

REVISTA LITERARIA KATHARSIS

Número 11.

Enero 2012

Edición especial

ARTICULOS Y ENSAYOS

Editora Jefe:

Rosario Ramos Fernández

Lda. en Filología Inglesa
Investigadora del Grupo de Investigación
Lingüística Aplicada y Traducción GI.
Universidad de Málaga.
Filóloga del Parque Prehistórico de Málaga, España.
Directora de la Revista Literaria Katharsis.
rose@revistakatharsis.org

Redactora Jefe :

Dra. Martha García

University of Central Florida
Modern Languages & Literatures
Martha.Garcia.@alumni.Vanderbilt.edu
professorgarcia@bellsouth.net
(407) 823-2654 (oficina en UCF)

Redacción y coordinación:

Damián Fajardo

Licenciado en Filología Inglesa
damian@revistakatharsis.org
Rotterdam, Holanda.

Miembros del Consejo Editorial:

Dr. Antonio José Quesada Sánchez

Profesor de Derecho
Universidad de Málaga
aqs@uma.es
Málaga, España.

Dra. Pilar Rodríguez Reina.

Universidad Pablo de Olavide
prodrei@dhuma.upo.es
Sevilla, España.

Edita

Revista Literaria Katharsis

© Revista Literaria Katharsis

Edición electrónica

<http://www.revistakatharsis.org/>

Correo electrónico

damian@revistakatharsis.org

WEB:

<http://www.revistakatharsis.org/>

Diseño y producción editorial

Manuel Gutiérrez Ramos

REVISTA LITERARIA KATHARSIS

Revista cultural



EDICIÓN ESPECIAL

ARTÍCULOS *∞* ENSAYOS

[Nº 11 ~ Enero ~ Abril 2012]

Sumario

Artículos y ensayos

<i>La poesía épica en el Egipto faraónico: Ramsés el Grande contra los hititas</i> de Miguel Aguilar Montero, Universitat de Lleida (UdL).....	6
<i>Jimena: figura estética y su función diegética en El Cantar de Mio Cid.</i> por la Doctora Martha García, profesora de Medieval & Siglo de Oro español. University of Central Florida.....	47
Ética a Cintia de Juan Antonio Bellido.....	62
<i>Filosofía primera: El destino del Hombre</i> de Juan Antonio Bellido	99
<i>Un viaje hacia el pasado</i> , Enza Scalici, Parapsicóloga.....	102
<i>A Ernesto Sábato. Sobre Dolores y laceraciones</i> , Sergio Manganelli.....	106
El regreso de Ión de Éfeso de Juan Antonio Bellido	111
<i>La representación: Problema iconográfico central del Arte Contemporáneo</i> , Dr. Norbert-Bertrand Barbe.....	114
<i>Neruda y la primavera infinita</i> , Sergio Manganelli.....	225

Artículos y ensayos





La poesía épica en el Egipto faraónico: Ramsés el Grande contra los hititas

MIQUEL AGUILAR MONTERO,
Universitat de Lleida (UdL)

INTRODUCCIÓN

La civilización egipcia nació y se desarrolló en paralelo a la cultura sumeria. Durante el VI milenio AC y gracias a un incremento de las lluvias que afectó a todo Oriente Próximo, las tribus nómadas de la zona se fueron agrupando en torno al Nilo y, poco a poco, desarrollaron una agricultura cada vez más próspera. Padró (1996, p. 32) sitúa la principal cultura neolítica egipcia en el oasis de El Fayum, entre los años 5200 y 4400 AC, ya que allí se han encontrado evidencias arqueológicas del cultivo de trigo y cebada, de una rica actividad

pesquera y de una ganadería aún precaria. Los primeros asentamientos del Egipto prehistórico, como aquél de Fayum, eran nómadas, pero fueron convirtiendo progresivamente sus campamentos estacionales en poblados cada vez más sedentarios. Otros núcleos de población más o menos relevantes de los cuales se tienen noticias se situaban en tantos otros oasis del Bajo y del Medio Egipto, como Siwa o Jarga, pero quizá el más importante de ellos fue el de Merimde, de entre los años 5500 y 4350 AC.

La historia de la civilización egipcia podría dividirse, grosso modo, en dos períodos: el predinástico y el dinástico. Entre estas dos grandes etapas, Merimde tuvo importancia, pero fue toda la extensión del delta del Nilo, mucho más desarrollada que el resto gracias a los excedentes agrícolas, el territorio que vio nacer una cultura que perduraría miles de años. Padró (1996, p. 35) sitúa en el yacimiento arqueológico de El Omarí, en el Bajo Egipto, el hallazgo de un esqueleto con un cetro faraónico entre las manos, la primera evidencia de una dinastía real en tierras egipcias. De este modo, la política del Egipto predinástico era muy similar a la de Mesopotamia, con una economía en cada núcleo de población que dependía del templo y que contaba con la administración de un soberano y con un mercado central para el intercambio de mercancías. El período predinástico dividía el territorio egipcio en pequeños estados independientes con una capital administrativa y un gobernante que, a su vez, ejercía de sacerdote supremo del templo, consagrado a la deidad local. El inicio del período dinástico llega con la unificación de todos los estados en uno solo, con un único faraón que centralizaba el culto a todos los antiguos dioses locales.

Pese a todo, antes de la unificación de los territorios egipcios, nos consta la creación de dos confederaciones estatales divididas por el Nilo. En un momento inmediatamente anterior al período dinástico, los pequeños estados se fueron juntando en torno a dos entidades superiores: la confederación oriental y la occidental. Cada una de estas uniones contaba con un gobernante común y los antiguos dioses locales

se fueron agrupando en tríadas y sistemas teológicos cada vez más complejos (Padró, 1996, p. 42). En aquella época, la deidad más importante era Osiris, que, según la tradición, enseñó a la humanidad las técnicas de la agricultura, la navegación y el comercio, gracias a las cuales prosperó; pero este dios también ejercía una influencia más trascendental, ya que era el señor del inframundo (muerte) y de la fertilidad (vida). La leyenda de Osiris nos remite al pasaje bíblico de Caín y Abel, ya que Osiris fue asesinado por su hermano Set, dios de la violencia y del desorden, del desierto y de los animales salvajes.¹ Consumado el asesinato, Osiris se quedó en el inframundo para juzgar las almas de los difuntos, mientras que Set murió a manos de Horus, hijo de Osiris e Isis, que vengó así la muerte de su padre.

Pero el culto al dios Osiris rivalizó, durante el período predinástico, con el sistema teológico solar encabezado por Atum, que acabó incorporándose al sistema osiríaco. Esta maniobra se llevó a cabo en la ciudad de Heliópolis, situada en el delta del Nilo, donde nació una cosmología que rompió definitivamente con las creencias presentes a lo largo de todo el Neolítico y el período predinástico. Por otra parte, detrás de los cambios de titularidad de las deidades o de la agrupación de dioses y diosas deben verse intereses políticos algo más terrenales: la imposición de Osiris en la ciudad de Busiris en perjuicio del dios local Andjety, por ejemplo, no es más que una muestra del «triunfo de las nuevas clases comerciantes urbanas sobre la vieja aristocracia territorial» (Padró, 1996, p. 44), ya que Osiris era el dios del comercio, como se ha dicho más arriba.

Durante el IV milenio AC, en algún momento de entre los años 3500 y 3000 AC, en paralelo a Mesopotamia, la cultura egipcia comenzó a hacer uso de la escritura, en su caso, a diferencia de las culturas del Éufrates y el Tigris, en forma de jeroglíficos. Las primeras muestras

¹ Set fue siglos más tarde el nombre adjudicado al tercer hijo de Adán y Eva, hermano de Caín y Abel, engendrado después de la muerte de este. Según la Biblia, Set fue el padre de Noé, su único descendiente y artífice del arca que salvó a la humanidad y a una pareja de cada especie animal del diluvio.

jeroglíficas fueron ideogramas pictográficos, o sea, representaciones establecidas de palabras concretas (sol, barca, pez, etc.). El último adelanto en cuanto a los jeroglíficos fue la invención de la escritura fonética, basada en fonogramas, donde cada signo representa un sonido de la lengua, de modo que algunos de estos signos perdieron su antiguo significado ideográfico para pasar a tener uno fonético, aunque el sistema de representación jeroglífica siempre combinó ambas representaciones (Robinson, 2007). Gracias a las primeras muestras de jeroglíficos, hoy en día conocemos las alternancias de poder en el antiguo Egipto y los procesos que llevaron a una unificación territorial y política bajo la figura de un monarca absoluto.

La religión supuso, en el período predinástico, rivalidades entre los estados independientes del Alto Egipto. Algunos estados se confederaron convirtiéndose en una unidad política consagrada al dios Set, con capital en Ombo. La confederación setiana pronto se enfrentó a los estados independientes que rendían culto al dios Horus, o confederación horiana, con capital en Hieracópolis; el resultado del encuentro se decantó a favor de éstos. En el terreno místico-religioso, esta victoria de los horianos sobre los setianos debe trasladarse a la venganza de Horus por el asesinato de su padre Osiris a manos de su tío Set. Posteriormente, la confederación vencedora inició la conquista del Bajo Egipto, en aquel momento dominada por la cultura de Maadi-Buto, estrechamente relacionada con Oriente Próximo (más concretamente, con la ciudad-estado mesopotámico de Uruk). Con esta nueva rivalidad finalizada por conquista, Egipto comenzó a convertirse en una auténtica unidad política que, en cuestión de siglos, se convertiría en uno de los mayores imperios de la historia de la humanidad. El Bajo Egipto, representado por una corona roja y una abeja, y el Alto Egipto, embrión de las primeras dinastías faraónicas, representado por una corona blanca y una caña, pronto fueron solo uno.

EL IMPERIO ANTIGUO

Hacia el 3150 AC, comenzó el período dinástico y el sub-período tinita. Desde la ciudad de Tinis, en el Alto Egipto, la institución monárquica y el culto a Horus se propagaron a lo largo del Nilo. Las dos primeras dinastías de faraones pertenecieron a este período y fueron encabezadas por Aha, descendiente de Narmer (unificador del reino) y del mítico Rey Escorpión. El período tinita, que jamás consiguió dejar atrás una estructura administrativa bicéfala, mantuvo dos capitales: Tinis, en el Alto Egipto, y Memphis, en el Bajo Egipto. La ciudad de Memphis fue precisamente fundada por Aha y consolidada por su sucesor, Dyer. Este nuevo enclave fue convirtiéndose poco a poco en la capital única de todo el Imperio Egipcio. Hacia el año 2686 AC, después de varios siglos de soberanía, finalizó el período tinita y subió al trono la tercera dinastía faraónica.

El Imperio Antiguo (2686-2173 AC) se divide en un apogeo, integrado por las dinastías tercera, cuarta y quinta, y una decadencia, protagonizada por la sexta dinastía. Este período destaca por la gran cantidad de textos que han llegado hasta nuestras manos, especialmente pertenecientes al género mítico-religioso. La obra de mayor importancia del Imperio Antiguo fueron los *Textos de las pirámides*, de la quinta dinastía, que reinó entre 2494 y 2345 AC.

Pero el Imperio Antiguo también destacó por establecer las bases de la figura del faraón, en un intento de divinizarlo para asentar su poder absoluto. Una de las fórmulas utilizadas para convencer al pueblo de la divinidad de su soberano fue el establecimiento de títulos honoríficos que le relacionaban directamente con los dioses. De este modo, los cinco nombres oficiales del faraón iban precedidos por cinco títulos que remitían a significados teológicos y políticos: el Horus (soberano del cielo y de la tierra); *nebti* ('el de las dos señoras', o sea, el protegido por las diosas Nejbet y Buto); el Horus de oro; *nesu-bití* ('el que pertenece a la caña y a la abeja', o sea, el rey del Alto y del Bajo Egipto), y el hijo de Re (el rey universal). La administración del reino, en

otro orden de cosas, se componía básicamente de las figuras del visir (jefe de gobierno y juez supremo, principal hombre de confianza del faraón) y los secretarios (que regían los ministerios relativos a la hacienda pública, la cancillería, los impuestos y el catastro, el patrimonio del faraón, la administración de las aguas de riego, las obras públicas, la administración del culto real y la administración militar). Los soldados del ejército, comandados por el secretario de Intendencia Militar, realizaban una doble función: militar, como defensores de las fronteras y responsables del orden interno, y social, como mano de obra para la explotación de canteras de piedra o para la construcción de monumentos. Estos soldados, igual que los clérigos, representaban la élite del pueblo egipcio y se les consideraba muy por encima del resto de la población; en mayor o menor medida, y dependiendo de la política del faraón, soldados y clérigos se convirtieron en dos estatus sociales especialmente admirados en un imperio consagrado a las armas y a los dioses.

EL IMPERIO MEDIO

El Imperio Antiguo finalizó con la caída de la monarquía menfita, establecida en la ciudad de Memphis. A esta crítica etapa de la historia egipcia, el Primer Período Intermedio, comprendido entre los años 2173 y 2040 AC, pertenecieron las dinastías séptima, octava, novena y décima. La principal característica del Primer Período Intermedio fue el traslado de la capital política a Heracleópolis, más al sur que Memphis. La decadencia propia de esta etapa, iniciada ya durante el reinado de la sexta dinastía, acabaría con una nueva división de Egipto en dos reinos independientes (el Alto y el Bajo Egipto), una guerra de reunificación ganada por Mentuhotep II y, finalmente, el comienzo del Imperio Medio (2040-1786 AC) y el ascenso al trono de las dinastías onceava y doceava. Mentuhotep II, que reinó desde Tebas entre 2061 y 2010 AC, consolidó nuevamente el poder del faraón único para todo el Imperio Egipcio y reactivó la economía, especialmente mediante la centralización

administrativa y retomando grandes campañas constructivas. Mentuhotep II y el resto de faraones de las dinastías onceava y doceava, además, iniciaron una política exterior de marcado carácter imperialista sometiendo a varios pueblos adyacentes y presuntamente peligrosos para la integridad fronteriza del reino. De esta etapa debe destacarse también la imposición de Amón-Re, dios del Sol, como divinidad superior, un hecho que fue posible gracias al gran poder adquirido por las dinastías tebanas a finales del III milenio AC.

