ceremonia de noviazgo —que no de matrimonio, al menos en Roma—, se denominaban en latín *sponsalia*. Esta palabra está relacionada con el sustantivo latino *sponsio* (“promesa”, “garantía”) y con el verbo *spondeo*. Directamente, poco tienen que ver con el matrimonio, pero sí dan cuenta de la razón de este.

Spondeo significa “prometer”, “dar la palabra”, “garantizar” y pertenece al vocabulario tanto religioso cuanto jurídico. En la Antigüedad, un juramento implicaba algo más que una palabra ante los dioses, los cuales podían tomarse la justicia por su mano si las garantías ofrecidas no eran suficientes o se faltaba a la palabra dada. Dicho juramento implicaba, además, poner la mano sobre un objeto sacralizado, que hoy suele ser un libro “sagrado”. Este contacto ponía a quien juraba en conexión con los dioses, quienes velaban por el cumplimiento de lo que se afirmaba. Quien juraba debía responder de ello con su propia persona; *responder*, en efecto, significa “comprometerse en cuerpo y alma” con lo que se dice. Debía ofrecer lo más valioso, aquello que, en caso de pérdida por incumplimiento de la promesa, entrañaba una pérdida real o moral insuperable. Quien juraba ponía a su hija (no a su hijo) en la balanza.

Un juramento de matrimonio es un compromiso. Dos clanes van a unirse. Las diferencias, las desconfianzas deben abolirse. El acuerdo se sella entre varones: el “prometido” y el padre de la joven. La joven compromete ambos bandos: el padre debe entregarla y el joven, aceptarla. La futura esposa garantiza que el juramento perdurará. La conclusión del acuerdo conlleva un sacrificio: la entrega de un bien, que se efectúa ante un “notario”: los propios dioses, que certifican que la entrega cumple todos los requisitos y que ello les complace. La esposa es el símbolo de lo que está en juego: un acuerdo “de palabra”. La esposa, que pasa de la casa del padre a la casa del esposo, es el bien sobre el cual descansa la palabra dada; es una ofrenda, una libación ante los dioses, que da fe de la fundación de un nuevo hogar.



Fig. 20
HOGAR
Restos de dos hogares
neolíticos, VI milenio, Museo
de las Moradas Neolíticas,
Stara Zagora (Bulgaria)



HOSPITALIDAD

Las ciudades griegas no cesaban de hacerse la guerra. Se enfrentaban, pero se reconocían, aun cuando una dominaba a otra, como poseedoras de unos mismos valores o creencias: hablaban dialectos griegos y compartían unas mismas divinidades, pese a que cada santuario estaba dedicado a una manifestación de la divinidad que no tenía por qué casar con la de otro santuario.

Sin embargo, raramente se enfrentaban a invasiones no griegas. Las guerras médicas fueron una larga excepción hasta la perdurable invasión macedónica, que precedió la romana. No parece que los griegos tuvieran diferencias irreconciliables con los fenicios, pese a que exploraban las mismas costas, y no hubieron guerras entre las ciudades griegas y los imperios egipcio (aunque existían colonias griegas en el delta del Nilo), neoasirio y neobabilónico. Tampoco los celtas causaron problemas.

Se daba entrada a la ciudad a los extranjeros si eran de ascendencia noble, eran griegos o, más exactamente, hablaban griego (la nacionalidad griega, como cualquier tema derivado de los nacionalismos, casi siempre violentos o excluyentes, no existiría hasta el siglo XIX). Por tanto, se les podía o, más bien, se les debía conceder la hospitalidad y se tenían que sellar acuerdos de buena vecindad. Ningún grecoparlante había de encontrarse con las puertas cerradas. Las leyes que regulaban sus vidas eran parecidas en todas las *polis*.

Los enfrentamientos entre pueblos muy distintos se dieron ya en la época helénica y, posteriormente, en la romana. Fue entonces cuando se trazaron unas fronteras que tenían que defenderse. Los romanos aceptaban la llegada de los "bárbaros" en los territorios que controlaban, e incluso podían conceder el estatus de ciudadano a quien no hablara latín o griego, pero estas concesiones no se daban en caso de enfrentamientos violentos. Las ciudades y las casas daban la espalda a quienes eran percibidos como invasores o destructores del orden romano. Fue en época romana cuando la palabra latina *hospes*, que hasta entonces significaba tanto "huésped", una persona que era acogida en el seno de una casa, donde se la invitaba a compartir techo y alimentos, como "hospitalero" u "hospitalario", la persona que concedía la hospitalidad, cambió de significado. *Hospes* ya no designaba a un próximo o un conocido, sino a un extraño. De *hospes* se pasó a *hostis*. *Hospes* y *hostis* eran palabras emparentadas, con una misma raíz. Esta diferencia tan importante de significado no era extraña o gratuita: en ambos casos, quien llegaba era un desconocido que no formaba parte de un clan o de una familia. Pero, si el desconocido era percibido como un *hospes*, se buscaba lo que pudieran tener en común el huésped y quien lo hospedaba, tales como el idioma, unos valores o unas creencias; en cambio, si era percibido como un *hostis*, se señalaba todo lo que los separa: el huésped se convertía así en un ser hostil, un enemigo, que se oponía en todo a quien hasta entonces lo había recibido con los brazos abiertos.

Este cambio de percepción respecto a quien tenemos ante nosotros no es exclusivo de Roma, como comprobamos casi a diario.

HUELLA

Una bofetada bien dada deja una huella. La marca roja remite a la mano. La forma de los dedos queda impresa en la piel. Es una huella física, pero también psicológica, temporal o permanente. A veces, la piel no se recupera y la huella perdura como el recordatorio visible de un encuentro o, más bien, un desencuentro violento. La bofetada deja trazas indelebles. Quien la contempla intuye qué ha ocurrido. La marca es un símbolo elocuente que no deja lugar a ninguna duda. La huella cuenta una historia que acaba abruptamente o que augura negros presagios. La presión violenta no cesa. El pasado, el presente y el futuro se resumen en esa placa amoratada que cubre un rostro.

Una huella es el resultado de la aplicación de un ente, como un miembro o un objeto, sobre una superficie. Esta refleja las “huellas” (dactilares) de lo que se ha posado sobre ella y ha ejercido una cierta presión. Las huellas son el verdadero “rostro” de quien las deja voluntaria o involuntariamente. Remiten a quien ha estado allí y las ha dejado impresas.

Las huellas solo cobran sentido cuando quien las ha estampado o lo que ha dejado impreso han desaparecido. Son la prueba visible de lo que ha ocurrido, un texto que cuenta lo acaecido, una pista que lleva hasta la verdad, a la persona o al objeto que han marcado un lugar. Las huellas apunta a un paso; algo o alguien han pasado por allí. Pertenecen al pasado, mas su paso aún escuece: las huellas no siempre se borran ni deben borrarse, salvo cuando el pasado se clausura o se quiere cerrar. Toda huella es una herida abierta que solo podrá cicatrizar y desvanecerse cuando su autor regrese al lugar y cubra sin violencia la marca que ha dejado, reconociendo el acto ejecutado. La marca rememora un hecho o un acto e invita a tenerlo presente, a recordarlo o a revivirlo para que no vuelva a ocurrir jamás.

Entre las huellas ejemplares, destacan las marcas de las manos en las paredes rocosas de las cuevas, las figuras en el espejo, las marcas en el suelo, las imágenes que formamos y plasmamos. Entre estas, se halla el paradigma de la huella: el rostro ensangrentado del Hijo de Dios, camino del Calvario, inscrito en un paño tendido por una mujer llamada Verónica para aliviar el sufrimiento y convertido en el prototipo de todo retrato. Se trata de una tela mítica que recogió todos los rasgos y la expresión de un condenado, un testimonio veraz del sufrimiento de un hombre-dios torturado y ejecutado por ser quien era y por lo que sostenía, el único testimonio de la venida de la divinidad entre los mortales, antes de su muerte, resurrección y ascensión. De la estancia de la divinidad en la Tierra, quedaron tan solo testimonios verbales y escritos de quienes lo vieron o lo soñaron, y gráficos, ejecutados mágicamente: la imagen de un rostro que coincidía punto por punto con Este y que legitimaba la representación plástica de la divinidad, una imagen realizada por la propia divinidad, sin el trabajo manual de ningún pintor, convertida en el modelo ejemplar de toda imagen, cuya “virtud” principal consistía en mostrar para siempre lo acontecido.

Esta imagen, conocida como el velo de la Verónica, conservaba una parte del rostro de la divinidad: la sangre, el sudor y el polvo del camino ascensional. De algún modo, la imagen robó parte del rostro. Este quedó expuesto, perdió su



condición anónima. La imagen proclamó la dolorida presencia del modelo. El dolor no pudo ser borrado. La imagen testimoniaba, una y otra vez, que la tortura había acontecido. No se podía obviar ni olvidar.

Las imágenes nos recuerdan lo que queremos y lo que no queremos recordar. Muestran lo que no siempre quisiéramos mostrar, lo que no queríamos que hubiera ocurrido. Las imágenes son una parte del modelo, arrancado y proyectado sobre la tela que registra todo lo ocurrido.

La imagen, por tanto, tiene la capacidad de dañar al modelo, porque impide que las heridas se cierren, porque cuenta una verdad que acaso no se quisiera que se supiera. El olvido, a veces tan necesario, no puede actuar. Tropieza una y otra vez con la existencia y la verdad de lo ocurrido. No queríamos siempre ser testigos de lo que hacemos o sufrimos. No todos los actos son memorables. Quizá la vida no lo sea, pero la imagen nos pone ante los ojos lo que no queremos ver: nos fuerza a mirar y a admitir o a reconocer lo que pasó. El pasado al cual hemos dado la espalda nos vuelve a la memoria; se nos presenta nuevamente para que lo asumamos. La imagen es un grito.

Por ello, tantas culturas han prohibido las imágenes, naturalistas o no, puesto que causan demasiado daño. Las heridas, que jamás se cerraron, sino que tan solo fueron cubiertas por el olvido, vuelven a sangrar, esperando ser sanadas esta vez. La imagen recuerda la próxima venida y el final de los tiempos, anhelado o temido.

Fig. 21
HUELLA
Trazas de muros de
Hattusa, capital del imperio
hitita, 1600 aC, cubierto
de nieve, enero de 2009



IGLESIA

El cristianismo y, posteriormente, el islam introdujeron un profundo cambio en la manera de concebir el espacio construido: difuminaron la distinción entre el hábitat y los habitantes. La construcción era quienes habían decidido construir.

Desde que Jesús dirigió al apóstol Pedro las célebres palabras: “Tú eres Pedro, y sobre esta piedra...», la casa se convirtió en la comunidad. *Iglesia*, en griego, significa precisamente “comunidad” y no designa, en cambio, “edificio” —o, mejor dicho, designa el edificio que los miembros de la comunidad constituyen con su presencia y con sus relaciones, eso es, el cuerpo de los fieles. La casa no es una obra independientemente de quienes la habitan. Estos no ocupan un espacio delimitado previamente, sino que la iglesia, el espacio de encuentro y de relación, se instituye cuando aquellos deciden cohabitar. El hecho de estar juntos, de morar, constituye la morada. Los muros son las leyes de convivencia que regulan sus acciones; los espacios son los que crean sus miembros con sus interacciones, “estando” presentes en el mundo. La casa es el lugar donde permanecemos. Nuestra presencia instituye un espacio propio y compartido: un espacio de diálogo. El “logos”, eso es, la palabra, la palabra intersubjetiva, junto con los cuerpos y los gestos, los movimientos, los desplazamientos que abren, ordenan y definen espacios, son los elementos que instauran el espacio donde estar. De hecho, los muros físicos se levantan cuando cesa la convivencia: el estar o el querer estar juntos. Entonces, barreras, puertas, llaves, cámaras, alarmas y códigos vienen a suplir la pérdida de “convivialidad”, de los acuerdos verbales que han permitido hallar y abrir un espacio de diálogo y de intercambio.

El islam fue un poco más lejos en la instauración del espacio de encuentro. La mezquita ya no es fruto de una comunidad, sino tan solo de una persona —o, a decir verdad, de una persona en su encuentro con la divinidad, de una persona ensimismada, recogida y quieta, en su aspiración hacia lo invisible. La mezquita es el lugar donde se reza; la esterilla o alfombra visualiza dicho espacio. Una mezquita se halla o se establece temporalmente allí donde una persona se recoge, ya sea un aeropuerto, un espacio doméstico o al aire libre. La morada se construye y se deshace cinco veces al día, y es un espacio donde solo cabe una persona: la persona que lo instituye y lo ocupa. La mezquita existe durante el acto de recogimiento; la iglesia cristiana, en cambio, en el momento del intercambio y del acuerdo entre humanos. Mezquita, en árabe *masjid* (y *m giru* en acadio, una lengua semita como el árabe que se hablaba en el Próximo Oriente antiguo, donde se traduce por “obediente”, “sometido”), designa el lugar de postración individual: se refiere al lugar donde se produce un encuentro entre dos seres, durante el cual uno se somete al otro. El cuerpo postrado del fiel o del sirviente constituye un espacio que envuelve una relación personal desigual; por el contrario, la iglesia es un espacio de reunión comunitario.

Sin embargo, ambas construcciones se erigen y existen mientras los humanos deciden hacer un alto en el camino, cavilar y estar juntos. Acuerdan reposar, demorarse. Así pues, la casa, la arquitectura, es fruto de un acto meditado: permanecer juntos en la tierra, sin enemigos ni diferencias que no se puedan solventar. La casa, como espacio de convivencia, es lo que nos hace humanos.



El célebre guijarro de Makapansgat es una piedra en el zapato de la historia y de la teoría del arte. Desafía todas las explicaciones acerca de qué es y qué significa, pero no se logra una interpretación convincente ni plausible. Esta piedra nos retrotrae a unos tres millones quinientos mil años. Se encontró en un desierto de África del Sur. No se halla piedra alguna en centenares de kilómetros a la redonda. No se trata de un meteorito, lo cual explicaría su absoluta falta de relación con el entorno. La piedra ha sido transportada desde lejos. Hace millones de años, el desierto tenía un aspecto y unas condiciones similares a los de hoy. No hubo corrientes de agua capaces de desplazar este guijarro desde donde procede hasta ese lugar. Además, el agua no habría acarreado un único guijarro: sería algo inexplicable o imposible. Se conoce su lugar de procedencia, que se encuentra a centenares de kilómetros, en una zona rocosa. Su transporte no pudo ser por causas “naturales”, casuales o inintencionadas.

El aspecto del guijarro es revelador. En una de sus dos caras principales, presenta tres hendiduras dispuestas triangularmente. Juntas, configuran lo que parece un rostro humano. Estas hendiduras son naturales, fruto de la erosión. Lo que no es “natural” es la ubicación de la piedra. La única explicación posible es que haya sido desplazada por un homínido, un australopiteco. ¿Por qué? No parece que existan razones funcionales. No se halla explicación alguna al transporte durante meses de una piedra no tallada que no sirve como un sílex cortante: sus cantos son romos. No tiene ninguna función práctica. Por otra parte, su peso debía lastrar el desplazamiento. ¿Por qué trasladarla, pues? La explicación más sugerente —y más evidente, por el momento— es que el homínido reconoció una cara, quizá incluso su propia cara, en la piedra. Se proyectó en la piedra o reconoció rasgos humanos en ella. Lo inexplicable es que hasta el descubrimiento del guijarro de Makapansgat no se creía que un homínido tuviera esa capacidad —y aún se duda de ello.

Leonardo de Vinci enunció qué era la pintura y redactó unas recomendaciones para un joven pintor. Este tenía que dejar ir la imaginación y contemplar, por ejemplo, las manchas del musgo en una roca o las variadas formaciones de las nubes. Echado de espaldas en la tierra, podría, sin pensar en nada, descubrir todo un universo en el paso lento o acelerado de las nubes. Estas le sugerirían, al igual que los colores y las formas de las rocas salpicadas de líquenes, composiciones inéditas que podría plasmar en un boceto y después en un cuadro.

La pintura nacería de la capacidad del hombre de ordenar manchas y de descubrir formas estructuradas, naturales pero intencionadas, en los caprichos de la naturaleza, entendida como un lenguaje secreto, como ya ocurría en China (una cultura que Leonardo descubrió en Venecia, que comerciaba con el Lejano Oriente), o como unas formas capaces de activar la imaginación que se proyectaría en ellas.

Un cuadro o una estatua no son representaciones; tampoco son entes o seres. Son un conjunto de pinceladas o de trazos dispuestos sobre una superficie plana (una tela, una tabla, una piedra), piedras talladas o masas de bronce. Una obra de arte es una suma de materiales, ordenados o no: el pintor abstracto Jackson

Pollock velaba por que ninguna forma reconocible emergiera de la superposición de manchas que dejaba gotear en la tela, aunque no lo lograría. Sus manchas inconexas configuran rostros y figuras. Somos nosotros los espectadores quienes dotamos de formas inteligibles y de contenido las manchas y las trazas que percibimos.

La capacidad innata de los humanos de ver o imaginar lo que no existe se da en diversas manifestaciones culturales. La religión quizá sea el más poderoso acicate de la capacidad visual y visionaria. El hombre es capaz de percibir y de creer lo que no existe. Ve apariciones y oye voces donde solo existen sonidos, formas, luces y sombras, y colores inintencionados. Lo que el hombre descubre tiene sentido. Cree que puede establecer un diálogo con estos entes o seres. Cree incluso que dichas apariciones tienen sentido y son portadoras de mensajes. La vida humana está determinada por telas, colores, formas, como bien descubrimos aún hoy en día. Himnos y banderas nos conforman y nos ordenan, como si fueran entidades o seres superiores.

Sin embargo, existe una diferencia entre la religión y la magia, y el arte. En un caso, creemos a pies juntillas en la existencia de dioses, héroes y patrias, y cualquier expresión de duda lleva a la exclusión o la destrucción de quien no tiene fe, de quien no cree en apariciones e ilusiones y, como el niño del cuento, manifiesta de viva voz que el rey está desnudo. Por el contrario, sabemos que una pintura no es sino una suma de pigmentos y barnices aplicados sobre una superficie plana —casual o intencionadamente, pues el azar puede jugar un papel en la creación. Pero nos gusta creer que la pintura no se reduce a sus componentes materiales, sino que es o encierra algo más. Sabemos que los cuentos no cuentan la verdad. Pero nos dejamos embaucar con gusto. Nos gusta que nos cuenten, nos canten o nos muestren una y otra vez una misma imagen verbal, musical o plástica. No sabemos si el arte vence nuestra incredulidad o si voluntariamente la suspendemos para poder tener el placer de creer en formas y en seres que sabemos que no existen y que no soportaríamos si existieran en la realidad, pero lo cierto es que nos entregamos al mundo que el arte nos ofrece y cruzamos sin problemas el espejo.

Si caminamos alrededor de un retrato de frente, ¿no tenemos la sensación de que la figura nos mira y nos sigue con la mirada? Sabemos que la figura no es sino un conjunto de manchas sobre un lienzo, pero no dejamos de tener la sensación de que está viva. ¡Ah, la buena fe y la fe del carbonero! Tener ilusiones nos mantiene en vida; hacerse ilusiones, seguramente también. Entre el canto y el desencanto, existe un abanico casi infinito de reacciones ante lo que nos rodea, creyendo que existe solo para nosotros, o teniendo la esperanza de que así sea. El arte nos aleja del prosaísmo natural y nos lleva a creer que el mundo tiene un sentido.



1.

El largo diálogo sobre las diferencias entre la creación artesana o escultórica y la imitación poética, y las bondades o las maldades de ambas actividades, en el libro X de la *República* de Platón concluye con una frase contundente (*Rep.*, 599 b): “Si el poeta supiera realmente de qué habla cuando describe objetos y acciones, se esforzaría con gusto en crear y no tan solo en imitar. Es decir, haría de verdad lo que cuenta.”

Esta frase parece anticiparse, en más dos mil doscientos años, a la teoría del arte de principios del siglo xx. Sin embargo, si leemos el texto detenidamente, el verbo que se suele traducir por “crear” es *ergadzomai*. Precisemos que Platón no emplea este verbo, sino el sustantivo *ergon*, relacionado con el verbo antes citado. Aquel verbo significa “trabajar”, así como el fruto del trabajo, una obra (*ergon*). Se refiere a un trabajo en contacto directo con la materia, un trabajo necesario y bien acometido, un trabajo logrado. La labor en cuestión es una labranza: el trabajo del campo, un trabajo que se lleva a cabo efectivamente.

Este verbo remite inevitablemente al texto de Hesíodo, *Los trabajos y los días*, donde se detallan y se comentan las tareas agrícolas que pautan y dan sentido a la vida, que dan frutos y que ponen la tierra al servicio del hombre; una tarea física, dura, comprometida, que exige volcarse en la labor y sobre la tierra, y que no se puede ejercer a medias, so pena de no lograr nada. Una tierra no labrada, no cultivada, no produce más que malas hierbas, inhábiles para la vida del hombre.

Por el contrario, el imitador no hace nada. Platón lo describe como una persona que maneja un espejo y que solo produce reflejos, un comentario particularmente pertinente en la Antigüedad, ya que los espejos, que eran de bronce pulido, no producían nítidos reflejos. Sobre la superficie bruñida, aparecen todas las cosas hacia las cuales apunta el espejo. Quien lo maneja parece ser capaz de dar vida a cualquier cosa, pero estas cosas no tienen “entidad, son fugaces y se esfuman en cuanto el espejo apunta hacia otra dirección. El imitador no se compromete con lo que hace; hace girar el espejo, lo mueve alegre y descuidadamente, sin pensar, solo por el placer de producir reflejos de los cuales nada sabe, como si estos y las cosas de que son un reflejo no le importaran.

Poco antes de su reflexión final sobre las diferencias entre la creación y la imitación, Platón explica que los dioses, en cambio, sí son creadores (*Rep.*, 597 d), ya que están en el origen de las ideas o de las formas ideales que los artesanos (los demiurgos) plasman en la materia, cuya imagen los artistas plásticos y poéticos reflejan sin saber bien qué imitan ni de qué hablan. El sustantivo griego que se suele traducir por creador es *phutourgos*. Este sustantivo, en verdad, significa “cuidador de plantas”. Un “creador” es quien cuida del campo o de un jardín (*phutourgos* se traduce también por “jardinero”) y logra que las plantas crezcan. Su acción permite que nazcan, broten y se desarrollen unos seres que salen de la tierra. Se trata de un crecimiento controlado por la acción del trabajador del campo, labriego o jardinero. Su trabajo produce frutos: un nuevo ser vivo, una planta o un árbol, emerge y perdura.

Así pues, para Platón, la creación es la obra de un trabajador del campo, atento a la materia, al espacio y al tiempo, a la tierra y a los días. La referencia a Hesíodo, que canta las bondades del trabajo campesino frente a la ociosidad de la ciudad, parece clara. Hesíodo se oponía a la *polis* y cabe preguntarse si Platón, en su defensa de una República ideal, imposible de aplicar en la práctica y de gestionar, no añoraba los tiempos en que los hombres faenaban al ritmo de las estaciones y en contacto con la naturaleza.

Cabe preguntarse si este sueño (o pesadilla) no está volviendo.

2.

El arte imitativo, dibujado, grabado, pintado, esculpido, fotografiado o filmado, produce o reproduce una imagen visual o plástica de seres, enseres y motivos cercanos que el artista tiene ante sus ojos. La imagen se dispone de tal modo que el espectador, si está familiarizado con este tipo de representación o convención, es capaz de reconocer lo que se muestra. La imagen es un espejo que devuelve, de una manera más o menos perfecta, mejorada o distorsionada, la apariencia de lo que reproduce.

No siempre es necesario que la imagen muestre seres o enseres existentes o cercanos. Los dioses, los héroes o los monstruos no existen, o nadie los ha visto “realmente”, salvo en sueños o en trance. Pero, incluso si los ha contemplado en un raptó, en un trance o en una iluminación, es muy probable que la visión haya sido fugaz. El ser que se ha mostrado en ellos no siempre está ahí, mostrándose visible, materialmente. Sin embargo, la imagen debe reflejar a un ser convincente o creíble, que nos resultara reconocible si lo tuviéramos delante. Este, pues, se representa mediante la yuxtaposición de elementos o partes identificables. Por extraños que sean, los monstruos y los seres más fantásticos que nos podamos imaginar tienen siempre cabeza (y ojos), cuerpo y miembros. De lo contrario, no lograríamos identificar qué muestra la imagen.

En Occidente, los teóricos o los teólogos de la imagen se han enfrentado a un problema. Existen innumerables imágenes de la corte celestial cristiana: el Padre, el Hijo, la madre de Dios, santos, profetas, ángeles, etc. Todas estas imágenes ofrecen una imagen “verdadera”, reconocible, de quien representan o retratan: un hombre o una mujer, dotado de atributos que denotan su condición sobrenatural, pero también humana, en el caso del Hijo de Dios. Y, sin embargo, ninguna de estas imágenes se parece. Los rostros y los cuerpos varían de una imagen a otra. Estas imágenes quieren ser “verdaderos” retratos, pero se diría que la figura celestial representada tiene un sinnúmero de caras; se parece a la persona que ha servido de modelo, e incluso se confunde con ella, por muy idealizada que esta haya sido retratada o proyectada.

El problema es complejo. Si un ser presenta tantas caras, es un monstruo que acaso no deba o no pueda ser representado, ya que la imagen solo retratará una de sus caras, ofreciendo así una imagen imperfecta, mutilada o inexistente. Su imagen es fruto de la imaginación o del gusto del artista.

El problema se agrava toda vez que, en el caso de los santos, los profetas, la Virgen María y su hijo Jesús, los modelos vivieron en la Tierra, pero ya no están. Por tanto, resulta imposible ofrecer una imagen convincente, tomada del



“natural”. La pose de la imagen no responde a ningún posado. La imagen no puede basarse en un rostro visible ni puede ser contrastada ni comparada con la persona cuya imagen se ha reproducido.

Los teólogos hallaron una solución ante este hecho extraño, al menos en el caso de Jesús. Jesús ya no está entre nosotros puesto que, en tanto que hombre, era mortal, pero dejó testimonios gráficos de su presencia, como su faz inscrita mágicamente en un célebre paño o velo, que ha sido utilizada como el prototipo de cualquier retrato divino. Sin embargo, el problema persiste y nada tiene que ver con la inexistencia de este retrato modélico, toda vez que se creía o se cree en su existencia. El pintor debía —o debe aún, en el arte ortodoxo— pintar no la efigie de Jesús, sino reproducir su imagen paradigmática inscrita en el supuesto velo de la Verónica. Las variaciones en los retratos, el hecho de que Jesús no tuviera siempre la misma cara, fueron justificadas por la impericia o la incapacidad del retratista de captar y reproducir con exactitud los rasgos impresos en el mágico velo, unos rasgos que, puesto que se habían inscrito sin intervención humana alguna, sí reproducían a la perfección los rasgos del rostro de Jesús.

Esta explicación podía ser convincente. Pero convertía todo el arte religioso en algo imperfecto: en un arte humano, sin duda, lejos de la perfección humana. ¿Podían esas imágenes ilustrar la desaparecida presencia del Hijo de Dios en la Tierra, la imagen con que se mostró a los humanos? ¿No era mejor obviar, evitar e incluso condenar esas imágenes pintadas? La condena de la imagen religiosa resultaba problemática porque contravenía una acción del Hijo de Dios que debía ser repetida: este ofreció su imagen impresa para que fuera reproducida, perfecta o imperfectamente. Además, el Hijo de Dios se presentaba a sí mismo como una imagen: era una imagen, la imagen de su Padre. Los rasgos del Padre estaban inscritos en el rostro del Hijo, como los rasgos de la faz de este se inscribieron en la llamada Santa Faz en el velo de la Verónica. No entraremos en el misterio que envuelve el hecho de que, según la teología cristiana, Padre e Hijo fueran dos maneras de mostrarse de la divinidad, eso es, que fueran idénticos, que fueran uno, salvo por el hecho de que se deviene padre cuando se tiene a un hijo, que el padre da nacimiento al hijo y este convierte a su engendrador en padre. El hijo hace al padre. Con la salvedad comentada anteriormente, condenar las imágenes por ser una transcripción imperfecta del rostro de Jesús que pudiera llevar a confusión implicaría negar la encarnación, que el Hijo de Dios se hubiera hecho hombre y que, por tanto, como cualquier ser humano, podía ser retratado en una imagen perfectamente reconocible.

El problema no se resolvió o se clausuró de un modo curioso, aunque lógico: todas y cada una de las imágenes pintadas ofrecían una imagen verdadera del rostro de Jesús, independientemente de que cada imagen fuera distinta. Esto no significaba que Jesús hubiera tenido múltiples rostros, ni que el pintor fuera inexperto o torpe, sino que, en aquel momento y en aquel lugar, ese era el rostro de Cristo y no era una careta ni una imagen parcial. Era el rostro que Jesús revelaba allí. Pero ¿por qué Cristo ofrecía rostros distintos? La pregunta no tenía una respuesta lógica pues la lógica calla ante un misterio. La lógica causal no impera en el reino de lo sagrado ni del mito. Del mismo modo que no existe contradicción alguna entre dos afirmaciones aparentemente contrapuestas desde la lógica profana como las que sostienen, por un lado, que el mundo tiene un único centro y, por otro, que cada santuario es el centro del mundo, tampoco es contradictorio sostener que cada icono o imagen ofrece la verdadera

y única efigie de Jesús, pese a que cada imagen sea distinta. Por otra parte, la faz cambiante de Jesús en los innumerables retratos que se han pintado de él denota precisamente su doble naturaleza: humana, porque se le puede retratar, y divina, porque su retrato es siempre cambiante, es decir, no está constreñido ni limitado en o por una forma determinada. El icono es un misterio que revela la complejidad de la imagen y de nuestra torturada relación con ella.



Fig. 22
IMITACIÓN
Escaparate de una
tienda de pañuelos y
velos en el Gran Bazar de
Damasco (Siria), 2005



Los lectores de una cierta edad acaso recordarán haber recibido o haber regalado, en los años ochenta, una *Chochona*. Se trataba de unas muñecas “personalizadas” —cada una era distinta—, hechas a máquina. Eran productos en serie, pero imitaban las muñecas hechas a mano. La máquina que las producía estaba programada para saltarse un punto, en un momento distinto en cada caso, de modo que las muñecas salieran imperfectas y la imperfección se produjera en sitios distintos en cada caso. La imperfección y la imprevisibilidad caracterizan la obra humana, hecha “a mano”. Por el contrario, la perfección es maquina; no denota ningún pensamiento o reflexión.