El Imperio Medio no fue menos importante por la cantidad y la importancia de los tesoros literarios que legó a las generaciones venideras; en este caso, a diferencia del Imperio Antiguo, las obras más destacadas fueron de literatura de ficción, con connotaciones fantásticas y maravillosas, como la narración *El naufrago*, de la cual se hablará más abajo y que es fácilmente asimilables al Simbad de *Las mil y una noches*. Otro texto literario sumamente importante del Imperio Medio fue *Sinuhé*, la historia de un oficial homónimo de la administración real.

Entre los años 1786 y 1552 AC, Egipto atravesó su Segundo Período Intermedio, una época considerada como la más oscura del imperio del Nilo por los historiadores. Durante estos más de doscientos años, varios faraones de escasa notoriedad política favorecieron la invasión del reino por parte de fuerzas extranjeras, que se establecieron en él, en muchos casos, con el beneplácito de funcionarios colaboracionistas y del propio pueblo autóctono. Padró (1996, p. 241) considera que «la dinastía XIII es cualquier cosa menos una auténtica dinastía, y mejor sería definirla como una especie de cajón de sastre en el cual se han metido una serie de nombres de reyes que “reinaron” (aunque seguramente no “gobernaron”) sobre la mayor parte de Egipto entre la dinastía XII y los hicsos». Efectivamente, el Segundo Período Intermedio comprende las dinastías treceava, catorceava, quinceava, dieciseisava y decimoséptima, pese a que no todas ellas estaban integradas por faraones autóctonos ni se sucedieron en una línea

temporal continua, sino que muchos gobernantes de estas estirpes pertenecían a culturas alienas a Egipto y, durante las etapas más caóticas del período, varias dinastías convivieron (no pacíficamente) en varios lugares del imperio unificado de Mentuhotep II. De hecho, durante el primer cuarto del II milenio AC, un pueblo asiático de origen cananeo conocido como *hicsos* entró en Egipto desde Palestina y se apoderó de la ciudad de Avaris, al este del delta del Nilo. Poco a poco, los hicsos alcanzaron cotas de poder cada vez más altas, ya que buena parte del funcionariado egipcio también era de origen asiático, hasta que se propusieron el reto de conquistar la totalidad del imperio del Nilo.

El historiador judío Flavio Josefo, del siglo V DC, conocedor de los textos de su homólogo egipcio Manetón, del siglo III AC, identificaba el pueblo hicsos con los hebreos, que según la Biblia ocuparon Egipto en tiempos del patriarca Jacob. Independientemente de esta posibilidad, que ha tomado consistencia con investigaciones recientes, debe tenerse en cuenta que los hicsos no solo ocuparon Egipto militarmente, sino que se establecieron políticamente, formando una aristocracia propia y fundando las dinastías coetáneas quinceava y dieciseisava (ésta, políticamente más débil y tributaria de aquélla). En el Alto Egipto, concretamente en Nubia, algunos autóctonos continuaron gobernando en varios pequeños reinos dependientes de los hicsos y, seguramente, aliados y tributarios suyos. Uno de estos reinos, con capital en Tebas, se fundó en el año 1630 AC, cerca de una década después del establecimiento de las dinastías quinceava y dieciseisava en el Bajo Egipto. El reino de Tebas fue controlado por la dinastía decimoséptima, que sucedió en el poder a la malograda treceava y que, en principio, quedó bajo el vasallaje hicsos. Taa II, uno de los últimos monarcas de la dinastía decimoséptima, inició hacia el año 1550 AC una revuelta a gran escala contra los hicsos que, en poco tiempo, desembocó en la guerra que expulsaría a los extranjeros del país y recuperaría los territorios del norte nuevamente para los autóctonos. Taa II murió en

combate² y sus hijos, Kamose y Amosis, le sucedieron frente al ejército de liberación que acabó expulsando totalmente a las fuerzas hicsas del territorio egipcio. Estos hermanos y dirigentes militares fueron desde entonces dos de los héroes nacionales más reputados del antiguo Egipto.

EL IMPERIO NUEVO

El Imperio Nuevo (1552-1069 AC) comienza con la derrota de los hicsos y el establecimiento de la decimoctava dinastía, encabezada por Amosis, vencedor en solitario de la guerra contra los ocupantes extranjeros tras la muerte en combate de su hermano Kamose. En este momento, a mediados del siglo XVI AC, los territorios comprendidos entre el sureste europeo, el nordeste africano, Oriente Medio y Oriente Próximo se encuentran en una situación socio-política excepcional: según el asiriólogo Paul Garelli, las relaciones entre las varias civilizaciones que allí habitaban eran más reales y tensas que nunca. Efectivamente, este es el momento de máximo esplendor de las culturas aquea (Grecia), cretense (Creta), hitita (Anatolia), mitánica (norte de Mesopotamia y Siria), babilónica (sur de Mesopotamia), hebrea y fenicia (costa este del Mediterráneo) y de los reinos africanos de la costa del mar Rojo y de Kush (Nubia). Los estudiosos hacen coincidir el inicio del Imperio Nuevo con el ascenso al poder de Amosis, la expulsión de los hicsos, la conquista de Nubia y la entrada de los egipcios en la futura Palestina, además de la entrada en vigencia de un régimen de protectorado por parte de Egipto hacia los pueblos fenicio y cretense. Pese a todo, el reinado de Amosis, con capital en Tebas, no fue especialmente belicista, dejando a un lado las campañas necesarias para restablecer el poder del faraón y el control sobre los territorios anteriormente en manos extranjeras, ya que el período comprendido

² Su momia, conservada en El Cairo, presenta feroces heridas posiblemente de hacha en la parte superior del cráneo, que está partido.

entre los años 1552 y 1527 AC destaca más por el desarrollo de las rutas comerciales, la reordenación de los servicios administrativos del imperio y la potenciación de la imagen divina de Osiris como nexo de unión entre monarquía y clerecía.³

Si la decimoséptima dinastía representó la recuperación total de los territorios de Egipto, la decimoctava, gracias a Tutmosis III, materializó la ambición expansionista del imperio con la conquista de la ciudad siria de Megido, la consolidación de la influencia egipcia en las costas de Fenicia, la conquista de algunos importantes puertos marítimos cada vez más al norte, la conquista de la ciudad de Qadesh, la derrota de las ciudades mitánicas de Alepo y Karkemish y la persecución hasta más allá del río Éufrates de los ejércitos de Mitania (con la cual el faraón se ganó el respeto de los sirios, hasta entonces vasallos de los mitánicos, de los hititas y de los babilonios).

Sellada una alianza estable con el reino de Mitania, la decimoctava dinastía fue subiendo escalafones de poder hasta llegar a la figura del faraón Amenhotep III, que reinó entre los años 1402 y 1364 AC. Este gobernante de carácter pacífico, el noveno de su estirpe, basó su política exterior en alianzas matrimoniales con mitánicos, babilonios y otros mandatarios asiáticos. Varias conspiraciones dinásticas, pese a todo, acabaron con la estabilidad de la situación y propiciaron la revuelta de los amorreos y una declaración de guerra formal por parte del Imperio Hitita ya durante el reinado de Akenatón (1377-1358 AC). Lejos de los episodios bélicos, este faraón pasó a la historia por la pretensión de convertir la religión egipcia en monoteísta, únicamente dedicada a Atón, el dios solar.⁴ Los últimos años de reinado de

³ Amosis inició un proceso de enaltecimiento de Osiris en perjuicio de Amón, que a comienzos de su reinado representaba demasiado vivamente el excesivo poder de los cleros, peligroso incluso para un faraón.

⁴ Una teoría especula que esta decisión fue tomada bajo influencia hebrea, concretamente por parte del visir del faraón, que algunos historiadores han intentado identificar con el llamado José del *Génesis* bíblico.

Akenatón estuvieron marcados por el repudio a la reina Nefertiti, probablemente a causa de intrigas cortesanas, y la guerra civil que desencadenó el enfrentamiento de la monarquía con la clase sacerdotal egipcia, favorable al culto a Amón y totalmente contraria al monoteísmo de Akenatón.⁵ Su sucesor, pese a no destacar en ninguna tarea de estado, es quizá hoy en día el más popular de los faraones: Tutankamón, de quien se descubrió la tumba en 1922 y en torno al cual se ha generado una extraordinaria leyenda negra, más literaria que historiográfica, pero de donde proviene su entera fama, al fin y al cabo.

La extinción de la decimoctava dinastía, con Horemheb como último monarca, dio paso a la decimonovena, el eje central de este artículo. Fundada por un general de Horemheb, que murió sin descendencia y cedió sus derechos al trono a su hombre de confianza, la decimonovena dinastía cuenta con la figura de Ramsés II el Grande, también llamado *el faraón guerrero*.

LA DECIMONOVENA DINASTÍA

Ya en tiempos de Akenatón, el pueblo hitita se estableció en territorios egipcios de Oriente Próximo, entre Anatolia y Palestina. El faraón Seti I (1305-1289 AC), designado por Horemheb y padre de Ramsés II, inició una serie de campañas militares para sofocar varios intentos de rebelión por parte de los hititas, que habían ocupado núcleos como Tiro y el puerto fenicio de Biblos (de gran importancia para los intereses egipcios a causa del comercio de papiro). Seti I recuperó éstas y otras ciudades y, hacia 1300 AC, se enfrentó nuevamente al Imperio Hitita en las inmediaciones de Qadesh, batalla de la cual salió vencedor. Además, el Imperio Egipcio tuvo que reducir

⁵ Akenatón ('agrada a Atón') incluso se hizo cambiar el nombre para reforzar su devoción al dios solar: cuando ascendió al trono, en 1377 AC, se llamaba Amenhotep IV ('Amón está satisfecho'). El llamado *faraón hereje*, además, fundó una nueva capital para su imperio, Aket-Atón ('el horizonte de Atón'), adonde se trasladó junto con su familia para rendir culto al nuevo único dios.

los focos de presión libios, lo que a lo largo de toda la decimonovena dinastía fue constante. Pero Seti I no solo fue un guerrero, sino que también actuó como un líder de gran relevancia muy preocupado por los asuntos internos de sus dominios: inició una ambiciosa campaña restauradora de templos y monumentos, construyó algunos nuevos y apaciguó el poder de la clerecía de Amón (una amenaza para la legitimidad de la monarquía).

Ramsés II el Grande (1289-1224 AC), que ascendió al trono con solo veinte años, continuó la política de su padre, reforzando más aún el ejército y prosiguiendo su programa de restauraciones y nuevas construcciones. Al norte del imperio, el rey hitita Muwatallis II (1295-1272 AC), que acababa de suceder a su padre en el trono y que era de edad similar a la de Ramsés, reinició las ocupaciones de intereses egipcios y consiguió pactar una alianza contra Egipto con más de veinte pueblos de Asia Menor y Siria. La consecuencia de esta nueva ofensiva hitita sería la segunda batalla de Qadesh, pero, a diferencia de la anterior, el resultado de ésta aún hoy es muy incierto: Ramsés II volvió a Egipto e hizo inscribir en los muros de cinco templos⁶ su victoria, que habría conseguido él solo, sin ayuda alguna de su ejército, y que habría acabado con todos los soldados de Muwatallis II aún siendo exageradamente numerosos. La verosimilitud de este relato, que conocemos mediante el poema de Pentaur, es evidentemente escasa, pero incluso el resultado real de la batalla se desconoce en la actualidad, ya que probablemente habría acabado con una tregua silenciada por ambas partes. La maquinaria propagandística de Ramsés II, pese a todo, se encargó de llevar a cabo la tarea de enaltecer la divina figura de su faraón.

⁶ Tal y como asegura el inicio del poema de Pentaur, que cita uno de los templos objeto de las inscripciones: el de Karnak.

LA LITERATURA EGIPCIA DE LOS IMPERIOS ANTIGUO, MEDIO Y NUEVO

Para el pueblo egipcio, la actividad literaria que se generó durante el transcurso del Imperio Medio (2040-1786 AC) constituye la edad clásica o dorada de sus letras. Una buena razón que permite defender esta afirmación es el elevado número de copias que durante el Imperio Nuevo (1552-1069 AC) se realizaron de textos pertenecientes a aquel período. Otra muestra de la importancia que los textos de la edad clásica tuvieron para la cultura egipcia es la gran riqueza literaria del Imperio Medio, durante el cual se cultivaron todos los géneros que, posteriormente, distinguirían la literatura del imperio del Nilo.

Uno de estos géneros ya existía durante el Imperio Antiguo (2686-2173 AC) y responde a intereses primordialmente religiosos. Los *Textos de las pirámides*, inscripciones jeroglíficas fechadas entre las dinastías quinta y séptima, eran un conjunto de textos religiosos que tenían la finalidad de acompañar al espíritu del difunto faraón hasta el más allá. Se descubrieron en 1880 y son los textos de tipo mágico-religioso más antiguos conocidos hasta hoy (su redacción es mucho más tardía que su origen, que se pierde en los orígenes de la civilización egipcia, hace más de seis mil años). Basándose en los ancestrales *Textos de las pirámides*, los egipcios del Imperio Medio los ampliaron y completaron para proceder a la redacción de los *Textos de los sarcófagos*, que ya no estaban destinados solo al monarca, sino que eran aptos para cualquier ciudadano egipcio, independientemente de su clase social o posición. Siglos más tarde, las fórmulas y sortilegios de los *Textos de los sarcófagos* pasarían a formar parte del *Libro de los muertos*,⁷ una de las obras espirituales clave de la historia de la humanidad, que fue redactada durante el Imperio Nuevo.

⁷ La versión más completa hasta hoy conocida del *Libro de los muertos* es la que se descubrió durante la segunda mitad del siglo XIX, conocida como *papiro de Ani* y custodiada por el Museo Británico. Esta copia compila unos doscientos textos breves o capítulos.

También durante el Imperio Medio se redactó *Sinuhé*, que Padró (1996, p. 227-230) considera un género literario por sí mismo en su época. De hecho, *Sinuhé* está considerado el clásico por excelencia de la literatura egipcia, como lo serían más adelante la *Iliada* y la *Eneida* para las literaturas griega y latina, respectivamente. Tal y como se decía más arriba, la importancia de *Sinuhé* se demuestra en el gran número de copias que se han conservado, muchas de ellas trabajos escolares y pruebas de escribas sobre piedra o cerámica.⁸

El argumento de *Sinuhé* relata la huida de un alto dignatario real después de la muerte del faraón Amenemhat I, de quien era hombre de confianza, por temor de las revueltas que previsiblemente se organizarían para decidir cuál de sus hijos le sucedería. En ningún lugar del texto encontramos elemento inverosímil alguno o de tipo fantasioso, de modo que el relato puede considerarse en gran medida «realista»; y esto es así hasta el punto de que los principales personajes que aparecen en él (Amenemhat I y quien finalmente será su sucesor, Sesostris I) son reales y parte importante de la historia egipcia. El relato, además, se enmarca en el género de la autobiografía, muy común en su época, especialmente en las tumbas de ciudadanos de cualquier linaje, donde se solían inscribir detalles de la vida del difunto para conocimiento de quienes le recibirían en el más allá. Del mismo modo, las costumbres y el *modus vivendi* que el autor del relato atribuye a los varios pueblos asiáticos que aparecen en el texto (así como los lugares que sirven de escenario para la acción) están corroborados historiográficamente. La verosimilitud de la narración es tan alta que los historiadores incluso especulan sobre la posibilidad de que se trate de una biografía real, pese a que no se puede contrastar la información que *Sinuhé* contiene con otra documentación histórica.

Otro género que se cultivó notablemente en la literatura egipcia, en absoluto contraste con el anterior, fue el de las narraciones fantásticas, derivadas de relatos que perduraron oralmente para acabar

⁸ Lo mismo sucedió en Sumer y Babilonia con la epopeya de Gilgameš de Uruk.

siendo immortalizados. Un ejemplo de este género es *El náufrago*, mencionado más arriba por su similitud con el Simbad de *Las mil y una noches*. En este caso, todos los sucesos y personajes son pura ficción fantástica: una isla mágica que aparece y desaparece a voluntad, una serpiente que habla y ejerce el señorío de la isla mágica, regalos y presentes preciosos de incalculable valor, el retorno a la vida de unos marineros que habían perecido ahogados, etc.

El poema de Pentaur, eje central de este artículo, sería un término medio entre ambas tendencias: contiene los datos históricos de la batalla que Ramsés II el Grande disputó contra los hititas cerca de Qadesh pero, por otro lado, la acción acaba siendo inverosímil de tan hiperbólica. Debe tenerse muy en cuenta, en este sentido, que la sucesión de hechos narrados en el poema de Pentaur se encuentra a caballo entre la historiografía (real y verosímil) y propaganda política (en el caso que nos ocupa, entendida como «literatura épica»).

LA BATALLA DE QADESH SEGÚN EL POEMA DE PENTAUR

El poema de Pentaur⁹ narra los hechos acontecidos en la segunda batalla de Qadesh, un enfrentamiento entre las naciones egipcia e hitita por el dominio de la franja de Amurru, territorio fronterizo entre el actual sureste de Turquía y el noroeste de Siria. Estas tierras y, más concretamente, la ciudad de Qadesh, eran en tiempos de Ramsés un importante cruce de caminos a través de los cuales circulaban las más importantes rutas comerciales del antiguo Oriente Próximo. Hititas, mitánicos y egipcios se disputaron en muchas ocasiones el control de Amurru, pero en el año 1288 AC, después de sucesivos períodos de guerra y tregua, estalló nuevamente el interés de Egipto por aquella

⁹ Pentaur fue un escriba del antiguo Egipto a quien se atribuyen dos importantes textos: por un lado, el poema acerca de la batalla de Ramsés II en Qadesh y, por otro, *La disputa de Sekenenre y Apopi*, en que narra parte de la guerra de Egipto contra los ocupantes hicsos. Cabe destacar que Pentaur fue hijo del célebre Ramose, apodado *el escriba íntegro* por la perfección de sus trabajos.

franja, que se encontraba bajo dominio hitita y con Mitania decididamente fuera de juego.

El poema de Pentaur ha trascendido gracias a las inscripciones halladas en el Ramesseum,¹⁰ ubicado al oeste de Luxor. El edificio principal del Ramesseum tiene una sala hipóstila anexa en la cual, entre otros episodios bélicos, se encuentra inscrita la batalla de Qadesh y la victoria de Ramsés II sobre el hitita Muwatallis II. Fue el propio faraón quien, al volver de la batalla, ordenó inscribir en todos sus templos las proezas y gestas de Qadesh, atribuyéndose una victoria totalmente en solitario, sin la ayuda de sus soldados, y alzándose como salvador de éstos y de los intereses de todo el pueblo egipcio.¹¹ La historiografía actual, pese a todo, nos da otra versión de los hechos narrados en el poema de Pentaur, una nueva versión que duda mucho de la victoria del faraón. Según los estudios más recientes, como Sturm (1996), los ejércitos egipcio e hitita habrían llegado a una tregua que salvaguardaría los intereses comunes de ambos, habiendo quedado en tablas en el terreno de batalla. Las inscripciones egipcias que nos han llegado, muy diferentes de este último punto de vista, ofrecen una literatura riquísima a la vez que inverosímil en demasía.

La introducción del poema de Pentaur es tripartita y destaca las atribuciones políticas, religiosas y militares del faraón Ramsés II el Grande. Esta estructura en tres se ha tomado como modelo de estudio para el resto del poema, que distingue muy claramente la épica aplicada a la política, la religión y la guerra de aquello que, supuestamente, podríamos considerar hechos históricos y, hasta cierto punto,

¹⁰ Este templo funerario de Ramsés II fue descubierto en 1829 por el arqueólogo francés Jean-François Champollion.

¹¹ La propaganda política más tendenciosa mediante inscripciones en templos, columnas y obeliscos fue muy habitual en la época de Ramsés el Grande. También era corriente la distribución de la primera forma de prensa conocida, que consistía en la figura de un pequeño escarabajo de piedra que, en el reverso, exhibía las noticias que desde la corte se querían difundir todo a lo largo del Imperio Egipcio. Estas figuras, que se solían leer en público, constituyeron una estrategia política sin precedentes de enaltecimiento del gobernante.

verosímiles. En esta introducción, como atribuciones políticas, se otorga al faraón el poder absoluto sobre el Alto y el Bajo Egipto; en el terreno religioso, se le considera hijo de Re y querido por Amón, dotado de vida eterna; en materia bélica, se destaca su gesta en la batalla de Qadesh y su victoria sobre sus oponentes de Hatti, Naharina, Arzawa, Pidasas, Dardania, Masha, Karkisha y Luka, Karkemish, Kady, Ugarit y Moushanet (que eran ejércitos feudatarios o aliados del rey hitita Muwatallis II, tal y como se detallará más adelante).

Al principio de la composición, se describe a Ramsés II como un faraón joven (solo tenía veinte años cuando accedió al trono y veinticinco cuando luchó en Qadesh), único y activo («activo y sin igual»), fuerte y poderoso («de brazos poderosos», «fuerte como Montu»), valiente («su corazón tiene coraje») y físicamente atractivo («de formas perfectas como Atón»).¹² Las primeras estrofas del poema están enteramente dedicadas a la presentación del faraón y al enaltecimiento de su poder. Siguiendo la estructuración tripartita, se podría resumir el ámbito político en dos aspectos: fortaleza frente a los extranjeros (feudatarios o enemigos) y protección de los propios. El rey del Alto y el Bajo Egipto, de este modo, tenía la obligación de ser el azote de los foráneos y el protector de los autóctonos, tal y como sugiere la expresión «victorioso sobre todas las tierras» frente a «fuerte muro protector alrededor de sus soldados», o bien «su escudo [de su ejército] en el día de la batalla» frente a «sembrando el terror en los corazones extranjeros cual león salvaje en un valle de cabras». Como gobernante, Ramsés también está considerado un buen estratega que se muestra firme y que se hace respetar, pero a la vez es afectuoso con los suyos, del mismo modo que éstos le quieren como padre de la nación. Se le compara, militarmente, con un toro («firme como un toro listo para la batalla») y con un león («sembrando el terror en los corazones extranjeros cual león salvaje en un valle de cabras»), dos especies animales que siempre han sido iconos del belicismo y del poder. Del

¹² Todas las traducciones son propias y se corresponden a una versión inglesa del texto.

faraón también se dice, en una hipérbole muy característica de la literatura épica antigua, que «no se amedrenta ni ante todas las naciones unidas: un millar de hombres no le resiste; un centenar de miles de ellos se desfallece ante una mirada suya». Respecto a la religión, no solo se le considera hijo de Re y querido por Amón, tal y como le corresponde legítimamente al soberano de Egipto, sino que ha heredado las mejores cualidades de las divinidades: «fuerte como Montu», «de formas perfectas como Atón», «como Set sobre su montaña», etc.

Como pretendida crónica histórica que quiere ser, el poema de Pentaur también da a conocer la fecha exacta del inicio de la guerra que enfrentó a Ramsés II contra el rey hitita Muwatallis II: «el noveno día del segundo mes de verano del quinto año» (debe entenderse el quinto año de reinado del faraón, eso es, en 1284 AC). Se describen al detalle todos los preparativos de la marcha hacia Qadesh y la organización del ejército de Ramsés, especialmente el itinerario seguido por territorios egipcios y palestinos hasta llegar a la región de Amurru. El escriba Pentaur explica, nuevamente en tono grandilocuente, la percepción que se tenía de la numerosa infantería, la caballería y la figura del propio faraón: «Todas las tierras extranjeras temblaban ante él, sus caudillos obsequiándolo con presentes y todos los rebeldes reverenciándolo por temor al poder de Su Majestad». Al llegar a las inmediaciones de Qadesh, un primer destacamento del ejército de Egipto topa con enemigos llegados de todos los rincones del Imperio Hitita, numerosos soldados y carros de combate que «cubrían los montes y los valles y eran como una multitud de langostas». El cronista destaca el gran potencial del ejército de Muwatallis II, mucho más numeroso y poderoso que el egipcio, para poder a continuación narrar una batalla absolutamente inverosímil en que el faraón, solo y sin la ayuda de sus soldados, vencerá a los guerreros de unas quince regiones enemigas. La historiografía moderna contabiliza estos ejércitos aliados de los hititas

en unos cuarenta mil hombres, mientras que Egipto tendría a su disposición cerca de veintidós mil quinientos efectivos.

El poema de Pentaur facilita también ciertos datos históricos bastante importantes, como el nombre de algún batallón egipcio o el de los caballos de combate del faraón, «Victoria-en-Tebas» y «Mut-está-satisfecho». La nominalización de las armas o de los animales de una personalidad destacada ya era costumbre en la literatura épica del antiguo Egipto, tal y como podemos comprobar en este ejemplo; más adelante, durante la lejana Edad Media, este tópico se repetirá en toda la literatura del género en Europa.¹³ Pero en el poema egipcio también se hace algo mucho más inusual para la literatura épica posterior: se da voz al escudero del faraón, Menena, que reprocha a su señor que quiera salvar a sus hombres de una segura derrota frente a los hititas, ya que ellos han abandonado el combate: «Mi buen señor, gobernante poderoso, gran salvador de Egipto en tiempo de guerra, estamos solos en la batalla, abandonados por soldados y carros. ¿Para qué te alzas y les proteges?».

Para la descripción de la batalla, el cronista pone en boca del propio faraón la narración de los hechos, de modo que es Ramsés II quien explica su gesta en primera persona. Este recurso sigue la línea de interés político del poema de Pentaur que se comentaba más arriba. El faraón ejerce de testimonio único de cómo él mismo se enfrentó solo contra el enemigo, adjudicándose la ayuda de los dioses, y cómo sus soldados, viendo la valía con que luchaba su soberano, volvieron al combate. El cronista incluye en este punto las alabanzas de los combatientes egipcios hacia su faraón: «Salud, oh buen guerrero, de corazón firme, que has salvado a tus soldados, a tus carros; eres el hijo de Amón, que actúa con sus brazos. [...] Eres el luchador perfecto, no hay otro como tú. Un rey que lucha por su ejército en el día del

¹³ No es necesario recordar el nombre que se asignó, entre muchos otros casos, a los caballos y las espadas de insignes héroes como el Cid, el rey Arturo o, ya en el Renacimiento (aunque con una intencionalidad muy distinta), don Quijote de la Mancha.

combate». De estas palabras se deducen el origen divino del poder de Ramsés, abiertamente reconocido por sus súbditos, y una de las funciones que debe ejercer todo buen gobernante: proteger a su pueblo de cualquier peligro.¹⁴ La narración de la batalla de Qadesh finaliza con la petición de tregua por parte del hitita Muwatallis, la consiguiente victoria egipcia y el retorno al país el Nilo. El escriba Pentaur destaca que todos los miembros del ejército de Ramsés el Grande volvieron sanos y salvos a sus hogares, siempre bajo la protección de los dioses y, entre ellos, de su faraón.

Otro dato interesante que nos aporta el poema de Pentaur es la evidencia de las conexiones entre la literatura bíblica y algunas expresiones literarias anteriores a ella. A parte del célebre episodio del diluvio universal, originario de una composición sumeria homónima y posteriormente adaptado para el Antiguo Testamento, en el poema de Pentaur nos sorprende encontrar unas palabras de significado muy similar a las expresadas por Jesús en el momento de la crucifixión. Ramsés, justo antes de lanzarse a la batalla sin más compañía que la de su escudero, exclama: «¿Qué es esto, padre Amón? ¿Es correcto que un padre ignore a su hijo? ¿Mis proezas son una cuestión digna de ignorar?». El Nuevo Testamento recoge las últimas palabras del mesías en la cruz: «Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?». Si tenemos en cuenta la larga estancia del pueblo hebreo en tierras egipcias y los continuos contactos entre pueblos de la rica zona de Oriente Próximo, podemos creer que tras este pasaje literario cabe la posibilidad de que se esconda una influencia cultural.

El colofón del poema corresponde a las firmas de quienes lo dejaron por escrito, especialmente Pentwere (o Pentaur), que redactó el papiro Sallier III. Esta copia del poema, que probablemente fue

¹⁴ La naturaleza tripartita del poder del faraón es un tema recurrente a lo largo del poema de Pentaur. Política, religión y guerra, los tres pilares sobre los cuales se sustenta su figura, quedan suficientemente claros en este fragmento, que además plasma cómo su ejército (y, por extensión, su pueblo) ha aceptado y se ha sometido a la innegable soberanía del faraón.

descubierta a raíz de la invasión de Egipto por parte de Napoleón, se encuentra actualmente entre la colección de papiros del Museo Británico de Londres.

ADAPTACIÓN DEL POEMA DE PENTAUR

La presente adaptación al español del poema de Pentaur se ha realizado a partir de la transcripción inglesa del papiro «Sallier III»¹⁵ y de la versión del profesor J. S. Arkenberg, de la California State University en Fullerton,¹⁶ que, a su vez, la adaptó de March (1914).