El falsificador de arte Elmyr de Hory comentaba, en una entrevista que el cineasta Orson Welles le hizo en los años setenta para el documental titulado *F como Fraude*, que los cuadros de Matisse eran los más difíciles de imitar porque Matisse dudaba. No realizaba sus nítidos contornos de un solo trazo continuo, sino que los interrumpía y los reemprendía cambiando levemente la orientación, la velocidad y la fuerza del gesto o del trazo, acelerando y frenando, como si continuamente no supiera bien cómo ni qué dibujar. De Hory añadía que un dibujante tan dotado como él, para quien los trazos miméticos no constituían dificultad alguna, tuvo que olvidarse de dibujar para tratar de apoderarse y revivir o imitar a la perfección las imperfecciones de Matisse, sus dudas, avances y retrocesos. Pero De Hory dudaba demasiado bien para falsear una obra de Matisse.

La autenticación de los cuadros, necesaria si valoramos su autoría, amenazada por los falsificadores, exige realizar estudios de laboratorio. Se suelen buscar los primeros trazos, el primer dibujo o boceto a carboncillo, trazado sobre la tela o la tabla, y posteriormente corregido y cubierto por las capas de óleos y barnices, aunque no todos los artistas necesitan este primer contacto con la tela y la composición, y de ahí la dificultad a la hora de autenticar óleos de Caravaggio, pintados directamente sin bocetos previos. Estos trémulos trazos abocetados, en los cuales se percibe cómo el artista aborda su obra, acentúa, corrige, borra y repite, no siempre siguiendo un previo apunte sobre papel, fijan las principales líneas de la composición y son, pues, los que denotan la “mano” y la “visión” del artista y su manera de plasmarla.

Un artista se caracteriza más por sus dudas, sus “errores”, sus luchas con el tema y la materia, que por sus logros. La impericia, los rodeos, las vueltas alrededor de una composición que se le resiste, las dificultades que le plantea y que le pueden llevar a abandonarla dan la “medida” de la capacidad “visionaria” o “creativa” del artista. Sus temores son más significativos que su confianza. La confianza solo lleva al fracaso. En un terreno llano, uno se abandona fácilmente.

Hoy en día se plantea la inquietante pregunta acerca de la capacidad de las máquinas por producir obras dignas del mejor artista; máquinas programadas, capaces incluso de “aprender”, dotadas de una “personalidad”. Pero las máquinas están “pensadas” y fabricadas para producir, para realizar determinadas tareas con prontitud y eficacia, mejor y más rápidamente que los humanos. Que las máquinas trabajen y “piensen” —¿sientan?— como los humanos implica que deberían ser también insensibles, lentas y capaces de reconocer y aceptar sus

derrotas; deberían detenerse y dejar de producir o “funcionar”, sin que dicho “detenimiento” estuviera previsto. Deberían ser imperfectas, o producir obras imperfectas, indignas de una máquina.

Una máquina que dudara, retrocediera y se planteara para qué... Ya estamos los humanos, con nuestros miedos, cegueras y esperanzas. La rectificación, la superación y el abandono, sin causa alguna, la asunción de la imposibilidad de crear o de llegar a la altura de otra obra o de otro creador, así como la desazón, la envidia y la rabia, no son “reproducibles”. Quizá las máquinas acaben pensando, tarde o temprano, pero nunca podrán pensar en dejar de pensar, en retirarse y aceptar la derrota.



Una imagen tiene la capacidad y el interés de mostrarnos lo que no podemos ver: una visión imposible por la limitación de nuestra vista o porque lo que se muestra en ella o a través de ella no es perceptible a simple vista, ya sea porque se halla lejos, por falta de luz, porque se trata de una materia o de una sustancia oscura o porque se esconde.

La imagen tiene sentido, especialmente, en el ámbito de lo mágico y lo religioso: lo que expone —dioses y héroes— escapa siempre a nuestra percepción, pero la imagen logra captar un aspecto de aquellos. La imagen es un espejo en el cual, como Narciso atraído por la superficie plateada del lago, los seres lejanos o invisibles, celestiales o infernales, se miran y nos miran desde la imagen o su reflejo.

La imagen no constituye problema alguno en el judaísmo ni el islam, contrariamente a lo que pudiéramos pensar: la imagen reproduce lo que tiene sustancia y accidente, eso es, lo que tiene una forma sustancial, palpable, mientras que lo que no tiene forma o apariencia no se muestra. En consecuencia, Yahvé o Alá son irrepresentables, ya que no tienen forma ni límite, y solo el vacío o algún elemento tras el cual la divinidad “se esconde”, como una zarza ardiendo, puede denotar la presencia (latente) de la divinidad. No se ve, pero se siente, a través de un ostensible y elocuente vacío o silencio, de una ausencia que clama al cielo, que no debería darse ni tendría justificación alguna si la imagen fuera de un ser limitado o delimitado, un ser material, carnal, inscrito en el tiempo y circunscrito en el espacio.

La imagen cristiana tampoco causa dificultad alguna. En este caso, las razones son opuestas a las de las otras dos religiones monoteístas, el judaísmo y el islam. El dios cristiano es también un ser humano. Y puesto que, como todo ser mortal —material—, un hombre puede ser figurado o delimitado por un cerco que lo constriñe, siendo dicho límite una imagen de nuestras limitaciones, el dios cristiano también puede ser mostrado, con la salvedad de que la imagen solo reproduce la persona y la naturaleza humanas, no las divinas, del Hijo de Dios. Mas, como ambas naturalezas —humana y divina— están unidas (en verdad, la humana está subsumida en la divina), la imagen humana de Jesucristo alude o evoca su “lado” divino, invisible, que su “cara” humana deja traslucir.

El pintor y arquitecto renacentista Rafael fue acaso el artista que causó la mayor revolución en el arte cristiano occidental, al enfrentarse a un reto hasta entonces obviado: representar no al dios Hijo, en su “faceta” de hijo, sino al Padre, que solo puede representarse a través de su verdadera imagen, es decir, a través de su hijo, humano y divino: un dios encarnado.

Pero el Padre, como Yahvé o Alá, es irrepresentable: no tiene forma ni materia, no tiene límites; está sin estar, “es” sin estar en ningún sitio. Lo único que se puede decir de él es lo que no es: no es un ser conocido ni previsible ni está aquí y hoy; el tiempo y el espacio no lo definen; su naturaleza escapa a nuestra percepción, pues no existe “persona” alguna que lo muestre.

Rafael se atrevió a representarlo “como” un anciano barbado. La pregunta que surgió de inmediato fue: ¿Es el Padre un humano mayor? ¿O dicha imagen es un oxímoron que representa lo inconcreto mediante lo que es demasiado concreto, siendo lo palpable demasiado tangible y cercano para representar a un humano, por lo cual necesariamente alude a lo que no es humano? De nuevo, la definición del Padre se realiza mediante una negación: es lo que no es. Este humano barbado es demasiado humano, carnal y pasional para serlo.

De este modo, Rafael dio forma a lo que no tiene forma, hizo visible lo invisible, al tiempo que ofrecía una imagen humana que intuimos no lo es. El Padre no es un anciano precisamente porque la primera imagen en que pensamos y la más obvia es la de un anciano. Era demasiado fácil pensar que el Dios padre era un padre barbado. No podía ser todo tan simple. De hecho, no lo era... La imagen que Rafael utilizó o reprodujo mostraba nuestras limitaciones, incapaces como somos de pensar en el Padre de otra forma, sin tener en mente (¿acaso se podría?) una forma humana, la de un padre.

Nunca hasta entonces la pintura había mostrado tanta fuerza. Las limitaciones del arte saltaron por los aires. El arte moderno ya despuntaba.



1.

Debía ser por la tarde cuando Madeleine entró decididamente en el Museo “Legión de Honor”, en lo alto de la bahía de San Francisco, en California (Estados Unidos). Se dirigió a la Sala VI y se sentó en un banco sin dosel. La sala, al igual que la entrada, estaba vacía. Quieta, rígida, con la espalda recta y las piernas recogidas, a un lado, bajo el banco, en silencio, parecía embebida en la contemplación de un retrato femenino decimonónico de grandes dimensiones, enmarcado, colgado de la pared.

Tras un buen rato, Madeleine, que no parecía ser consciente de que el detective John Ferguson la estaba espiando por orden de su marido, inquieto por las largas ausencias de su mujer, salió del recinto.

Apenas Madeleine había partido, el detective, escondido en el umbral, entró en la sala y observó de inmediato el cuadro que tanto había fascinado a Madeleine. Al momento, se dio cuenta del enorme parecido entre la figura enmarcada y Madeleine. Pronto sabía que se trataba de un retrato de Carlota Valdés, abuela de Madeleine. Aun sin entender por qué Madeleine miraba intensamente el cuadro, salió apresuradamente del museo para tratar de alcanzarla.

En la película *Vértigo* de Alfred Hitchcock, Madeleine encarnaba perfectamente la actitud que, según Kant, había que adoptar ante una obra de arte: silencio, quietud y reflexión, mientras se percibe sensiblemente la obra. Esta invita a detenerse al espectador, el cual paulatinamente va indagando través de los sentidos en el sentido de aquella, en su (supuesto) “misterio”, otorgado por el artista o por nosotros, creyendo descubrir lo que añadimos a la obra mientras la contemplamos, el concepto encarnado que nuestro intelecto irá desgajando de las impresiones sensibles de las imágenes visuales que los sentidos captan y transfieren a la imaginación.

Pero Madeleine finge. Es un señuelo para seducir a John Ferguson. Busca desencadenar una serie de reacciones que no son las que Kant espera que susciten una obra de arte o un paisaje dotado de cualidades estéticas, es decir, percibido como una creación. En verdad, la psicología kantiana es hermosa pero, sin duda, es “irreal”. Por el contrario, las imágenes provocan reacciones a menudo desahoradas, que van desde la idolatría, la identificación con la obra y su posesión fetichista, hasta su violento rechazo, que lleva a su negación y destrucción.

Los movimientos de masas enlovecidas ante determinados espectáculos musicales y deportivos, la adquisición de recuerdos —como otrora de reliquias—, autógrafos, camisetas, *selfies* o cualquier tipo de objeto que haya estado en contacto con un ídolo, revela que nuestro comportamiento ante lo que nos supera o que no percibimos enteramente humano se ha dado y se da en cualquier época y cultura.

Podríamos decir, más bien, que Kant quiso poner coto a la idolatría, enunciando la actitud que debería tener el hombre de bien, razonable, ilustrado y con gusto: la mesura y la distinción, la contención ante el atractivo. Una reacción lógica dentro del protestantismo, que rehúye la seducción material.

Pero el análisis kantiano de nuestra relación con las imágenes fue, sin duda, un brindis al sol.

Los precios desorbitados que alcanzan los mechones de cabello y alguna prenda íntima de cualquier figura idolatrada así lo atestiguan.

2.

El poeta y editor francés Maurice Heine (1884-1940), autor de un breve poemario desconocido, *El islam bajo la ceniza*, de 1918, y descubridor y editor esmerado de los textos proscritos del marqués de Sade, presentó en 1928 un *collage* fotográfico: *El fenómeno del éxtasis*, en que, en un juego de múltiples espejos, se proyectaban rostros femeninos extáticos.

La revista surrealista del período de entreguerras *Minotaure*, de cuyo consejo editorial Maurice Heine formaba parte, publicó en 1933 un *collage* del pintor Salvador Dalí compuesto a partir de fotografías recortadas de revistas médicas y de una fotografía del fotógrafo Brassäi. El título del *collage*, acompañado de un breve texto de Dalí, era el mismo que el del fotomontaje de Heine.

Las fotografías del *collage* de Dalí también se centraban en rostros femeninos extáticos. La interpretación de dichos rostros como extáticos se basa en el título del mismo, ya que, en realidad, las fotografías corresponden a mujeres encerradas en hospitales psiquiátricos que no gozan, sino que sufren. Para Dalí, la locura, el éxtasis erótico denominado en francés la *petite mort* (la “pequeña muerte”), el éxtasis místico de santa Teresa de Jesús y la muerte convulsa imprimían unos mismos rasgos en el rostro, puesto que las sensaciones que nublaban la vista y retorcían el cuerpo dolorido o transido eran parecidas. Entre la locura, el placer y la muerte, como entre el sueño y la muerte, no cabía diferencia alguna en la Antigüedad.

Desde los años treinta, la interpretación que ha dado la crítica a la célebre escultura de mármol de Bernini dedicada a santa Teresa de Jesús en un altar, en el centro de una escenografía teatral, en que un ángel efébo clava una flecha en el corazón de la santa, que se revuelve y eleva, con la cabeza inclinada hacia atrás y los ojos cerrados, se ha caracterizado habitualmente por la dificultad de discernir qué le ocurre a la santa: ¿Sufre o goza? ¿Sufre y goza, muere o se transfigura? Unos célebres versos de Teresa de Jesús corroboran esta ambigüedad o la complejidad de sus sentimientos:

“Vivo sin vivir en mí,
y de tal manera espero,
que muero porque no muero.
Vivo ya fuera de mí
después que muero de amor.”

Bernini supo reflejar bien ¡en el mármol! estas pasiones opuestas, lo mismo que Heine y Brassäi.

Así pues, la lectura o la interpretación de una imagen plástica no resulta fácil ni evidente. Sin embargo, mirar es interpretar o juzgar. Vemos lo que creemos ver, lo que queremos ver. Vemos lo que nuestros prejuicios nos muestran. O, mejor



dicho, vemos lo que la imagen nos quiere mostrar. Que la imagen nos engañe o juegue con nosotros es algo bien sabido. Platón la juzgaba severamente precisamente por su capacidad de hacernos perder el juicio.

Cuando un juez determina lo que una fotografía le muestra y dicta sentencia en función de lo que la imagen le sugiere, denota bien la dificultad de emitir un juicio unívoco, precisamente porque una imagen no ofrece una lectura única: una imagen condensa, en una sola figura, aspectos y sentimientos que se complementan o se rechazan, que se conjugan, se sustituyen, se alternan y se oponen, sin que ninguno domine. No debería extrañarnos, pues, que un juez opine sobre una fotografía de un modo particular y vea lo que otros no ven, y que no sea capaz de descubrir lo que es evidente para otros. La imagen está ahí, precisamente para turbar, confundir y poner a prueba nuestro discernimiento y nuestra capacidad, para darnos cuenta de nuestras limitaciones, nuestros prejuicios y nuestras agudezas.

Pero sorprendería que un juez no fuera consciente de la duplicidad de la imagen, de su difícil lectura, que impide emitir un juicio unívoco. El problema no es legal sino estético y ético, ya que el juicio estético repercute en la manera de actuar.

Un juicio es siempre estético, pero tiene repercusiones políticas, pues denota nuestra concepción de la colectividad y de las relaciones humanas, e influye en cómo organizamos nuestra vida y la de los demás. En ocasiones, no ser conscientes de que una imagen es un espejo de nuestra manera de ver el mundo puede llevarnos a cometer errores trágicos.

KARMA

Los conceptos que manejan las culturas antiguas o que son muy distintas de las nuestras son difícilmente traducibles. Remiten a una concepción del mundo que no percibimos. Sin embargo, la palabra *arte* deriva, a través del latín *ars*, de un término o de un radical indoeuropeo que ha dado lugar a toda una serie de conceptos hindúes que pueden arrojar luz tanto sobre la actividad artística como sobre la obra de arte: sobre qué es y sobre cuál es su función.

Del radical indoeuropeo *r*, que significa “crecer” o “ascender”, surge el concepto *ṛta*. Este, que se halla en los nombres de la diosa hindú del orden cósmico Rita y de la divinidad persa de la justicia y el orden universal Arta, no designa a una divinidad sino un valor que estructura el cosmos. Se trata de lo que asegura el orden del universo. Gracias a la presencia de *ṛta*, este se muestra recto, con una rectitud física y moral. Nace de la capacidad de elevación del cosmos que se forma a sí mismo y abandona su naturaleza informe, como bien alude el radical *r*. El universo es capaz de pasar por un continuo proceso de metamorfosis que le permite seguir unas pautas justas de renovación.

Este orden o esta orden —pues se trata a la vez de un mandato y de la formación y formalización del mundo— no se distinguen demasiado de la *Moirá* griega o de la *Ma'at* egipcia. Pero, en esos dos casos, Moira y Ma'at son divinidades o, mejor dicho, valores que rigen, mandan, condicionan o coartan la acción y la actuación divinas. Los dioses deben actuar según los dictados de Moira, el destino implacable que mueve los hilos del mundo y traza los caminos por donde circulan las fuerzas sobrenaturales que actúan en el cosmos.

Precisamente, la noción de camino está ligada al *ṛta* hindú. Este rige en el cielo, en el mundo inmaterial, pero se proyecta en la materia. *ṛta* aparece como un modelo o una idea, en el sentido griego del término: una forma ideal que actúa como un molde o un prototipo al cual se acoplan todas las formas sensibles. *Dharma* es el nombre que recibe el camino que, transitado, lleva a la verdad y la justicia: un camino bien trazado de antemano, recto, impulsado o marcado por *ṛta*; un camino que orienta la acción de los seres humanos: los guía. El *dharma* es una luz o una fuerza que se materializa ante los ojos y que toma posesión de los movimientos del ser humano, el cual, sin embargo, puede resistirse o librarse de ella. Pero, si se deja guiar u orientar por ella, su camino por la vida tendrá “sentido” e irá en la “buena” dirección.

Dharma es un eje. Lleva de un origen a una meta. Se trata del destino de cada cual, del “*ṛta* personal”. En tanto que línea de actuación que señala por dónde ir y de la cual uno no puede apartarse o desviarse si no quiere perderse (en la oscuridad) ni desorientarse, el *dharma* corresponde al primer gesto del creador: traza las coordenadas del espacio, indica las líneas de actuación legítimas, marca la senda por la cual transitar por la vida hacia la verdad. El *dharma* es el fruto de una reflexión en y sobre el espacio: el *ṛta* se refleja o se proyecta en el mundo inferior y su huella es el *dharma*. *Dharma* es el resultado del trabajo del arquitecto divino.



Pero, para seguir la senda del *dharma*, alumbrado por el *ṛta*, o ir en pos de este a fin de obrar justamente, es necesario un impulso o una vocación. Solo puede llevarse a cabo un viaje cuando existe un proyecto de vida. Y este es personal. Solo si se atiende al *karma* —que es, en cierto modo, la voluntad de llegar a buen puerto y de crear entes hermosos que den cuenta del paso creativo por la vida—, se puede transitar por el *dharma*. *Karma* se asemeja a Eros. Pero Eros es una divinidad que atrae desde fuera, que incita a quien seduce. *Karma*, por el contrario, brota del interior. Es cierto que existe un mal *karma*, es decir, un *karma* que lleva al mal, pero también lo es que Eros es también un semidiós temible, como apuntaba Platón. El creador es libre de obrar y puede obrar cómo quiera o sienta. *Karma* no es una fuerza hacia el bien, sino que debe ser encauzada por el *dharma* para que lleve por el “buen” camino: se tiene que reconducir. Sin ella, no se lleva a cabo el gesto creador, en pos de la ordenación del mundo.

Para Aristóteles, existían cuatro causas que estaban en el origen de la creación: la forma, la materia, el creador y el objetivo o la función; cuatro causas que orientaban y daban sentido a lo creado. En la India, los agentes son tres: *ṛta* es la causa final, el fin de la acción; *dharma* es la forma, y *karma*, el agente. La materia no cuenta por sí misma sino solo cuando es alumbrada por el *ṛta*, orientada o conformada por el *dharma* y transfigurada por el *karma*: un *karma* o una voluntad que tiene un doble efecto: da forma al mundo y forma o educa a quien decide iniciar el viaje.

El arte aparece como un proyecto vital. En el límite, no se trata de crear nada más que uno mismo, si bien las obras atestiguan la reflexión emprendida y la voluntad de transfigurar el mundo, para bien o para mal.

LIBERTAD

La concepción de la creación humana como un medio educativo o mágico para conformar la mente, transmitir ideas y creencias, y condicionar la vida, o para incidir directamente en las personas y las comunidades, favoreciéndolas o dañándolas a través de efigies y encantamientos, llegó temporalmente a su fin a mediados del siglo XVIII, con el filósofo Immanuel Kant. Una concepción que se remontaba quizá al Neolítico dejó de ser de recibo.

A partir de entonces, la obra de arte dejó de ser un instrumento servil, con una función claramente enunciada: un instrumento de poder a través de imágenes y de rituales. Ya no se pudo saber por qué las obras existían ni a qué respondían. Tenían sentido, sin duda; no eran fruto de una decisión ni de una acción caprichosas; no eran tampoco entes decorativos o gratuitos, sino que respondían a una necesidad o una motivación, pero estas ya no se podían conocer. Atendían a un fin incierto, desdibujado, aunque existente. La obra de arte tenía entidad y entereza. Contenía un mensaje traducido plásticamente, pero no se alzaba para comunicarlo. Su razón de ser iba más allá de la mera educación o el condicionamiento, como ocurría en Europa desde la Antigüedad hasta antes del siglo XVIII. La obra era, en parte, enigmática. Se intuía que podía ilustrarnos, aunque no se sabía sobre qué ni cómo. Por otra parte, nadie estaba obligado a atender los mensajes y las formas de la obra de arte. Su escucha o su lectura ya no eran de obligado cumplimiento. La obra ya no nos ordena nada.

La relación entre la obra y el espectador es educada. Ambos se mantienen a distancia sin mostrarse distantes; dialogan, pero no imponen. El silencio se respeta. La obra no está obligada a revelarnos un mandato que ya no debemos atender. El espectador cuida las formas, tiene buenas maneras. La obra no educa, sino que parte del presupuesto de que su relación con el espectador es educada y respetuosa. La obra invita a la contemplación. La vida activa se detiene, aunque solo sea por un momento.

En verdad, la obra abre un espacio de libertad. Obra y espectador entran en contacto, pero nadie se impone ni impone su punto de vista. Se puede pasar de largo ante una obra o bien prestarle atención, siendo atento, atendiendo a lo que esta tenga a bien expresarle. No se espera nada de ella, ninguna revelación. Se admira su presencia, su porte, su entereza, sin tener que loarla o repudiarla. La libertad es siempre cuestión de dos. Ser libre implica respetar la libertad de los demás seres y entes. Este ejercicio se practica sobre todo cuando se puede escuchar, si se quiere, sin tener que decir nada. La contemplación estética permite atender a nuestras impresiones, a reflexionar sobre lo que tenemos delante y sobre nosotros. La reflexión conlleva una pausa. El tiempo se detiene. Los condicionantes cesan. Solo entonces, abriéndonos a la obra, nos descubrimos y nos conocemos, antes de olvidarnos de este momento de introspección en que atendemos a la obra. Tan solo en presencia de la obra la vida se vuelve, por un momento, más grata o más compleja. La obra es una vida que nos llena sin que tenga la misión de hacerlo. Se trata de un acto de generosidad, como generosos somos si no pasamos de largo de ella, aunque nada nos obligue a detenernos.



Los libros y las maletas cumplen funciones similares, e incluso están organizadas de forma parecida, pero actúan de modo opuesto. Las maletas se cierran; los libros se abren. Bajamos la parte superior de la maleta, ya llena, hasta que encaje con la bolsa inferior, y cerramos las hebillas, listos para partir. Un libro también invita a un viaje; constituye el inicio de una aventura en el momento en que se abre la cubierta y se giran las primeras páginas. Por el contrario, cuando cerramos el libro por última vez, nos puede embargar una cierta sensación de tristeza y de nostalgia: el recorrido ha llegado a su fin.

Una maleta vacía es una imagen de abandono, o del fin: el viaje ha llegado a su término y ya no podemos seguir. Una maleta vacía se guarda lo antes posible; no queremos que permanezca ante nuestros ojos como señal de lo que ya no podemos llevar a cabo. Un cuaderno de hojas blancas es una promesa de una historia por escribir que quizá nos transporte.

La apertura es un movimiento cargado de simbolismo. Un libro se presenta, cuando lo vamos a leer, como dos manos juntas, tendidas y abiertas: un gesto que denota confianza, por un lado, y entrega, por otro. Somos unas manos tendidas, al igual que un libro abierto nos ofrece no solo lo que encierra, sino un billete para cruzar las fronteras entre dos realidades distintas, la prosaica y la poética; un permiso para dejar el lugar donde nos hallamos.

La mayoría de los libros son de un solo uso; muchos ni siquiera merecen ser usados. Apenas leídos –o abiertos–, se cierran y se apilan. ¿Cuántos libros habremos vuelto a leer? *La Ilíada* y *La Odisea* de Homero; *Las traquinias* de Sófocles; *Madame Bovary* y *La educación sentimental* de Flaubert; *La cartuja* de Parma y *El rojo y el negro* de Stendhal; *A la búsqueda del tiempo perdido* de Proust... ¿Y por tercera vez? Proust vuelve a aparecer; hasta por cuarta vez este mismo escritor se nos presenta.

Estos son autores de libros. Del mismo modo que distinguimos entre construcción y arquitectura, un libro no es (solo) una publicación. La mayoría de los volúmenes, a menudo de lomos quemados por la luz, cantos despellejados y páginas amarillentas y quebradizas, que se astillarían si las volviéramos a abrir –nunca lo haremos–, que forman, como un ejército firme, ordenado e inerte, en los estantes de nuestras bibliotecas, no son sino publicaciones: textos impresos y compuestos de un solo uso, posiblemente prescindibles y desde luego olvidables; a veces, ni siquiera quisiéramos reconocer que los hemos leído, aunque seguramente tampoco recordamos haberlo hecho. Una publicación se almacena, o se tira, pasado un tiempo, para dejar paso a otras publicaciones: es letra muerta –no debe ser casualidad que la palabra latina *liber*, antes de nombrar a un libro, designaba la parte interior de la corteza de un árbol (que, cortada en finas láminas, permitía escribir sobre ellas) que, como escribía Virgilio en las *Geórgicas* (II, 77), daba lugar a unos brotes fecundos; una letra que no merece que se la recuerde, que no deja ningún recuerdo, como si nada se hubiera escrito. Una publicación, como su nombre indica, hace pública una noticia: pregona (a gritos), pero casi nadie le presta atención. Un libro, en cambio, es secreto; se guarda. Nos habla de una forma queda y personal; establece un diálogo con nosotros. Un libro siempre está dispuesto a abrirse. Y, con cada nueva apertura, las mis-

mas palabras nos resuenan de un modo distinto, sorprendiéndonos, maravillándonos –¿cómo es que no recordábamos esas frases y esos párrafos, que no nos llamaron la atención la vez primera?– o decepcionándonos. Un libro conjuga el placer de volver a leer las mismas historias y de alegrarse íntimamente de lo que sabemos que va a ocurrir unas páginas más adelante, con la sensación de que lo que acontece no se produce exactamente del mismo modo, alternando la sorpresa y la esperanza, la anticipación y el descubrimiento. Un libro siempre es nuevo. Cuanto más gastada está su cubierta, cuanto más fácilmente se abre el libro, poniendo a veces en peligro la misteriosa unión de sus hojas, que se giran sobre sí mismas sin soltarse, más vivo, más vital y necesario se nos muestra.

La lectura exige una coreografía de gestos que se llevan a cabo lentamente, de manera casi ritual: nos alzamos, nos acercamos a un estante, nos ponemos quizá de puntillas; los dedos juntos, con sumo cuidado, traen hacia sí el lomo de un libro que ahora ya podemos coger con la mano; tras asegurarnos de que se trata del libro buscado y hallado, nos damos la vuelta, damos unos pasos, nos sentamos, acercamos una lámpara y la encendemos, y abrimos el libro –la lectura, seguramente por la luz que aporta o que emana de las hojas que, no por casualidad, son blancas, es una actividad nocturna y solitaria, aunque también necesitamos ocasionalmente leer en voz alta a una persona cercana alguna frase que nos acaba de placer o de inquietar, como si nos hubiéramos encontrado con un grial. En algunos casos, incluso –en libros antiguos que nadie ha leído– insertamos un abrecartas en la parte vertical de las hojas para rasgarlas con cuidado y abrir los pliegues, que se aureolan de virutas de papel como diminutos rayos: estos gestos aun acrecientan la postergada importancia de lo que está a punto de acontecer, la apertura definitiva del libro. Si este acaba de ser adquirido, las acciones de rasgar el envoltorio, mirar la cubierta y la contraportada, abrirlo lenta (y nerviosamente), alisar un tanto las hojas, fijarse en minucias que postergan el inicio de la lectura, como se retarda un placer inevitable y deseado, para que no se consuma antes de tiempo, constituyen unos gestos preparatorios, conocidos, ensayados, pero requeridos, que nos llevan, por fin, a perder de vista la silla, la lámpara, la mesa, los estantes y las publicaciones que nos rodean, que nos alcanzan. El libro aletea y nos lleva con sus hojas extendidas. Un libro es una puerta (o una ventana o un árbol, que también poseen hojas), y ambos entes, puerta y libro, se mueven del mismo modo: se abren una vez y se cierran para siempre –hasta que regresamos, dispuestos de nuevo a volver a apoyar la mano en el lomo o en un pomo. ¿Hasta cuándo?



La mirada estética es una mirada ética. Busca preservar sus centros de interés. Los respeta. La mirada estética es un signo de reconocimiento y de respeto. Mantiene la distancia con las cosas, los entes y los seres que observa y atiende, unos seres y unos objetos que le han llamado la atención. La mirada estética firma una relación entre quien observa y se abre a los entes y a los seres, y estos, que aceptan entrar en un juego de miradas.

La observación cuidadosa, que no afecta al objeto o a la persona observados, exige tener perspectiva. La mirada se ejerce desde un cierto punto. Ello no implica que uno no se pueda acercar para escudriñar un detalle. Pero el detalle solo adquiere sentido, se convierte en signo de alguna verdad que cuenta sobre las cosas observadas, en un indicio cierto que lleva o puede llevar a la verdad, si se inserta en una mirada global, una mirada que solo se alcanza cuando uno retrocede devolviendo su espacio a la obra y vuelve a observar desde la distancia. Desde esta, el centro de interés que establece contacto con nosotros se percibe en un entorno.

La mirada estética no es la del botánico, no extrae las cosas de su contexto, no las arranca como quien arranca una planta para poder estudiarla antes de que se seque o se pudra, sino que deja aire alrededor de las cosas, dejándolas respirar. Las cosas no están al alcance de la mano, a nuestro alcance. No las sometemos. No son "objetos" sujetos, pendientes de nuestra mirada. No existen solo para nosotros. Somos nosotros los que existimos, y nos damos cuenta de que existimos porque estamos entre las cosas, en una comunidad de seres y entes que aceptan ofrecerse ante nuestra mirada. Una mirada que no afecta las cosas, pero sí nos afecta: nos transforma o nos transfigura. La imagen tiene un impacto sobre nosotros: ya no somos los mismos. La luz que emana de la imagen nos ilumina. Las cosas observadas irradian, prestan atención a nuestra mirada.