Relato de la victoria del Rey del Alto y Bajo Egipto, Usermare-sotpenre, hijo de Re, Ramsés, querido por Amón, dotado de vida eterna, quien venció sobre las naciones de Hatti, de Naharina, de Arzawa, de Pidasa, de Dardania, de Masha, de Karkisha y de Luka, de Karkemish, de Kady, de Qadesh, de Ugarit y de Moushanet.

Su Majestad era un joven señor

activo y sin igual.

De brazos poderosos, de corazón corajoso,

fuerte como Montu.

De formas perfectas como Atón,

vitoreado al mostrar su belleza.

Victorioso sobre todas las naciones,

astuto al tomar parte en una batalla.

¹⁵ Véase el enlace web http://ib205.tripod.com/kadesh_poem.html.

¹⁶ Véase el enlace web <http://reshafim.org.il/ad/egypt/kadeshaccounts.htm>.

Fuerte muro protector alrededor de sus soldados,
su escudo en el día de la batalla.

Un arquero sin igual
que prevalece sobre todos los demás.

Cuando se dirige a una multitud,
su corazón es fuerte.

Es corajoso en el momento del combate
como una llama que consume.

Es firme como un toro listo para la batalla,
no se amedrenta ni ante todas las naciones unidas:
un millar de hombres no le resisten,
cientos de miles de ellos se desfallecen ante su
mirada.

Señor del terror, goza de gran fama
en los corazones de sus súbditos.

Admirado y rico en gloria
como Set sobre su montaña.

Siembra el terror en los corazones extranjeros
cual león salvaje en un valle de cabras.

Él parte con valor y retorna triunfante,
con un aspecto firme y libre de vanagloria.

De conducta recta, buen estratega,
cuya primera respuesta siempre es la correcta.

Él salva a sus tropas en el día de la batalla,
es de gran ayuda para sus aurigas.

Él devuelve a casa a quienes le siguen y rescata a sus
soldados:

su corazón es como una montaña de cobre.

Rey del Alto y Bajo Egipto, Usermare-sotpenre,

hijo de Re, Ramsés, querido por Amón,

dotado de vida eterna como Re.

Su Majestad ha dejado a punto su infantería, sus carros y los sardos cautivos que se trajo consigo tras las victorias de su fuerte brazo. Éstos han sido provistos de todas sus armas y se les han dado órdenes para la batalla. Su Majestad se dirige hacia el norte con su infantería y con sus carros, habiendo partido en el año quinto, segundo mes de verano, noveno día. Su Majestad pasó de largo la fortaleza de Sile, siendo poderoso como Montu al avanzar, con todas las tierras extranjeras temblando tras él, sus caudillos obsequiándolo con presentes y todos los rebeldes reverenciándolo por temor al poder de Su Majestad. El ejército de Su Majestad viajó por estrechos caminos como por las carreteras de Egipto.

Habiendo pasado los días, Su Majestad se encontraba en Riamsese-Meryamun, la ciudad ubicada en el valle del Pino, y prosiguió hacia el norte. Y cuando llegó a las altas tierras de Qadesh, Su Majestad pasó adelante como Montu, señor de Tebas. Vadeó el Orontes con el primer ejército,

«Amón-da-la-victoria-a-*Usermare-sotpenre*», y llegó a la ciudad de Qadesh.

El vil enemigo de Hatti trajo consigo a todas las naciones extranjeras desde allí hasta los confines del mar. Vino todo el país de Hatti, también el de Naharina, el de Arzawa y el de Dardania, el de Keshkesh, el de Masha, el de Pidasá, el de Irún, el de Karkisha, el de Luka, Kizzuwanda, Karkemish, Ugarit, Kady, el país entero de Nuges, Moushanet y Qadesh. No se dejó ninguna nación por traer, ninguna de aquellas lejanas tierras, y sus caudillos venían también, cada uno de ellos con su infantería y con sus carros: una multitud sin igual. Cubrían los montes y los valles y eran como una multitud de langostas. El vil enemigo de Hatti no dejó plata alguna en su país: lo despojó de todas sus pertenencias para dárselas a aquellos extranjeros y, de ese modo, traerlos a su lado para el combate.

El vil enemigo de Hatti y las muchas naciones extranjeras que venían con él estaban escondidos y listos al nordeste de la ciudad de Qadesh, mientras que Su Majestad se encontraba solo consigo mismo y con sus sirvientes; el ejército de Amón marchaba tras él; el ejército de Pre vadeaba el río en la cercana ciudad de Shabtuna, a una distancia de diez kilómetros y medio de donde se encontraba Su Majestad; el ejército de Ptah se encontraba al sur de la ciudad de Ironama; el ejército de Set iba de camino. Su Majestad creó una primera fuerza de combate con lo mejor de su ejército, pero aún se hallaba en la tierra de Amor. El vil caudillo de Hatti se situó en medio del ejército que le acompañaba sin presentar batalla por temor a Su Majestad, pese a que traía consigo a hombres y a caballos en tan gran número como la arena —eran tres

hombres por carro equipados con todas las armas de guerra— y pese a que había realizado una parada escondido tras la ciudad de Qadesh.

Los enemigos avanzaron desde el lado sur de Qadesh y atacaron al ejército de Pre por el centro, mientras este marchaba inconsciente del peligro y no preparado para el combate. La infantería y los carros de Su Majestad cedieron en el momento en que Su Majestad se encontraba al norte de la ciudad de Qadesh, en la orilla oeste del Orontes. Alguien fue a comunicárselo a Su Majestad, que se alzó como su padre Montu: cogió sus armas y se enfundó en su cota de malla; era como Baal en su mejor momento. El gran caballo que llevaba consigo Su Majestad era «Victoria-en-Tebas», del gran establo de Usermare-sotpenre, querido por Amón.

Su Majestad cabalgó al galope y cargó contra el enemigo de Hatti, él solo, sin nadie a su lado. Su Majestad miró a su alrededor y vio dos mil quinientos carros rodeándole e impidiéndole escapar, todos ellos pertenecientes a las veloces tropas del enemigo de Hatti y de las muchas naciones de Arzawa, Masha, Pidasá, Keshkesh, Irún, Kizzawanda, Khaleb, Ugarit, Qadesh y Luka, grupos de tres hombres luchando en equipo.

«Ningún oficial estaba conmigo, ningún auriga,
ningún soldado del ejército, ningún escudero.

Mi infantería, y mi caballería tras ella,
no fue capaz de presentar batalla.»

Su Majestad dijo: «¿Qué es esto, padre Amón?»

¿Es correcto que un padre ignore a su hijo?

¿Mis proezas son una cuestión digna de ignorar?

¿No me he alzado y he andado yo a petición tuya?

No he desatendido ni una de tus órdenes.

¡Eres demasiado grande, gran señor de Egipto,

para permitir que los extranjeros tomen este rumbo!

¿Qué son estos asiáticos para ti, oh Amón,

infelices ignorantes de Dios?

¿No he construido para ti grandes monumentos?

¿No he abarrotado tu templo con mi botín?

¿No he edificado para ti mi mansión de Millones-de-

Años?

¿No te he dado mi abundancia como ofrenda?

Logré que todas las naciones abastecieran tus altares,

sacrifiqué para ti miles de cabezas de ganado

y te ofrecí todo tipo de hierbas de dulces aromas.

No me he ahorrado ninguna buena obra

que no haya tenido lugar en tu corte.

He construido grandes torres para ti,

yo mismo he erigido sus losas;

te he traído obeliscos desde Yebu,

fui yo quien trajo las piedras.

Construí barcos y los hice a la mar

para transportar lo que las naciones producen para ti.

Podría decirse: “¿Es poco beneficio para quien se confía a tu designio?”

Haz el bien a quien cuenta contigo, porque te servirá de buen grado.

A ti me dirijo, mi padre Amón, porque estoy entre una multitud de extranjeros: todas las naciones se han unido contra mí, ¡estoy solo, nadie está conmigo!

Mis numerosas tropas me han abandonado, ninguno de mis carros me está buscando; seguiré llamándoles, pero ya nadie escucha mi reclamo.

Sé que Amón me ayuda más que un millón de tropas, más que cien mil aurigas, más que diez mil hermanos e hijos unidos como un único corazón.

Los esfuerzos de muchos no son nada, Amón es más útil que todos ellos.

Vine hasta aquí a petición tuya,

Oh Amón, ¡no he transgredido tu orden!»

«Aunque rogué desde tierras lejanas,
mi voz resonó allá en el sur.
Amón vino a mí cuando le llamé,
me dio su mano y me regocijé.
Me habló como si se encontrara a mi lado:
“Adelante, estoy contigo.
Yo, tu padre, te doy mi mano.
Me impongo ante cientos de miles de hombres,
¡soy el señor de la victoria, amante del valor!”
Mi corazón se volvió firme, mi pecho se regocijó,
todo lo que hice tuvo éxito: fui como Montu.
Disparé a mi derecha; agarré a mi izquierda;
anduve tras ellos como Set en su mejor momento.
Vi que la masa de carros en cuyo centro me
encontraba
se desperdigaba por detrás de mis caballos:
ninguno de ellos tenía valor para luchar,
sus corazones desfallecieron por temor a mí,
sus brazos se debilitaron, no podían disparar,
no tenían valor ni para coger sus jabalinas.
Los hundí en las aguas como a los cocodrilos,
cayeron de bruces los unos sobre los otros.
Los masacraba a placer,

nadie miraba atrás,
nadie se giraba,
quienquiera que caía, no volvía a levantarse.»

Y el maldito caudillo de Hatti se mantuvo con su
ejército y sus carros
contemplando cómo Su Majestad luchaba solo,
sin soldados ni aurigas;
se mantuvo de espaldas, encogido, asustado.
Entonces hizo que algunos caudillos se acercaran,
cada uno de ellos con sus carros,
equipados con sus armas de guerra:
el caudillo de Arzawa y el de Masha,
el caudillo de Irún y el de Luka,
el de Dardania, el caudillo de Karkesmish,
el caudillo de Karkisha, el de Khaleb,
los hermanos de Hatti todos juntos,
un total de un millar de carros se lanzaron a sangre y
fuego.

«Cargué contra ellos como Montu,
en un instante les di a probar mi mano,
los masacré, los hice pizcas.»

Unos de ellos gritó:

«No es un hombre quien se halla entre nosotros,
sino Set el-de-gran-fuerza, Baal en persona.
No son proezas humanas las que él realiza,
sino las de alguien que es único
y que lucha contra cien mil sin soldados ni carros.
Venid aprisa detrás de él,
preservad vuestras vidas y el aire que respiráis.
A quien se le acerca demasiado,
las manos y los miembros se le debilitan,
no puede empuñar ni arco ni jabalina.
¡Quien le vea, que corra!»
Su Majestad les dio caza como en un vallado:
«Los masacré sin tregua.»

«Alcé mi voz hacia mi ejército: “Mantened el corazón
firme, mis soldados;
contempladme victorioso, a mí solo,
porque Amón me ayuda y su mano está conmigo.
Cuán débiles son vuestros corazones, oh, mis
aurigas,
¡ninguno de vosotros es digno de confianza!
¿No os he ayudado yo en mi país?
¿No me comporté como señor vuestro cuando erais

humildes

y os convertí en caudillos a voluntad día tras día?

Les di hijos a los padres,

desterré el mal de nuestra nación,

os cedí sirvientes,

os devolví lo que os habían quitado.

A quienquiera que hiciera una petición

yo le decía a diario: 'Lo haré.'

Ningún otro señor ha hecho por sus soldados

lo que yo he hecho por vosotros.

Os permití habitar en vuestras villas

sin pedirnos servicio militar alguno.

Y lo mismo sucedió con mis aurigas:

os dejé vivir en vuestras ciudades

diciendo: 'Solo les haré buscar en días como hoy,

en el momento de unirse a la batalla.'

Y ahora contemplaos: os habéis convertido en unos

cobardes,

¡nadie se ha apresurado

a echarme una mano mientras lucho!

Mientras el espíritu de mi padre perdure,

deseo permanecer en Egipto

como mis padres, que jamás vieron a los sirianos

ni lucharon contra ellos en el extranjero.

¡Que ninguno de vosotros haya venido a mí

dice mucho de vuestro servicio a Egipto!

Menuda hazaña es para aquellos que alzan

monumentos

en Tebas, la ciudad de Amón,

este crimen que cometéis mis soldados y aurigas,

este crimen que ni siquiera se puede nombrar.»

«Contemplad: Amón me ha dado su fuerza

cuando no he tenido a mis soldados ni a mis aurigas;

él ha hecho que todas las distantes naciones vean

la victoria de mi poderoso brazo.

Me he encontrado solo, sin ningún capitán tras de mí,

sin aurigas, sin soldados de a pie, sin oficiales.

Las naciones que me han contemplado así me

nombrarán

a lo largo y ancho de distantes tierras desconocidas.

Quienquiera que haya escapado de mi mano

se volverá para contemplar mis hazañas.

Cuando he atacado a sus multitudes,

sus pies han flaqueado y han huido.

De todos cuantos me han disparado

sus flechas han virado al atacarme.»

«Cuando Menena, mi escudero, vio
que un gran número de carros me rodeaba,
se debilitó y su corazón desfalleció;
un gran temor le invadió todo el cuerpo.»

Le dijo a Su Majestad: «Mi buen señor,
buen gobernante, salvador de Egipto en tiempos de
guerra,
estamos solos en el fragor de la batalla,
abandonados por soldados y carros.

¿Por qué permanecéis en pie para protegerlos?

Déjeme ser franco: ¡salvémonos, Usermare-sotpenre!»

Su Majestad le dijo a su escudero:

«¡Mantente firme, con el corazón sereno, mi escudero!

Cargaré contra ellos como arremete el halcón,
los masacraré, los asesinaré, los arrastraré por los
suelos.

¿Por qué temes a estos débiles
cuyas multitudes me traen sin cuidado?»

De repente, Su Majestad atacó hacia adelante,
cargó al galope contra el centro del enemigo,
cargó contra ellos por sexta vez.

«Les hice frente como Baal en su mejor momento de poder,

arremetí contra ellos sin tregua.

Cuando mis soldados y aurigas vieron

que era como Montu, de-brazos-poderosos,

que mi padre Amón estaba conmigo,

que irritaba a las naciones extranjeras tras de mí,

comenzaron a venir uno a uno

para entrar en el campo de batalla al anochecer.