Bien es cierto que las cosas y los seres, sintiéndose observados, pueden modificar su comportamiento y disponerse de tal modo que muestren tanto cuanto esconden; se cubren las espaldas o se velan el rostro. Pero la mirada estética no es ávida; se trata de una mirada distanciada, casi indiferente; una mirada educada, que reconoce las cosas y las deja estar, ir o pasar; que no las fuerza a revelarse. La mirada estética sería casi la del astrónomo que mira desde una tal distancia que los cuerpos no se sienten ni siquiera se saben observados. Sin embargo, desde esta distancia la relación no se establece.

La mirada estética es una mirada en dos direcciones. Observamos y somos observados. Las cosas también nos miran. La distancia ha de ser *justa*, un adjetivo propio del vocabulario de la ética. La mirada estética hace justicia a las cosas y las cosas nos hacen ser justos. Contenemos nuestras pasiones, nuestras ansias de posesión, y nos "vemos obligados" a guardar las formas. No podemos dejarlos ir, corriendo hacia las cosas hasta dejar de verlas.

La mirada estética conlleva el reconocimiento de los entes y de los seres: de su singularidad y de las diferencias que puedan mantener con nosotros. Por ello, se puede establecer un diálogo visual o mudo, interior. Cada parte, el observador y

lo observado, sabe quién o qué es y qué espera de esta relación. Pero en ningún caso reduce a la otra parte.

Un signo de reconocimiento es una mirada estética, que reconoce y acepta la singularidad y las características propias, a las cuales concede la máxima importancia pues en ellas, en los detalles, se halla la verdad de lo que miramos y de lo que somos. La mirada estética debe asumir que existen cosas y seres que no se pueden ver porque no quieren mostrarse. La mirada, en este caso, no es limitada, no implica o denota la imperfección de nuestros sentidos sino, por el contrario, nuestra altura de miras, ya que acepta o concede a lo que queremos mirar la libertad de no querer ser "objeto" de ninguna contemplación. Objetivamos nuestro deseo de observación: lo ponemos en sordina. La imaginación, en este caso, puede suplir el abismo que se abre cuando no podemos ver nada. La mirada estética se educa; es una mirada que se ejerce con los sentidos y con el entendimiento. Pues, en definitiva, se trata de una mirada que nos permite entender qué son las cosas y qué somos nosotros.

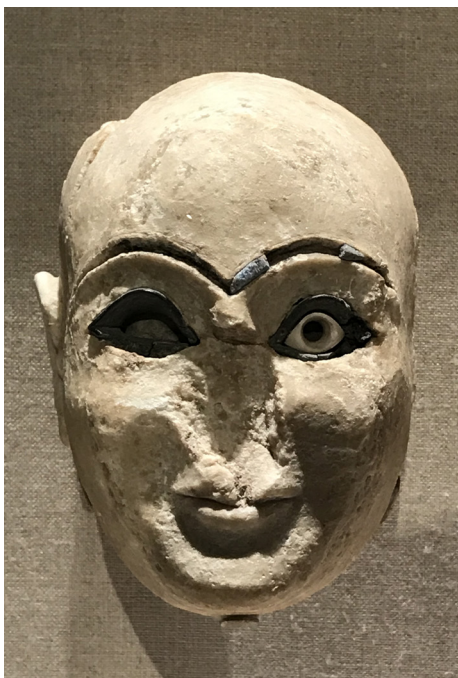


Fig. 23 (izq.)
MIRADA
Testa de orante sumerio con
ojos incrustados, 2200 aC,
Instituto Oriental, Chicago

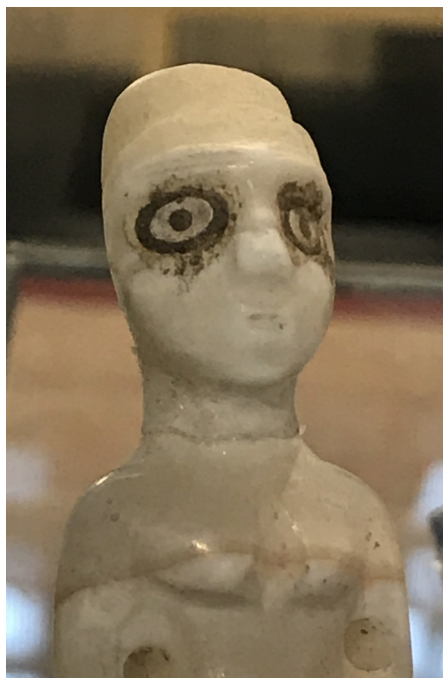


Fig. 24 (der.)
MIRADA
Estatuilla de orante sumerio
con ojos incrustados,
2500 aC, Museo Nacional
de Iraq, Bagdad (Iraq)



Sabemos que la *Iliada* es una obra de ficción, basada quizá en un hecho real, una guerra entre Oriente y Occidente, entre griegos e hititas, acaecida siglos antes de su narración. Pero nadie cree en la literalidad de lo contado, sobre todo porque la guerra de Troya no es una guerra entre héroes, sino entre dioses en cuya existencia se creía, pero nosotros no creemos en ellos o dudamos de cuya existencia.

Suponemos que los oyentes debían creer en la veracidad de lo narrado, aunque también disfrutaran de la manera en que estaba compuesto, y no solo del fondo. Los hechos eran extraordinarios, pero la manera de exponerlos también.

Pero, ¿podemos saber qué entendían realmente? ¿Cómo valoraban el relato y reaccionaban ante su declamación o su lectura? ¿Qué evocaba el texto? ¿Cómo resonaba, casaba o colisionaba con unas creencias y unas esperanzas que nos son desconocidas? Desde luego, el texto significaría algo muy distinto a lo que hoy nos evoca, pese a que las palabras, cuyas alusiones desconocemos y no somos capaces de alcanzar, son las mismas.

Los griegos distinguían entre el mito y la fábula. El mito contaba hechos verdaderos, aunque indemostrables, acontecidos en un tiempo lejano, distinto al de los humanos: el tiempo de los héroes. Por su parte, las fábulas eran historias inventadas, con un fondo moral. Los personajes podían ser “reales”, como los dioses y los héroes, pero sus acciones eran ficticias, como imposibles eran las historias acerca de animales que se comportaban como humanos, demasiado humanos. Una fábula fabula, inventa un relato que ilustra sobre nuestros defectos.

¿Cómo era juzgada entonces una escena, para nosotros curiosa, insertada en medio del relato mítico? ¿Cómo se interpretaría? La escena es propia de una fábula: cuenta un hecho inesperado dentro de un mito: dos caballos, de pronto, se ponen a hablar. No son, ciertamente, unos caballos habitualmente habladores. El don de la palabra les fue concedido —no se sabe si para siempre— por una diosa. La razón era obvia: dichos caballos, Janto y Balio, tiraban del carro de Aquiles. Gracias al don recibido, los caballos podían lamentarse del triste destino del héroe en un momento en que la vida de este peligraba. También es cierto que dichos caballos no eran unos caballos cualesquiera. Fueron procreados por una divinidad, una Harpía, que asumió la forma de una yegua para unirse a Céfiro, el viento: dichos corceles eran más veloces que un huracán. Eran unos caballos divinos o de ascendencia divina. ¿Permitía dicho linaje asumir que hablarían? Es imposible saber cómo se debía reaccionar ante ese hecho. Es cierto que los dioses asumían, ocasional y temporalmente, formas animales: Apolo fue un delfín y Zeus, un águila, por ejemplo. Seguramente, nadie debía dudar de esta metamorfosis. Los caballos habladores de Aquiles ¿eran figuras de fábula o mitológicas? ¿Cabían semejantes distinciones dentro del relato de la *Iliada*?

Cuesta también imaginar cómo se debía reaccionar ante otra escena extraña para nosotros, pero majestuosa: Aquiles persigue implacablemente a los troyanos, a los cuales va matando de uno en uno, pese a que estos huyen a la

desbandada. El río que pasa cerca de Troya asiste con temor e indignación a esta matanza. Una diosa que defiende a los troyanos le pide que intervenga. Dicha petición no es un sinsentido: el río es una divinidad, así como un afluente. Y, de pronto, mientras Aquiles corre por su ribera, las aguas se desbordan y lo arrastran. La narración describe con precisión una riada. Aquiles está en peligro. Pero las aguas son una divinidad. Su furia es la de un dios. Las aguas no están "personificadas", como podría ocurrir en una versión ilustrada moderna, sino que son una divinidad que habla, piensa y siente. O, mejor dicho, existe una divinidad, que se manifiesta sensiblemente en forma de río para relacionarse con los mortales. Tampoco las aguas están habitadas por una divinidad, sino que ellas son una divinidad, la manifestación adecuada de una divinidad, porque son inconmensurablemente más poderosas que los mortales, porque son eternas e inaprensibles. Esta divinización del río tampoco refleja necesariamente antiguas creencias en la sobrenaturalidad de los elementos naturales. ¿Qué forma tiene la divinidad, aquí y ahora, en el relato? La forma de un río de aguas bravas que braman como un toro desbocado.

Los oyentes o los lectores antiguos, ¿qué se imaginaban? De nuevo, es imposible saberlo. Plantearse si creían en la existencia de un dios que es un río o si más bien pensaban que el río era una manifestación de una divinidad, la forma sensible escogida por la divinidad, acaso no tenga sentido o no tenga respuesta, como tampoco plantearse si creían en la existencia de caballos divinos habladores.

Los espacios paralelos, los espacios circunscritos dentro de otros o el espacio como una cuerda ¿son imágenes o descripciones que hoy se dan de la realidad? ¿Creemos en estas descripciones o creemos que son maneras de expresar lo desconocido? ¿Llegaremos a "ver" los espacios paralelos? Quizá, del mismo modo que la escritura revela realidades fuera de la realidad que nos rodea, las expone y existen porque las expone, asimismo los mitos y las fábulas compuestas y escritas son maneras distintas de exponer lo que escapa a la humana comprensión. Mitos y fábulas detallan acontecimientos que es imposible "saber" si son ciertos, si son historias que cuentan la verdad, aunque los antiguos, aceptándolas como narraciones ciertas, vivieran como nosotros más sabios, sabiendo que nada de lo que cuentan podrá ser demostrado jamás. De ahí el poder que poseen los mitos: vencen nuestra incredulidad, sin demostrar nada, porque la verdad de lo que cuentan reside en el propio hecho de contar, sin que nos turbe la imposibilidad de verificar si es cierto o no. Existen porque se cuentan, lo cual no significa que existan solo "sobre el papel", sino que existen porque aceptamos leerlos o escucharlos. Existen porque nos embrujan, al menos durante un tiempo.

Creemos que existen múltiples universos, o universos paralelos, como cuentan algunos cosmólogos. No parece que dudemos al respecto. Dichas explicaciones nos fascinan. Y, sin embargo, solo existen en las narraciones de esos científicos, en las imágenes que producen. ¿Qué creían los griegos? Quizá creían en el poder de la palabra capaz de transfigurar el mundo, de desvelar otros mundos a los cuales solo se llega a través del mito: figuras y hechos (re)creados por el mito, por la palabra que se impone con una evidencia deslumbrante.



Fig. 25
MITO

Gorgona, acrótera etrusca
de terracota, s. V aC,
Roma, Museo Nacional
de Arte Romano



Fig. 26
MITO

cerámica con la imagen
de la Gorgona, s. VII aC,
Roma, Museo Nacional
de Arte Romano



MOLDE

Antiguamente, una imagen naturalista solía fabricarse mediante un molde. La ingente cantidad de estatuillas de terracota y de bronce que se han hallado desperdigadas, o cuidadosamente guardadas en tumbas, templos y contextos domésticos, tales como ofrendas, fetiches, amuletos, exvotos o imágenes sagradas, no eran piezas únicas, sino productos seriados, con mayor o menor fortuna. Las variaciones entre los distintos ejemplares eran imperceptibles y fruto más de la impericia que de una voluntad de originalidad.

Materiales blandos, como la cera calentada, la arcilla húmeda o el bronce fundido, se vertían en un molde, que actuaba como una *matriz*. Esta palabra evoca de inmediato el órgano de un ser vivo. La evocación no es gratuita ni forzada: según los mitos de la creación, entre las imágenes antiguas más destacadas, alabadas o denostadas, se hallaban los primeros seres humanos. Según un mito mesopotámico, la arcilla, a la cual a veces se añadía una sustancia divina, un hábito o un espíritu, se insertaba en unos moldes que, a su vez, se depositaban en la matriz de una diosa madre o de siete réplicas de la diosa: figuras replicadas, engendradas por replicantes. Nueve meses más tarde, la figurita, que era el ser humano, estaba lista para cumplir con la tarea encomendada al género humano: atender a los dioses.

Que los hombres hubieran sido creados por los dioses no implicaba que fueran una obra excelsa, sino que eran tan solo un útil, ciertamente, desechable como cualquier estatuilla. Las distintas personalidades que señalaban las diferencias más evidentes entre los seres humanos tan solo eran la consecuencia de unos defectos de fabricación. Los dioses no necesitaban esmerarse. El molde era valioso: un cuenco en cuyo interior se amoldaba la figura. Esta debía extraerse, a veces penosamente. Se separaba, se desgajaba del molde. No podía estar unida a él. Debía ser expulsada, abandonada a su suerte. El molde se volcaba y se sacudía, y la figura se dejaba caer. De ahí que muchas presentaran deficiencias como consecuencia de la caída. Las figuras se caían por su propio peso. No se aguantaban. Habían de ser compactas, macizas, con unas masas superficialmente configuradas.

Este estatuto tan deshonroso o tan poco edificante de la imagen cambió con el cristianismo. Entonces, la imagen ya no estaba moldeada, sino impresa: lo que la producía y cómo se producía nada tenían que ver con los moldes ni con los gestos antes descritos. La imagen cristiana paradigmática era la imagen del hijo. Un hijo es una imagen en la cual se inscriben los rasgos del padre. Estos animan el rostro del hijo. La relación entre el padre y el hijo es muy distinta de la que rige entre un molde y una figura moldeada. Un padre no es un molde, sino un modelo. El hijo intenta parecerse al padre. Trata de tener una figura, un comportamiento modélico. Padre e hijo pueden y deben estar juntos para que se perciba la relación entre ellos. El padre se prolonga en el hijo. Este es una figura derivada, pero no es derivativa. El hijo manifiesta rasgos latentes del padre, que necesita al hijo para seguir siendo, sintiéndose vivo; a su vez, el hijo podrá ser padre, contrariamente a lo que ocurre con la figura moldeada, que jamás alcanzará la condición de molde. Los rasgos del padre se inscriben mágicamente



te en los del hijo, se vierten o se transmiten en los de este. En cierto modo, se desplazan, viajan de un rostro a otro.

La imagen cristiana es una huella, una inscripción que resulta de la presencia activa de su modelo, que deja huella: una marca perdurable, memorable, digna de ser conservada y transmitida. La huella solo cobra sentido cuando el modelo se desplaza y se ausenta. La huella mantiene vivo el recuerdo del modelo. De algún modo, lo suple. El modelo ya no es necesario, puesto que se ha reproducido en la figura del hijo. En la teología cristiana, el Hijo del Padre desapareció, pero no cayó en el olvido ni su figura se deformó o se diluyó, precisamente porque dejó impresos numerosos testimonios de su presencia en la Tierra: imágenes materiales que actuaban en su nombre.

La imagen cristiana estaba viva; suplía dignamente la falta del modelo, que confiaba en sus imágenes, sus hijos, a los que cuales pasó el testigo. Las imágenes afirmaban que el modelo había delegado en ellas y lo representaban. Este podía desaparecer y, de hecho, tenía que hacerlo para que sus imágenes, sus hijos, cobraran pleno sentido. Su presencia entre los humanos no caería en el olvido. En la teología cristiana, siempre habrá nuevos hijos que mantendrán incólume la presencia viva del primer padre, que se hizo padre al tener un hijo. Un molde puede existir sin figuras moldeadas; un padre implica la existencia de un hijo, de un descendiente al cual se transmiten todos los valores del padre. La imagen cristiana redimió así la antigua concepción condescendiente o negativa de la imagen.

OBJETO

No es extraño utilizar la palabra *corona* para referirse a la familia real y, más concretamente, al rey o a la reina. Esta expresión metonímica, que se refiere a un todo a través de una parte, es significativa: el monarca no porta una corona, sino que la corona designa al rey. En verdad, le concede el título. Un rey lo es porque porta una corona. La realeza, por tanto, se expresa a través de este objeto. En la Antigüedad, tanto en Micenas como en el Próximo Oriente, los reyes lo eran porque portaban corona y cetro. Estos objetos lograban transformar a un mortal en un ser casi sobrehumano, divino, en algunos casos.

Se trataba de unos objetos mágicos, dotados de un poder singular que transformaba a quienes los poseían. Este poder mágico les concedía la gloria, e incluso la inmortalidad. No se trataba de un ente inanimado poseído por un humano, sino de un ser que poseía al mortal y lo irradiaba, cuya presencia determinaba la suerte y la condición del poseedor.

Cabe preguntarse si esta no es, acaso, la función de los objetos de arte. Además, facilitan los encuentros y desactivan conflictos, ya que no podemos encontrarnos con una persona, sobre todo desconocida, sin intercambiar regalos, una acción casi ritual que pasa tanto por la entrega como por el lento descubrimiento, desvelamiento y exhibición del regalo o de la ofrenda: los objetos conceden un poder singular a las personas que se relacionan con ellos. Los reyes son mortales; las coronas y los cetros, en cambio, perduran. Dan fe de la importancia de las palabras, de los gestos, de la presencia de los portadores. Son objetos que pasan de mano en mano, de padres a hijos. Permiten la continuidad de los linajes y las funciones. Los objetos no cambian; los portadores nacen, viven y desaparecen. Su recuerdo perdura a través de los objetos con los cuales se han relacionado. Por eso, atesoramos objetos relacionados con personas desaparecidas, pues nos permiten recordarlas.

No hacemos los objetos, sino que estos nos hacen a nosotros, nos realzan o nos hundén. Sin ellos, no somos nada. Un rey desnudo es risible: nadie cree en él. A quien de verdad se honra es al objeto: es el objeto de nuestra veneración. No son propiamente humanos. De hecho, en la Antigüedad se creía que habían caído del cielo, que eran dones de los dioses, fraguados por las mismas divinidades y cedidos temporalmente a los mortales a fin de que estos, en agradecimiento, rindieran un culto eterno al cielo. Son los objetos los que nos mantienen en vida, dan sentido a nuestra vida y la orientan. Hasta los difuntos se resisten a desaparecer gracias a los objetos que los acompañan al más allá: dichos objetos son lo único que perdura.



Según el filósofo Hegel, el viaje del espíritu, desde las alturas, en que apenas era perceptible y comprensible desde la Tierra, hasta el corazón del hombre, culminaba cuando la distancia entre el hombre y el espíritu se reducía tanto que el este se unía al corazón humano y se manifestaba de pronto a través de una mirada luminosa, el espejo del alma.

La obra de arte era el lugar donde brillaba la materialización del espíritu. Este, lejano, apenas alumbraba unas formas ciclópeas y abstractas, en la remota Antigüedad de Egipto o de la India, pues los artesanos o los artistas eran incapaces de atinar dónde se hallaba el espíritu y cuál era su función.

La mayor cercanía entre el Cielo y la Tierra, en la Grecia clásica, cuando el espíritu ya iluminaba a los hombres y les infundía esperanzas y desasosiegos, ilustrándolos sobre las pasiones humanas, y los hombres ya veían en el espíritu una luz fiable, dio lugar a un arte naturalista, con la forma antropomórfica como perfecto receptáculo del espíritu, vagamente frío o distante, como las figuras heroicas, pues el espíritu aún era parcialmente ajeno a los anhelos y a las miserias humanas. Actuaba como un modelo, pero todavía no estaba en plena sintonía con la vida íntima humana.

Fue con el cristianismo y la llegada de un dios-hombre que se encarnó y asumió la vida mortal cuando, según Hegel, las imágenes de seres humanos (ya no de dioses ni héroes), casi temblorosas, anhelantes y expectantes, como las maternidades y las piedades, pintadas o cantadas, más que esculpidas, lograron manifestar la unión íntima entre el espíritu y la materia, entre lo divino y lo humano. La pintura, la palabra y la música fueron los vehículos perfectos —más adecuados que el mármol y los sillares fríos, opacos y abstractos que se habían utilizado mayoritariamente hasta entonces— para traducir dicha comunión, simbolizada a través del brillo de la mirada feliz, implorante, dolorida o apagada, que el arte del retrato reproducía. La plena confianza entre ambas entidades —la material y la espiritual— se quebraría cuando el espíritu reemprendería su viaje, abandonando el cuerpo tras el descenso e iniciando el retorno, cuyas aspiraciones las artes plásticas, poéticas y musicales ya no alcanzaría a plasmar, lo cual firmaría su irrelevancia, a favor de la adusta especulación filosófica, que prescindiría de cualquier ejemplo imaginativo o visual. Hegel seguía a Platón.

Las lecciones de estética de Hegel, transcritas por estudiantes, datan de principios del siglo XIX. Sus conocimientos de arte eran inevitablemente inferiores a los de hoy en día. Occidente apenas tenía noticias directas del arte del Próximo Oriente antiguo. Faltaba todavía más de un siglo para los grandes hallazgos arqueológicos del sur de Irak y para el descubrimiento de las estatuas de los orantes sumerios con los ojos bien abiertos, implorantes como los de un mártir, que eran tan humanos que algunos artistas del siglo XX se inspiraron en dichas figuras para retratar el desvalimiento del hombre moderno.

¿Cómo habría reaccionado Hegel ante esos ojos bien abiertos, ante aquella imagen tan humana de unos seres expectantes, confiados pero humildes? Es cierto que las divinidades sumerias no eran humanas, aunque se representaran bajo la

forma humana, pero sus pasiones y sus temores sí eran cercanos a los de los hombres. Los mismos dioses se avergonzaron de la decisión no meditada que tomaron un día de aniquilar la ruidosa y populosa humanidad con un diluvio y, al ver a los cuerpos anegados flotando sobre las aguas, sintieron pena y dolor ante la disolución humana. Y reflejaron en su propia carne la agonía humana. Este sentimiento de compasión jamás se habría asociado a unas divinidades que no hubiesen vivido ni asumido las penalidades humanas. Los dioses mesopotámicos no eran fríos ni distantes, y menos inmisericordes o incomprensibles, como el dios judío o los dioses griegos. Estaban cerca de los hombres. Por ello, los dioses y los hombres se representaban prácticamente del mismo modo y, sobre todo, la iluminación que brindaban, la irradiación que otorgaba esperanza, se reflejaba en unos grandes ojos admirativos y confiados, en unos gestos de piedad que las estatuas de los orantes, con la cabeza tímidamente alzada y las manos juntas, tan bien traducían.

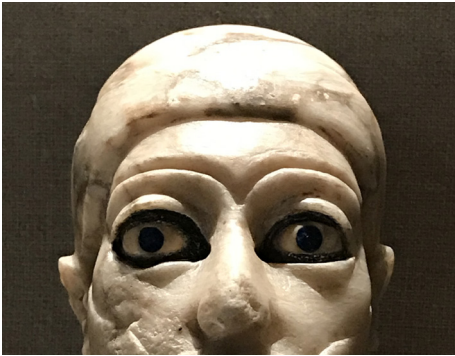


Fig. 27 (izq.)
OJO
Cabeza real neo-sumeria,
de Bismaya, 2100 aC,
Instituto Oriental, Chicago



Fig. 28 (der.)
OJO
Ex-votos de cera en
forma de ojos, s. XX,
según moldes del s. XVIII,
Barcelona y Valencia,
Colección particular



Fig. 29 (izq.)
OJO
Estatua antropomórfica, Go-
bekli Tepe, 11000 aC, Museo
de Sanliurfa (Turquía)



Fig. 30 (der.)
OJO
Ex-voto de bronce en
forma de ojos, s. IV aC,
Museo Nacional Etrusco,
Tarquinia (Italia)



Fig. 31 (izq.)
OJO
ojos de cristal para
estatuas, India



Fig. 32 (der.)
OJO
Ex-votos de cera en
forma de ojos, s. XX,
según moldes del s. XVIII,
Barcelona y Valencia,
Colección particular



El filósofo alemán Walter Benjamin escribió en los años treinta un breve ensayo, citado reiteradamente en los textos de teoría del arte moderno, titulado *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En él, explicaba que la capacidad de la fotografía de multiplicar las imágenes disolvía el aura —la “magia”, la singularidad, la personalidad— de las obras de arte, si bien este hecho no conllevaba el demérito de la fotografía sino, paradójicamente, su exaltación como un arte adecuado a los nuevos tiempos y a las masas que sustituía a los periclitados *connaisseurs* de exclusivos y educados gustos.

El ensayo de Benjamin parte de dos postulados. El primero es que existen artes mayores (como la pintura y la escultura) y artes menores (la fotografía). Benjamin no se planteaba que la fotografía pudiera ser un arte por entero, que ofreciera obras singulares que existieran en un solo ejemplar; tampoco se detenía en el hecho de que las “copias” fotográficas eran realizadas manualmente por el fotógrafo a partir de un negativo que había sido revelado también por este y que, por tanto, cada fotografía podía ser única. Ni siquiera su comentario se aplicaría a la fotografía digital, sobre la cual el artista puede intervenir para “personalizarla”. Con todo, su texto revela un peligro que ronda la creación artística: la banalización de la imagen, del cual los fotógrafos actualmente son conscientes y ante el cual reaccionan produciendo, como máximo, tres copias de una misma imagen —y, en algunos casos, solo editan una única copia, que acaso resulte irreplicable, dado el trabajo de corrección a que han sometido la imagen digital antes de imprimirla.

Un segundo postulado en que Benjamin se basaba era la singularidad de la obra de arte mayor. Sin embargo, esta concepción exaltada de una pintura o de una escultura no se corresponde exactamente con la realidad de la producción artística antes del siglo XIX en Occidente y en otras culturas, cuyos modos de producción tradicionales se mantuvieron, en ocasiones, hasta la Segunda Guerra Mundial, o hasta finales del siglo XX en el caso de la pintura aborigen australiana. Antes del siglo XIX, el pintor trabajaba en un taller. No solía realizar pinturas únicas, salvo excepciones (como *Las Meninas*, de Velázquez, aunque no sabemos si esta obra fue apreciada en su época o bien fue considerada un trabajo menor), sino que solía ejecutar varias copias de ellas. El número de ejemplares de un mismo motivo pintados por El Greco o por Zurbarán, o en sus talleres, sorprende y desconcierta hoy. En ocasiones, resulta difícil determinar cuál fue el “original”, la primera plasmación de un motivo. Las copias ciertamente podían presentar variaciones imperceptibles, inevitables en un trabajo manual, lo cual convertía todas las “copias” en unas obras únicas que podían llegar a tener más calidad que el “original” o el primer ejemplar, como ocurre también en la fotografía.

Existía, además, el lucrativo mercado de los grabados, sobre todo a partir del invento de la imprenta, que multiplicaba las imágenes realizadas a partir de un cuadro. Estas imágenes podían ser todas idénticas y el número de copias, que entonces no se numeraban —aunque ciertamente era inferior al de la reproducción fotográfica, que es ilimitado— era muy elevado. Se trataba de obras menores, y así han sido consideradas durante siglos. Hoy, sin embargo, grabados, como los de Goya o los de Rembrandt son considerados, pese a su multiplicación, obras

superiores a algunas pinturas suyas. Goya fue mucho más consecuente en su producción gráfica que en su pintura, quizá porque fue una obra más personal, aunque respondiera a una necesidad económica. Un grabado podía y puede tener más “encanto” que un cuadro. Que algunas historias del arte moderno se inicien con los grabados de Goya es significativo. Es cierto que estos se seleccionan por los temas de que tratan y por su denuncia de la intolerancia, la estupidez y el fanatismo, que exponen crudamente, pero también es cierto que iniciar la historia del arte actual con una obra seriada dice mucho de las características del arte moderno que se quieren destacar, cuando, en realidad, el grabado no fue un medio característico de la modernidad, sino el más utilizado para crear y divulgar el arte de la imagen desde el Renacimiento.

Es cierto que la reproducción de una obra por medios mecánicos evita el desplazamiento a un santuario, a un camposanto o a un museo para contemplarla, lo cual instituye un itinerario casi espiritual, una procesión que concluye con un descubrimiento y, acaso, con una revelación. Pero esta iluminación también puede producirse cuando se abre un libro bien editado e ilustrado con reproducciones mecánicas. El libro está quieto en nuestro regazo mientras permanecemos absortos. Lo que trasluce el texto de Benjamin es una cierta falta de consideración de los procedimientos de reproducción como el grabado por planchas o mediante piedra litográfica, o el torno en cerámica, a favor del trabajo manual, cuando la gran estatuaría de bronce y la mayoría de las estatuillas de arcilla o de terracota eran y son obras que resultan del uso de moldes.

Cuando Benjamin redactó su célebre ensayo, se publicaban revistas de arte de alta calidad como *Documents*, *Cahiers d'Art* o *Minotaure*, por citar solo algunas revistas europeas similares a las que se editaron en América del Norte y del Sur. Dichas revistas, dirigidas a teóricos de las artes modernas, directores y dueños de galerías de arte, marchantes, coleccionistas y artistas modernos, incluían textos e imágenes de obras no solo modernas (Picasso, Matisse, Miró, etc.), sino también “etnográficas” o “primitivas”, así como arqueológicas, no solo del mundo grecolatino, sino también del egipcio, mesopotámico, cicládico, etrusco, etc.

Las fotografías, en blanco y negro, se centraban habitualmente en una sola obra, que aparecía destacada, aislada y fuertemente contrastada, emergiendo de un fondo oscuro, como una aparición, pero dotada de una corporeidad que no siempre se percibe —o existe— en la obra fotografiada. Esas fotografías desempeñaron un papel importante y curioso. Dieron “personalidad” o “aura” a unas obras arqueológicas a menudo poco apreciadas. Los artistas modernos, como Moore, Miró, Giacometti, Ernst o Klee, quedaron prendados no de las obras antiguas originales, sino de sus imágenes fotográficas; de todos modos, no habrían podido contemplar en directo aquellas obras, pues al ser poco apreciadas no se solían exponer en los museos, sino que se almacenaban en las reservas. Si las estatuas mesopotámicas empezaron a ser consideradas obras de arte, en igualdad de condiciones que las estatuas grecolatinas y renacentistas, fue gracias a la fotografía, que las dotó de una singularidad cuya existencia se negaba en la obra “real”. Lejos de banalizar —aunque sí de divulgar— la obra única, las cuidadas reproducciones fotográficas —como las realizadas por maestros como Horacio Coppola para la revista *Cahiers d'Art*, por ejemplo— la “singularizaron”. La fotografía no hizo desaparecer el aura de la obra original, sino que convirtió algunas estatuas a menudo poco distinguibles de otras en obras únicas, dotadas



del resplandor que le concedía la fotografía, gracias el encuadre, la luz, el punto de vista, la exposición y la impresión.