Vieron que todas las naciones extranjeras contra las

que había cargado

yacían sobre su sangre.

Todos los buenos guerreros de Hatti,

los hijos y hermanos de sus caudillos,

por quienes yo había hecho añicos la llanura de

Qadesh,

no podían ser pisados a consecuencia de su gran

número.

Y cuando mis soldados vinieron a elogiarme,

sus rostros resplandecieron a la luz de mis proezas;

mis capitanes vinieron a loar mi fuerte brazo,

mis aurigas hicieron lo propio exaltando mi nombre:

“¡Salve, oh, gran guerrero, de corazón firme!

Has salvado a nuestros soldados, a nuestros carros.

Eres el hijo de Amón, el que actúa con sus brazos.

Has derribado Hatti con tu valerosa fuerza.

Eres el luchador perfecto, no hay otro como tú:

un rey que lucha por su ejército en el día de la
batalla.

Tienes un gran corazón, eres el primero de tu clase,
no te amedrentas ni ante todas las naciones unidas.

Eres el gran vencedor por delante de tu ejército,
por delante de todo el país, no es vanagloria.

¡Protector de Egipto, represor de las naciones
extranjeras,

has partido la espalda de Hatti para siempre!»

Su Majestad dijo a su infantería,

a sus capitanes y a sus aurigas:

«¿Qué me decís de vosotros, mis capitanes, soldados,
mis aurigas, que habéis evitado el combate?

¿Un hombre no actúa para ser aclamado en su
ciudad

cuando regresa como un bravo por delante de su
señor?

Un nombre forjado en combate es ciertamente bueno,

un hombre siempre es respetado por su valor.

¿No os he hecho yo el bien

para que me dejéis solo en el medio de la batalla?

¡Sois afortunados de seguir aún vivos,

vosotros, que os tomabais un respiro mientras yo

estaba solo!

¿No lo sentíais en vuestros corazones?

¡Yo soy vuestro muro de hierro!

¿Qué dirán los hombres cuando oigan

que me habéis dejado solo y sin camarada alguno,

sin que ningún capitán, auriga o soldado haya venido

a echarme una mano mientras combatía?

He destruido un millón de naciones yo solo,

sobre “Victoria-en-Tebas” y “Mut-está-satisfecha”, mis

grandes caballos;

fueron ellos quines me dieron su apoyo

cuando me enfrenté solo a tantas naciones;

en adelante serán alimentados en mi presencia

cuando me encuentre en palacio;

fue a ellos a quienes encontré en plena batalla,

y al auriga Menena, mi escudero,

y a los mayordomos de palacio que se encontraban a

mi lado.

¡Mis testigos en el combate, contemplad, fueron ellos!

Solo me frené en valor y en victoria

habiendo derribado a centenares de miles con mi

fuerte brazo.»

«Al amanecer, comandé las filas para el combate;

estaba listo para luchar como un toro embravecido.

Me alcé contra ellos bajo la apariencia de Montu,

equipado con mis armas victoriosas.

Cargué contra sus filas arremetiendo como un

halcón,

la serpiente de mi frente derribaba a mis enemigos

lanzando su aliento mortal sobre sus caras:

fui como Re cuando se alza al amanecer.

Mis rayos quemaban los cuerpos de mi enemigos.

Ellos decían: “Cuidado, no os aproximéis,

Sejmet la Grande está con él;

está con él sobre sus caballos, su mano está con él;

¡a quienquiera que se le acerque

un aliento de fuego le quemará el cuerpo!”

Y entonces se mantenían a distancia,

tocando el suelo con sus manos por detrás de mí.

Los subyugué,

los exterminé sin tregua;
 se acurrucaron tras mis caballos
 y yacieron amontonados sobre su sangre.»

«El vil caudillo de Hatti me escribió y rindió culto a mi nombre como al de Re, diciendo: “Eres Set, Baal en persona, el terror hacia ti es fuego en la tierra de Hatti.” Hizo partir a un enviado con una carta en la mano dirigida a mi gran nombre, saludando a la Majestad del Palacio: “Re-Harakhti, el Fuerte-Toro-querido-por-Maat, el Soberano que protege a su ejército, poderoso por cuenta de su fuerte brazo, muro de sus soldados en el día de la batalla, Rey del Alto y Bajo Egipto, Usermare-sotpenre, el hijo de Re, el león señor de la fuerza, Ramsés, querido por Amón, dotado de vida eterna.”»

«“Tu sirviente habla para que se sepa que eres hijo de Re, que viniste a nosotros de su cuerpo. Él te dio todas las tierras. Del mismo modo en la tierra de Egipto como en la de Hatti, todos son tus sirvientes, todos están bajo tus pies. Pre, tu augusto padre, te los dio. No nos aplastes. Señor, tu poder es grande, tu fuerza pesa sobre la nación de Hatti. ¿Es bueno que asesines a tus sirvientes, con la cara feroz y sin lástima alguna? Mira: te pasaste el día de ayer matando a cientos de miles, y vuelves hoy y no dejas a ningún heredero con vida. ¡No seas tan duro haciendo tratos, rey victorioso! La paz es mejor que luchar. ¡Danos un respiro!”»

«Entonces amainé la dominación, siendo como Montu en su mejor momento, cuando ya ha realizado su ataque. Ordené que me trajeran a todos los líderes de mi infantería y de mis aurigas, a todos mis oficiales juntos en asamblea,

para que escucharan el tema sobre el que me habían escrito; les permití escuchar las palabras que el vil caudillo de Hatti me había dirigido. Ellos dijeron al unísono: “¡La paz es algo excelente, oh, Soberano, Señor nuestro! No hay culpa alguna al acordar la paz. ¿Quién puede resistirse a ti en tu día de cólera?” Ordené que sus palabras fueran escuchadas y me volví hacia el Sur en paz.»

Su Majestad volvió en paz a Egipto con su infantería y con sus aurigas, todos vivos, y la dominación fue con él, y los dioses y las diosas protegieron su cuerpo. Destruyó todas las naciones por temor a él; la fuerza de Su Majestad protegió a su ejército; todas las naciones extranjeras elogiaron su blanco rostro.

Llegó en paz a Egipto, a Riamsese-Meryamun, lleno de victorias. Reposó en su palacio de vida y de dominación como Re en su horizonte, con los dioses de su tierra aclamándolo y diciendo: «¡Bienvenido, querido hijo nuestro, Rey Usermare-sotpenre, el hijo de Re, Ramsés, querido por Amón, dotado de vida eterna!» Le concedieron millones de júbilos por siempre en su trono de Re, con todas las tierras altas y bajas postradas bajo sus pies por siempre y por todos los tiempos.

Este texto fue redactado en el año noveno, segundo mes de verano, acerca de la figura del Rey del Alto y Bajo Egipto, Usermare-sotpenre, el hijo de Re, Ramsés, querido por Amón, dotado de vida eterna como su padre Re.

Ha sido exitosamente concluido bajo la factura del jefe archivista del Real Tesoro, Amenemone; el escriba del Real Tesoro, Amenemwia, y el escriba del Real Tesoro, [—].

Hecho por el escriba Pentaur.

BIBLIOGRAFÍA

- Cultura escrita y poder en el mundo antiguo* (2000). Barcelona: Gedisa.
- DAUMAS, F. (1972). *La civilización del Egipto faraónico*. Barcelona: Juventud.
- MARCH, E. [ed.] (1914). *The World's story: A history of the World in story, song and art*. Vol. III: *Egypt, Africa and Arabia*. Boston: Houghton Mifflin, p. 154-162.
- MORENZ, S. (1992). *Egyptian religion*. Nueva York: Cornell University Press.
- PADRÓ, J. (1996). *Historia del Egipto faraónico*. Madrid: Alianza.
- PRITCHARD, J. B. (1966). *La sabiduría del antiguo Oriente: Antología de textos e ilustraciones*. Barcelona: Garriga.

ROBINSON, A. (2007). *The story of writing: Alphabets, hieroglyphs & pictograms*. Londres: Thames & Hudson.

ROJAS BEZ, J. (1989). *Literaturas egipcia, mesopotámica y hebrea*. Santiago de Cuba: Oriente.

STURM, J. (1996). *La guerre de Ramsès II contre les Hittites – Der Hettiterkrieg Ramses' II*. Bruselas: Connaissance de l'Égypte Ancienne.



Jimena: figura estética y su función diegética en El Cantar de Mio Cid

POR LA DOCTORA MARTHA GARCÍA,

profesora de Medieval & Siglo de Oro español

Al hablar de diegética se debe comenzar reconociendo los postulados otorgados por Per Åge Brandt—quien ha dedicado extensas obras a la teoría de la diégesis—abordando este concepto desde la metodología estructuralista y su nexa con el proceso a través del cual se construye la ficción—desde el centro hasta el margen—produciendo esto a su vez el desencadenamiento de niveles y sub-niveles de estratificación

discursiva. Igualmente, resulta inevitable nombrar a Gérard Genette y sus múltiples aportaciones en este campo, en los cuales se explica a cabalidad los distintos niveles narrativos—en este caso serían niveles líricos—en que se construye un relato, sea éste oral o escrito¹⁷. Tomando como base estos enunciados, se analizará el papel de Jimena en el *Cantar de Mio Cid* y su función literaria, dentro y fuera del texto; se otorgará particular atención a la resonancia diegética que su posición le concede en la obra. La finalidad primordial radicará en esbozar la importancia que radica en la caracterización del personaje de Jimena como mujer acorde al contexto social e histórico en el que se desenvuelve y su activa participación en el desarrollo del cantar como discurso lírico. Del mismo modo, la presencia y ausencia de este personaje—tanto en las desventuras como en las glorias de su cónyuge—serán los puntos claves que servirá de roca angular en el desarrollo de este propósito.¹⁸

Al abordar el personaje de Jimena como centro de estudio, resulta necesario expresar el hecho de que el investigador de campo se tropezará con la gran dificultad de no contar con suficientes fuentes e investigación crítica de donde partir o edificar una simiente. Entre los estudios hechos o encaminados en esta dirección podríamos nombrar “Jimena: A Woman in Spanish Literature” de Marjorie Ratcliffe; “A Woman's Plea for Justice: Las quejas de Jimena” estudio elaborado por Carol Anne Evans;¹⁹ “Jimena, de la épica al romancero: Definición del personaje y convenciones genéricas”, estudio crítico realizado por Gloria

¹⁷ Genette, Gérard: *Figures I*, Paris, Seuil, 1982. *Figures II*, Paris, Seuil, 1969. *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

¹⁸ Este estudio se basa en la presentación realizada en el 28th Cincinnati Conference on Romance Languages & Literatures, May 8-10, 2008.

¹⁹ Es notable el hecho de que el discurso de Jimena (quejas y llantos) se ha estudiado brindándole atención a ángulos crítico-teóricos tales como son las teorías del poder y el feminismo. Otro ejemplo de este tipo de evaluación literaria lo constituye el estudio hecho por Veronika Ryjik "El llanto funerario y la construcción del poder femenino en Las quejas de Jimena."

B. Chicote que conforma parte de la obra titulada *Caballeros, monjas y maestros en la Edad Media*; "Jimenas Prayer in the *Cantar de Mio Cid* and the French Epic Prayer" de Ruth House Webber, y "Metaphorical Suggestions of Jimena's Prayer" de John Burt.²⁰ Pasemos ahora a desarrollar la hipótesis aquí propuesta.

En las *Mocedades de Rodrigo*, se presenta la historia de Jimena Gómez quien era hija del conde don Gómez de Gormaz que fue asesinado por Rodrigo. Según el poema, Jimena Gómez pide al rey Fernando I que para ella perdonar el homicidio, debía casarse con el asesino de su padre a lo que el rey accede gustosamente. Sin embargo, Ramón Menéndez Pidal en *La España del Cid* aclara este suceso desde una visión histórica:

Por todo esto son cuentos de juglares tardíos, ensueños de poetas, empezando porque el Cid no nació sino algunos años después de reinar Fernando I. No importa que un docto benedictino como Sandoval se halle dispuesto a admitir, y otros muchos con él, que Rodrigo casó en primeras nupcias con esa Jimena Gómez, y luego con Jimena Díaz; la Historia no puede reconocer más que a esta última, y Rodrigo no la tomó por mujer cuando empezaba sus hazañas, sino hacia los treinta años. Estas primeras mocedades del héroe no tienen más realidad que la muy elevada que les dio la poesía. (109)

Por lo tanto, la historiografía cidiana reconoce a Jimena Díaz como la esposa legítima del *Cid*. Este punto es importante ya que el linaje de la

²⁰ Se debe mencionar también la tesis doctoral realizada en 1982 por Marjorie Elizabeth Ratcliffe y titulada "The Role of Women in the Medieval Spanish History and Epic Literature: Jimena, Wife of Rodrigo."

mujer determinaba el tipo de matrimonio que ésta tendría y conservaba su apellido paterno como símbolo de su estirpe. Lo anterior lo corrobora María del Carmen Carlé en *La Sociedad hispano medieval, grupos periféricos: Las mujeres y los pobres*:

Sin embargo, las mujeres tenían gran importancia dentro de la estructura del linaje y sus ramificaciones conectivas. Su identidad no se anulaba al abandonar la casa paterna ni se confundía con la del marido. El signo más evidente de la persistencia en la identidad -signo externo, que no debe confundirse con el hecho mismo- es la conservación del apellido y las armas. (42)

Por esta razón, es imprescindible establecer que Jimena Díaz, era mujer de alcurnia, sobrina del mismo Alfonso VI, y bisnieta de Alfonso V de León (Menéndez Pidal, 173). Además, el matrimonio entre Jimena y Rodrigo ayudó a establecer la compenetración entre castellanos y leoneses lo que desembocaría en la unión territorial entre dos pueblos hermanos que se encontraban en pugna, León y Castilla. Explicado este punto, pasaremos ahora al análisis literario correspondiente.