El deslumbramiento por el aura o la aureola de la obra que transmite la contemplación súbita e inesperada de su fotografía al abrir al azar una revista o un libro seguramente no se habría producido en el encuentro en directo con la obra original, que a veces decepcionaba si se la comparaba con su reproducción fotográfica en blanco y negro.

ORNAMENTO

El ensayo *Ornamento y delito* de Adolf Loos, arquitecto austríaco de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, es el catecismo de los estudios de arquitectura. Constituye, además, la piedra angular de la arquitectura moderna y, al mismo tiempo, uno de los mayores errores teóricos escritos, aunque inevitable, ante la mediocridad de parte de la abarrocada ornamentación decimonónica. El texto se equivoca completamente al referirse al sentido de la ornamentación, posiblemente porque este ya se había perdido.

La palabra *ornamento* deriva de la palabra *orden*. En latín, *ornare* viene de *ordo*, "orden", "fila", "organización" o "distribución regular". *Ornare* significa "ornar", ciertamente, pero también "honrar". Un ornamento es una ofrenda gracias a la cual se pone orden en un espacio aún por civilizar. El ornamento apacigua y armoniza. No se trata de un aditamento superfluo, sino de una aportación gracias a la cual se regula el mundo.

El ornamento es un motivo gráfico: la yuxtaposición de motivos entrelazados, naturalistas, abstractos, o una mezcla de formas naturalistas y geométricas. Cubre superficies: pintado, grabado, esculpido o insertado, se extiende sobre planos y pieles. La ornamentación es expansiva; la superficie es su campo de actuación. Es también el lugar donde adquiere sentido. Un ornamento solo es expresivo si se expone de forma visible.

Las formas no son decorativas sino simbólicas. Cada elemento supuestamente decorativo posee un significado, pero la suma de los elementos posee un significado que no resulta de la suma de estos. Cada elemento constituye un capítulo que adquiere pleno sentido dentro de la trama de los motivos.

Cada tribu o comunidad, cada cultura posee sus propios motivos. El sentido de los motivos es independiente de las superficies sobre las cuales se inscribe, pero solo adquiere sentido y es comprensible si se representa. Según donde se inscriba, el ornamento será "leído" como una planta o un alzado, un detalle o un todo.

Un mismo motivo cubre cuerpos, objetos tales como vasijas, escudos o muebles, y espacios. Se trata de un elemento protector: defiende de las fuerzas dañinas y es un signo de alianza. Las comunidades y las culturas se forman y se reconocen a través de estos motivos. Así, la planta de una comunidad, de cómo un asentamiento se inserta y se orienta en el territorio y cómo se estructura internamente; los tatuajes de los guerreros; los estampados de las telas; los grabados de los útiles; la disposición de los objetos y de las personas, y los símbolos sagrados tienen la misma trama y los mismos motivos. Son elementos defensivos, al tiempo que signos de reconocimiento, en beneficio propio. La decoración no es superficial ni redundante, prescindible ni siquiera molesta. Constituye un poderoso elemento de unión y de diferenciación. Compone un todo. Todos los elementos que forman parte de una comunidad vienen marcados por este sello, que anima los enseres y manifiesta la vitalidad de los cuerpos. Son signos de reconocimiento y claves que definen grupos y maneras de ver y de relacionarse con el mundo.



La decoración no es gratuita. Cada motivo responde a una necesidad. Se puede descubrir la imagen del mundo de un grupo a través de los ornamentos que cubren las cosas y las personas que lo conforman. Un mismo elemento se comparte. Otorga un color propio, que se defiende tenazmente: la vida depende de la presencia y del buen estado del ornamento. Sin los motivos ornamentales, las comunidades y los miembros que las conforman no podrían estar en el mundo, bajo el cielo y sobre el espacio de los muertos. La ornamentación los ubica, los emplaza. A menudo, los ornamentos combinan las formas o disposiciones cuadradas con las circulares. Así ocurre, por ejemplo, en la ornamentación islámica. Estas formas conjugan el Cielo y la Tierra. Aseguran la vida terrena y la ultraterrena. Armonizan ambos espacios y ambas estancias aquí abajo y en los otros mundos. Las formas que adquieren los motivos son casi infinitas, como infinitas son las maneras de relacionarse con el mundo. Pero las funciones que desempeñan los ornamentos son escasas, acaso una sola: asegurar y preservar la vida, lo cual implica tanto garantizar el bienestar ("estar bien") como ahuyentar el mal.

El fin del ornamento ha conllevado el desarraigo definitivo, el final de estar en el mundo, para siempre.

Fig. 33

ORNAMENTO

Conos ornamentales de terracota (inéditos, descubiertos en 2010) hincados en la fachada de adobe en un templo del cuarto milenio aC, en Uruk (Iraq)



Fig. 34

ORNAMENTO

Conos ornamentales de terracota hincados en la fachada de adobe de un templo sumerio, del cuarto milenio aC, reconstruida parcialmente en el Museo Nacional de Iraq, Bagdad



PALABRA

Logos, en griego, significa “palabra”. *Mythos* también se traduce por “palabra”. Ambos términos se refieren a palabras que cuentan la verdad: designan hechos ciertos. El *mythos* se refería a un hecho único, no comprobable. Sin embargo, ello no significaba necesariamente que nada hubiera tenido lugar, sino tan solo que lo que se contaba no se podía verificar. Dicha imposibilidad no despertaba sospecha alguna acerca del acontecimiento narrado: este era indemostrable porque había acaecido en un tiempo anterior al tiempo de los humanos. Por el contrario, el *logos* se refería a hechos ciertos, repetibles, comprobables, que eran recientes o, al menos, estaban al alcance de la humana comprensión. El *logos* acabó por imponerse para designar los hechos reales, mientras que el *mythos* quedó reservado a las fantasías. El *logos* pasaría al mundo de la ciencia; el *mythos* se circunscribiría al de las artes.

En tiempos de Homero, el verbo *legein* tenía tres significados; designaba tres acciones distintas, aunque relacionadas. Primero, *legein* se traduce por “recoger”. Designa una acción que acumula hechos o entes, indiscriminadamente: dicha acción se asemeja a la de la persona que, temiendo carencias o habiéndolas experimentado, amontona bienes que considera que le podrán ser útiles. Los graneros, las reservas o los tesoros se llenaban con bienes, cuya recolección bien podría designarse con el verbo *legein*.

A continuación, *legein* pasó a designar la acción de escoger, y no solo la de recoger. Quien llevaba a cabo dicha acción separaba el grano de la paja. Esta acción también era propia de una sociedad rural, agrícola, habituada a las labores del campo. *Legein* se refería a una acción que ordenaba bienes de un mismo tipo, aptos para una misma función; unos bienes cercanos y útiles para la vida.

Pero *legein* no se limitaba a esta segunda tarea. Se refería también a la acción de enumerar. Cada elemento era separado del grupo y adquiría una “individualidad”. Ya no formaba parte de un grupo indistinto, sino que se convertía en un motivo de observación y de estudio. Entraba en relación con el ser humano y dialogaba —un verbo compuesto por *logos*— con él.

Y así es como, en Grecia, el ser humano podía nombrar cada ente. Este estaba “personalizado”, abandonaba el anonimato, se enfrentaba al hombre y movía su curiosidad. El hombre podía hablar de este ente, explicando cosas ciertas, ya que lo tenía ante sí, sometido a escrutinio. Ningún detalle se le escapaba. Pocos errores podía cometer si era un buen observador, y lo era porque se había fijado en ese ente, que le había llamado la atención hasta que era llamado y designado con un nombre propio que lo caracterizaba.

El *logos* contaba hechos observados, fruto de la experiencia de un encuentro. El *logos* contaba hechos de los cuales se podían rendir cuentas: hechos vividos, palabras que narraban encuentros, propias del conocimiento empírico y alejadas del mundo de las creencias, de la fe. Los hechos lógicos no eran más ciertos que los míticos; tan solo resultaban más cercanos, quizá más humanos; sobre ellos se podía hablar y discutir entre humanos. Los *logoi* entablaban diálogos, fundaban comunidades, puesto que invitaban a intercambiar palabras que ya no pertenecían a nadie, que ya no eran propiedad de nadie, sino que circulaban, de boca en boca, asentando a un grupo que aceptaba ceder la palabra a otro.



El nombre común *pandemonio* es una palabra compuesta por dos términos griegos: *pan* —que significa “todo”— y *daemon* —que se traduce por “espíritu” o “pepito grillo”, pero que ha dado lugar a la palabra *demonio*, que no siempre designa a un ser maléfico, sino también a un semidiós. Hoy, un *pandemonio* designa un lugar caótico, ruidoso, peligroso, en el cual es mejor no adentrarse, sino que conviene evitar.

Sin embargo, esta palabra procede de un nombre propio, forjado por el poeta inglés John Milton en su largo poema *El paraíso perdido*, a finales del siglo XVII. Tal era el nombre de la ciudad infernal en que Satán reinaba, poblada por una turbamulta de diablos. El nombre era particularmente adecuado para ese lugar, descrito como un palacio ostentoso y como la ciudad organizada alrededor de aquel.

Pandemonio fue construida por el mítico arquitecto Mulciber. Mulciber, que significa “el que ablanda el metal”, haciéndolo maleable o mullido, era un epíteto del dios latino Vulcano, que en la época romano-imperial fue equiparado con el dios griego Hefesto. Hefesto, o Vulcano, era el dios de la forja: hijo de Juno (Hera, en griego), concebido sin la intervención de su esposo, el dios padre Júpiter (Zeus). A poco de nacer, Júpiter, furioso por las libertades que Juno se había tomado, echó por la borda al niño, que vino a caer en el ponto y fue salvado y educado por deidades marinas ancestrales que vivían en cuevas y practicaban las artes del metal, en contacto con el fuego de las entrañas de la Tierra. Las dirigía Mammón, el dios del gusto, de la avidez por las riquezas que extraía de la Tierra, abriéndola en canal, y de la avaricia:

“Mammón era el espíritu menos elevado de todos los que cayeron del Cielo; pues su aspecto o pensamiento incluso en el Cielo eran siempre rastreros, puesto que más admiración sentía por las riquezas que el Cielo pavimentan, el oro que pisaba, que por algo divino o sacro, lo propio del goce de la visión beatífica. Él fue quien enseñó a los hombres el primero y los indujo a saquear el suelo, desentrañando con manos impías los tesoros que allí su madre Tierra tenía reservados.”

J. Milton: *El paraíso perdido*, libro I, pp. 676-688

Vulcano se convirtió en un dios herrero. Labró las altas torres donde moraban los dioses celestiales y, en particular, el palacio del tonitrónico Júpiter. Vulcano, en su faceta de ablandador de los metales, fue también quien forjó un palacio o una ciudad antitética. Ubicado en las profundidades de la Tierra, Pandemonio “surgió cual una exhalación, una estructura enorme de la Tierra [...]. Construido como un templo que tenía pilares circulares y unas columnas dóricas cubiertas de arquivadas doradas; no faltaban ni frisos ni cornisas, en relieve labrados, y con grecas de oro el techo estaba cincelado. Ni Babilonia ni la grandiosa Alcairo [Menfis] la igualaban en su magnificencia y en su gloria, para la honra de Belus (o Baal) o Serapis, sus dioses, o para sede de reyes, cuando Egipto era rival de Asiria en opulencia y lujo.” (*Op. cit.*, 711-723)

Pandemonio no empalidecía ante la Jerusalén celestial o el templo de Salomón. Deslumbrante, proclamaba la excelencia del arquitecto Mulciber y la grandeza de Satán, “cuyo trono de realeza, que eclipsaba con mucho la opulencia de Ormuz y de la India o de donde el Oriente suntuoso con su mano generosa derrama perlas y oro sobre sus reyes bárbaros” que “se erguía [...] por propio mérito elevado a esa mala eminencia.” (libro I, 1-8)

Sin embargo, en una escena en que quizá se inspiró Lewis Carroll al escribir *Alicia en el país de las maravillas*, cuando los demonios entraron en Pandemonio tuvieron que empequeñecerse, “como aquella raza de los pigmeos que vive tras los montes de la India” (libro I, 780-781), o como los elfos y los duendes, los genios del *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare, “los mágicos seres cuyas fiestas de medianoche, de un bosque a la vera, o de una fuente, algún retardado campesino ve o sueña que ve” (*Ibid.*, 782-785), pese a que “hasta entonces parecían aun mayores que los gigantes hijos de la Tierra” (*Ibid.*, 776-777), no porque el palacio fuera tan descomunal que convirtiera incluso al demonio en un enano, sino porque el palacio era ilusoriamente grande pero, en verdad, era un espacio “angosto”: un espacio que no era lo que parecía, mentiroso como los mismos demonios, esta vez crédulos: habían encontrado la horma de su zapato.

Pandemonio ha marcado el imaginario arquitectónico occidental. Fue la primera construcción de metal. La célebre imagen de Pandemonio pintada por John Martin a principios del siglo XIX inspiró las reconstrucciones imaginarias de los palacios neosirios, que Occidente descubrió en la primera mitad del siglo XIX y que han forjado el gusto orientalista y han acentuado la asociación entre lujo, molicie, perversidad y Oriente, así como el celebrado *Crystal Palace* de metal de la Exposición Universal de Londres, en 1851, considerado el primer edificio de la modernidad y la piedra angular de todas las pesadillas de cristal que desde entonces asaetea las ciudades.



PARECIDO

Platón enunció la paradoja de la imagen mimética, que reproduce los rasgos de una figura —un ente, un ser o una divinidad— y cuyo fin es permitir el reconocimiento de dicha figura. La imagen ayuda a tener la figura presente. Para que la imagen cumpla debidamente con su cometido, tiene que ser lo más parecida a la figura imitada. Tiene que adquirir o incorporar rasgos de aquella. Cuantos más rasgos posea, más fidedignamente remitirá al modelo; “mejor” lo evocará, recordará o mostrará.

Platón se preguntaba hasta cuándo o hasta dónde se podía forzar el parecido. Dado que la imagen tenía que mostrar a la perfección el modelo, no bastaba con el parecido formal. Al contorno, las proporciones, el color y la textura de la piel y el ropaje, se deberían añadir otras cualidades o propiedades del modelo. Una imagen “perfecta” de un modelo debería ser capaz de moverse, hablar, oler, sentir y quizá hasta pensar. Debería convertirse en un clon o un doble. Solo en ese caso se alcanzaría plenamente la finalidad de la imagen mimética y esta sería un sustituto del modelo.

Pero Platón señaló que, si la imagen era un doble del modelo, si no se distinguía para nada de aquel, dejaría de ser una imagen para convertirse en “otro” modelo, es decir, pasaría a ser “el mismo” modelo, duplicado y sin imagen asociada.

Por eso, el filósofo francés Jacques Rancière aduce que lo que caracteriza la imagen mimética no es el parecido, sino la diferencia. La imagen tiene que poseer rasgos distintivos, distintos de los rasgos del modelo que imita, para seguir siendo una imagen tenida en cuenta. La imagen tiene y no tiene que coincidir punto por punto con el modelo reproducido: tiene que hacerlo, porque así será una imagen mimética perfecta y culminará lo que una imagen mimética persigue, pero no puede si quiere seguir siendo una imagen.

La imagen doble posee una singularidad: no existe en tanto que imagen; no es una imagen. Se define por lo que no es. No tiene ser. No es nada, es “nada”. No es un modelo porque es una imagen, pero no es una imagen porque es indistinguible del modelo.

El doble es una imagen inexistente. La imagen del modelo no existe. Este no posee ninguna imagen, ya que la imagen que mantiene el parecido con él es él mismo, pero sin serlo, pues el modelo ya “es”.

Un ente que no posee imagen ni puede tenerla es un ente inconcebible; no solo es invisible, sino que no se puede materializar ni se puede “imaginar”. No tiene cuerpo, o bien este es infinito.

La inexistencia de la imagen destruye, pues, el modelo, pues este deja de ser —o deja de estar. Un modelo del cual no emana ningún reflejo es un muerto. No es de este mundo.

Así pues, la imagen doble tiene el poder de destruir el mundo. Lo desmaterializa, lo “descorporeiza”. Anula la creación. Conlleva el retorno al caos, cuando



“nada” existía, lo cual postula el poder de la imagen mimética. Lejos de ser un pálido o simple reflejo, como cabría pensar, es un reflejo que deslumbra, que ciega el mundo.

La imagen no puede reemplazar el mundo, ya que dicho reemplazo conlleva la neutralización, la liquidación del mundo. Por ello, Platón advertía del peligro de la imagen mimética. No ilustraba ni aleccionaba, no evocaba ausentes, sino que provocaba ausencias, vacíos. Vaciaba el mundo.



1.

La soberbia, llameante y descomunal *Asunción* de Tiziano, posiblemente su mejor obra, en la penumbrosa basílica gótica veneciana de Santa Maria Gloriosa dei Frari, suspendida en el ábside detrás del altar mayor, acapara, ya desde la entrada al templo, todas las miradas, pero no cercena la búsqueda de otra obra, de menores dimensiones, que no se descubre a primera vista. Un recorrido por la nave lateral derecha de la iglesia conduce, tras un giro, a una pequeña estancia, la sacristía, tan solo iluminada por unos altos ventanales situados tras un pequeño y sencillo altar, que compensan el alto zócalo de madera oscura de la sillería adosada al perímetro de la sala. A contraluz, separado de los fieles por el altar, recortado ante las vidrieras, se perfila el tríptico *La Virgen y el niño* de Giovanni Bellini, de finales del siglo xv.

Para poder contemplarlo en el silencio de la sacristía, en la cual apenas entra nadie, lo más adecuado es sentarse en los bancos de la iglesia más cercanos al altar y entornar los ojos para descubrir las figuras sin quedar deslumbrado por las vidrieras. Pero el deslumbramiento es inevitable, y no lo producen aquellas. En el panel central del tríptico, la Virgen con el niño en brazos, de pie sobre un alto podio que dos ángeles de rodillas flanquean, se encuentra arropada y destacada por el espacio de una alta hornacina cuyo casquete esférico o media bóveda está recubierto de [pan de] oro. Las figuras y el espacio arquitectónicos están perfectamente representados, de una forma naturalista. Todo el espacio fuga hacia donde se halla la Virgen.

Y, de pronto, se produce un fenómeno insólito. La figura de la Virgen se destaca del fondo y parece flotar en y ante el tríptico, en medio del ábside de la sacristía. Se diría que se hubiera liberado del plano y se hubiera “corporeizado”, manteniendo el aspecto, la materialización y la (des)materialidad de una aparición. La figura se ha desprendido de las ataduras del tríptico que la “aplanaba”. Ha cobrado vida silenciosamente y produce la sensación turbadora de que ha dejado de ser una imagen.

La primera representación en perspectiva no fue una imagen profana, como cabría esperar de una técnica representativa orientada a producir ilusiones de realidad. Mientras, en la Grecia antigua, el ilusionismo buscaba confundir los sentidos y dar vida a entes cotidianos —por ejemplo, a un racimo de uvas que engañaba a los pájaros que picoteaban la tabla o a una cortina que un artista intentaba descorrer—, la primera representación en perspectiva fue la *Trinidad* de la basílica de Santa Maria Novella de Florencia, en un fresco del siglo xv. Masaccio, que fue quien logró semejante prodigio, aunque sin la endiablada habilidad de Bellini, compuso un cuadro en el cual destacaba poderosamente el Cristo crucificado ante los ojos —casi ante las manos— de los fieles. Yahvé no debía representarse como divinidad inmaterial, pero sí como Padre, y así lo retrató Masaccio. La figura humana del Hijo de Dios “humaniza” a Yahvé con su presencia y lo sitúa en el tiempo y en el espacio, junto al Hijo.

Esta materialización efectiva de la figura del Hijo de Dios no era una impiedad: no convertía a un ser inmaterial en un mero ser mortal ni consideraba que la forma humana representada fuera un símbolo o una forma que había adoptado

la divinidad para mostrarse. El cuerpo del Hijo de Dios no era un recurso visual, sino que era su cuerpo. El Hijo de Dios se había encarnado y, por tanto, su cuerpo carnal no era un recurso visual, sino que era su propio cuerpo mortal.

La teología de la imagen cristiana, con la consideración de la doble naturaleza humana y divina de Jesucristo, permitió que, por primera vez, las representaciones de una divinidad no fueran un mero simbolismo, sino una verdadera representación. Hasta entonces, las efigies divinas eran solo imágenes convencionales. Los dioses eran invisibles y no tenían una forma determinada. Se sabía que las formas con que se les representaba no les pertenecían ni habían sido escogidas por ellos, sino que tan solo eran maneras que los artistas elegían para evocarlos a través de un signo aceptable y aceptado.

Por el contrario, el Hijo de Dios sí se hizo hombre. Por tanto, sus imágenes eran retratos: reproducían el cuerpo que le pertenecía. Asimismo, su madre era una persona humana que fue supuestamente retratada por el evangelista Lucas. Por tanto, la Virgen María podía ser retratada, como cualquier humano, y cualquier retrato suyo era “auténtico” ya que reproducía las facciones de la Virgen no directamente, sino a través del primer retrato modélico pintado por el evangelista, para el cual la madre del Hijo de Dios hab(r)ía posado.

Y, como el Hijo de Dios era una imagen del Padre y el ser humano fue creado “a imagen” de la divinidad, los retratos del Hijo de Dios no se distinguían para nada de los que mostraban la persona humana en la cual se encarnó el Hijo de Dios, que mostraba la naturaleza humana asumida por la divina. El retrato no era una convención sino una “verdadera imagen” que daba cuenta de la forma o del cuerpo de la divinidad encarnada.

Por tanto, era sumamente importante que el retrato no se distanciara del modelo, sino que diera la impresión de que el modelo, la madre del Hijo de Dios, estaba allí presente. No se trataba de que estuviera en su retrato, sino de que el retrato, en tanto que imagen, fuera el modelo, pues era una imagen del Padre y, en tanto que ser humano, hecho a imagen de la divinidad. Tampoco se trataba de adorar el retrato, sino al modelo que era el retrato: el modelo figurado o “representado”, en el sentido fuerte del verbo: “vuelto a presentar”, a fin de conseguir que el modelo, el Hijo de Dios, se presentara de nuevo, logrando su “presencia” a través de su retrato. En un lugar determinado, el retrato hacía las veces de modelo; “era” el modelo.

Así pues, la perspectiva habría sido un medio eficaz y convincente para que la divinidad se volviera a mostrar. No tenía que ser un signo convencional, sino que, a ojos de los fieles, tenía que producir la ilusión o la impresión de que los fieles se hallaban ante la divinidad. La perspectiva estaría asociada, pues, a la teología cristiana de la imagen divina que la justificaría.

En el caso del *tríptico de los Frati* de Bellini, la ilusión es completa. Por un momento, la pintura logra la materialización de la figura que representa: la trae a colación, la muestra y da fe de su presencia; expresa la fe en el poder de la imagen, capaz de revelar lo que no se puede ver ni intuir sin recurrir a ella. La perspectiva habría permitido lograr el “milagro” de devolver a la Tierra, entre los humanos, a un humano que era, a la vez, la divinidad, consiguiendo que esta se presentase sensiblemente. La perspectiva fue un arma con la cual los artistas



forzaron la mano del Hijo de Dios, invitándole o forzándole a mostrarse de nuevo, anticipando así el final de los tiempos, cuando el Hijo de Dios retornará a la Tierra abriendo mil años de gloria. Curiosamente, el “milenarismo” no estaba reñido con la perspectiva: antes bien, le daba “sentido”.

2.

Tres parecen ser las funciones de las máscaras que se portan durante un ritual: en primer lugar, la máscara permite que un espíritu tome posesión de quien la porta, dotándole de una imagen o de una forma determinadas. Un espíritu, por definición, no tiene ninguna forma concreta, si bien puede adquirir cualquier forma, como el dios griego Proteo, dotado del don de la metamorfosis. En segundo lugar, la máscara transporta a quien la lleva hacia el espíritu, para que este pueda mirarse a los ojos del portador. En ambos casos, la máscara facilita el encuentro entre un humano y un espíritu, pero mientras en el primer caso el espíritu desciende gracias a la máscara que lo capta, en este segundo el movimiento se invierte, y es el humano el que asciende hacia el espíritu porque la máscara lo transporta. Finalmente, la máscara permite que su portador adopte el punto de vista del espíritu. En esta función, para nosotros sorprendente, la máscara no representaría la faz visible del espíritu, sino que revelaría cómo el espíritu percibe el mundo, lo cual permite que el portador se dé cuenta de qué percibe el espíritu y descubra qué le llama la atención. Así pues, el punto de vista se invierte: quien ve y revela lo que ve no es el sujeto, sino el “objeto”. La máscara cedería al sacerdote los ojos del espíritu, que ya no vería según sus esquemas visuales sino según los del ser sobrenatural, a través de los ojos del espíritu, y así percibiría cómo se le ve desde lo alto.

Esta inversión no es exclusiva de culturas no occidentales. El icono bizantino también ofrece una imagen que no es la del pintor. La imagen sagrada se estructura según una perspectiva invertida. El icono no refleja lo que percibe el pintor o el espectador cuando se sitúa en el lugar del artista y mira al mundo o alza la vista, sino lo que Dios percibe. Eso es lo que explica que las figuras del plano del fondo de los iconos bizantinos tengan un tamaño mayor que las del primer plano. No se trata de un error de perspectiva, que denotaría el desconocimiento del mecanismo de la visión o de la manera de plasmar el punto de vista del artista, sino que se trata de la plasmación de un punto de vista que se halla detrás del plano de proyección o del cuadro, y no delante. Si el icono plasmara lo que ve el hombre, la representación no tendría sentido: necesariamente, las figuras en primer término deberían aparecer con un tamaño superior a las del fondo. Sin embargo, la aparente incongruencia se resuelve si pensamos que las figuras más alejadas de nosotros son las que están más cerca de los ojos de la divinidad y, por tanto, Le aparecen como las más altas y nítidas.

En algunas culturas, las máscaras y las efigies no son imágenes: no reproducen ni duplican seres visibles o invisibles, mortales o inmortales, de este tiempo o de otro, como cualquier imagen tal como se contempla en la tradición occidental, sino que los fundan. Los seres existen, “son”, porque se tallan o se modelan imágenes que son prototipos. Los seres son imágenes de imágenes. Las imágenes son perfectas e inmutables, y no están sometidas al tiempo. En cuanto se ejecutan, los seres mostrados o “imaginados” cobran vida. Los iconos son los ojos de la divinidad que nos observan, y nos permiten gozar de la visión de aquella: ver lo que ve y cómo lo ve; cómo nos ve pasar.

Podemos decir que somos la sombra de nuestras imágenes. En tanto que sombras, somos fugaces, mientras que nuestras efigies tienen la capacidad de alumbrar a nuevos seres, tan transitorios como nosotros. El mundo verdadero está constituido, pues, por imágenes que son seres vivos, pero que no se mueven. No necesitan nada, no piden nada; son perfectas, autosuficientes. Lo que se mueve a su alrededor es el baile de los humanos, los animales y las plantas, siempre caducos, al contrario que sus inmóviles modelos o matrices. Estamos hechos a imagen de las imágenes.



Habitualmente, las pinturas, los dibujos, los grabados y las esculturas no se mueven ni se desplazan, salvo unas pocas obras de arte plástico moderno y contemporáneo que incorporan en su “existencia” el movimiento real, y no una mera ilusión de movimiento, como en el *Op Art*, porque están fabricadas con materiales livianos o con juntas articuladas y se desplazan al menor soplo, o porque están dotadas de motores o mecanismos que se ponen en marcha y, en ocasiones, se desplazan como autómatas. Se emplazan en un lugar que les es propio, desde donde centran la atención y organizan el espacio alrededor suyo o frente a ellas. Quien se desplaza, en cambio, es el espectador.

Sin embargo, en casi todas las culturas antiguas, las creaciones humanas no estaban destinadas a permanecer quietas. Combinaban dos movimientos antitéticos: por un lado, el retiro o la ocultación, pues permanecían escondidas y protegidas en tumbas, capillas y sagrarios, invisibles para la mayoría, salvo para reyes y sacerdotes, porque el resplandor que emanaba de su rostro podía cegar a quien no estuviera debidamente preparado para contemplarlas, y, por otro, la exhibición pública momentánea, por un tiempo y en un espacio determinados, durante una procesión.

Las estatuas sagradas eran sacadas ritualmente en procesión. Este desplazamiento obedecía a las necesidades de la imagen. Esta requería poder encontrarse con otra efigie; es decir, los espíritus de los dioses que moraban en las estatuas, siempre desencarnados, tenían que verse y visitarse mutuamente, acudiendo a sus respectivos templos, lo cual obligaba a los humanos a dar satisfacción a estas obligaciones. Las estatuas que representaban a los dioses o en que estos moraban eran sacadas en procesión y paseadas en pasos y en barcas hasta las capillas donde los aguardaban otros dioses en otras estatuas. Las estatuas eran organismos vivos. Tenían necesidades físicas —se las tenía que alimentar, lavar, vestir y cuidar— y anímicas —el encuentro con otras estatuas las mantenía en vida. El *Himno a Palas Atenea* del poeta helenístico Calímaco, describe bien las exigencias de la diosa, transferidas a su estatua:

“Así, pues, traedle ahora algo viril, sólo aceite
con el que Cástor, con el que también Hércules se ungen.
Llevadle también un peine de oro para que se peine
el cabello, tras alisar su brillante trenza.
Sal, Atenea, tu grata compañía se halla reunida ante ti...”

En estos paseos, que podían durar varios días de templo en templo, los mortales podían vislumbrar a sus dioses y estos acceder a los ruegos de aquellos. Los dioses se dignaban, siempre desde lo alto, mostrarse a los ojos de los mortales. Las procesiones no estaban dictadas por los sacerdotes, sino por los mismos dioses. Eran ellos quienes marcaban las pautas que regían la procesión.

Los dioses avanzaban y se anticipaban a las plegarias. *Procesión* significa “avance” (de *pro-*, “hacia adelante”, y *cedere*, “desplazarse”). También significa “abandonar”, “ceder”. Las estatuas abandonaban sus moradas, los templos. Pero este gesto, que las “exponía” a la vista y a los peligros, era necesario ya

que, por unos días, acortaba la distancia entre los mortales y los inmortales y facilitaba su encuentro. Mientras en el cristianismo, la divinidad se hace mortal y permite que los mortales se le acerquen, los dioses paganos mantenían las distancias e impedían cualquier acercamiento, salvo durante las procesiones, cuando “se abrían” y abrían las puertas de sus capillas, de las cuales emergían y a las cuales regresaban tras satisfacer los deseos humanos.

Una estatua no tenía sentido sin este doble juego de avance y retroceso, de quietud y movimiento, de ocultación y desvelamiento. Una estatua debía mostrarse e interactuar con otras estatuas, con los inmortales, pero también con los mortales. El encuentro con estos había de tener lugar durante un desplazamiento. En ocasiones, la estatua podía solicitar detener la procesión en un gesto de buena voluntad. Pero, como un sueño, aunque durara unos instantes, pasaba y dejaba una estela deslumbrada, hasta el nuevo paso, que marcaría un nuevo año, regenerado como el año de los inicios.



Fig. 35
 PROCESIÓN
 Paso del Santo Entierro
 en la procesión pascual del
 mismo nombre, Tarragona



La familia de palabras en torno al vocablo latín *populus* comprende términos curiosamente antagónicos. *Populus* se traduce por *pueblo* (el pueblo romano) y se opone a *plebe*, término que deriva del verbo latino *populare*, que significa “privar de población”, “despoblar” (e incluso “decapitar”) o “desplumar” (en todos los sentidos de la palabra). La *plebs* es el populacho, lo populoso. *Populus*, asimismo, designa un conjunto perteneciente al espacio exterior, frente a los lares, asociados a lo íntimo y familiar: lo público y lo privado, pero también el todo y la parte.

Populus, por tanto, designa al pueblo y a su contrario, se refiere tanto a una acción creativa, poblar la tierra, como a su contrario, destruir o arruinar. Un pueblo es un asentamiento y, al mismo tiempo, su finitud, la ruina; no existe para siempre. Se trata de un organismo vivo, no fijado para la eternidad, que debe mediar entre realidades opuestas y que conlleva su propia disgregación. De ahí que el pueblo fuera una realidad compleja, contradictoria y difícil de manejar en Roma.

Fue a partir del siglo XVIII cuando *pueblo* adquirió nuevos significados: pasó a designar una realidad indisoluble, sin faltas ni grietas, formada por un territorio, una lengua, una religión y un grupo humano. Definido así, cada pueblo se oponía inevitablemente a todos los demás. La noción de pueblo se configuraba no asumiendo la complejidad y la contradicción, en que la creación y la destrucción se limitaban mutuamente, sino eliminando la disidencia: un pueblo no podía existir si no poseía las características antes citadas. No compartía nada, sino que se erigía como un todo vuelto sobre sí mismo y necesariamente enfrentado a los demás. Era la guerra la que permitía al pueblo presentarse como una unidad. Las amenazas exteriores, las rivalidades y las ambiciones de los pueblos vecinos alentaban el sentimiento de pertenencia a un grupo y de posesión de unos valores y creencias asaetados por símbolos como himnos —con o sin letra—, banderas, monumentos, lazos, etc., que no se podían compartir o repartir, so pena de perder la “identidad”.

Las amenazas, reales o imaginarias, eran necesarias para fortalecer la noción de pueblo. Dichas amenazas eran externas, pero también internas: la disidencia, la duda y la falta de fe, a las cuales se oponían la murmuración, la delación, la denuncia anónima, estaban proscritas, al igual que los extranjeros y todos sus valores: la lengua, las costumbres y los cultos foráneos. La creación de los pueblos exigía el establecimiento de unas fronteras físicas y mentales —unos límites que no se podían propasar—, de defensas y de rituales de exaltación patria cuando el espíritu identitario pareciera desvanecerse. No es casual que la definición del arte de un pueblo como la manifestación de un espíritu comunitario propio, realizada por Hegel a principios del siglo XIX, coincidiera con el derrumbe de unas monarquías basadas en una amalgama de poblaciones distintas con pocas o nulas afinidades entre ellas y delimitadas por unas fronteras inciertas que las poblaciones no cesaban de cruzar. Napoleón fue, posiblemente, quien mejor encarnó por primera vez la noción “moderna” de pueblo.

Así pues, un pueblo necesita peligros externos e internos y unos líderes con quienes identificarse, cuya suerte es la suerte del pueblo, el cual no puede vivir

ni “ser” sin un líder que le lleve a la solución final, para poder tener la sensación de “existir”. “La libertad y la independencia de la madre patria exigen la lucha y la pureza, de manera que el pueblo encarne la misión otorgada por el espíritu [...]; la posición del individuo está condicionada por los intereses de la nación”, escribía un conocido líder en los años treinta. El pueblo tiene una voz y esta es la del jefe que dirige su “destino”.

Esa visión del mundo pervive hoy. Recientemente, un político encarcelado ha advertido de la “destrucción que aguarda a su pueblo” si no se le unge, amenaza necesaria para que no decaiga la moral de la tropa.



La metáfora del hogar como centro del mundo es habitual. La casa se percibe como un refugio desde el cual se organiza todo el espacio. Es un centro que irradia.

La puerta media entre el interior y el exterior. Cierra, defiende, pero también abre la casa a la intemperie. La puerta es frágil y ha de ser protegida. Se llevan a cabo rituales, aún hoy, que buscan impedir que el “daño” se instale en el interior.

En latín, la puerta se designaba *fores*, palabra estaba asociada a *foris*. Su significado es evidente: “fuera”. Así pues, la puerta, situada entre el interior y el exterior, define y nombra el espacio exterior. Ambos, interior y exterior, se necesitan. Un interior requiere la presencia del exterior: es interior con respecto al exterior. Y podríamos decir lo mismo del exterior: depende del interior, se define con respecto al interior, si no fuera porque la puerta da nombre al exterior; la puerta, pues, está relacionada con el interior, asociada a él, mira al exterior y lo organiza.

Los espacios interiores y exteriores están poblados. El espacio exterior pertenece a los forasteros, que son quienes viven de puertas (*fores*) para afuera. Los forasteros son nómadas. No tienen un espacio propio, una casa donde asentarse. Son siempre ajenos a los valores del hogar. No pertenecen a ningún lugar. Cuando se echa a una persona del hogar, a un intruso, a un indeseado, a un repudiado o a un hijo desheredado, se le pone de puertas afuera. La puerta lo expone al exterior, convirtiéndolo en un extraño, en un forastero, en un extranjero (en inglés, *foreigner*) que ya no será bien recibido, que no podrá cruzar ninguna puerta más. Desde entonces, será un peregrino, es decir, un habitante del *ager* (del espacio agrícola), necesariamente sometido a todos sus peligros.

Su lugar, en todo caso, es el bosque, el espacio forestal: *forestis* o *foresta*, en latín; *forest*, *forêt* y *forest*, en catalán, francés e inglés, respectivamente. Este espacio también se define, pues, con respecto a la puerta (*fores*): es lo que la envuelve, del cual la puerta se defiende, cerrando el espacio interior ante los peligros de la masa forestal.

Este espacio no es necesariamente siniestro. Es el lugar donde acontecen las *fêtes foraines*, en francés, las ferias. En castellano, *feria* deriva del latín *feria*, que significa “festivo”; por el contrario, el francés *forain* viene del latín *fores*. Los feriantes, como los *forains*, se desplazan constantemente. No echan raíces, no crean ni poseen un espacio propio. No se organizan un lugar. Las actividades que practican, las ferias o las fiestas *foraines*, son temporales, ocasionales. No son propias de la vida cotidiana, asentada. Son acontecimientos excepcionales que se desmarcan del tiempo regulado. No obedecen a regla alguna o, al menos, escapan a las reglas profanas, propias de la vida común, en común. Los feriantes —los *forains*— no saben, no pueden vivir en comunidad. No son comunes; son seres excepcionales, ante los cuales hay que vigilar las puertas, pues poseen unos valores y unas nor-

mas propias que difieren de los que organizan los espacios acostumbrados. Atraen e inquietan, como todo lo que pertenece a lo forestal, lo venido del exterior, necesariamente desconocido.

Una puerta, una simple puerta, tras la cual nos refugiamos o que abrimos, define nuestros valores y organiza nuestra visión del mundo.



PUNTO DE VISTA

Se cuenta que, en los años sesenta, un artista vienés quiso lograr lo que nadie había alcanzado hasta entonces. Los artistas de la imagen, los pintores, los escultores, los fotógrafos, los cineastas —los llamados *videoartistas*, hoy— reproducían, de manera naturalista o no, lo que veían, o proyectaban sus imágenes interiores, sus visiones. La obra, pintada, esculpida, dibujada, fotografiada o filmada, quieta o en movimiento, constituía un punto de vista sobre el mundo, que mostraba lo que el artista veía, creía o quería ver. La imagen comprendía un escenario, real o inventado, percibido o soñado, extendido ante el artista.

Aunque no sepamos qué ven los animales (pero sí cómo ven), los seres vivos tenemos la capacidad de entrar en contacto visual con todo lo que nos rodea. El mundo se muestra ante nuestros ojos. Quizá no veamos exactamente lo que es, pero sí vemos, de la manera o de la “forma” que sea, lo que nos envuelve. Todo lo que es material o corporal queda registrado por el órgano de la vista. ¿Todo?

Bien sabemos que existe un ente que se resiste a ser descubierto directamente: nosotros mismos. Nos vemos solo parcialmente. Nos vemos las manos, los brazos, el tronco, los miembros inferiores, pero no nuestra espalda. Y, además de nuestra parte posterior, existe también una parte esencial y frontal de nuestro cuerpo que no podemos contemplar: nuestro rostro. Vemos el mundo, pero no vemos lo que es capaz de ver el mundo. No podemos vernos viendo el mundo. Lo más cercano y lo más lejano, lo más débil y lo más fuerte, la luz y la oscuridad caben en nuestras pupilas. Salvo nuestras propias pupilas. El órgano que ve no se ve a sí mismo.

Por ello, ese artista vienés, en una acción memorable, decidió cruzar este límite infranqueable. Iba a ver lo que no se ve y a contar, por vez primera, qué veía. Iba a tener la misma sensación que los demás tienen cuando nos miran. Iba a mirarse no a través de unos ojos ajenos, sino a través de sus propios ojos. Iba así a ser él y otro a la vez. La imagen propia sería la misma que la que los otros tienen de nosotros y nos pueden contar. De este modo, su punto de vista sería omnipotente, pues incluiría lo que subyuga el mundo bajo su visión. Ya no iba a ser el mundo exterior el que se desenvolvería ante él, sino él mismo, convertido tanto en espectador cuanto en espectáculo; espectáculo de sí mismo. La barrera entre ambos iba a ser derribada. Ya nada separaría al ser humano del mundo. El mundo, observado, sería él.

Llegado el día de la inauguración, en una galería convertida en una sala blanca, un cirujano le extrajo con cuidado un ojo de la órbita, sin cortar el nervio óptico, lo alejó, y lo giró lentamente, para que el ojo, que era el artista (desde el Renacimiento, un artista es un ojo voraz) se viera, viera su rostro y su cuerpo, y describiera lo que veía. El artista falleció antes de poder verse y contarlo. No había logrado transgredir aquella barrera infranqueable, como la que separa la vida de la muerte. Eso sucedió hace cincuenta años. Hoy, esta barrera quizá se esté tambaleando.

Los teléfonos móviles “inteligentes” (*smartphones*) poseen una cámara. El ojo ve, no a través de un visor, sino de una pantalla, lo que la cámara enfoca: ve el motivo perseguido por la cámara.

Existe un programa que permite que el teléfono, convertido en cámara, enfoque —sin que nada cambie, en apariencia— no lo que se halla detrás del objetivo, sino lo que tiene delante. La cámara puede enfocar a quien fotografía. De este modo, el fotógrafo, invirtiendo la dirección del objetivo, se puede retratar sin problemas, puesto que ve en la pantalla del teléfono lo que la cámara registra, y nace así lo que feamente se denomina un *selfie* (una autofoto).

El punto de vista ya no coincide con el ojo del fotógrafo, sino con el de las personas que habitualmente nos miran. La imagen no es la que vemos nosotros, sino la que ven los demás. Nos vemos como nos ven. La cámara, alejada de nosotros con el brazo extendido, colocada donde nos llegue el brazo, se sitúa entre quienes nos rodean y nos miran, una escena que tanto practican los adolescentes, que se interrogan. La cámara es un ojo ajeno que yo manejo. Soy literalmente otro (Rimbaud, convertido hoy en *selfie*); soy lo que otro ve.

Esta situación no es nueva, ciertamente. Las cámaras tradicionales, montadas sobre un trípode y dotadas de un temporizador, colocadas ante nosotros pueden retratarnos. Pero no sabemos, no controlamos lo que la cámara retrata. La contemplación se produce tras la captación de la imagen. Además, se trata necesariamente de un objetivo fijo. Puede captar el movimiento, pero la cámara fotográfica o cinematográfica no se mueve. El objetivo se distingue así de la mirada, rápida y fugaz, de quienes nos miran.

Por el contrario, los teléfonos-cámara y las cámaras-dron, capaces de invertir la dirección del eje visual, al mostrar lo que están captando manejados por nosotros, son unos ojos en movimiento. Veo lo que la cámara, que es un ojo ajeno, ve mientras mira. Me miro. Me veo.

Y lo que veo es irreconocible. La imagen mía que la cámara capta desde donde los demás me miran no soy yo. Soy literalmente otro. Pero ese otro no es el yo que busco. Yo no soy así, no me “veo” así, no me veo así porque, en verdad, no me veo, sino que me imagino. Quise verme como me ven, y no me veo. No me reconozco.

Queda por resolver, pues, si la barrera entre mi visión y la de los demás, entre mi imagen y la imagen que los demás tienen de mí ha saltado verdaderamente. Y, si lo ha hecho, ¿qué se descubre? No me descubro porque no me reconozco. Más bien huyo de esta imagen, la repudio. ¿“Es” esa imagen “yo”, o no?

Cuando los informáticos idearon los teléfonos con cámara y pantalla, dotados de un insólito programa, acaso no sabían que ello podría poner en jaque a nuestra propia consciencia.



RECUERDO

“Albertina desaparecida”, el sexto y penúltimo volumen de la novela-río *A la búsqueda del tiempo perdido*, del novelista francés Marcel Proust, narra, en primera persona, el recuerdo del protagonista de un viaje con su madre a Venecia tras la muerte accidental de su prometida Albertina, con la cual acababa de romper, y el decepcionante encuentro con su primera pareja, Gilberta, irreconocible —u olvidada— con el paso de los años. Marcel y su madre se alojaban en la habitación de un hotel cuya ventana historiada daba directamente al *campanile* de la Piazza San Marco. Su madre se asomaba a menudo a esa alta ventana gótica veneciana, marcada por trazas árabes, y el protagonista —cuyo nombre solo se cita una vez en la novela: Marcel—, tras haber salido hacia el muelle para reservar una góndola, comunicaba con su madre, que ya portaba un fino velo blanco bajo el sombrero, lista para salir pero aún retenida tras los maineles. Aquella ventana exponía y protegía a su madre.

Nunca podría recordar la estilizada abertura que apuntaba al cielo sin pensar en su madre o, mejor dicho, solo podía recordar aquella precisa ventana, un medallón que colgaba de la fachada rosa y labrada, porque estaba íntimamente asociada a ella, como un marco esculpido por el retratista divino. Marcel no solo miraba la ventana, que le comunicaba el rostro triste de su madre, sino que también le miraban los lóbulos superiores, que descansaban sobre la nariz de tracería. La ventana era un ser vivo, recordado por la figura amada que encuadraba:

“... desde muy lejos, y cuando apenas había rebasado San Jorge el Mayor, divisaba aquella ojiva que me había visto, y el vuelo de sus arcos mitrales confería a su sonrisa de bienvenida la distinción de una mirada más elevada, casi incomprendida. Y porque tras aquellos balaustrados de mármol de distintos colores mamá leía aguardándome, cubierto el rostro por un velillo de tul, de un blanco tan desgarrador como el de sus cabellos para mí, consciente de que mi madre, ocultando sus lágrimas, lo había incorporado a su sombrero de paja no solo para dar una impresión de ir más «vestida» ante la gente del hotel, sino sobre todo para parecerme menos enlutada, menos triste, casi consolada de la muerte de mi abuela; porque, sin haberme reconocido de inmediato, no bien la llamaba desde la góndola, mandaba hacia mí, desde el fondo de su corazón, su amor, que no se detenía sino donde ya no había materia para sostenerlo —en la superficie de su mirada apasionada que intentaba acercarlo más posible a mí, que procuraba realzar, en la punta de los labios, con una sonrisa que parecía abrazarme— enmarcado y bajo el dosel de la sonrisa más discreta de la ojiva iluminada por el sol de mediodía: por todo eso, aquella ventana ha dejado impreso en mi memoria el grato recuerdo de las cosas que participaron con nosotros, junto a nosotros, en cierta hora que sonaba, la misma para nosotros y para ellas; y, por admirables que sean sus parteluces, aquella ilustre ventana conserva para mí el aspecto íntimo de un hombre eminente con el que hubiéramos veraneado un mes en el mismo sitio, con quien hubiéramos trabado allí cierta amistad; y si, desde entonces, cada vez que veo la reproducción de esa ventana



en un museo, tengo que aguantarme las lágrimas, es sencillamente porque me dice lo que más me llega al corazón: «Me acuerdo muy bien de tu madre.»”

Marcel Proust: “Albertina desaparecida”, cap. III, *A la búsqueda del tiempo perdido*, vol. VI

La construcción se halla ante nosotros. Vive en el mismo espacio, los mismos días que nosotros. Se interpone o nos acoge. Vivimos diariamente en ella. Seguramente, no nos fijamos en ella: es un útil que nos da cobijo y, en ocasiones, problemas. Se trata de un objeto con el cual nos relacionamos sin pensar, que satisface, bien o con mediocridad, nuestras necesidades vitales. En ocasiones, cambiamos de casa. Se alquila, se vende, se traspasa o se destruye, como ocurre con cualquier objeto que, de pronto, se ha vuelto inútil. Queda siempre un vago recuerdo, a veces irritado por todas las trabas que la casa ha podido interponer.

La arquitectura sería una obra muy distinta. No se hallaría en el presente, sino en el pasado. Solo se podría vivir en el recuerdo. Una construcción se convertiría en arquitectura, llegaría a su altura siempre que estuviera asociada a unas personas amadas, a unas vidas añoradas. La arquitectura sería aquella construcción a la cual desearíamos volver por lo que evoca, a sabiendas de que este encuentro es imposible: la casa ya no existe, o ya no existe como la recordamos: nunca existió de ese modo: qué decepción nos causa una casa en la cual vivimos cuando, años más tarde, se nos ocurre regresar a ella, siquiera de paso. La arquitectura es un espacio transfigurado por el recuerdo, que solo halla su lugar en la memoria. Constituye el marco que aureola figuras y vivencias soñadas. Solo puede cobrar cuerpo, un cuerpo más preciso y más tangible —y, sin embargo, inaprensible— en el recuerdo. La arquitectura es una construcción recordada a la cual volvemos. Estuvimos en ella cuando aún era una simple construcción, porque no podía ser otra cosa, ya que el recuerdo aún no había pasado, como un soplo o una varita, para dotarla de todas las imágenes añoradas y, por tanto, placenteras, que la transfigurarían, librándola de la opacidad de la materia, para reconstruirla con el velo luminoso del recuerdo intangible. Dejamos una construcción, la olvidamos y solo años más tarde, cuando aquella época ya no es sino un recuerdo, nos reencontramos con ella: nos encontramos con una casa que no se parece en nada a la que dejamos, pues ahora, inmaterial, se ha convertido en un sueño imposible, añorado y doloroso, cuya evocación causa un último y verdadero placer. La casa recordada, por las imágenes añoradas que envuelve, con las cuales está íntimamente asociada, es arquitectura. Solo podemos habitarla en sueños; la única situación en que podemos vivir plenamente por unas horas, antes de que el sueño se desvanezca para siempre (un sueño nunca puede buscarse y alcanzarse voluntariamente).



La palabra *rey* suscita, posiblemente en casi todo el mundo, unas imágenes similares: la imagen de un gobernante asentado en el lujo, física y moralmente por encima del resto de la población, formada por sus súbditos (*sub-* es un prefijo que indica una posición inferior; un súbdito está por debajo del rey), cuya suerte depende de la voluntad real. El rey es un soberano que manda sobre los demás. En otras épocas, mandaba incluso sobre los elementos. El rey y la divinidad mantienen una relación estrecha: el rey lo es por la gracia divina. De algún modo, un rey es casi una divinidad; ordena y manda con el poder y con la voz que la divinidad le concede gratuitamente.

Sin embargo, la palabra latina *rex*, de donde deriva el moderno término de rey, evoca unas imágenes distintas. Un *rex* era un jefe, sin duda: así lo atestigua, por ejemplo, el nombre propio Vercingetorix, del caudillo celta que se enfrentó a Julio César en la devastadora guerra de las Galias. Pero su función —su papel— no consistía en mandar sobre los demás. Un *rex* no era un gobernante, propiamente.

El lingüista francés Émile Benveniste, de quien procede la definición anterior, mostró que el sustantivo latino *rex* está relacionado con el verbo griego *oregoo*, que significa “dar”, “ofrecer”, “otorgar”. El don o la entrega implican extender los brazos. Para dar, uno se tiene que abrir y dirigirse hacia el altar e inclinarse, si la ofrenda es un sacrificio a los dioses o a la persona con la cual nos queremos congregar. *Oregoo* significa, pues, “tender” y “extender”. La mano, al separarse del cuerpo y apuntar al objetivo, describe una línea recta. Traza unas figuras en el aire. El don es una extensión de quien da; las virtudes, propiedades o cualidades de quien regala se extienden fuera de sí mismo. El gesto establece una conexión, una línea que funda y estructura una relación. Mide, acota la distancia entre quien da y quien recibe. Dicha relación se fundamenta en unas reglas: las que regulan la donación y la aceptación del don. Se establecen así unas primeras normas de comportamiento y espaciales, que determinan el lugar que cada uno ocupa en el espacio. Ambas personas, relacionadas por el gesto, saben desde entonces dónde se hallan. Ya no pueden perderse. Poseen unos asideros espaciales y morales: dependen una de la otra. Sus posiciones y sus relaciones quedan fijadas.

El sustantivo *regla* deriva del latín *rex*, precisamente. La regla, hoy en día, designa dos entidades distintas pero sin duda relacionadas: una norma de comportamiento, de formación o de construcción (de la personalidad, de una obra), y un instrumento de medir, una vara. La regla regula el espacio, fija posiciones y mide las distancias, físicas y morales, entre los distintos entes o seres asentados. El espacio, antes indiferenciado y, por tanto, inhóspito o inhabitable porque carecía de referencias que permitieran saber y ver dónde nos encontrábamos, ahora queda organizado gracias a la regla y las normas que se instituyen.

Las líneas o reglas que traza son rectas, ni tortuosas ni torturadas; no se desvían del objetivo; no conducen por un mal camino. Si se sigue al *rex* y se aceptan sus gestos, sus ofrendas de reglas, es porque es recto. Encarna la rectitud; es directo, franco. No se esconde, no esconde la mano; no recurre a triquiñuelas,

no engaña a nadie. Actúa a plena luz del día y sus líneas están “bien” trazadas. Se sabe a dónde van y se pueden seguir sin miedo. Llevan a buen puerto.

La función principal del *rex* es, pues, otorgar a cada persona un lugar propio, dictando reglas de comportamiento. El *rex* era un fundador de ciudades. Creaba comunidades y les concedía unas reglas para asentarse y vivir, convivir.

El *rex* organiza las regiones, les da sentido, las orienta: *regio*, en latín, significa “línea recta”, “dirección”. Hoy es un calificativo laudatorio, moral. La línea que traza es un límite. Una región es, pues, un espacio delimitado. Una región no es un país ni es un reino. No se trata de una organización política, compuesta por un rey y unos súbditos, sino de un espacio público, regulado, en que todos los miembros poseen unas directrices que les ayudan a vivir bien, unas trazas modélicas que les dan indicaciones —que no obligaciones— para una vida plena. Estas indicaciones no son leyes, sino que son de ley, ajustadas, recomendables. El *rex* aconseja, no obliga.

Así pues, un *rex* era un arquitecto. Trazaba e indicaba unas directrices para poder estar juntos. El *rex* señalaba el camino que se debía seguir so pena de desarticular la comunidad y provocar el enfrentamiento inevitable de sus miembros. El *rex* marcaba la línea, una línea a la vez física, visible en el terreno, y metafórica, compuesta por unas indicaciones precisas, asumibles, que permitía pasar de la condición selvática o natural a la condición humana, cultivada y urbana.

El *rex* preparaba el terreno donde se asentarían posteriormente los demás, en un asentamiento que los convertía en humanos. Un *rex* era más un sacerdote que dicta normas y traza figuras ejemplares que estructuran el espacio y la vida, que lo que entendemos hoy por un rey.



REPRESENTACIÓN

1.

La *mimesis* era el fundamento del arte griego, según Aristóteles. Sin embargo, la *mimesis* no llevaba a una imagen mimética, pues no reproducía la apariencia de un objeto o de una escena, sino su estructura, su línea de organización y crecimiento. La imagen era considerada un ente vivo, que se componía del mismo modo que el objeto que reproducía, independientemente de que se mantuviera su parecido formal.

En el Renacimiento, el término *mimesis* cambió de sentido y pasó a denominar el arte de la reproducción formal. Una imagen mimética reproducía los rasgos, no el esqueleto, sino el sistema de organización y la ley de crecimiento de un modelo. Tenía que producir una ilusión de realidad, no de desarrollo orgánico. Lo que contaba era el golpe de vista, la primera impresión.

La valoración de la imagen mimética cambió entre los siglos xv y xix en Occidente. Así como en el Renacimiento los artistas creían en la perfección de la naturaleza y en la incapacidad de la imagen de reproducir todos los detalles del modelo, con lo cual la imagen era un retrato imperfecto de la perfección, un siglo más tarde, las imperfecciones de la naturaleza empezaron a saltar a la vista y a ser señaladas, y la imagen mimética podía corregir esas imperfecciones. Se convirtió, pues, en la imagen perfeccionada de la imperfección.

Esta lectura de la *mimesis* en Occidente perduró hasta la segunda mitad del siglo xix. El arte, necesariamente mimético o naturalista, tenía que ofrecer una imagen perfecta del mundo o, mejor dicho, una imagen mejorada de este, de modo que dicha imagen, necesariamente preferible a la realidad, fascinara.

La representación era la reproducción manual y técnica de la apariencia de las cosas, que se realizaba escondiendo los defectos de la naturaleza o siguiendo unos criterios compositivos y coloristas que retocaban las imperfecciones naturales. Esa imagen, desde luego, no anulaba ni reemplazaba la naturaleza imitada, sino que la necesitaba. La imagen era un reflejo retocado de aquella, con lo cual la naturaleza, pese a sus defectos, primaba, mientras que la imagen era subsidiaria a ella.

La imagen pintada o esculpida tenía que ser contemplada desde cierta distancia. Su razón de ser era, precisamente, ofrecerse a la vista del ser humano. Este tenía que relacionarse con la imagen artística de tal modo que pudiera apreciar sus cualidades de una forma tranquila y reflexiva, pensando en lo que veía y, sobre todo, en lo que le mostraba. La imagen era un medio que permitía pensar en el modelo cuya imagen había sido captada y corregida por la obra de arte. La imagen se manifestaba con tal claridad que la obra tenía sentido: ofrecía la mejor vista posible de la realidad, una vista que era imposible obtener si uno se colocaba ante la naturaleza. Pero también se sabía que la imagen no sustituía la naturaleza, pues esta poseía unas cualidades y unas propiedades que la imagen era incapaz de suplir. La vida y la fuerza de la naturaleza no se trasvasan "realmente" en la imagen, la cual solo ofrece una "ilusión" de vida. En cierto modo, la imagen engaña los sentidos, haciéndoles creer que están ante la naturaleza cuando solo están ante su réplica carente de vida, por viva que la imagen

parezca. Esta ilusión, sin embargo, no es un problema, ya que es necesario relacionarse con ella desde una cierta distancia contemplativa, sin poder tocarla ni manipularla.

Representar tiene otro significado. La representación no implica solo reproducir la apariencia de una cosa o de un ente, sino sobre todo sustituir la cosa representada. Un representante político dobla, reemplaza a quien representa. Un embajador, por ejemplo, existe y actúa en nombre de un gobernante. En las culturas antiguas y tradicionales, cualquier objeto perteneciente a un monarca, como una capa, un bastón de mando o un trono, es una representación perfecta del gobernante. En este caso, el representante y el objeto que lo representa no se parecen. La representación no guarda parecido alguno con la persona representada, pero sí posee todos los atributos de aquella. El poder de la persona representada se transfiere a lo que la representa (un objeto, una imagen, otra persona) de tal modo que el representante o la representación están facultados para tomar las decisiones y actuar tal como lo hubiera hecho la persona representada. La representación, en este caso, sustituye al modelo; actúa en su nombre. En cierto modo, en determinadas condiciones y sitios, “es” el representado.

Ello implica que la representación ya no obliga a una relación contemplativa. La imagen no es pasiva; no se ofrece pasivamente a los sentidos, que ya no tienen que permanecer inactivos, limitándose a recoger lo que exhibe de sí mismo lo representado con su imagen. Ahora, esta imagen es activa; influye en la comunidad, que se ve condicionada por el poder de la imagen representativa (un fetiche, un tótem). La imagen obliga a ciertos comportamientos, a ciertas actitudes; regula las relaciones entre las personas, e incluso las crea, en tanto que se convierten en miembros de una comunidad dominada, singularizada, “representada” por la imagen. Los miembros de una tribu se definen y se constituyen como los hijos de un tótem, del animal, el héroe o la divinidad al cual el tótem, el fetiche, la estatua o la imagen “representan”, es decir, en este caso, sustituyen.

Esta concepción de la representación no ha desaparecido en el mundo contemporáneo. Está más “viva” que nunca, pese a su aparente relación con las culturas “primitivas”. El arte, tal como se suele entender y practicar hoy, consiste en unos objetos o en unos eventos (acciones, “representaciones”) que tienen una clara finalidad: actuar “activamente” en la sociedad, a fin de modificar, mejorar, exponer o denunciar ciertas realidades a través de una imagen representativa, denunciadora, correctora y modélica, a la vez. Esta se instituye como un agente que determina la vida de quienes se relacionan con ella: creadores y espectadores, comunidades marcadas por la imagen, comunidades que se sienten “representadas” por esa imagen, en la cual confían, a la cual confían sus vidas.

2.

La palabra *representación* tiene dos significados, como ya hemos explicado en el texto precedente: por un lado, se refiere a una “imagen” y, por otro, a una “nueva presentación”.