En primer lugar, si se toma como punto de partida el sistema ternario donde la mujer no funciona como sujeto, sino objeto, y gira alrededor del signo masculino, en calidad de satélite, no de astro, ¿cómo se explicaría entonces la aparición de Jimena en los momentos precisos en que la trama principal de los acontecimientos sufre importantes cambios? Indiscutiblemente, este personaje femenino es el que contribuye al desenvolvimiento de los hechos, a través de su presencia. El mismo protagonista, Rodrigo Díaz, dicta la necesidad de tener a su esposa a su lado presenciando la pelea contra el rey de

Marruecos; la presencia del personaje femenino, Jimena, resulta una pieza instrumental en la siguiente escena del *Cantar* narrado por el juglar:

‘Mugier, sed en este palacio,

e si quisieredes

en el alcanzar

Non ayades pavor

por que me veades lidiar;

con la merced de Dios

e de Santa Maria madre

crecem el corazon

por que estades delant;

¡con Dios aquesta lid

yo la he de arrancar!’ (199)

Existe aquí un cambio muy bien pronunciado desde una perspectiva semiótica, al efectuarse un proceso de intercambio de diégesis que altera la figura del mito proyectada en el *Cantar*. El *objeto/satélite/luna* pasa de la nostalgia, característica de margen/frontera, al centro a través de su presencia en la batalla. Es verdad que la vemos como espectador/observador, pero no más como el *objeto*, sino que convertida en el *sujeto* que presencia y se le involucra en el evento, y hasta se le responsabiliza de la victoria, ‘porque estás delante’, (*avanti*) implica un primer lugar, enfrente, prioridad, avance, *no* la posteridad. Se convierte en un ‘tú diégetico’ con lo que se le atribuye inequívocamente la

segunda *persona* del singular. Se realiza un cambio a nivel lingüístico y literario que sitúa al personaje en el cuadrante en que tiene lugar la acción, el verbo, el ser; esta visibilidad provoca que no se le relegue a la lid de un objeto inerte, inexistente, (in)visible.

Otro aspecto a tratar aquí lo constituye el hecho de que Jimena estuviera separada físicamente de su esposo por intervalos de tiempo, debido al destierro del *Cid* o a su participación en el campo de batalla, lo cual brindaba a ésta la oportunidad de desarrollar otras áreas tales como la oración, la lectura de las ciencias y las letras o la reflexión, lo que se vincula íntimamente al intelecto como una extensión del espíritu. Es decir, Jimena frecuentaba una atmósfera intelectual durante su estancia en el monasterio de San Pedro de Cardeña. Evidencia de esto lo vemos—entre otras ilustraciones—en los siguientes versos:

i estava doña Ximena
 con cinco dueñas de pro
 rogando a San Pero
 e al Criador:
 ‘Tu que a todos guias
 val a mio Cid el Campeador!’ (147)

Además, su convivencia con otras mujeres, *dueñas*, monjas y novicias, le brindaron un ámbito de conocimiento mucho más productivo que el que le hubiese podido ofrecer *únicamente y exclusivamente* el panorama

doméstico.²¹ Cristina Segura Graiño desde el punto de vista histórico explica que “el patriarcado destina a las mujeres a lo doméstico, pero no debe olvidarse que lo considerado como doméstico no es creado por ellas, sino impuesto por el propio patriarcado” (123). Por lo tanto, las novicias y monjas del monasterio de San Pedro debieron haber tenido acceso a la instrucción como producto del desarrollo social que se inicia a lo largo del siglo XI, y que debe haber favorecido el enriquecimiento cultural tanto de Jimena como de sus hijas y dueñas. Su contacto con mujeres instruidas y el roce con el ambiente del monasterio en general durante el destierro del *Cid* debieron haber contribuido a crear una experiencia singular y a forjar su desarrollo individual dentro del contexto social de su época. El discurso lírico del poema centraliza al personaje estético, Jimena, al destruir la forma que privilegia al hombre y excluye a la mujer de la actividad intelectual concedida sólo a aquellas que estuvieran dispuestas a pagar el precio de confiscar su vida al convento y sus votos, lo que implicaba irremisiblemente la condición de soltería, fuera ésta voluntaria o no. Se estructura con rasgos diegéticos muy bien delineados un espacio teológico-cultural que traspasa los componentes ideológicos del período y equipara al personaje femenino—en su función de recipiente de los valores típicos de la época—con los privilegios otorgados al hombre de clase noble-alta.

Se debe mencionar aquí el hecho de que debido a que la mujer en la Edad Media española no conformaba parte integral de la actividad bélica, la literatura de ese período no nos brinda una amplia gama de personajes femeninos que contribuya a forjar una imagen fidedigna de la sociedad de ese período. En el *Cantar de Mio Cid*, el juglar incorpora

²¹ Se desea aquí dar énfasis tanto a la labor doméstica como a la intelectual puesto que tanto la primera—administración y gerencia hogareña—como la segunda—lectura y conocimiento—conforman una unidad importante en la formación integral del individuo.

a Jimena debido a su repercusión en la historiografía del protagonista épico. Segura Graiño señala la relación entre historia y literatura en los siglos del XII al XVI:

Las fuentes literarias no son muy bien aceptadas por los historiadores como válidas para elaborar la reconstrucción del pasado, puesto que estas obras giran sobre la ficción. No obstante, en ellas se reconstruyen unos contextos en los que se refleja la sociedad y la mentalidad dominante, y tanto una como otra suele ser reflejo de la realidad circundante, puesto que es más fácil copiar la realidad en la que se vive que inventar otra diferente. Por ello, las obras literarias que tienen por escenario el tiempo en el que el autor vive, son muy buenas fuentes para analizar la sociedad, las costumbres, las formas de vida y las mentalidades del momento. (120)

Por lo tanto, si el *Cantar de Mio Cid* es un poema de estricto valor épico, y la finalidad del mismo radica principalmente en la divulgación de las hazañas del héroe, se podría plantear entonces la siguiente interrogante ¿qué función específica se le otorga a Jimena y cómo se justifica su inclusión en el *Poema*?

Jimena despliega las virtudes que el sistema social y eclesiástico del Medioevo español requería en la mujer. Sirvanos de muestra la castidad, la fe cristiana y la devoción religiosa, todas ellas concuerdan armónicamente con los atributos del código social medieval. Es decir, tanto el Cid como Jimena se colocan como figuras literarias esquematizadas en un mismo nivel de ejemplaridad: Rodrigo Díaz de Vivar, en calidad de hombre entregado al servicio de la milicia, reúne

todas las características y atributos que lo enaltecen como *caballero*, y Jimena, a su vez, condensa las virtudes que la colocan como *dama* dentro de su contexto histórico-social. De modo que se construye un centro literario que promueve la conservación y propagación de un modelo establecido y aceptado por las leyes imperantes en el contorno social del período. A través de un análisis temático, el rol estético de Jimena se podría establecer aquí como diegético. Es decir se conduce al personaje del margen—la mujer—al centro a través del modelo de solidaridad conyugal y reivindicación militar, puesto que es ella quien contribuye de esta forma a la exaltación del guerrero entregado a la tarea bélica.

Es importante aclarar con relación a este punto que Jimena se encontraba sujeta a la autoridad de su marido en concordancia al orden religioso de la época. George Duby en *Hombres y estructuras de la Edad Media* enfoca esta sumisión de la siguiente manera:

La subordinación de la mujer al marido, cuya justificación última se encontraba en las Sagradas Escrituras, era consustancial al matrimonio y se manifestaba en el ritual de la *desponsatio*, similar a la ceremonia de homenaje que recibía el señor del vasallo. (171)

Tomando como base la jerarquía bíblica, donde Cristo (Dios) es cabeza y jefatura del hombre y el hombre cabeza y jefatura de la mujer (1 Corintios, 11.2), se concluye que Jimena se somete a Rodrigo en forma voluntaria porque éste a su vez está sometido a Cristo (Dios). Dicha sumisión por parte de Jimena se observa en el *Cantar de Mio Cid*, tanto en la obediencia a las órdenes del *Campeador*, como en el vocabulario

empleado. Bástenos la siguiente ilustración donde Jimena llama a su esposo “mi señor”:

¡Ay, mi señor
 barba tan cumplida!
 Fem ante vos
 yo e vuestras fijas (148)

Es decir, si se parte del esquema neo-testamentario en el que Cristo funciona como cabeza del hombre y el hombre de la mujer, se infiere que en realidad la mujer, a quien está realmente sometida es a Cristo, y el hombre se convierte así en el eslabón del silogismo. Vemos pues que la subordinación de Jimena, constituye la prueba terrenal y carnal que conduce a ambos protagonistas—no sólo al guerrero—hacia el mismo patrón de excelencia: Jimena, sujeta a su esposo, tal como Rodrigo está subordinado a Cristo, dentro de la doctrina bíblica que servía de fundamento a la pirámide de honor en la que se sostenía el sistema socio-cultural de la Edad Media. Repasemos las siguientes líneas en la voz de ambos personajes principales cuando finalmente se reúnen nuevamente después del destierro del Cid, donde se articula el siguiente diálogo entre ambos cónyuges:

Quando lo vio doña Ximena
 a pies se le echava:
 ¡Merced, Campeador
 en buen ora cinxiestes espada!
 Sacada me avedes

de muchas verguenzas malas;
 afe me aqui, señor,
 yo [e] vuestras fijas amas,
 con Dios e con vusco
 buenas son e criadas.’
 A la madre e a las fijas
 bien las abrazaba
 del gozo que avien
 de los sos ojos loravan. (197)

Esto manifiesta una decisión voluntaria, libre albedrío, por parte de Jimena y no una señal de debilidad consecuencia vital de su naturaleza femenina. En suma, así como el hombre medieval se caracterizaba por la suma de los valores, linaje y méritos militares que lo convierten en *caballero*, la mujer medieval debía constituir el conjunto de virtudes, deseo de sumisión espontánea y obediencia a una autoridad superior que la hicieran merecedora del calificativo de *doncella o dama*. Jimena Díaz acepta volitivamente la subordinación, tanto a las leyes divinas como a las leyes sociales. Por esta razón, el poema épico del *Cantar de Mio Cid* la incluye como el principal personaje femenino, quien al lado de su cónyuge establece una especie de baluarte a imitar por la sociedad española de su tiempo, con lo que se erige y valida la tesis de una función estética y diegética. Se conduce al lector de lo privado—relaciones entre ambos cónyuges—a lo público, el paradigma de los valores y virtudes acogidos y divulgados por una sociedad creada y sustentada en la tradición bíblico-testamentaria.

Respondo entonces a la interrogante formulada al principio de este apartado: Se incluye a Jimena Díaz en esta obra épica y juglaresca porque ésta poseía el linaje, virtud e instrucción necesaria para sobresalir—junto con Rodrigo—forjando así una modalidad marital de convivencia, donde la figura femenina actúa, no sólo en su función estética de *dama* al servicio del *caballero*, sino que asimismo, gracias a las herramientas crítico-literarias con las que contamos hoy en día, se hace posible elaborar una lectura basada en las nociones diegéticas encontradas en el *Cantar de Mio Cid*, entre las ya lecturas existentes sobre el carácter mítico, político e ideológico de este poema. Desde esta perspectiva estructuralista resulta posible realizar una reconstrucción del personaje de Jimena como mujer; esta vez examinándola como personaje literario. En suma, el *Cantar de Mio Cid* no excluye a Jimena, ya que sin su presencia en el *Cantar*, la *historia* de Rodrigo Díaz de Vivar sería y estaría incompleta.

OBRAS CITADAS Y CONSULTADAS

- Arias, Consuelo. "El espacio femenino en tres obras del medioevo español: de la reclusión a la transgresión". *La Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico*. 1.3-4 (1987): 365-88. Print.
- Burt, John R. "[The Metaphorical Suggestions of Jimena's Prayer.](#)" *Crítica Hispánica* 4.1 (1982): 21-28. Print.
- Biblia La. ed. Reina Valera. Nashville: Holman Bible Publishers, 1983. Print.
- Carlé, María del Carmen. *La sociedad Hispano Medieval: Grupos Periféricos: Las mujeres y los pobres*. Barcelona: Gedisa, 1988. Print.
- Chevalier Jean, and Alain Gheerbrant. *Dictionary of Symbols*. Paris: Jupiter, 1982. Print.
- Chicote, Gloria Beatriz. "Jimena, de la épica al romancero: Definición del personaje y convenciones genéricas." *Caballeros, monjas y maestros en la Edad Media*. 75-86. México City: Colegio de México, Univ. Nacional Autónoma de México, 1996. Print.
- Duby, Georges. *Hombres y estructuras de la Edad Media*. Madrid: Siglo XXI, 1978. Print.
- Evans, Carol Anne. "A Woman's Plea for Justice: Las quejas de Jimena." *Romance Notes* 38.1 (Fall 1997): 61-70. Print.

El Cid. Dir. Anthony Mann. Best Film & Video Corporation. Hicksville, New York. 1961. Print.

González, Elisa Garrido, ed. *Historia de las mujeres en España*. Madrid: Síntesis S.A., 1997. Print.

Heston, Charlton. *In the Arena: An Autobiography*. New York: Simon & Schuster, 1995. Print.

House Webber, Ruth. "Jimenas Prayer in the Cantar de Mio Cid and the French Epic Prayer." *Oral Tradition and Hispanic Literature: Essays in Honor of Samuel G. Armistead*. 618-647. New York: Garland, 1995. Print.

Keen, Maurice. *La caballería*. Barcelona: Ariel, 1986. Print.

López Estrada, Francisco. *Panorama crítico sobre el Poema del Cid*. Madrid: Castalia, 1982. Print.

Martínez de Toledo, Alfonso. *Arcipreste de Talavera o el Corbacho*. Madrid: Clásicos Castalia, 1970. Print.

Menéndez Pidal, Ramón. *En torno al Poema del Cid*. Barcelona: EDHASA, 1962. Print.

---. *La España del Cid*. Madrid: ESPASA-CALPE, 1967. Print.

Perissinotto, Giorgio. *Reconquista y literatura medieval: Cuatro Ensayos*. Potomac: Script Humanística, 1987. Print.

Poema de Mio Cid. Ed. Colin Smith. Madrid: Cátedra, 1982. Print.

Ratcliffe, Marjorie. *Jimena: A Woman in Spanish Literature*. Potomac: Scripta Humanistica, 1992. Print.

---. "The Role of Women in the Medieval Spanish History and Epic Literature: Jimena, Wife of Rodrigo." *Dissertation Abstracts International* 42.10 (1982): 4469A.

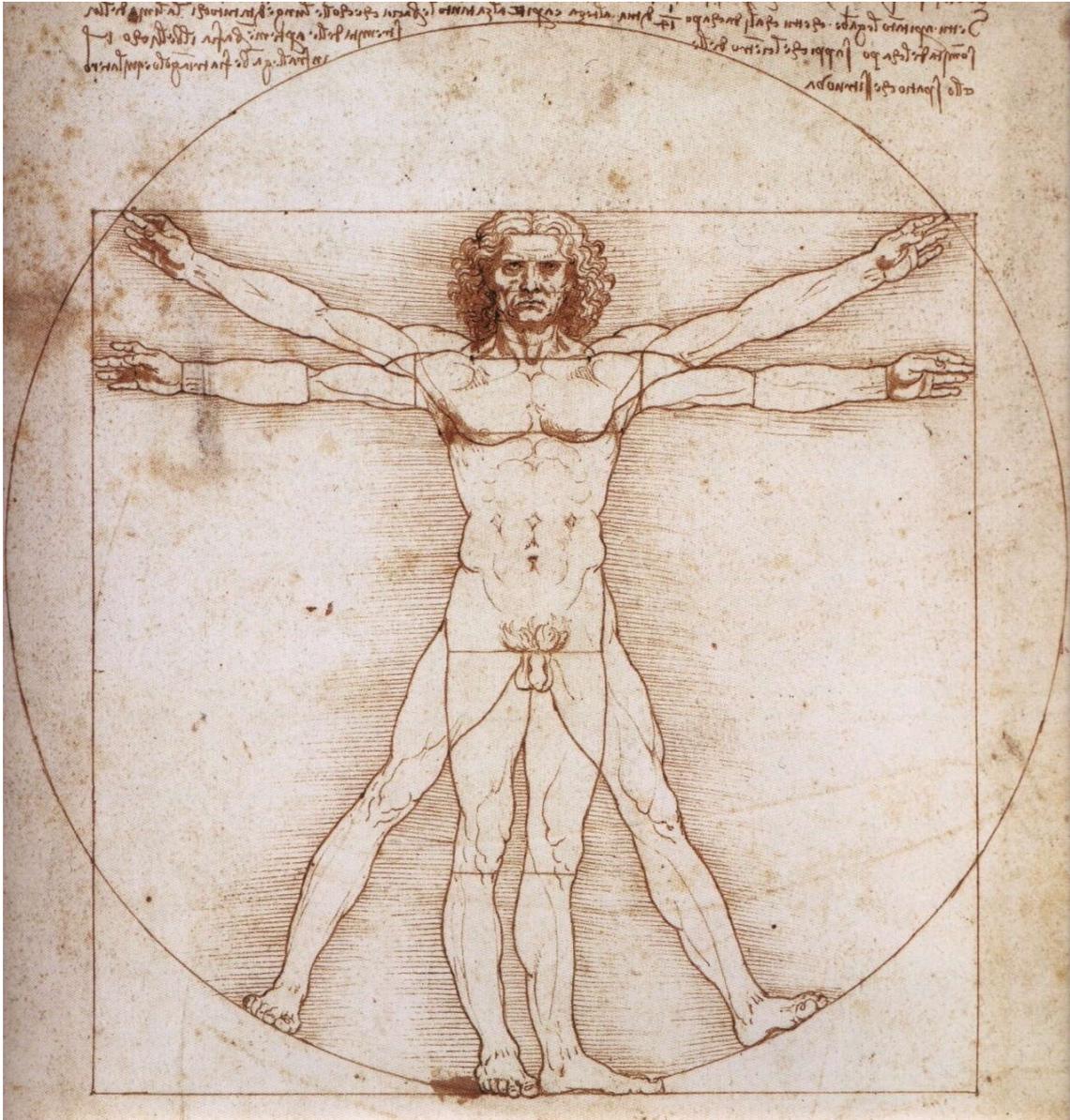
Ryjik, Veronika. "El llanto funerario y la construcción del poder femenino en Las quejas de Jimena." *Olifant: A Publication of the Societe Rencesvals, American-Canadian Branch* 23.2 (2004): 25-64. Print.

Saint-Saens, Alain. *Historia silenciada de la mujer: La mujer española desde la época medieval hasta la contemporánea*. Madrid: Complutense, 1996. Print.

Segura Graiño, Cristina. "Fuentes en la Edad Media". *Historia de las mujeres en España*. Madrid: Síntesis S.A., 1997. Print.

Ética a Cintia

Juan Antonio Bellido



Este libro pretende ser un simple muestrario de ideas, principios y postulados sobre la vida y todo aquello que nos rodea, y va dirigida al lector o lectora y, en especial, a mi querida Cintia. Viene a ser un ejemplo más de cuantas éticas el mundo ha dado: desde Aristóteles, pasando por las críticas de Immanuel Kant, hasta nuestros días. Es, por ello, un tratado imprescindible para el funcionamiento del Ser en nuestra sociedad actual, y que se muestra como un tratado completo de ética social, política y moral humanas. El problema que suscita bajo la estructura de este librito no es sino cuál es la función propia del hombre como individuo y en colectividad.

El motivo de este imperioso proyecto no es más que un estímulo de conciencia, un quehacer de trabajar el pensamiento, un compendio de ideas para enseñar y deleitar a toda persona que lo lea, y para ti, particularmente, Cintia; un análisis preciso y elemental de la facultad humana de conocer y actuar, es decir, un examen crítico de la moral y ética.

La inteligencia. Un salto de la Ética al saber.

Es menester decir que este es el primer punto de análisis por su interés tan trascendental que nos ocupa. El saber es el primer paso a la felicidad. Entramos así a una dificultad enorme en definir la inteligencia, aunque saldremos airosos. En efecto, no valen aquellas ideas emergidas desde un pensamiento mal formulado, porque caeríamos en vacilaciones y es lo que debemos evitar, sino sólo las que hayan sido filtradas desde la más pura y atenta inteligencia. Es solamente así cómo emitiremos juicios sólidos y verdaderos desde la absoluta abstracción de la realidad práctica y cotidiana, hasta los actos más simples de la vida. Has de saber que todo esto por igual afecta al orden estructural de la naturaleza humana, por lo que no es sólo privativo de la divinidad.

La inteligencia, como venimos diciendo, Cintia, se presenta como un acicate de la vida, una virtud del alma para algunos, ya que es innata, y por ende, reside en la parte racional del alma, aunque bien debes saber que se trabaja diariamente desde la experiencia, pues no resulta tan innata, ya que es algo tan infinito que nunca entenderá fin, puesto que la inteligencia es lo máximo cuanto podemos alcanzar y, además, la más continua, porque el pensar podemos hacerlo con mayor continuidad que otra cosa cualquiera, según dicen algunos eruditos.

No obstante, para los necios, incrédulos, aborrecedores de discursos y demás, la inteligencia se presenta como raquílica, carente de sentido, cosa no de extrañar dado que en su fango recobra el pensamiento su valor, así como el agua en el desierto. Un hombre inteligente es sinónimo de hombre tranquilo y bondadoso, a ratos de corazón árido, de cerebro translúcido, pacífico, capaz de enseñar a los otros hombres a razonar correctamente, de lo que se encarga la lógica, pero que no se indigna cuando los demás se ríen de él o no lo comprendan, ya que es propio, pues la risa es motivo de no entendimiento, síntoma de que algo queda obscuro y hermético, una de las definiciones que el mismísimo Aristóteles recoge en sus célebres apuntes.

Ser inteligente quiere decir apuesto, austero, pues lo mejor para el sabio es no parecerlo, además de callar sus errores; sensato; debe parir las ideas y que los demás lo hagan con modestia y humildad. Por supuesto, no le costaría decir las cosas más abstrusas con las palabras más sencillas, suscitar dudas en vez de certezas absolutas, primer paso hacia la sapiencia, pues la duda es el inicio de la verdad, ya que es propio de necio dar las cosas por sentado, sin ni siquiera esbozarlas. Para alcanzar la Verdad, que es de eso de lo que se trata más que de convencer al resto de los seres vivos, el hombre ha de realizar las operaciones del intelecto según el razonamiento desde el cual emite su juicio. Bien es el caso de Sócrates, hijo de una comadrona, cuya única actividad era sacudir toda clase de fe mediante la duda. Tomemos ejemplo.

En el momento en que el intelecto está bien dispuesto para aquello a lo que su esencia apunta, es decir para el conocimiento o posesión de la verdad, digo que dicho intelecto es virtuoso y bueno. Las virtudes intelectuales perfeccionan al hombre en relación al conocimiento y la verdad y se adquieren mediante el adiestramiento. A través de las virtudes, el hombre controla su parte irracional del alma.

En el mundo existen muchas clases de virtudes, de muy grado distinto y diverso, pero tienen en común que expresan la excelencia del hombre y su consecución produce la felicidad, ya que esta última es "la actividad del hombre conforme a la virtud". Así, las virtudes éticas son adquiridas a través de la costumbre o el hábito y consisten, fundamentalmente, en el dominio de la parte irracional del ánimo y regular las relaciones entre los hombres. Entre las más importantes están la fortaleza, la templanza y la justicia, de la que haré mención más adelante, entre otras. Otras virtudes, por su parte, se corresponden con la parte racional del hombre siendo, por ello, propias del intelecto (*nous*) o del pensamiento (*nóesis*). Su origen no es innato, sino necesita que sean aprendidas a través de la educación o la instrucción. Las

principales virtudes son la inteligencia (sabiduría) y la prudencia. Ambas potencian gradual y constantemente la memoria.

Has de saber que lo conocido es el resultado de la aplicación de las facultades del intelecto al objeto del conocimiento; pero no todo el contenido del conocimiento se deriva de lo percibido a través de los sentidos, sino que en la inteligencia hay algo que no tiene origen en la experiencia de nuestros sentidos, y ese algo es la voluntad, que surge de la necesidad inmediata de hacer un fin, inteligencia y necesidad están combinadas entre sí, pues la segunda se halla sometida a la primera.

Por todas estas cosas, es preciso instaurar de parte nuestra la participación en la ciencia y la virtud, ya que sólo así es viable un acto positivo para la autorrealización, razón esta por la cual estimo que vale la pena corregir los errores derivados de decisiones pusilánimes, imprudentes y poco exactas. Así, pues, en una pugna por fútiles motivos, el inteligente sabe cómo hacer frente, pues reconoce la peligrosidad que conlleva el tener que encararse con otro ser humano, por lo que pasa olímpicamente demostrando su valentía e inteligencia y quedando el otro como un cobarde, y ahora lo explico. El abyecto, compañero del desenfreno y la fanfarronería, que es el que origina la contienda, tiende a manifestar imbecilidad haciendo eco de su bastarda naturaleza y escorio tipo por todos los sitios, provocando señales de lucha. Ante esta ineludible realidad, el sabio como hombre responsable y recto, tiene que hacer caso omiso de dicho eco porque de esta manera logrará no entrar en la boca del lobo del engendro necio e impío. Esta acción es justa y sensata puesto que rebosa de bravía y cordura, lo que no significa que sea cobarde y se deje, en ningún momento, avasallar ni humillar, pues tal adjetivo les es peculiar a muchos hombres violentos y locos pues son los que en mayor medida dan a sí mismo la vuelta y emprenden la huida. Esto es, muchacha, lo que debes meditar comprendiendo que la valentía y la fortaleza son atributos propios de aquellos que evitan en todo momento las riñas y las enemistades, el que sabe mantenerse en su posición y posteriormente tratar a los que creen que son más fuertes que otros, a los necios, algunos de los cuales no están en posesión de sus facultades mentales, y con más razón a los hombres de ahora por su desconocimiento de lo bello.

Presta atención. No hay que confundir la inteligencia con el dictamen verdadero, son conceptos distintos en sí. La primera es pura, verdadera y académica, pues se trabaja en la enseñanza; el segundo, irracional, disuasorio e inestable pues puede ser verdadera pero también falsa, y es aquí donde se labra la persuasión. El que se entrega activamente al conocimiento y a los pensamientos verdaderos y los pone

en práctica con mucha frecuencia en sus tareas, es por íntegro necesario que cavile esto.

La ética abarca el estudio de la moral, la virtud, el deber y la felicidad, y todo ello bajo el velo de la inteligencia. Esta virtud, porque se concibe como una excelencia_tanto en el hombre (varón, para diferenciar de otros usos que hago a lo largo de este tratado del término hombre referente al Ser existencial) como en la mujer, extranjero o residente, pues no entiende la inteligencia de sexo ni de geografía, está relacionada con el concepto de la moderación, término del que hablaré con más atención más adelante, y con aquello que se llama responsabilidad, del cual trataré ahora.

La responsabilidad. Un deber moral.

El por qué surgen las dolencias de la moral es algo bastante evidente. Casi todo el mundo huye de la responsabilidad; al parecer, nadie quiere comprometerse a su deber humano, esto es, a realizarse como persona, aportando todo lo bueno, dado que es desde la bondad cuando salen las buenas y correctas acciones. Pongamos un ejemplo. **La idea de Bien** del sol es difuminar todo lo observable desde nuestras diversas y diferentes percepciones; de lo contrario, estaría errando ya que oscurecería las cosas materiales, concretas y mutables. Es más, no sería sol. La persona, al actuar mal, aún suponiendo que desconoce el bien, no sería persona, pues su comportamiento y conducta serían las propias de los animales: no pensantes y delictivas desde la justicia. En consecuencia, se guiarán desde sus más bajos reflejos, como los animales. Ahora bien, no es del todo cierto el actuar bien por desconocimiento del mal, pues de una u otra forma hay que actuar bien o intentarlo lo mejor posible para no incidir en el más mínimo error, aunque haya muchas injusticias de índole diversa.

Por otra parte, partiendo del axioma de que la naturaleza social del hombre es equiparable a la de un animal político, es decir, el hombre como *zoon politikon*, según Aristóteles, he de decir que toda persona está comprometida a participar de esa sociedad en la que vive, a colaborar en la construcción de la misma a través del entendimiento de todo cuanto nos rodea, para así conocer bien nuestro entorno en todo su esplendor. Por tanto, es conveniente saber que hay que conocer todo aquello que se nos oponga, que se presente ajeno a nuestro pensamiento, para poder hacer una adecuada y sensata participación a través, claro está, de nuestros actos ordinarios y concretos, por lo que hemos de ser responsables en tanto con nosotros mismos, en cuanto

con los demás porque vivimos en comunidad, de lo contrario seríamos seres irresponsables e indignos de ser como tales, teniendo como eje de la vida las necesidades de los instintos más básicos.