En el primer caso, la representación es una proyección, fidedigna o deformada, de un modelo o tema, que mantiene una relación de parentesco o de parecido con él. Ambos —modelo e imagen— pueden coexistir, sin tener más relación que su similitud formal.



Por el contrario, la representación teatral tiene un sentido y un alcance distintos. No se trata ya de producir una imagen, un doble de lo que ya existe, sino que la representación permite que cobre vida lo que no existe de forma “real” o material. Así, un personaje de una obra de teatro, como Edipo o Hamlet, que solo existen “en el papel” y en la imaginación de quien redactó el texto y de quienes lo leen, de pronto, gracias a la representación o a la actuación, cobra vida. Y lo hace aquí, ante nosotros, en un lugar preciso y acotado. Se materializa. Casi podríamos decir que se encarna.

Habitualmente, se considera que las ideas o los modelos ideales, precisamente por su carácter inmaterial, son “superiores”, más “perfectos” (si cabe la gradación en la perfección) y libres de impurezas que sus proyecciones plásticas o imaginativas. Es más, los modelos ideales poseen unos rasgos que las imágenes no pueden traducir: por ejemplo, el hálito, pese a todas las tentativas de crear efigies, simulacros o dobles que produzcan tal grado de ilusión de vida que se confundan con el modelo representado y casi lo sustituyan. Pese a su parecido en grado extremo, un ciborg nunca podrá ser la persona que figura que es. Una imagen siempre sufre, cuando es comparada con su modelo.

Pero los modelos teatrales, los personajes, no son nada sin su representación. Son “entidades” sin vida, sin consistencia. No tienen rostro. Son lo que queramos que sean. Dependen de nuestra imaginación. Están a nuestra merced y dependen de cualquier representación. Un personaje no busca tanto a un autor cuanto a un actor que le dé un cuerpo y una voz, por un tiempo y en un lugar: el tiempo de una representación en un escenario, el gran escenario del mundo.

Un personaje sin una representación es invisible e inalcanzable. Es como si se retrotrajera incesantemente, como si nos rehuyera y no quisiera mostrarse. Diríase que se niega a revelar quién es, como si ocultara algo o como si se escondiera, no queriendo dar la cara ni revelar su verdadero rostro. Un personaje en busca de autor no tiene rostro; no es nada. Un personaje, como una idea, es un ser libre de la opacidad material, pero el rechazo a la materia conlleva su ninguno: es un don nadie, un no-ser. Y, de pronto, “es” gracias a lo que también habitualmente se considera un no-ser: la imagen o la representación sensible.

La imagen tiene, en este caso, el modelo en sus manos. Le da vida. Le permite influir en nosotros, guiarnos o apartarnos. El modelo cobra sentido; se hace sensible; está entre nosotros. Es un verdadero modelo, desde el momento en que se ha convertido en una imagen.

RESTAURACIÓN

Los edificios tienen una vida larga. Algunos existen desde hace dos milenios y aún se utilizan. Han vivido “historias” sucesivas. Cambios de propietarios, de funciones y de gustos dejan huella en sus muros, paredes, volúmenes y estructura. Desde la segunda mitad del siglo XIX, se restauran edificios activos pero degradados. Pero ¿qué forma, qué estructura, qué apariencia se revitaliza? ¿Hacia qué época se retrotrae el edificio? ¿Qué cultura, época o período se escoge? ¿Qué hacer con las marcas de otros períodos? La restauración conlleva, a menudo, eliminar huellas de otros momentos de la historia. Restaurar simplifica. Y ¿falsea?

Quienes cuidan del Palacio de Versalles saben, en contra de la opinión de muchos visitantes, que es imposible “recuperar” la imagen que el palacio tuvo en la época del Rey Sol. No solo los cambios en los gustos reales, sino la Revolución Francesa, el período imperial napoleónico y las restauraciones monárquicas del siglo XIX marcarían con fuerza y de manera decisiva el palacio. No se pueden obviar huellas tan visibles y significativas. La imagen del palacio en el siglo XVII acaso no sea siquiera la que vale más preservar. El edificio ha vivido demasiadas vidas para tener que escoger solo una en detrimento de todas las demás.

Sin embargo, la decisión de los restauradores del Palacio de Versalles no se aplica en todos los casos. El monasterio de Sant Pere de Rodés es una construcción abandonada de la Alta Edad Media, anterior al año mil, sobre cuyas formas el paso de los siglos, particularmente el período barroco, fue conformando el conjunto. Una restauración reciente, sin embargo, ha borrado cualquier testimonio que no perteneciera a los orígenes del monasterio, por cuestiones ideológicas más que estéticas o históricas, es decir, ha eliminado cualquier atisbo histórico que contrastara con una historia inventada y monolítica, una historia sin historia. Se recreaba así una imaginaria edad de oro, el Medioevo.

La destrucción intencionada y violenta del “patrimonio”, por guerras o por la desidia, deja imágenes que conmueven y un reguero de ruinas. Cabe preguntarse, sin embargo, si la alteración del pasado que implica la restauración, salvo que permita que todas las capas afloren, no destruye también, y de manera aun más “dañina”, la creación humana, pues impone una imagen falseada. La historia se manipula para configurar un determinado imaginario que guía, desde entonces, las acciones y las maneras de concebir el mundo. Se componen decorados en los cuales proyectar deseos y frustraciones, sueños y pesadillas, que impiden conocer la historia, es decir, el paso del tiempo, siempre destructivo, que transforma, trastoca y permite que el edificio y su pasado sobrevivan hasta su extinción.

La manipulación restauradora todavía resulta más dañina, porque se recubre de buenas intenciones y ofrece la imagen de una labor cuidadosa y constructiva, aparentemente lejos de la furia iconoclasta. Pero la destrucción es más insidiosa y eficaz. Borra definitivamente cualquier referencia a determinadas épocas del pasado que no se quieren recordar o que no se quiere que se conozcan. Se configura una historia mítica que seduzca la imaginación y venza las reticencias,



neutralice las deudas e impida las preguntas. La restauración sustituye la historia por el mito.

De una obra destruida, quedan testimonios que permiten reconstruir la vida de la obra. Por el contrario, la callada y lenta labor restauradora acalla cualquier evocación de ciertos pasados porque impone una imagen nueva y falsa, que sustituye las múltiples y contradictorias imágenes, necesariamente fragmentadas, del pasado.

RETRATO

Retrato, retrat, ritratto, en castellano, catalán e italiano, respectivamente; *portrait*, tanto en francés como en inglés: dos maneras antitéticas de nombrar una imagen casi siempre plástica (dibujada, pintada, esculpida, fotografiada o filmada), pero también escrita, que mantiene un parecido formal y espiritual con un modelo cuyos rasgos se plasman gráficamente.

Ambos grupos de palabras derivan del sustantivo latino *tractus* o del verbo *trahere*, que significa “traer”, “arrastrar”. Algo —en este caso, una imagen— lejano es obligado a manifestarse, a mostrarse. Esta venida a la luz conlleva un esfuerzo. Lo que se manifiesta es reticente, se retrae. Posee, sin duda, aspectos que no quisiera desvelar. La luz le ciega y, sobre todo, lo expone a la vista de todos, sin que las dobleces puedan seguir existiendo y cumpliendo su función. Lo que se trae ante nosotros pierde su misterio. La imagen traída o plasmada es un indicio cierto de lo que, en la realidad, no se percibe. No miente.

Pero el movimiento que se requiere y que se efectúa para producir una imagen en un caso es el inverso al otro. *Retratar* significa “traer hacia atrás”. La imagen se retrae, se retracta, se encoge. El retrato es un acto de retractación: todo lo dicho y mostrado hasta ahora ha sido una mentira, una imagen: llega la hora de la verdad. Los cuentos cesan. Podemos prestar atención en este momento.

El retrato retrocede. La imagen disminuye con respecto al original, al modelo. En este movimiento de retroceso, en este abandono que evoca una pérdida o una retirada, los datos, los rasgos se contraen; los detalles, las anécdotas se pierden. Solo quedan las características propias, lo que “de verdad” o “en verdad” constituye la “esencia” de lo retratado: su verdad. El encogimiento suelta lastre. Todo lo que distrae y desvirtúa la percepción o la comprensión del ser desaparece. Por el contrario, lo que funda, lo que explica a una persona (un retrato siempre se refiere a un ser vivo y, en particular, a un ser humano existente: los retratos realizados tras el fallecimiento no suelen ser considerados efigies “veraces”) se graba de forma indeleble. En este sentido, un retrato es una imagen dura, inmisericorde, que revela el “verdadero” rostro de la persona. El retrato, reducido a una imagen empequeñecida, es un concentrado de virtudes y defectos, caras y cruces de una figura.

Por contra, el movimiento que sugiere el *portrait* francés o inglés se dirige hacia adelante. El *portrait* saca a flote la cara de una figura, las manchas, las sombras y las luces: las expone a plena luz del día. Quiere sacar el agua clara, aclarar qué es o quién es lo que o quién se halla delante. Un *portrait* es un desvelamiento, un descubrimiento. Cae la máscara. El rostro emana de la imagen. Aparece ante nosotros y se nos muestra con toda su crudeza. Los detalles menores, que se ocultan o pasan desapercibidos en la realidad, quedan magnificados.

El *retrato* bucea en las profundidades; el *portrait* escudriña la piel. No deja nada por mostrar. Nos echa en cara lo que la figura es. Un *portrait* grita, enumera todo lo que constituye un rostro, todos sus rasgos, todas las trazas que revelan vivencias y dobleces. La luz es dura. Escarba en el rostro. El *portrait* es un escápelo, un bisturí, un cuchillo afilado que excava, hurga en la superficie, rasga la piel

para sacar a la luz todo lo que las apariencias esconden. El rostro es considerado un terreno que debe ser explorado, hollado, sin dejar nada por levantar. Un *portrait* es un velo rasgado.

El retratista español destila, como un alquimista, reduciendo los rasgos y los caracteres a esencias, que son las que constituyen y explican una persona o personalidad; en cambio, el retratista francés es un arqueólogo o un médico que rastrea, bucea y hurga en las marcas, en las heridas, buscando una explicación, exponiendo a la luz lo que nos ha constituido.

En ambos casos, empero, un retrato o un *portrait* no deja títere con cabeza: es un arte sin piedad, necesario y temible.

Fig. 36
RETRATO
Auguste Rodin, máscara
-retrato de la bailarina
japonesa Hanako, 1910,
Museo Rodin, París,

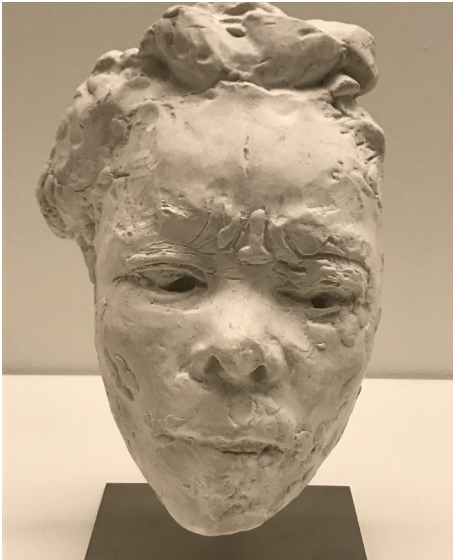


Fig. 37 (izq.)
RETRATO
Cabeza micénica de
marfil, 1250 aC, Museo
de Micenas (Grecia)



Fig. 38 (der.)
RETRATO
Máscara funeraria, retrato
etrusco, s. V aC, Museo de
Arte Etrusco de Cianciano
delle Terme (Italia)



ROSTRO

Un careo consiste en un encuentro cara a cara, durante el cual uno de los participantes escudriña el rostro de la otra persona, a fin de leer o hallar, en la expresión de su rostro, unos hechos o unos actos desconocidos —acaso delictivos— que la persona observada —un posible culpable— podría tratar de esconder.

La verdad perseguida se rastrea en el rostro. Pese al desprestigio de la expresión tópica que relaciona la cara con el alma que se asoma en ella (una persona de alma negra puede tener una expresión angelical y la cara de un sátiro, como bien contaban los discípulos de Sócrates, puede esconder una aspiración incesante al bien), los detectives siguen apostando por la lectura crítica de las verdaderas intenciones en el rostro, aun cuando este se muestre impávido o inexpresivo.

El rostro se define como una imagen reveladora. Es como un mapa en el cual, quien halla la clave o sabe cómo leerlo, puede encontrar el camino, aunque sea tortuoso y con múltiples callejones sin salida en medio de un laberinto (¡de pasiones!), hacia la verdad, de lo que aconteció o de lo que acontecerá. El rostro cuenta hechos del pasado y del futuro: guarda trazas de lo acontecido y pronostica lo que sin duda llegará. El rostro cumple la doble función de la prueba o la huella y de la profecía. Lo que revela se manifiesta a través de una imagen enigmática que debe ser descifrada. Dicha imagen esconde, pero también denota, lo que se encuentra detrás de ella. Es un muro y una puerta cerrada, pero indica inevitablemente que algo se halla escondido detrás, algo que no se quiere mostrar.

El verbo *encarar* introduce un matiz en la acción que se produce durante un careo. El sustantivo *cara* está también en la raíz de este verbo: se muestra como un objetivo perseguido. *Encarar*, sin embargo, significa “apuntar”, “dirigir una acción en una dirección determinada”, que culmina en una cara lejana, una cara que se persigue puesto que da u otorga sentido a la acción. Se trata, de nuevo, de una persecución, pero también de una prosecución. No se busca necesariamente algo oscuro u oculto, sino algo desconocido, pero necesario o complementario. La vida mejorará cuando se emprenda la dirección correcta: la dirección justa y que lleva a “buen” término. Quienes encaran una situación son quienes andan perdidos, sin rumbo, y desean enderezar sus acciones o sus vidas: necesitan encontrar un hilo o un camino que les aparte de donde se encuentran y les conduzca hacia un puerto seguro. Este lugar, este paraíso, sueño u utopía, se manifiesta como un rostro amable o bondadoso. Quien lo busca afronta la situación: no cierra los ojos ante las dificultades, sino que los abre bien para encontrar y seguir la senda adecuada; no esconde o tuerce el rostro, como si no quisiera ver o afrontar lo que le espera. La imagen —la cara— aporta la redención. Tiene el poder de transformar una vida o un entorno. Incide poderosamente en ellos. Es una imagen dotada de una fuerza mágica que atrae y transforma para bien, siempre que la senda seguida, ante una encrucijada como la que se presentaba a Hércules, a la mitad de su vida terrenal, sea la adecuada y pertinente, considerando las dificultades, las montañas por las cuales que transita.

El verbo francés *envisager* está compuesto por el sustantivo *visage*, “cara”. *Envisager* no es exactamente “encarar”, aunque designa una acción que cul-



mina en un futuro distinto del presente, un futuro anhelado precisamente por la esperanza de cambio que aporta. *Envisager* se traduce por “planificar”, “pensar”. Una planificación exige un plano, un mapa que indica la senda correcta y los caminos equivocados que llevan a un objetivo deseado cuya obtención tiene como fin una mejora de la situación presente. Pero un pensamiento no implica necesariamente un plano o una imagen. Por el contrario, en principio rehúye lo visual, porque las imágenes son consideradas engañosas. Un pensamiento supone un ejercicio de contención y de ensimismamiento, que se practica con los ojos cerrados, pero con los ojos del alma bien abiertos. No se quiere ver nada que distraiga. Sin embargo, este verbo francés señala la importancia de una imagen: una imagen verdadera, un verdadero icono, como el paño de la Verónica, que guarda las trazas o las huellas del rostro del Dios cristiano, emblema o prototipo de la imagen cristiana redentora: una imagen que salva a quien la contempla y se mira en ella, a quien se siente observado por los ojos del retrato del velo. No se puede pensar, organizar ni “planificar” sin la presencia de una imagen, un rostro que nos atrae y nos guía. La imagen no lleva por el mal camino, sino que es la meta, el fin del único camino que se puede seguir. Si un rostro no aguarda al final, el camino no tiene sentido. Curiosamente, la imagen, que es subsidiaria de la realidad, de la cual es una “simple” imagen, es lo que otorga espesor, veracidad, cuerpo y “sentido” al mundo. Sin imágenes, andamos perdidos. Queda por saber si la multiplicación incesante de imágenes configura un laberinto de vías inútiles o peligrosas que nos pierden, unos espejismos que no llevan a ninguna parte.

1.

Las ruinas, incluso recientes, como consecuencia de una contienda son un destino turístico. Desde el siglo xvii, su imagen suscita toda clase de sensaciones y reflexiones, desde la fugacidad de la vida y la caducidad de los imperios hasta la sorprendente resistencia de las obras humanas a los envites del tiempo. En todos los casos, las ruinas son dignas de ser tenidas en cuenta, entes que dan qué pensar y que deben ser cuidados en tanto que ruinas. No son restos de lo que fue, sino que existen en sí, independientemente de dónde vienen. No son entes degradados, sino enteros. Son ruinas: tienen un ser distinto al de una construcción o un cobijo. Las ruinas son unos entes completos y autónomos que, en verdad, formamos no porque —o no solo porque— arruinemos edificios, sino porque los percibimos como entes de otro orden, pertenecientes a otro orden de cosas: somos nosotros, con nuestra manera de ver el mundo, quienes determinamos que existen, no como edificios arruinados, listos para ser derribados o reconstruidos, sino como ruinas que deben ser conservadas en tanto que ruinas: hogares para la imaginación, los sueños o la memoria; casas para la nostalgia.

Sin embargo, en la Antigüedad, las ruinas no existían. Nadie las percibía. Solo había edificios abandonados donde era imposible vivir; solo quienes no tenían derecho a la vida en la ciudad podían recogerse entre construcciones devastadas, con los muros caídos, sin techumbre, abandonadas.

Una prostituta humanizó a Enkidu, el salvaje escudero de Gilgamesh, el legendario rey mesopotámico de la ciudad de Uruk. Dicha humanización le permitió vivir entre los hombres, morar en la ciudad y convertirse en el amigo del rey. Dejó de estar solo, de mostrarse arisco. Los animales con los cuales había convivido hasta entonces se asustaron y le rehuyeron. La mujer le había hecho un hombre. Pero también conoció la pérdida y la muerte. No había percibido la muerte como un final mientras fue un animal. Vivía sin saber que vivía. No tenía proyectos ni esperanzas de vida que la muerte sesgara de improviso. No tenía conciencia de que su vida podría mejorar o interrumpirse. Por ello, cuando supo que tenía un destino y conoció el aciago destino que le aguardaba, Enkidu maldijo a quien le había humanizado. Y le deseó lo peor: vivir a la intemperie, entre ruinas:

“Que nunca consigas una casa con ajuar
ni muebles hermosos.
Que una mesa bien puesta
—un lujo para la gente—
no se ofrezca en tu casa.
Que el lugar de tus placeres
sea un portal;
que los cruces de los caminos
sean tus aposentos;
que las ruinas
sea tu cobijo;
que los abrigos de las murallas
sean tu puesto;
que el cardo y la zarza te desuelen los pies.



Que el borracho y el sobrio
te den bofetadas;
que el techo de tu casa
no lo arregle el albañil;
que en tu cubil [con boquetes en las paredes y sin techumbre]
se pose la lechuza...”

Epopéya de Gilgamesh, VII, 111-122

Traducción de Joaquín Sanmartín

2.

Los arquitectos y los historiadores utilizan la palabra *ruina*; los arqueólogos, por el contrario, a quienes molesta la palabra *ruina*, hablan de *restos arqueológicos*.

Las palabras no son inocentes. Evocan una concepción distinta del mundo, aunque denominen una misma realidad.

Una ruina es un ente completo que debe ser preservado tal como se encuentra; es un ente paradójico, toda vez que resulta de la ruina de un edificio, de lo que queda de él. Pero una ruina no es lo mismo que un edificio ruinoso. Este decae y no se sabe qué le ocurrirá, cómo acabará. Un edificio ruinoso ha de ser derribado. Constituye un peligro público, tanto para quienes viven en su interior como para los viandantes. Se trata de una construcción insegura y condenada, insalvable. No merece ser conservada, restaurada. Es un edificio que agoniza. Le quedan días u horas. Pronto colapsará. Se tiene que abandonar a su suerte lo antes posible. En cualquier momento, se puede venir abajo. Por otra parte, transmite una mala imagen. Evoca el descuido y el desinterés de sus propietarios, de los ocupantes y de los poderes públicos. Un edificio ruinoso es una mancha en el “paisaje urbano”. Pero es también una oportunidad: pronto será sustituido por una nueva construcción.

En cambio, una ruina es un ente completo. Su estado no revela deficiencias. El edificio se muestra tal como es o quiere ser. Contrariamente al anterior, la ruina es resistente, y afirma y defiende su condición. No le falta nada. Cualquier añadido aparece un atentado contra su condición. Pronto el Partenón, permanentemente en obras y en proceso de restauración, e incluso de compleción, dejará de ser una ruina admirada para convertirse en un remedo vulgar, una imitación hiriente y demasiado nueva de un templo antiguo.

Una ruina evoca la fugacidad de la vida; también la capacidad de aguantar los envites del tiempo. Una ruina es un edificio, quizá sin interés, convertido en un testigo de tiempos pasados, acaso mejores; un signo de la capacidad constructiva de sociedades del pasado. Un edificio en ruinas espanta, pero una ruina admira. Se viene a verla tal como es. La ruina parece inmune al paso del tiempo. Ya no decae, ya no se arruina. Es un testigo del pasado insertado en el presente que pone en evidencia la caducidad de las obras del presente. En cierto modo, una ruina es inmortal.

Por tanto, una ruina debe ser conservada tal como se muestra. No se puede tocar, estudiar. Se debe preservar. Una ruina es un milagro, un viático hacia el pasado soñado o recreado, desde luego “idealizado”.

Una ruina no es motivo de estudio; no puede interesar al arqueólogo. Un resto arqueológico, en cambio, es un material de estudio, casi de laboratorio. Un resto arqueológico es objeto de experimentos para estudiar su formación, su “composición”, y de métodos de conservación o restauración. Un resto arqueológico cambia constantemente. Se le trocea o se le levanta. Se estudia cómo el paso del tiempo le afecta. A diferencia de la ruina, aislada, intemporal, se le sitúa en conexión con la historia, con otros restos que recubren restos y que, una vez documentados, acaso deban ser desmontados para estudiar las sucesivas capas que componen un yacimiento arqueológico. En sí, como un ente inmemorial, un vestigio arqueológico no es nada ni tiene interés. Se puede llegar a “museizar”, convirtiéndose entonces en una ruina, objeto de atención estética pero ya no “científica”. Un resto arqueológico se toca, se manipula, se trocea, se desmenuza, se levanta, pero nunca se admira desde lejos. No da qué pensar sobre el paso del tiempo, sino sobre modos constructivos y modos de vida, y sobre cómo este resto teje relaciones con otros restos arquitectónicos, así como con los fragmentos cerámicos, con las piezas —enteras o rotas— que lo rodean o que encierra, y que permiten datarlo, estudiarlo, entenderlo, siempre en relación con la vida que acogió y le dio origen. Un resto arqueológico nunca escapa a la historia.

Todos estos motivos explican acaso por qué las miradas del arquitecto y del arqueólogo no suelen coincidir, aunque puedan completarse, pues tienen ante sí una misma realidad. Sus miradas escrutadoras penetran en el interior del resto, en el caso del arqueólogo, o se detienen en la superficie y extraen el sentido de la obra tal como se percibe o se muestra, en el caso del arquitecto o del visitante. La ruina se constituye cuando el arqueólogo abandona el yacimiento. Si el arqueólogo la desmonta para estudiar sus fragmentos y tratar de entender la historia del edificio, el arquitecto construye o reconstruye nostálgicamente un sueño o un ideal, mediante la proyección de una imagen que posiblemente no haya existido jamás.



Fig. 39
RUINA
Basilica tardo-romana,
s. V dC, Serjilla (Siria)



SAGRADO

En la Antigüedad, la noción de lo sagrado poco tenía que ver con su noción moderna, decisivamente transformada por el cristianismo. Lo sagrado, ayer y hoy, bebe del mundo de los dioses, pero hoy lo sagrado es una característica sobrenatural y positiva. Lo sagrado escapa a la limitación, incluso a la mezquindad humana.

En Roma, sin embargo, *sacer* —palabra de la cual deriva el adjetivo *sagrado*— significaba “tabú”, “prohibido”. Lo *sacer* era lo que no tenía nada que ver con lo humano. Lo *sacer* podía ser luminoso y benéfico, o terrible y maléfico. Lo *sacer* dependía exclusivamente de los dioses, lo cual no siempre beneficiaba a los hombres. Estos no podían competir con la omnipotencia y la voluntad divinas.

Sin entrar en las prolijas consideraciones del filósofo Agamben, la figura romana del *homo sacer*, el hombre sagrado o marcado por la sacralidad, no era encarnada por un sacerdote, pero sí por un ser humano del cual uno debía apartarse, porque su presencia suponía un peligro para las limitadas funciones humanas. Literalmente, ya no pertenecía al acotado mundo de los hombres. El hombre sagrado dependía exclusivamente de los dioses; su voluntad estaba en las manos de aquellos. El hombre sagrado podía ser un criminal: los dioses lo habían llevado a cometer crímenes (como Edipo o Rómulo, por ejemplo), por lo cual no se le podían aplicar las leyes humanas. Por el contrario, dependía de las leyes sobrenaturales, desconocidas por los hombres e inaplicables en y por la comunidad. Los hombres sagrados eran unos *outlaw*, (“fuera de la ley”, en inglés), unos forajidos que se situaban fuera de las *fores*, fuera de las puertas de la ciudad; unos proscritos, obligados, por decreto, al destierro, ubicados en tierra de nadie, sin contacto con ningún humano y excluidos desde entonces de la comunidad.

Al no formar parte de esta, necesariamente regulada, y depender tan solo de los dioses, que los habían convertido en criminales o en chivos expiatorios, deshumanizados, relegándolos o situándolos fuera de las normas y de las convenciones humanas, al obedecer tan solo a los dioses, los hombres sagrados podían ser tratados como unos “no humanos”: se les podía asesinar, sin que quien los hubiera matado pudiera ser castigado; pero no podían ser sacrificados. El sacrificio era una ofrenda humana a los dioses y los hombres solo podían ofender lo que les pertenecía, lo cual no incluía a los hombres sagrados, pues estos estaban en manos de los dioses. Se les ejecutaba, pero no se les sacrificaba.

Los hombres sagrados no tenían cabida en el orden de la ciudad. Eran de ningún lugar, trashumantes, emigrantes, condenados al eterno destierro, siempre rechazados. Nadie quería saber nada de ellos, como tampoco nadie quería un encuentro directo con los dioses, ya que la omnipotencia de estos podía fulminar las limitadas facultades humanas. Los hombres sagrados eran unos muertos en vida. Ni siquiera servían como sustento sacrificial de los dioses. No tenían cabida ni en la Tierra ni en el Cielo.

SENTIDO COMÚN

El filósofo ilustrado alemán Immanuel Kant estableció las bases para una revolución comunitaria. Las relaciones humanas cambiaron, al menos teóricamente. Ya no cabían, en principio, enfrentamientos, sino discusiones. La aparición del concepto de arte, por un lado, y la relevancia de una facultad humana, ya conocida en la Antigüedad, fueron las causas o el fundamento de este cambio en la manera de vivir.

Hasta Kant, el arte y la obra de arte no existían. Había la creación humana, pero esta estaba subordinada a la religión y a la política. Las imágenes servían al culto y a la educación. Cumplían una función bien determinada. Los criterios con que se evaluaban las creaciones eran litúrgicos, morales o educativos. Las cualidades sensibles o estéticas no intervenían en el juicio sobre la “bondad” o la necesidad de una obra. Esta era aceptable y aceptada mientras fuera de clara lectura, un criterio que ya Platón utilizó para legitimar ciertas imágenes.

Kant determinó que la obra de arte había de ser libre: no podía estar al servicio de interés alguno, ya fuera religioso o ético. Ello no significaba que la obra fuera gratuita, irrelevante o innecesaria. Tenía un sentido, ciertamente, y cumplía una función indeterminada, una función que era y debía ser imposible de precisar para poder ser una obra de arte no marcada por un objetivo concreto. El arte político no es arte, aunque el arte refleje la vida en la ciudad o incida en ella. El arte tenía que dar qué pensar, despertando a la vez emociones o sensaciones que dieran pie a una reflexión sobre el porqué de la obra, su presencia y su significación, reflexión que no podía agotar los múltiples y enigmáticos sentidos de la obra. Esta era significativa, pero resultaba imposible alcanzar o desvelar su “verdadera” razón de ser.

Toda vez que los gustos son personales y que el conocimiento de la obra se alcanza a través del contacto directo y sensible con ella, se corre el riesgo de que cada persona halle un sentido distinto a la obra, en función de su “sensibilidad”. La obra afecta o impresiona de manera distinta a cada observador, constreñido o condicionado por la mayor o menor agudeza de sus sentidos y la finura de su intelecto.

En este caso, sería imposible discutir acerca de la relevancia de la obra. Todas las opiniones serían igualmente válidas, pero serían incomunicables. Cada persona tendría una imagen o una opinión distintas acerca de la importancia de la obra. Cualquier opinión, por extraña que fuera, sería válida. No habría explicación o aclaración alguna.

Ante este problema, Kant postuló que todos los humanos poseemos una facultad o un instinto: el sentido común (*sensus communis*), que nos lleva a sentir y pensar de un modo parecido a los demás, a tener y descubrir valores similares, a reaccionar ante la obra de un modo casi idéntico a nuestros conciudadanos. El sentido común es lo que nos une, lo que los humanos compartimos. El sentido que hallamos en una obra afecta o impresiona a una comunidad. Nos permite dialogar. Gracias a la presencia de la obra de arte, tenemos un tema de conversación. Podemos intercambiar impresiones, compararlas y debatirlas. El sentido



común impide que determinadas ideas u opiniones prevalezcan y se impongan. Todas las impresiones válidas deben ser comentadas. Son impresiones sobre las cuales llegamos a un acuerdo. Gracias a ello, ante una obra de arte, el "sentido común" prevalece y se abortan los enfrentamientos. El contraste de pareceres, inevitable y sin duda bienvenido, se resuelve tras el estudio de lo que cada uno "ha sentido" ante una obra y ha querido compartir con los demás. El sentido común impide visiones impositivas, personalistas, pues cualquier impresión se comunica de inmediato a los demás y se ofrece como tema de debate. La obra de arte permite llegar a consensos que no acallan voces o impresiones personales, puntos de vista propios que no se imponen, sino que coexisten junto con otros más comunes. La obra de arte es lo que nos hace humanos. O debería...

Aunque los estudiosos no siempre han estado de acuerdo acerca del significado de las palabras *signo*, *señal* y *símbolo*, sí defienden que existen dos tipos de imágenes “icónicas”: unas, cuyo significado no se agota en una sola visión ni nunca, que llamaríamos *símbolos*, las cuales se oponen a las marcas de lectura más fácil, inmediata y unívoca. Así, en principio, cualquier imagen artística sería un símbolo, una imagen en apariencia accesible, como un simple bodegón, pero cuyo significado es elusivo y múltiple: ¿Acaso remite a unos valores humanos o divinos, o es una alegoría de seres sobrenaturales? Otras imágenes, en cambio, como las señales de tráfico, no puede dar pie a ninguna interpretación, una vez conocido el código: la señal ordena realizar al momento una acción determinada, siempre la misma, en un determinado medio cultural y en una época dada. Un círculo rojo con una franja horizontal blanca en el centro, por ejemplo, situado en una vía de comunicación, indica que no se puede proseguir el camino, y no puede ser leído de otro modo. La cruz cristiana también es una señal. Su lectura no ofrece dudas a los fieles. Señala la presencia de la divinidad o es una “señal” que apunta a la divinidad y ayuda al fiel a recogerse para orar u honrarla.

Queda la duda de cómo deben considerarse los cuadros que reproducen o crean señales como cruces. Así, un conocido cuadro de Malévich que muestra una cruz negra sobre un fondo blanco, inspirado en un icono bizantino que representa o es una cruz, no puede leerse solo en “clave” religiosa: alude a la divinidad (Malévich era un artista moderno y un ferviente ortodoxo), sin duda, pero se refiere también a cuestiones propias de la representación plástica: la relación entre figura y fondo, la importancia de los márgenes y de los perfiles, la propia entidad de la cruz o de la forma cruciforme, plana o tridimensional pero representada de frente, lo cual implica que el fondo, a su vez, deba ser “leído” como un plano blanco o un espacio en blanco o blanco, es decir, inundado de luz, etc. El cuadro de Malévich plantea una serie de preguntas irresolubles, como toda imagen artística. Ante una señal o un signo de la cruz, en cambio, el fiel debe santiguarse de inmediato y, ante la señal de tráfico antes descrita, atender a la indicación, que es una orden, y detenerse sin contemplaciones. No caben dudas ni vacilaciones acerca de su posible significado: pueden acarrear la muerte.

El filósofo y teórico de las artes Xavier Rubert de Ventós citaba y comentaba agudamente, años atrás, los problemas que causaban, en los años setenta y ochenta, unos signos tan comunes como los botones de llamada junto a la puerta exterior de un ascensor. Dichos testigos, luminosos o no, suelen llevar una flecha que apunta hacia arriba o hacia abajo. La pregunta que surge siempre es: ¿Qué botón debo pulsar cuando quiero tomar el ascensor? Lo más lógico sería suponer que la flecha indicara qué dirección debería tomar el ascensor para poder acceder a él. Gracias a otras señales numéricas, situadas sobre el límite superior de la puerta, sabemos dónde se halla el ascensor y, por tanto, si debe seguir una dirección ascendente o descendente para llegar hacia nosotros. El interruptor o el botón nos permiten indicar, pues, qué debe hacer la máquina para prestarnos el servicio requerido: subir o bajar para recogernos. Pero si alguien aplica esta lógica, al momento descubre que nunca llegará hasta su destino: nunca tomará el ascensor, salvo por casualidad. Los botones flechados no sirven para indicar qué dirección tiene que seguir el ascensor, sino hacia dónde queremos ir nosotros. Así pues,



la máquina no espera que le indiquemos qué queremos hacer, sino que se anticipa a nuestros deseos. Tenemos que apretar el interruptor sin tener en cuenta la posición del ascensor con respecto a nosotros, llamándolo hacia dónde nos encontramos -lo que sería lógico, ya que si el ascensor se halla en un piso inferior deberíamos pulsar el interruptor con la flecha apuntando hacia arriba, si por el contrario está detenido en un piso superior, el botón con la flecha hacia abajo-, sino que tenemos que “decirle” a qué piso, superior o inferior, queremos ir; el ascensor entonces “sabrán” qué tiene que hacer para atender a nuestra necesidad.

Las señales informáticas digitales de hoy no deberían suscitar semejantes dudas. Vivimos ante un teclado, real o virtual, integrado en una pantalla, y ante una pantalla plana. Por tanto, “marcamos” qué queremos hacer. Los botones son la prolongación de nuestros dedos. Estamos a un clic de distancia de lograr un propósito determinado. El ordenador es un panel de mandos que manejamos o programamos para que “haga” lo necesario para satisfacer nuestras necesidades. El ordenador actúa de mediador entre nosotros y el mundo exterior o interior a la pantalla.

Las universidades suelen disponer de “portales” electrónicos: pantallas de ordenador en que diversos usuarios (profesores, estudiantes, administrativos) pueden entrar en contacto entre ellos para informarse, dialogar o poner calificaciones que puedan consultar otros usuarios. Para efectuar esta última tarea, es necesario activar un programa. De este modo, se “abre” una pantalla que permite introducir notas o mensajes y guardarlos para siempre. Esta pantalla dispone de un testigo alternativamente rojo o verde. Siguiendo el código de colores más común, es habitual asumir que el color rojo indica que la pantalla no está activada y, por tanto, que es necesario utilizar el cursor para cambiar a verde. Si se realiza este gesto, se pueden escribir notas, calificaciones que aparecen nítidamente en pantalla. Pero si se cierra el programa y se vuelve a abrir, se descubre, a veces con horror, tras haberse pasado horas redactando notas, que nada de lo escrito ha quedado registrado. Y la causa no es una deficiencia del ordenador, del programa o del “servidor”, sino una lectura errónea de qué significan los colores rojo y verde. El rojo no indica que el programa no está operativo, sino que cuando queramos cerrarlo deberemos hacer clic sobre esta señal. Y el testigo en verde no indica que podemos trabajar, sino que, si queremos hacerlo, primero deberemos activar la señal verde. En este caso, de nuevo, las señales no indican un estado de la cuestión —si la pantalla está o no operativa— como así ocurre en la mayoría de las máquinas —una señal en rojo indica que el aparato está desconectado—, sino que nos advierten de qué debemos hacer si queremos lograr un propósito determinado. Los colores no nos informan del estado de la máquina —encendida o apagada, a punto o desconectada—, sino que apelan a nuestros deseos. “¿Quieres escribir?”, parece preguntarnos la máquina, no sabemos si con cierta ironía. Si no hacemos caso de su interrogación sobre nuestro estado de ánimo, en apariencia no ocurre nada: podemos escribir perfectamente. Pero, al acabar de redactar y cerrar la sesión, cuando retomamos la tarea descubrimos que las palabras y las notas (y nuestro ánimo) se las ha llevado el viento. La máquina nos estaba evaluando. Y se “ha vengado” cuando no le hemos hecho caso.

Las señales no suelen presentar una lectura tan unívoca como deberían. Si tienen en cuenta nuestros sentimientos y nuestros deseos, la complejidad o confusión puede llevar a echar por la borda dichos deseos y acabar, en un pronto rabioso, con la máquina y sus archivos.

SEXO

Debatir sobre el sexo de los ángeles es sinónimo de elucubrar sobre futilidades. ¿Y sobre el sexo de Dios?

Los dioses paganos tenían sexo y lo practicaban. Tanto, con tantas parejas, del género que fuera y de tantas formas que algunos pensadores griegos los repudiaron. Los dioses griegos no eran de recibo, precisamente porque caían presos de pasiones, cuando no habrían tenido que desear nada, siendo seres perfectos, con todas las necesidades cubiertas o con todo al alcance de la mano. Las persecuciones a que Zeus sometía a sus aterradas parejas, dioses y diosas, héroes y heroínas, llevaron a algunas al suicidio o a la metamorfosis, a la desfiguración, para dejar de ser un “objeto” de deseo. Pues, ¡ay de quién se negaba a entregarse a un dios o a una diosa! En Mesopotamia, Gilgamesh rechazó a Inanna, la diosa del deseo y de la violencia, precisamente porque sabía bien la suerte de quienes un día se habían rendido a ella. Pero Gilgamesh pagó cara su resistencia. Perdió a su amigo y amante Enkidu.

En cambio, Yahvé parecía no tener sexo en el Antiguo Testamento: que Dios Padre tuviera un Hijo, según el Nuevo Testamento, no aclaraba la situación. La prohibición de representarlo acentuaba su indefinición. Ni siquiera estaba claro que tuviera un cuerpo humano o antropomórfico. Aunque nunca se metamorfoseó en un animal —una práctica frecuente entre los dioses griegos y mesopotámicos, como Zeus o Enki, convertidos en toros—, bien es cierto que se le representaba o se le simbolizaba precisamente por medio de un toro.

Y, si Yahvé era una figura antropomórfica, parece que adoptaba la forma de un varón. Al menos en el texto de Isaías, Yahvé se presenta como el esposo de su prometida, la ciudad de Jerusalén. La imagen metafórica no permite determinar el género de Yahvé, pese a que la tierna relación entre la divinidad y su ciudad se describía en términos de esponsales.

Sin embargo, una frase de Isaías, precisamente, sacude su profecía (Is 42,14): el texto incluye un monólogo de Yahvé:

“Estaba mudo desde mucho ha,
había ensordecido, me había reprimido.
Como parturienta grito,
resoplo y jadeo entrecortadamente.”

El texto en hebreo no deja lugar a dudas. El verbo **הִדְלוֹיֵךְ** significa “dar a luz”. Es cierto que también significa “convertirse en padre”, que parecería la traducción más correcta. Pero los dolores del parto que siente Yahvé excluyen, en principio, esa traducción.

Esta frase no ha pasado desapercibida. Comentaristas han destacado que el “Libro de la consolación de Israel”, del Deutero-Isaías, incluido en el *Libro de Isaías*, presenta a Yahvé dotado de algunos rasgos femeninos, como si asumiera funciones propias de la diosa Asherat, que hasta mediados del primer milenio fue considerada “la Diosa del Cielo”, la esposa de Yahvé. Del mismo modo, en



este texto Yahvé se comporta como una figura tanto masculina como femenina, asumiendo ambas características y ambos valores.

Este desdoblamiento de Yahvé no es singular. El *Libro de la Sabiduría* presenta a Yahvé discutiendo con una figura femenina, la diosa de la Sabiduría, una figura ambigua que es y no es Yahvé, una figura de la misma "entidad" que Yahvé.

Yahvé no solo modeló vasijas de barro, como un perfecto artesano, tal como lo describe el Deutero-Isaías, sino que también tuvo un hijo con Eva: Caín, a quien protegió, pese al crimen que este cometió. Pero, en esos casos, Yahvé se comportaba más como un dios convencional.

Su grandeza y singularidad es que fue varón y hembra, o dios y diosa, al mismo tiempo, sin que ninguno de sus géneros sobresaliera o se impusiera.

SIMULACRO

Eneas se jugaba a vida o muerte la posibilidad de erigir de nuevo Troya en Italia; jugaba sus últimas cartas, tras haber huido de Cartago y haber provocado el suicidio por desengaño de la reina Dido con la cual había convivido. Ya no tenía adonde ir. Había llegado a su destino o a su final.

Había logrado pactar con el rey Latino la obtención de un espacio propio y mantendría relaciones de buena convivencia con él, puesto que había aceptado entrar a forma parte de la familia del rey esposándose con Lavinia, hija de Latino, cumpliendo así una profecía que auguraba que Lavinia se uniría, porque debía hacerlo, a un rey foráneo. Pero Lavinia ya estaba prometida con Turno, rey de los Rútulos. La guerra era inevitable y fue sangrienta.

Una sucesión de horribles batallas, bajo la mirada indecisa de Júpiter, entre su hija predilecta Venus, que apoyaba a su hijo Eneas, y su santa esposa Juno, favorable a Turno, concluyeron majestuosamente las aventuras que Virgilio narró de Eneas, un príncipe troyano que logró salir con vida de la aniquilación de Troya y partió para hallar una tierra prometida.

Cuando parecía que Eneas estaba a punto de vencer a Turno por última vez, Juno logró salvar al rey, apartándolo de la contienda y modelando con humo un doble de Turno con el cual proseguiría el enfrentamiento con Eneas, antes de disolverse.

Así es como Virgilio describe maravillosamente el simulacro de Eneas compuesto por la diosa Juno:

“Tum dea nube caua tenuem sine uiribus umbram
in faciem Aeneae (uisu mirabile monstrum)
Dardaniis ornat telis, clipeumque iugasque
diuini adsimulat capitis, dat inania uerba,
dat sine mente sonum gressusque effingit euntis,
morte obita qualis fama est uolitare figuras
aut quae sopitos deludunt somnia sensus.”

[“Allí con hueca niebla forma la diosa un tenue fantasma inconsistente a imagen del mismo Eneas —maravilla a la vista el prodigio—, lo reviste de las armas del dárdano [Eneas], simula el escudo y las plumas del airón en la cabeza del hijo de la diosa [Eneas es hijo de Venus] y le dota de palabras vacías, sonidos sin sentido, y remeda sus pasos al andar, igual que esos espectros que se dice vuelan cuando se ha ido la muerte o como las visiones que engañan los sentidos entre sueños.”]

Virgilio, *Eneida*, 10, 635-642

Cada palabra merece un comentario.



En castellano: remedo, fantasma, maravilla, prodigio, vanidad, espectro, sinsentido, engaño, visión...

En latín:

umbra: sombra, apariencia, con un deje fúnebre: la sombra de los muertos.

monstrum: un monstruo, algo "digno de ser mostrado", insólito, inconcebible, fantástico, que no es de este mundo.

adsimulare: reproducir, simular —lo que, en este caso, es una "cortina de humo", una réplica o un doble hecho de nube, evanescente e insustancial.

inanis: vacío, nada. Para Cicerón, *inane corpus* era un cadáver; para Ovidio, *inanis umbra* era una *imago* —que, más que "imagen", significaba tanto un retrato como una imagen mortuoria, algo lógico, si se piensa que los retratos romanos casi siempre eran efigies de difuntos, realizadas tras su muerte y que solo tenían "sentido" si el modelo ya no estaba de cuerpo presente, sino que era sustituido por su *imago*.

effingere: representar, de *ex-fingere*. *Fingere* significa "modelar" lo que está delante o fuera de nosotros, pero también "falsear". Y de *ingere* deriva *figura*.

deludere: engañar, abusar de la confianza y la credulidad, pero también eludir, escabullirse, ser inaprehensible.

Cada palabra constituye una progresión en la falsedad y la ilusión, y en las consecuencias de la presencia de esta representación, que bordea el sueño (la falta de conciencia, la inconsciencia) y la muerte.

La muerte, el sueño y la niebla son ámbitos que se conjugan para engendrar esta imagen o este doble que habla pero que no dice nada.

La imagen no tiene un territorio propio, sino que flota o fluctúa entre el sueño y la vigilia, entre la vida y la muerte, entre lo material y lo inmaterial (lo inconsecuente), engañando y fascinando.

Fig. 40
SIMULACRO
Réplica a escala natural de un toro alado neo-asirio del palacio de Nimrud, Universidad de Mosul (Irak), 2019





SUBLIME

La ciudad de Chicago está a la orilla del lago Michigan, que es tan extenso que desde la ciudad no se ve la otra orilla, ni en un día muy claro. Una amplia franja pública une la ciudad al lago: desde la orilla, las fachadas austeras de los altos edificios del primer tercio del siglo xx apenas se distinguen. Camino del lago, se cruza una avenida, una vía rápida y varias vías peatonales y para bicicletas, entre las cuales se insertan amplias zonas verdes, pequeños bosques y áreas de juego. Mirando hacia el lago, dando la espalda a la ciudad, solo se divisa la línea del horizonte. El olor del aire es húmedo y dulzón, propio de un lago o de una laguna, pese a la imagen casi marina que desprende el lago.

Enero de 1990: El lago estaba helado, como casi cada invierno, y cubierto de nieve. La capa de nieve era tan gruesa y continua que se extendía desde la barrera de las casas, a lo lejos, cubría los parques y no se detenía en la línea de la costa, sino que se adentraba sobre el lago hasta el horizonte. La frontera entre la tierra y el agua estaba cubierta. La nieve, irrealmente tersa, pero algodonosa, componía un paisaje que se extendía hasta perderse de vista.

Caía la tarde. Las luces de la ciudad se habían encendido. El cielo estaba encapotado; el tiempo era sereno. Sin darme cuenta, avancé más de la cuenta. Caminaba sobre el lago. Me adentraba sobre las aguas heladas. La nieve amortiguaba los pasos. No había nadie. A medida que avanzaba, el rumor de la ciudad se alejaba. Ahora, hasta sus propias luces apenas brillaban. El silencio era casi absoluto. Y me di cuenta, de pronto, que el lago me atrapaba y que andaría hasta perder de vista la ciudad en medio de la oscuridad. No tenía miedo. Estaba tranquilo, fascinado por la blancura que me envolvía bajo un cielo negro. Pero también supe que, si no me detenía voluntariamente y daba media vuelta, no cesaría de andar hacia el interior del lago helado hasta...

22 de enero de 2020: Barcelona es azotada por el temporal "Gloria". Algunas olas alcanzan los catorce metros de altura en la costa de la Villa Olímpica. Son las once de la noche. He bajado en coche hasta el mar. Pasadas las torres olímpicas, el viento zarandea el vehículo. La lluvia, a ráfagas violentas, lo golpea. Caen rayos. Detengo el vehículo en medio de un terreno baldío, inundado, delimitado por una barandilla que domina la playa, en el límite de la villa. Desciendo a duras penas. A mi derecha, la rampa que baja hasta la arena. No hay nadie. Me acerco a la barandilla de la rampa. Desde allí, debería ver el mar a unos pocos metros por debajo, tras la orilla de la playa. Solo se intuye un vapor blanquecino, en medio de la noche más oscura, batida por el viento. La lívida luz de los rayos apenas permite distinguir la espuma del mar, tan pálida y turbia como la luz caída del cielo. Estoy empezando a descender por la rampa, golpeado por el viento, extrañamente silencioso, mientras la ciudad lentamente se encoge a medida que crece el muro que sostiene el Paseo Marítimo. Y me doy cuenta de que tengo que detenerme y forzarme a volver a subir y tomar el coche de vuelta, antes de que recapacite. Habría descendido hasta...

El filósofo Immanuel Kant acertó en su estudio sobre la fascinación de lo que nos anegaría si nos dejáramos ir, como si ya nada nos importara porque, por un momento, tendríamos la sensación, seguramente absurda, pero asumida, de



que el destino estaría en nuestras manos, sabiendo lúcidamente que en cualquier momento...

Sin que nos importe.

(Años más tarde, me hicieron ver el peligro que corrí aquella noche en Chicago.)

Fig. 41 y 42
SUBLIME
lago Michigan, Chicago,
febrero de 2021.
Fotos: Jorge Rovira



SUJETO

La vida de las palabras sigue a veces unos vericuetos sorprendentes.

Hoy, el sujeto designa tanto el tema de una obra —aunque habitualmente se emplea más bien la palabra *tema*— como su protagonista. El sujeto toma el destino en sus manos y piensa. Se opone a otros sujetos y domina los objetos. Un sujeto no es objeto de discusión: tiene un as en la manga.

Sin embargo, las palabras *sujeto* y *objeto* tienen casi el mismo significado. Proceden del mismo verbo latino, *iacere*, que se traduce por “yacer” (estar, estar presente). Solo cambia la preposición, es decir, la indicación espacial. El objeto está situado *ob-*, “delante”, mientras que el sujeto se halla “debajo”, *sub-*. En ambos casos, sujetos y objetos son entes o seres emplazados, que ocupan un lugar, dominante o dominado.

Y el que se encuentra dominado es el sujeto. *Sujeto* y *súbdito* son sinónimos. El *sujeto* está a las órdenes del *soberano* y este solo puede desplegar su poder si existen sujetos. El *superior* se basa en la existencia de sujetos que lo reconocen. ¿Cómo ha podido el sujeto ascender tanto, hasta convertirse en el dueño del mundo en Occidente?

Curiosamente, el cambio se ha producido a través de la ficción, del arte. El sujeto se halla “sujeto”; está a los pies de lo que lo domina. En este sentido, el *subiectus* latino equivale a la *hipótesis* del griego antiguo —de *hupo*, “inferior”, “debajo”, y *thesis*, del verbo *tithemi*, “estar”, “permanecer”. Una hipótesis es un hecho sometido a discusión, un tema de discusión, que permite que “sujetos”, sujetos al tema, dialoguen y se relacionen.

Esta posición inferior, subordinada, convierte al sujeto en el fundamento de lo que reposa o se alza sobre él. Un sujeto es, por tanto, la base que sustenta un relato.

Los sujetos o temas literarios tienen a sujetos como protagonistas. Estos están atados por la trama. Su vida depende de los hilos de la narración. Pero bien es cierto que los sujetos tienen el poder de ir tejiendo historias. Estas se sustentan en la presencia de los sujetos, que conceden fuerza y viveza al relato.

Así pues, un sujeto se adueña del relato. Actúa de portavoz. Lo que piensa, enuncia y emprende constituye el desarrollo de la historia. Un sujeto es un personaje. Mantiene las riendas de la historia y la conduce a buen fin. Desde luego, el sujeto existe solo en tanto que tiene una voz propia, exterior o interior, que piensa cómo proseguir. Un sujeto dice lo que es; enuncia. Describe lo que tiene delante, los entes que “yacen” ante él, los objetos. Solo porque mantiene las distancias, porque los observa (en latín, *ob-servare*, significa “guardar lo que se muestra”, pero también “mirar” —*guardare*, en italiano—, “respectar”, “reconocer”: reconocer una existencia) desde cierta distancia, los objetos existen. Son para quien los tiene en cuenta. Al mismo tiempo, un sujeto se manifiesta como un libre pensador cuando tiene objetos que dependen de él, cuando el mundo se despliega a sus pies.

Sin sujeto, ningún enunciado tiene sentido.



El Antiguo Testamento se construyó sobre el imperio del sentido del oído. La relación entre el hombre y Yahvé era, ante todo, auditiva. Yahvé no se mostraba nunca, sino que se escondía tras nubes o zarzas ardientes. Su voz resonaba. Cuando se desplazaba, nadie lo habría percibido si no hubiera sido por el rumor de sus pies sobre la hierba, como cuenta el *Génesis* bíblico.

Por el contrario, el Nuevo Testamento cede al sentido de la vista la relación entre la divinidad y el hombre. Jesús posee una mirada escrutadora. Su faz son sus ojos. Nada escapa a su mirada. Habla, ciertamente, pero sobre todo se muestra. Su vida se desarrolla a la vista de los demás. Su vida es pública. Sin embargo, el apóstol Tomás pone en crisis la relación visual. No acepta lo que sus ojos le transmiten. No cree en lo que ve. Solo el tacto puede dar cuenta de la existencia de ciertos hechos. Así, la imagen de Tomás hundiéndose los dedos en la profunda herida en el costado de Jesús a fin de cerciorarse del golpe mortal de la lanza del soldado ha quedado en el imaginario occidental. El tacto habría dado fe de lo que la vista mostraba. El descrédito de la vista, no solo platónico sino también semita, se pondría en “evidencia” en este gesto.

Con todo, pese al descrédito de los sentidos, tanto en Occidente hasta el siglo XVIII como en Oriente aún hoy, en algunas culturas, el sentido de la vista (en Occidente) y del oído (en Oriente) han sido considerados medios para vislumbrar la divinidad o para escuchar su Verbo.

Los museos y las galerías suelen acoger obras de arte y de magia creadas o dispuestas para ser contempladas. En el primer caso, es el artista quien ha compuesto la obra para que el espectador se relacione visualmente con ella, mientras que, en el segundo, son los intérpretes (comisarios, escenógrafos, arquitectos) quienes presentan las obras de modo que el espectador pueda apreciarlas con el sentido de la vista.

Es cierto que muchas obras y fetiches han sido creados para ser vistos o para mirar: en ambos casos, la relación de placer o de temor entre la obra, viva o no, y el espectador se establece a través de los ojos, tanto del hombre como de la figura representada en la imagen.

Sin embargo, también existen obras —sobre todo, mágicas— compuestas de tal modo que los efectos que tienen que producir solo se pueden transmitir por el tacto. Las obras han de ser tocadas, cogidas, acariciadas. En estos casos, la vista apenas tiene importancia. El contacto tiene que ser físico, sobre todo a través de las manos. Estas descubren la forma, la materialidad de la obra. La obra opone resistencia; transmite dureza o morosidad; posee una cierta temperatura; es lisa, rugosa, untuosa. Algunos fetiches, recubiertos de sangre, barro o ungüentos, dejan huella en las manos.

Así como el contacto visual —que puede ser mortal, como sucede cuando un ser humano cruza su mirada con la faz de la monstruosa Gorgona— mantiene a ambos sujetos (el sujeto, “sujeto” de la contemplación pero también “sujeto” por el objeto, y la obra que mira al sujeto) a distancia, el sentido del tacto

manifiesta la cercanía entre sujeto y obra. Cuántos relieves, cuántas estatuas medievales brillan, gastados no por el tiempo sino por las manos de los fieles que acarician o se aferran a ellos como a un elemento de salvación física y espiritual. El tacto no denota posesión; la mano no agarra la pieza, sino que esta se deja tocar. El tacto expresa confianza; manifiesta el poder del sujeto y de la obra. Estos no se muestran a la defensiva. No alzan barreras, ni se esconden, sino que se libran. El tacto exige quietud y un cierto abandono. Sujeto y obra se entregan. Ambos sienten la presencia del otro. La comunicación se realiza por una vibración apenas perceptible. Vibran al unísono. Constituyen una unidad en la cual cada miembro mantiene su integridad y su independencia. La mejor prueba de que la obra está viva es que deja que el espectador se acerque a ella. La obra no lo rechaza. Ambos se tienden la mano.

Pero el tacto se ha perdido en la relación estética moderna. Vitrinas, alarmas y barreras se alzan entre el espectador y la obra. Ambos, sujeto y obra, parecen temerle miedo. Temen hacerse daño mutuamente. No pueden compartir un mismo espacio. Las barreras certifican que el mundo prosaico —llamado “real”— y el mundo artístico —de la ilusión, que es el de la verdad— no pueden confundirse. De ahí que el arte no pueda transmitir nada más que impresiones fugaces, incapaces de alterar y transformar el mundo. Acaso resultaría peligroso.



TEMPLO

La palabra *templo* viene del latín *templum* (en griego, *temenos*). Pero *templum* no significa “templo”. Un *templum* no es una construcción ni se trata de ninguna realidad material. Un *templum* es una forma ideal: se trata de un espacio acotado en el cielo que la varilla del augur (un sacerdote o un mago latino o etrusco) traza en el aire. La dirección del vuelo de un pájaro, cuando cruza este rectángulo virtual, interpretada por el augur, es una señal que indica lo que los dioses capitolinos han decidido.

En los templos, no entran quienes no creen en los dioses, eso es, los profanos en temas religiosos: literalmente, se quedan a las puertas de los templos, ante (*pro-*) el fano (un sustantivo antiguo para designar “templo” que el Diccionario de la Real Academia Española aún incluye). En efecto, *fanum* significa “templo”, en latín.

El fano es un lugar al cual se acude durante los días fastos, días laborables, no festivos —que ciertamente podríamos pensar que son nefastos—, en que la suerte nos aguarda. En los fanos, se escucha la palabra de los dioses. En ellos, los dioses nos hablan o fablan (otro término antiguo aún vigente). En efecto, los dioses no cesan de contarnos fábulas: hechos que solo ellos conocen y que nos pueden parecer irreales o imaginarios porque no los podemos ver y solo tenemos noticias verbales. Los dioses fabulan, cuentan hechos memorables acerca de ellos mismos y gestas de los héroes, gracias a las cuales alcanzan la fama, así como hechos que acontecen fatalmente.

En el Antiguo Testamento, Dios creó el mundo gracias a su Verbo. Se ha dicho que una de las diferencias entre los dioses paganos (grecolatinos) y los orientales es la importancia que unos conceden a la imagen visual, cuando se muestran con todo su esplendor apolíneo o venusino (venéreo), frente a los otros, que son invisibles pero no inaudibles: solo se dejan oír. El verbo los caracteriza y los define. Son voces.

En Roma, la palabra *fas*, que está en el origen de toda esta serie de palabras —fano, fasto, fábula, fama, fatal— es la “expresión de la voluntad divina” (Félix Gaffiot); designa la ley divina que funda el derecho que preside la organización del mundo: palabra recta que ordena o rectifica la creación. Los dioses grecolatinos también eran facundos, tenían la palabra fácil, y determinaban los *facti*, los hechos (en francés, *les faits*), y la factura (en latín, *factura* significa “construcción”) del universo.

Y la factura de un fano, necesariamente bien “ordenado” —compuesto según las órdenes divinas— era la máxima expresión del poder de la fabla divina. La arquitectura expresaba la ordenación del cosmos, pues los fanos (los templos), fabulosos (es decir, inconcebibles para la horma humana), se facturaban como se había conformado el universo, fabulando.



Fig. 43
TEMPLO
Maqueta del tesoro de Atenea (el Partenón, Atenas) con la estatua criselefantina de la diosa por Fidias, Museo Real de Ontario, Toronto (Canadá)



Fig. 44
TEMPLO
Masjed-e Jāme' o Mezquita del Viernes, s. VIII, dañada durante la Guerra de las Ciudades lanzada por el presidente de Iraq, Sadam Husein, en 1984, y restaurada, Isfahan (Irán)



1.

Teorizar significa habitualmente “reflexionar” y, sobre todo, “abstraer”. La teoría necesita del alejamiento de los casos concretos para englobarlos todos en una misma visión, prescindiendo de determinadas cualidades particulares cuya ausencia no daña la valoración de las cosas. La teoría se ejerce desde lo alto. Los ejemplos concretos solo ilustran la teoría y facilitan su comprensión. Pero una ilustración se suele considerar con condescendencia. Se recurre a ella, como ya observó Platón, cuando somos incapaces de remontarnos a la altura desde la cual el teórico analiza las cosas, prescindiendo de la concreción, de las delimitaciones y de las limitaciones materiales o sensibles de aquellas.

Pero *teoría* significa, en griego antiguo, “observación” y no solo “reflexión”: una reflexión calentada por una visión. La teoría se sustenta en la vista. Consiste en escudriñar las cosas, sin tocarlas ni forzarlas; en estar atentos a ellas, siendo atentos con ellas. La teoría se fija y se detiene en lo que encuentra, en lo que le sale al encuentro; atiende a lo que se le muestra. La teoría nace de un diálogo entre un observador y lo observado, siendo ambos dialogantes a la vez observadores y observados. Las cosas también nos contemplan.

En la Grecia antigua, la *theōría* designaba un espectáculo digno de verse. Un teórico era, pues, un espectador. ¿Cabía espectáculo más singular que una procesión (un acontecimiento que aún hoy puede designarse con el sustantivo teoría)? La *theōría* formaba parte de un ritual gracias al cual se entraba en contacto con el mundo sobrenatural para expresarle respeto y rogarle protección. La vida de una comunidad dependía de la ejecución correcta de una *theōría*. Cualquier gesto o palabra fuera de lugar rompían el cordón umbilical que los mortales mantenían con los inmortales. Una *theōría* era un gesto de buena voluntad para con el mundo natural o sobrenatural.

En la Grecia clásica, *theōría* dejó de ser un nombre común. En el siglo v aC, en las comedias de Aristófanes, por ejemplo, *Theōría* se convirtió en una divinidad que, junto con Opora, entró a formar parte del séquito de la diosa Irene (Eirene, “Paz”). Opora era una diosa selvática, al servicio de Dionisos, el dios de la vegetación desbordante. Opora le seguía portando cestas desbordantes de frutos, que auguraban o aseguraban la prosperidad de una comunidad que no debería endeudarse en una guerra que Eirene frenaba. Así como Opora expresaba el vigor de la naturaleza primaveral, *Theōría* se mantenía callada. Caminaba en silencio, ensimismada. Pero su presencia no era menos efectiva que la de Opora. De hecho, era la acompañante más cercana a Irene. El silencio y la meditación que ejercía e imponía acallaban los rumores y facilitaban la labor y la presencia de la Paz.

La teoría se basa, pues, en una atención esmerada y cuidadosa hacia cada cosa que digna revelarse. Se centra, se concentra en un ente o en una persona. Atiende a lo que muestra, a su imagen o a su cara, tratando de descubrir, sin faltar al respeto, lo que dicha imagen o apariencia significa, traduce o esconde. La teoría no atiende a lo general, sino a lo particular. Cada ente o cada ser tienen algo que decirnos, lo cual no significa que estén siempre dispuestos a contarnos lo que portan o encierran. Algunos encuentros topan con un muro, con una nega-

tiva a cualquier apertura. La teoría no considera que las cosas y los seres sean ejemplos. Las cosas no son casos. No son intercambiables ni prescindibles. No se recurre a ellas debido a nuestra incapacidad de pensar sin ver, sin tener algo tangible a nuestro alcance. Muy al contrario, si no se nos revela nada, la teoría no tiene sentido, no tiene nada que decir.

Teorizar es escuchar y descifrar lo que los entes y los seres aceptan decirnos. La teoría se sustenta en la vista, pero también en el oído. Implica un esfuerzo contante para estar a la escucha del mundo, y la modestia de dejar que las cosas hablen si quieren. La teoría no impone modelos, no modela el mundo, sino que trata de aprender el lenguaje de las cosas, lo que implica estar callado y receptivo. La teoría no nos aleja del mundo, remontándonos a las alturas, sino que nos pone en sintonía con éste, nos acerca al mundo, para que podamos escuchar por primera vez, y en ocasiones, por única vez, la voz, única y singular, de las cosas, el tono personal con la que aceptan dirigirse a nosotros. No nos dirigimos a ellas, no las dirigimos, no las organizamos a nuestra medida y voluntad. Se nos dirigen, a veces. La teoría es una apertura al mundo y una lección de humildad. Hay cosas, obras de arte, por ejemplo, del pasado o del presente, de culturas lejanas en el tiempo o el espacio, que requieren por nuestra parte que esperemos a que, quizá, se pongan en contacto con nosotros.

Teorizar consiste en estar atento a lo que acontece, a lo que se muestra. Teorizar es dialogar. El diálogo se establece entre el espectador y la obra. Esta no se somete a la contemplación ni a la interpretación del espectador, sino que ambos, obra y espectador, se tienen respeto, se “observan” y se abren el uno a la otra.

Teorizar es prestar atención. La atención se presta. Se trata de un bien que se cede, se concede; un regalo, una ofrenda. Revela el pleno reconocimiento del ente o del ser al cual se confía la atención. Nuestra atención, nuestra capacidad de atender (a los deseos y necesidades del otro o de lo otro) se deposita en este o en esto. Nos entregamos y confiamos en lo que nos permite estar atentos, en contacto con el mundo. Nunca nos sentiremos más frágiles, afectados, expuestos y, al mismo tiempo, en confianza que en esta relación con la obra, que esperamos que nos atienda y nos responda.

La teoría abre un espacio de diálogo. La obra es portadora de un mensaje que tiende al espectador si este lo/la acepta. La obra pone a prueba la capacidad de aceptación y de comprensión del observador. Este debe asumir la obra, reconociendo que esta puede cerrarse en banda y no revelar, en todo caso, todo lo que encierra. Así pues, la teoría nos invita a salir de nosotros mismos y a observar el mundo. Nos obliga aceptarnos y a reconocer nuestros límites y nuestras limitaciones.

El diálogo tiene lugar en un espacio compartido. Pero debemos ser capaces de escuchar y de aceptar que la obra es un otro yo cuya complejidad, cuyas contradicciones y cuya reserva no podremos solventar ni vencer. La teoría invita a cuidar lo que se revela. La obra pide respeto, una actitud respetuosa hacia ella. Invita a escuchar lo que tenga a bien contarnos. Debemos también aceptar sus silencios. En ningún caso, hemos de forzar su significado. La obra tiene múltiples caras y, si somos capaces de atenderla, nos muestra algunas de ellas.



La teoría es una invitación a atender a lo que se nos abre. Algunos de sus aspectos, amables o dolorosos, se descubren a través de la obra: esta nos los recoge y muestra si sabemos atenderla. Miramos o sentimos la obra, pero esta también nos siente y nos observa. La teoría es un cruce de miradas que expone, mediante este encuentro, lo que de otro modo permanecería oculto. La teoría invita a ir al encuentro del mundo y le permite a este revelar lo que encierra para nosotros. Las cosas, las obras, adquieren sentido cuando nos acercamos a ellas, siempre manteniendo una cierta distancia, la cual no implica distanciamiento, sino que es una invitación a colocarnos a la distancia adecuada para que la obra respire y nos expire.

Teorizar es asumir la complejidad humana y del mundo que la obra expresa o simboliza; actuar como un ser humano, reconociendo en el otro, en la obra, a un igual que merece el mismo trato que nosotros y al cual debemos exigir que nos trate bien. La teoría es un trato entre iguales que se confiesan lo que tienen a bien contarse, cuidando tanto la expresión como el silencio. La teoría es la asunción de que no estamos solos ni podemos actuar como si estuviéramos solos. Nos invita a quedarnos (quietos) y a escuchar, a aceptar que nuestra vida está guiada por los otros y por las obras que nos trazan un camino.

La capacidad de teorizar, de atender y mirar con cuidado, de tener cuidado, es lo que nos define como humanos. El arte y su contemplación nos constituyen.

2.

La teoría del arte trata de hallar un sentido a la acción humana o de dotar de sentido tanto a la creación como a su interpretación. La teoría es “sensible” a lo que la obra encierra.

La creación ha de ser libre. El sentido o el significado no deben asignarse, sino encontrarse o desvelarse durante la creación o el juicio que la obra merece, sea cual sea. Nietzsche denunciaba las obras modernas, sometidas a la política y a la policía, a designios externos a ella, que la convertían en propaganda o en publicidad. Pero una obra no se “vende”; puede responder a un encargo, incluso muy preciso (los contratos de obras clásicas señalaban hasta la cantidad de materiales costosos que debían utilizarse), pero no puede ilustrarlo. La obra se basaba en un enunciado de especificaciones por escrito, pero el artista (el pintor, el escultor, el músico, el escritor) tenían que actuar de modo que pareciera que era la obra, y no el comendatario, la que requería determinados materiales, colores y formas. La obra tenía unas necesidades que el artista debía colmar; la obra dictaba lo que tenía que acoger y mostrar. Si la creación no era libre, la coacción no venía impuesta desde fuera, sino desde la misma obra.

Dichas exigencias o limitaciones formales y materiales tienen como fin la mejor “expresión” de un contenido, de modo que la obra “llegue” al espectador (es la obra que se acerca al visitante y lo recibe, o se cierra en banda) y este tenga la sensación de que extrae un sentido o lo infunde a la obra: es decir que la interpreta.

Interpretar es teorizar: relacionarse sensiblemente con una obra para “entenderla”; entender “sus razones”, lo que contiene, lo que tiene a bien comunicarnos, lo que pone o dispone a nuestro alcance, según nuestra capacidad de sentir y de

pensar. Unas razones que dan “sentido” a su presencia en el mundo, que dan fe de su necesidad. Aunque la obra “tenga razones que la razón no entiende” (parafraseando a Pascal), no es gratuita, ni caprichosa, ni está sometida a los designios o la voluntad de quien han “ordenado” su existencia. Antes bien, la obra existe para someter a quienes la contemplan, ya sean comanditarios, espectadores o artistas, incluso (como bien ilustran el mito de Pigmalión o el maldito retrato de Dorian Grey descrito por Oscar Wilde) se impone a ellos. Anima, seduce, reta y provoca hasta lograr una reacción, ya sea física (Pigmalión a los pies de la estatua, abrazándola; Verónica, besando el paño en que se ha inscrito la Santa Faz) o reflexiva, es decir, teórica, aceptando el poder de la imagen, su presencia, y tratando de “entenderla”.

Teorizar es dialogar con una obra, sabiendo que nunca llegaremos a descifrarla enteramente, porque la obra posee recovecos a los cuales nunca tendremos acceso, ni siquiera destruyéndola.

Quienes destruyen las imágenes revelan, por un lado, el embrujo en que han caído, la provocación en que se han hundido, y, por otro, el miedo que sienten ante una obra que les “puede”. Recordemos el final de Dorian Grey o de la madrastra de Blancanieves, que rompe el espejo que no le revela lo que espera. Y, puesto que la cara es el espejo del alma, cuando el espejo se quebró, el rostro de la madrastra...



Los sumerios, asentados en el sur de la actual Irak en el cuarto y el tercer milenios antes de nuestra era, desconocían el futuro. No poseían un tiempo verbal para referirse a un hecho o a una acción que sucedieran en un tiempo que aún no hubiera acaecido. En Sumeria, el futuro no era concebible; en cambio, para nosotros, el futuro es signo de esperanza y la vida parece abocada a él, como un tiempo mejor que el pasado y el presente (el futuro nos guía y nos ilusiona, aunque también nos engaña o nos decepciona, pero no por ello dejamos de creer en su necesidad y en sus beneficios). Para los sumerios, la edad de oro no estaba al final de los tiempos, sino en sus inicios. Por tanto, la vida no se desarrollaba de cara al futuro, sino hacia el pasado. Se avanzaba marcha atrás, retrocediendo; se avanzaba dando la espalda a un tiempo del cual nada se quería saber, mirando siempre a un pasado que se alejaba, pero al cual se aspiraba a retornar. El pasado era el guía que orientaba y daba sentido a la vida.

Con el cristianismo, a diferencia del judaísmo —en que el tiempo venidero, el tiempo de la gracia, aún no ha llegado porque el Mesías todavía no ha llegado—, el tiempo se detiene en un permanente presente. Toda vez que el Hijo de Dios se encarnó (nació, vivió y murió), asumió la brevedad de la vida y desarboló la muerte, el futuro, entendido como una época de luz, ya está aquí. Para los fieles, la nueva venida del Mesías solo traerá mil años más de luz antes de la resurrección de los cuerpos y las almas. Desde la muerte y la resurrección del Hijo de Dios, un ser humano ejemplar que ha escapado a la muerte (muriendo y venciénola finalmente), asumiendo todos los males, cualquier ser humano está libre del mal de la muerte. Esta ya no es el final y, por tanto, no ha de ser temida: ya no es el arma de las tinieblas.

Pero, en verdad, el futuro es un tiempo al cual aspiramos, concebido con las mismas cualidades que los sumerios atribuían al pasado: un tiempo libre de la degradación, de la decrepitud, de la descomposición y de la pérdida de la unidad. Es el tiempo de la recuperación.

Ocurre que apenas el futuro acontece, pasa inmediatamente. El presente no existe. Las cosas serán y han sido, pero nunca son. El presente es un instante imperceptible, un intervalo entre el futuro y el pasado, de modo que enseguida el pasado se convierte en el depósito de la nostalgia, del tiempo que hemos perdido.

Fue el novelista francés Marcel Proust quien defendió la existencia y la bondad del presente en un relato-río titulado, paradójicamente, *A la búsqueda del tiempo perdido*. Un tiempo pasado, sin duda, pero un tiempo al cual se aspira desesperadamente porque contiene todo lo que constituía el presente, las bondades del presente que desechamos, a las cuales no prestamos atención. Estas bondades pueden ser recuperadas, según Proust. El presente, bondadoso, puede ser revivido o vivido plenamente, por vez primera, aspirando todas sus cualidades y obteniendo sus beneficios vitales y morales, que hacen que la vida merezca ser vivida. El presente no lo vivimos en su momento pero, sin darnos cuenta, lo fuimos almacenando en la memoria. Y, ocasionalmente, un hecho del presente, por nimio que sea, activa el recuerdo de un hecho similar acontecido

en el pasado, al cual no pudimos prestar atención entonces (estábamos demasiado ocupados con el trajín diario para atender a unas impresiones que nos parecieron irrelevantes), y ello nos permite darnos cuenta de lo que vivimos sin saberlo, de lo que nos perdimos, y disfrutarlo al fin por primera y última vez. El recuerdo no nos proyecta hacia el pasado, sino que este se hace presente, traído al presente por una sensación que activa el pasado y nos ofrece todo lo que contenía y que no pudimos o no supimos apreciar a la sazón. El tiempo recordado es un tiempo pleno, plenamente gozado. Un tiempo pasado hecho presente que no se vivió cuando ocurrió, porque somos incapaces de disfrutar de lo que nos ocurre o nos envuelve. En tanto que hecho pasado, el recuerdo se libera de nuestra capacidad inevitable de dañar o alterar lo que sucede en el presente, de modo que acontece ante nuestros ojos como un sueño, sin que podamos asirlo, guardarlo o deformarlo. Acontece y pasa, desvaneciéndose como una aparición. Como concluía Proust, solo podemos disfrutar plenamente del pasado; solo el pasado, cuando es rememorado, puede ser vivido como si estuviera presente, conscientes, sin embargo, de que jamás podremos retenerlo, salvo si un artista es capaz de fijar el pasado que se le presenta como si fuera el presente en una obra de arte, añadía. En este caso, el presente se eterniza. El presente, con toda su viveza, solo existe en el mundo del arte; en la vida real, en cambio, solo existen los sueños vanos del futuro y los lamentos por un pasado por el que transitamos, con la mirada fija, sin desviarnos del camino trazado.



El título de una obra es una clave que ofrece pistas sobre su posible significado. Permite abordar su interpretación, albergar la esperanza de que la obra será comprensible y que se podrá acceder a su “mensaje”, “abriéndola”, como si la clave fuera una llave que desvelara los secretos encerrados en ella. La obra sería, pues, una cueva de tesoros, una caja fuerte de siete llaves. Gracias al título, cabría la posibilidad de ir levantando las barreras que impiden llegar hasta el *sancta sanctorum*, acceder a la riqueza de significados que la obra atesora.

El artista no siempre ha sido quien han otorgado título a su obra, como si este fueran un nombre propio que personalizara la creación (Dios llamó a los entes y a los seres que iba creando), le diera identidad y le permitiera ser reconocida entre todas las obras. Críticos, historiadores, coleccionistas e incluso la tradición han impuesto a veces un título que ha perdurado. Algunos artistas, conocedores de los juegos a que da lugar un título, han querido confundir al espectador otorgando títulos al azar, aparentemente lógicos, aunque enigmáticos. El pintor belga Magritte gustaba de jugar con la credulidad y las expectativas de los espectadores de sus obras, que tendrían que devanarse los sesos tratando de descubrir la relación existente entre un título, siempre poético y misterioso, con una obra tan extraña como aquel.

Algunas obras modernas y contemporáneas se titulan, insólitamente, *Sin título* (*S/T*). Como han observado muchos teóricos, *Sin título* no indica que la obra no tenga título. Este existe: está escrito en la ficha de la obra: el título es *Sin título*. Por tanto, *Sin título* quiere decir algo sobre la obra; revela algún aspecto escondido, no evidente “a primera vista”. Nos indica que no tenemos que esperar nada de la interpretación de la obra. Esta no guarda ningún secreto. No es que no podamos reflexionar sobre ella, sino que no tenemos que hacerle preguntas, cuestionarla y forzarla a comunicar lo que no quiere contar o lo que quizá no posee. Podemos y debemos hacernos preguntas, pero respetando el mutismo de la obra. Ante una obra titulada *Sin título*, debemos quedarnos quietos, aceptar su presencia y reconocerla. Pero no hay diálogo posible, solo aceptación de la alteridad de la obra que no quiere entrar en contacto con nosotros. Está en su derecho. Se guarda para sí lo que significa. La obra no es portadora de mensajes que deba divulgar. No se niega a mostrarse, pero rehúsa abrirse. Sabe que, cuando su secreto haya sido alcanzado o violado, su presencia pasará desapercibida. Ya no se expondrá como una esfinge.

Una esfinge hace preguntas, pero no acepta ninguna. Nos cuestiona, nos desestabiliza hasta la muerte en el caso de la esfinge del mito, de modo que tenemos que reafirmarnos, aceptando quiénes somos. El “cuestionamiento” a que nos somete la esfinge nos permite darnos cuenta de qué somos, dónde estamos y a qué estamos abocados.

Las obras tituladas *Sin título* son las obras con más presencia; nos obligan a presentarnos, a mostrarnos ante ellas, en silencio, como si la obra nos dominara y nos asegurara que existimos aquí, en un lugar propio.

No podemos obviar las obras con este (sin) título. Son como una piedra en un zapato. Nos molestan, nos obligan a darnos cuenta de cada paso que emprendemos. Son altos en el camino. Fijan los momentos durante los cuales nos preguntamos sobre nosotros mismos. Las obras tituladas *Sin título* son espejos en que nos miramos y nos reconocemos. Estas obras nos instauran, nos constituyen. Somos hijos suyos, creaciones suyas. Nos hacen humanos.



TRAZO

El vocabulario artístico francés presenta una peculiaridad: la existencia de un verbo y de un sustantivo que pertenecen a una misma familia de términos, pero que significan o denotan cosas o realidades muy distintas.

En francés, *tracer* equivale al español *trazar*. Es un sinónimo de *dessiner* (“dibujar”). Designa una actividad, habitualmente manual, que consiste en la delineación sobre un soporte bidimensional o tridimensional, cuyo resultado son figuras, reconocibles o no, referidas a entes o a seres reales o no, fácilmente identificables, independientemente del grado de parecido que mantenga el dibujo con el modelo real o supuesto, o un conjunto armónico o no de rayas.

Sin embargo, el sustantivo *trace* (“traza”) no es el resultado del acto de trazar. O, más precisamente, la traza no ha sido efectuada por la mano de quien traza, salvo que dicha mano sea tanto la causa como la consecuencia, sujeto y objeto a la vez. Desde luego, una *trace*, concepto sobre el cual ha escrito profusa y abstrusamente el filósofo francés Jacques Derrida, es una marca visible, aunque no siempre salte a los ojos. Dicha huella ha sido producida por la presencia de un ente o un ser que ahora ya no está: estaba de paso; pertenece al pasado. Su pretérita presencia puede ser comprobada mediante las trazas que, voluntaria o involuntariamente, ha dejado inscritas. Este es la razón por la cual Cristo imprimió su rostro en el velo de la Verónica cuando ascendía penosamente al Calvario. Su muerte inminente y su posterior ascensión lo llevarían a desaparecer de la vista de quienes asistían a su condena y apoteosis final. El recuerdo de su paso por la Tierra se hubiera desvanecido tras la muerte de los testigos, a menos que los recuerdos de estos hubieran perdurado en forma de relatos escritos u orales, cuya veracidad siempre podría ser cuestionada (los testigos podrían haber sido víctimas de una alucinación o haber mentido), o bien en forma de pruebas directas dejadas por el propio Hijo de Dios, sin que interviniese ningún ser humano que pudiera adulterarlas. Una traza es, pues, una prueba. Remite a un hecho real. Pero no siempre nos conduce a quien ha dejado este testimonio. Pese a la existencia que huellas petrificadas, nunca alcanzaremos a los homínidos que las imprimieron en un suelo húmedo hace centenares de miles o millones de años. Las huellas, no obstante, constatan su paso, su existencia. Son documentos que certifican que algo ocurrió o que alguien se manifestó, que estuvo allí. La traza, pues, registra una pérdida. Si el ser aun estuviera allí, quieto, presente ante nosotros, no necesitaríamos ningún testimonio para creer en su presencia, el cual, de todos modos, sería invisible, pues las huellas son visibles cuando quien las ha producido se ha retirado, siquiera unos pocos metros. Y, en cualquier caso, quien ha dejado trazas ya no está presente. Allí ya no hay nadie; tan solo el recuerdo de lo que estuvo o fue.

La palabra española *traza* tiene un abanico de significados más amplio que la francesa *trace*, que traduce. Si *trace* denota lo que no está, *traza* significa además lo mismo que *trazo*: una línea que tiene la capacidad de fijar una presencia. Un trazo inmoviliza. Un retrato congela unos rasgos. Pese a que el retrato sea la suma de un gran número de expresiones, el resultado es una imagen fija o, en el caso de las imágenes en movimiento, de unas determinadas expresiones y movimientos de una cierta duración que no siempre coincide con la vida del ser

cuya imagen se reproduce. Así como la *tracce* requiere la desaparición del modelo para ser vista y resultar efectiva, eso es, para tener sentido, la traza puede cohabitar con el modelo.

Sin embargo, un trazo también puede ser el testimonio de un acto o de un hecho pasado. Un trazo registra el movimiento de una mano o de un cuerpo. Atestigua que algo o alguien se desplazó o fue desplazado del lugar que ocupaba, dejando una marcas o unas huellas que remiten a quien o a lo que las produjo, esté cerca o haya desaparecido. Estos trazos, en el aire o en un soporte que registre el movimiento, coreografiado o no, de la mano o del cuerpo, pueden no tener otra finalidad que ser trazados, o bien pueden invocar a un ser cuya figura trazan en el aire o en un soporte material. El trazo es, pues, una evocación de lo que estuvo y ya no está, o una invocación: una apelación a que alguien se haga realidad o se manifieste. Un trazo es un conjuro: el resultado de unos gestos que apelan a la presentación, a la manifestación visible o sensible de un ente o un ser.

La *tracce* remite irremediabilmente al pasado: es un documento de lo que fue, de lo que estuvo, y trata de mantener una ilusión de realidad. Por el contrario, el *trazo* apela al futuro: invoca a un ser a presentarse acudiendo desde el futuro hacia el presente. El trazo es el fruto de un gesto mágico que trata de captar o de cazar lo que será para que ya “sea” aquí y ahora.

Trazos y trazas puede cohabitar, pero remiten a realidades distintas. Las trazas guardan las huellas de una actividad (por ejemplo, la mano que se desliza por el papel), mientras que los trazos remiten al gesto (realizado, si cabe, con traza o habilidad, diestramente), pero también a lo que este gesto significa: su apelación, su deseo de alcanzar una realidad y traerla a la tierra, aquí y ahora. Un trazo siempre es una promesa de algo que quizá tenga lugar, en todos los sentidos de la palabra: eso es, que se encarne aquí, en este preciso lugar acotado por su soporte. En cambio, la traza persigue un fantasma. Trata de alcanzar lo que no supo ver, de recuperar lo que los trazos manifestaron y se perdieron. La traza es un trazo borrado por el tiempo.



El término francés *ultramine*, forjado o divulgado por el artista francés Marcel Duchamp, se ha extendido en el vocabulario de la teoría del arte contemporánea. Designa lo imperceptible, las trazas impalpables que constituyen, ante la contundencia del monumento, el tema de la obra moderna, no porque lo impalpable hecho palpable demuestre la capacidad del arte de dar cuerpo a lo que carece de él, sino para mostrar que la levedad no debe ser olvidada: todo, incluso lo que pasa desapercibido —sobre todo, lo que escapa a la observación—, puede ser motivo de alusión.

A fin de cuentas, Marcel Duchamp encapsuló aire de París en una botella de perfume, un producto de lujo típica o tópicamente francés, tan inútil como indispensable, atractivo y deseable.

Pero ¿qué significa *ultramine*?

Resulta extraño utilizar una expresión francesa que tiene una traducción al castellano y al catalán. Designa lo extremadamente delgado.

Mince, en francés, evoca unos valores antitéticos. Es posible que Duchamp no pasara por alto este hecho. En efecto, *mince* significa “delgado”. Describe una característica física a la cual se adhiere un valor moral: la ligereza, la libertad, la ausencia de constricciones. Lo delgado, lo muy delgado, parece una característica que deba ser cantada. Se convierte casi en un sinónimo de poético: lo propio de lo que flota o levita. La ausencia de peso, de gravedad, incluso moral, le dota de un carácter casi infantil o inocente, libre del peso de la falta. Pero *mince* es un adjetivo que pertenece a la misma familia que *minucia* o *menudo*. Una *minuta* es una factura. Se relaciona con el dinero. En latín, *minuta* designa monedas de escaso valor, “céntimos”, diríamos hoy.

Por tanto, *mince* evoca no tanto la ligereza, una característica que eleva a lo que se aplica, sino la falta de sustancia. Algo *mince* es despreciable o, cuando menos, inapreciable. *Mince*, en francés, califica lo que no tiene cuerpo y, en este caso, esta falta, esta ligereza, es síntoma de insustancialidad. Lo *mince* es lo risible, lo que no merece trato alguno, salvo la burla.

Mince se relaciona con *manque*, en francés, y con *manca*, en catalán y en latín. Tienen la misma raíz. *Mince* es la característica de lo que carece de todo (*être en manque*), al que le falta todo o le falta mundo (sustancia), al que está marcado por una falta o que ha cometido una falta. La característica física también está asociada a un valor moral. *Manquer* es faltar, pero también no alcanzar un objetivo, fracasar; un gesto que no llega a ningún sitio o que toca lo que no debería ser, un gesto que se desvía por falta de luces.

Duchamp, que era muy agudo, enunciaba así irónicamente, como si no dijera nada, algunas de las propiedades del naciente arte moderno.

VALOR

“No confundir valor y precio.” Esta es una frase ya tónica, que se repite una y otra vez en el mundo del arte. Se trata de una afirmación obvia. Obras de gran precio (de Damien Hirst, de Jeff Koons, de Julian Schnabel, de Marina Abramovi, de Joana Vasconcelos, de Jaume Plensa, de Fernando Botero y de cualquier otro artista cuya cotización esté por las nubes y suscite deseos inmoderados de posesión en el momento de leer esta entrada) carecen de cualquier valoración crítica y acaban perdiendo precio con el paso de los años. O lo perderían si las galerías del arte no intervinieran.

El precio de una obra depende del mercado, además de su coste de producción, debido al material y a la dificultad técnica, un coste que, en algunos casos, es muy inferior al precio de mercado, que responde a otras causas. Cuantas menos obras estén en venta y cuanto más deseo susciten, mayor será el precio, inevitablemente. Por tanto, las galerías de arte no aceptan vender toda una exposición a un mismo comprador, porque quieren evitar que las pueda poner en un día en venta masivamente, lo cual haría caer el precio. Lo que más influye en el precio de la obra de un artista son las colecciones que la poseen. Antes de inaugurar una exposición comercial, las galerías contactan con ciertos coleccionistas y directores de museos o colecciones públicas o privadas. No venderán a cualquiera, pese a que estas obras las puedan adquirir sin problemas adinerados compradores anónimos, sin referencias. Si una obra acaba en una colección “prestigiosa” suscita el deseo de emulación de otras, con lo cual su precio aumenta. Al mismo tiempo, se contacta a ciertos museos para ofrecerles determinadas obras. Que un artista tenga obras en determinados museos también acrecienta el precio de aquellas. Por este mismo motivo, los museos más prestigiosos rechazan algunas donaciones que no han solicitado: el artista podría aducir que su obra se encuentra en un museo conocido cuando, en realidad, aquella obra no deseada acaba en un almacén, sin que el museo sepa muy bien qué hacer con ella.

Quien posee o ha poseído una obra influye en su precio. Una procedencia “prestigiosa” o prestigiada concede a la obra una cierta aureola, pues está marcada por las manos y por los ojos que la poseyeron y la contemplaron. El prestigio del nombre de un coleccionista revierte en el precio de la obra, la cual, a su vez, acrecienta la fama de su actual poseedor. Obras y coleccionistas se necesitan mutuamente.

Existen colecciones que se nutren solo de obras que han pertenecido a figuras célebres, como el Museo Egipcio de Barcelona, que expone algunas obras carentes de valor pero de alto precio, porque pertenecieron a celebridades. Se trata de obras a veces menores, que fueron adquiridas con un fuerte desembolso por la fama de sus anteriores propietarios. En este sentido, Hollywood es una máquina de hacer subir el precio de las obras de arte.

Sin embargo, este fenómeno no es propio del arte moderno y contemporáneo. También en la Antigüedad la importancia de una obra dependía de la riqueza material, de la habilidad técnica del artista o artesano y de la procedencia. Sin embargo, entonces todo ello influía, no en el precio —por otra parte inexistente, pues no existía una unidad de valor universal—, sino en el valor. Las obras más



valiosas, que concedían prestigio, eran las que habían sido fabricadas por dioses o por héroes, o que habían pertenecido a familias descendientes de estas figuras sobrenaturales. Quien tenía un arma forjada por el dios artesano Hefesto (Vulcano), en Grecia o en Roma, poseía un objeto digno de una ofrenda divina. El valor era social. El prestigio social acrecentaba la aureola de la obra, convertida en una pieza mágica o religiosa. Estas obras no se vendían: se regalaban como muestra de un especial aprecio, ya que eran lo más valioso y sagrado que podía poseer una familia. Las obras de valor eran como las reliquias. Habían sido pensadas, fabricadas, poseídas e intercambiadas por y entre figuras sobrenaturales. Se insertaban en las relaciones de buena vecindad, de adoración o de respeto entre distintas familias aristocráticas o entre las comunidades y los dioses. Existían tanto para otorgar prestigio a una familia como para ayudar a tejer complicidades entre ciertas familias, cuyas relaciones —que las obras tejían, pasando de mano en mano— también acrecentaban el prestigio de todas las familias o clanes que intervenían en ellas, rubricadas por el intercambio de dones prestigiosos.