¿Qué entendemos por responsabilidad? Aquello que nos hace ser personas en cada momento y que, por tanto, debemos elogiarla con orgullo y entereza porque podemos. Lo contrario rozaría la estulticia, la obstinación y la ociosidad. Cualquiera puede disfrutar de este goce humano, porque forma parte de toda la humanidad. En efecto, hay que actuar bien, porque sólo así llegaremos a la verdad filosófica, lo que implica y, lo que debe sugerirte Cintia, un verdadero camino hacia la libertad desde tu voluntad en una sociedad henchida de valores, pues es mediante ella cómo accedemos a la libertad, un regalo divino, una reliquia sagrada que hay que mantener hasta los fines de la existencia. El deber del rapsoda, por ejemplo, es la de conocer y ver no sólo las palabras que dice el poeta, sino también el pensamiento, y ha de hacérselo ver. Pues es su actividad, ser intérprete de un poeta, una obra envidiable y digan de admiración. De cumplirse esto, el hombre estaría desligado de sus circunstancias, y es verdad porque todo Ser alcanza la libertad desde su voluntad, independientemente de sus circunstancias, dado que estas son perecederas y cambiantes frente a la eternidad y la inmanencia, que caracterizan la voluntad, siempre y cuando esté activa en el hombre. Sin embargo, hemos de acudir a ellas en determinados momentos para darle un buen entendimiento y una visión completa y detallada a nuestros actos. Y aquí apostaría por el pensador español Ortega y Gasset, de cuya obra *Meditaciones de D. Quijote* recoge la célebre frase “el yo soy yo y mis circunstancias”. El polo opuesto parece ser la abulia, es decir, el no ser capaz de alcanzar la autorrealización y llevar a cabo innumerables obras como hombre magnánimo frente al pusilánime, cuya satisfacción no es otra que la de quejarse de todo, yendo cabizbajo sin remedio alguno como un barco a la deriva que ha perdido el timón, como el hombre su voluntad. Por lo tanto, todo aquél que se exima de su responsabilidad será condenado hacia la desgracia, el desorden y la inmoralidad nefandos, por no decir a la muerte del alma, y el castigo será cien mil veces peor que el Sísifo, el cual fue obligado en el infierno a empujar una piedra enorme cuesta arriba por una ladera empinada, empero antes de que alcanzase la cima de la colina, la piedra siempre rodaba hacia abajo, y Sísifo tenía que empezar de nuevo desde el principio; así Homero lo narra en su *Odisea*.

El filósofo Nietzsche en el siglo XIX ya lo sermoneó en su evangélica obra *Así habló Zaratrustra*, y concretaba que el hombre estaba carente de voluntad, enfermo por un nihilismo existencial, por lo que si lo mismo pudiese haber una Supernaturaleza, por qué no un

Superhombre capaz de realizar la magna obra de hacer lo apropiado y lo sensato, y como riguroso e inteligente, de ayudar a los demás a conocer y alcanzar lo bello, dado que el hombre de bien, que no sólo tiene que ser artista, y es aquí donde mi planteamiento diverge con el del filósofo alemán, equivale a lo bello, y lo bello a la acción, y esta a la vida suprema y necesaria junto con lo moral y lo ético, pues los actos morales son estudiados por la ética, siendo la moral y la ética dos campos distintos.

Por todo ello, el hombre, animado de las mejores intenciones, siendo sencillamente admirable, al actuar bien consigue lo que un simple y atolondrado no logra alcanzar: lo que debiendo evitar, evita. Los hombres con talento para el libelo no caminan hacia la desfachatez y la sinvergonzonería, mientras que los necios confunden las cosas, y son más propensos a crear muchas calumnias para sabios y librepensadores, una costumbre inveterada en nuestro tiempo.

De eso se trata. Así no tendrás problemas personales, aunque sí ajenos pues no todos son responsables, errando sobre los demás aunque merecen sólo estos ser perdonados, en lugar de castigados, pues son inconscientes y están atrapados en su fanfarronería y estulticia. Tú, persona y acción, eres la del medio, y la primera es la moral misma, mientras que la segunda, el deber.

En lo relativo a los mentirosos, estos gozan del néctar de la falacia difundiendo su peste a todo el mundo y, por tanto, actuando mal. Es muy significativo decir que como tales carecen de lealtad, justicia, vergüenza y bondad. Muy distinto es el caso del que dicen cosas que no son reales al no tener noticias suficientes de las mismas, pues son víctimas, y no verdugos, de decir aquello sobre lo que no se tiene suficiente certeza, por lo que les aconsejo que no digan aquello que crean que sea falso y que se informen de forma previa, precisa y suficiente. En lo que atañen a los primeros, quedan por mentirosos por faltar a la honestidad; en cambio, los segundos son inocentes que pecan por desgracia de tramposos. El resultado es el mismo: faltan a la verdad, desatando lo bellamente construido y de buen estado, por lo que no actúan éticamente bien.

Tras el poder de la mentira, el hombre se abastece en sus fechorías abusando de la honestidad y confianza de los demás en las dispares relaciones sociales. Creen que de este modo llegarán a terminar sus obscenos objetivos. Bien ilustra lo anterior la figura del dueño, que abusa del esclavo en cualquier malla de la vida social, pues la situación siempre funciona con la dialéctica entre el fuerte y débil o

entre el dominante de una relación de poder y el subordinado en esa misma relación. Si bien toda conciencia individual termina siendo siempre en algún momento una conciencia desgraciada, infeliz ya que pone en juego su libertad ante el menor de sus deseos, sabiendo que estos se imponen sobre la libertad y todo lo demás es falsear la realidad. Parece sin embargo que todos nosotros somos ajenos por completo a nuestra conciencia de esclavos.

En principio se entiende de manera natural el carácter servil de la conciencia del siervo, la conciencia servil, pero, ¿qué pasa con el señor, con el fuerte? El señor es la conciencia que es para sí y que aspira a fundirse con el ser independiente (autoconciencia) y con la esencia de la cosa (coseidad). Pero se relaciona con el siervo de un modo mediato a través del ser independiente y se relaciona con la cosa de una manera mediata a través del siervo. Estas relaciones mediatas son imprescindibles para ser reconocido por medio de otra conciencia. De ahí, la verdad de la conciencia independiente, decía Hegel, sólo pueda ser la conciencia servil. En nuestro lenguaje, la persona dominante en una relación de poder padece servidumbre, por lo que el todo depende del todo: el profesor depende del alumno y, viceversa. El profesor, a su vez, depende del Estado como funcionario reconocido, etcétera. De ahí, la importancia de actuar bien con los demás, pues recibiremos a cambio un buen trato social que redundará en nuestra vida. Es posible la liberación de nuestro servilismo en el mundo del arte, contemplemos a D. Quijote cómo se evade de la realidad con las vastas e intensas lecturas de libros de caballería.

Después de todo, una buena conducta humana nos lleva irrefutablemente a la felicidad, fin último del hombre, pues si este realiza la actividad que le es propia y natural, la responsabilidad, llegará a ser feliz. A ello, hay que añadir que la consecución de la felicidad exige la posesión de otras virtudes morales que perfeccionan el carácter, como por ejemplo la paciencia, frente a las virtudes intelectuales que afinan el conocimiento. Dicho esto, he aquí un consejo ante los malos infortunios: cada uno ha de soportar con mayor resignación lo que le ha tocado vivir, porque es necesario, y así tras un largo tiempo, las cosas cambian para mejor puesto que han sido asimiladas, aceptadas, aprendidas y superadas. Es el camino hacia la felicidad en una vida llena de penas y alegrías, desgracias y suertes; en fin una vida de cuantiosas y diferentes contradicciones que hay que resolver de la mejor manera y como corresponde. Parece que la responsabilidad es beneficiosa para el que se sirve de ella junto al juicio.

La educación. El paraíso de la Ética.

En lo que se refiere a la educación, desde tiempos ancestrales ha sido un tema muy tratado y discutido desde numerables perspectivas, tal vez porque sea uno de los pilares básicos de una sociedad decente, estable y austera. La educación ha servido como nido de discusiones, comentarios, cultura, sabiduría, etc.

Es manifiesto comprender que la educación explica gran parte de nuestros actos. Porque el pueblo imitará aquello en lo que ha sido educado de la mejor manera y con sencillez, mientras que le será muy difícil imitar exacta y cabalmente tanto en hechos como en palabras aquello que desconoce. Aparte queda el linaje de la forma de ser de cada persona, ya que participa de ambas cosas, naturaleza y educación. Los hijos meditarán la orden de los padres y la obedecerán consecuentemente. Y es así cómo obtendrán una completa educación.

Toda naturaleza, en concreto, todas las ciencias, procede del bálsamo educativo, y todo esfuerzo humano ha de contenerse en ello. De ahí que la educación ha de ser un trabajo global por parte de todos, la hacemos para aplicarla en centros, academias y demás foros.

Este tema nos obliga a hablar que aquellos hombres que se hacen llamar profesores o docentes han de tener una instrucción exhaustiva sobre la materia a tratar. Pues ridícula cosa es pensar ser maestro el que nunca ha sido discípulo. Para ello, es necesaria una enorme preparación, un camino asiduo de recorrer, y este trabajo le corresponde particularmente al auténtico filósofo, ya que es entendedor de la sabiduría, y después, vendrán los otros entendedores de otras ciencias. *Nemo nascitur sapiens, sed fit.* Así, querida Cintia, tendremos a un filólogo para las letras; un historiador para la historia, madre del tiempo, de los hechos y verdades; un médico para curas y tratamientos afines; un filósofo para la filosofía, fundamento de las ciencias, y así podríamos seguir hasta el fin de los días. Estos hombres han de vestir su cuerpo acorde siempre con lo que practican, y presentarse de la más bella forma posible. Es un trabajo costoso.

Aparte de ello, y esto es muy esencial, debe adecuar y acercar su saber y sus discursos al alumno o alumna sin actuar *exabrupto*, ya que es beneficioso que aprenda algo a que no aprenda nada, por lo que han de acomodar el nivel educativo para mentes más jóvenes y singulares, distintas y superiores, porque la evolución de la capacidad cognitiva irá en función del nivel de aprendizaje, y por tanto podríamos decir que a mayor capacidad cognitiva habrá una mayor consolidación del pensamiento formal, y esto ocurre en todas las áreas de la vida; a título de ejemplo, el desarrollo del lenguaje implica la evaluación progresiva

de las formas lógicas-complejas del mismo, y este proceso incurre sobre las formas complejas del pensamiento discursivo. El hombre nada puede aprender sino en virtud de lo que ya sabe, decía Aristóteles.

Estos sabios deben aplicar el ya conocido método socrático: la mayéutica, que mediante la ironía como un aliciente más del hombre, hace florecer el saber en minutas fracciones de la gran enciclopedia del mundo. Con él pretendía llegar al "Logos" o la razón final que hacía que una cosa fuera esa cosa y no otra. De tal forma, redundaba sobre la naturaleza del pensamiento, transmitiéndose la sabiduría de generación a generación, cual costumbre de rapsodas, comentaristas y otros antiguos expertos, algo tan fundamental para el sostén de todo el orbe social. El primero en utilizar tal método fue Sócrates, un rarísimo caso de modestia premiada por la posteridad al reconocer la inmortalidad de sus obras sin que él las llegara a escribir, y no por los contemporáneos que, al contrario, le condenaron. Luego, parece evidente para todo el mundo el hecho de que no es vergonzoso el componer discursos, siempre y cuando se haga desde buenas y auténticas intenciones. Por tanto, el saber si queda bien o mal un discurso escrito y oral es un requisito indispensable para aquellos que han de emitirse bien y de una forma bella el que la mente del orador conozca la verdad de aquello sobre lo que se dispone a hablar. Entonces, ¿cuál es el mejor discurso? Es aquel que unido al conocimiento de las cosas justas, buenas y bellas, sabiendo enseñar la verdad en forma provechosa, se escribe desde el alma del que aprende; aquél que por un lado sabe defenderse a sí mismo, y por otro hablar o callar ante quienes conviene; los que versan sobre los únicos conocimientos que tengan certidumbre e interés que valga la pena. La verdad es un camino del que nunca debes apartarte, y que debes grabar en tu memoria. Mucho más bello de admirar, a mi entender, el dedicarse a las cosas en serio, sembrando en ellas discursos unidos al conocimiento, capaces de amparar a su sembrador, que no sean estériles, y haciendo feliz a su poseedor, a todos los hombres que reúnan tales condiciones. Y esto es aplicable de igual manera al educador como al político, pues uno de los deberes del político es componer discursos como hombre investido de poderes públicos, los cuales al promulgar leyes componen una obra política, considerando que en ella hay una gran firmeza y certitud. Continuando con los educadores, estos no deben decir majaderías, por muy maravillosos que parezcan, ni deben obligar a aprender a hablar ignorando u ocultando la verdad, obstruyéndola. Antes bien, según parece, hay que hacerse con la verdad para que en un tiempo postergado sea capaz de discernir con certeza la semejanza de la desemejanza de los elementos. Sus opiniones, comentarios, no han de estar en pugna con la realidad de las cosas. En todo caso, coinciden o se asemejan más o menos, brindando sus recursos de un modo convincente y sobre todo congruentemente, e infundiendo y difundiendo los conocimientos y culturas; enseñar al pueblo para no caer en la oligarquía y tiranía, extendiendo sus riquezas sabias para cimentar la democracia en las mentes de los hombres.

No obstante, debido a la fragilidad humana, también en ellos caben el error, el fallo o equivocación a la hora de realizar su actividad. Eso puede ser desagradable o, por el contrario, positivo, pues *errando, corrigitur error*. Es comprensible, los guardianes del saber son humanos, no divinos, imperfectos y por eso parece merecer el perdón de todos. Recuerda, *errare commune est mortalibus*.

El educador no debe amohinar a sus alumnos, los cuales no han de rehusar sus demostraciones, más bien estimularlos ofreciendo un cúmulo de ejemplos y hábitos con facilidad y precisión, aunque decir las palabras precisas no es fácil, que podrían ser de utilidad para quienes depositaran su vista en ellos, a condición de que no intentaran emularlos en absoluto. La naturaleza humana implica, para todos, una capacidad para formar hábitos, pero los hábitos creados por un individuo en particular dependen de la cultura y de las opciones personales repetidas de ese individuo. Así pues, resumiendo, podemos decir que siempre tendrá que discernir entre aquellos hombres que hablan y actúan bien de los que hablan y actúan mal sobre el mismo asunto. Querida Cintia, ya sabes que un profesor es digno de consideración, ya que sin esta figura la sociedad no sabría qué hacer ni cómo hacerlo, a no ser que fuera una divinidad.

Por la metodología a seguir, ha de ser coherente con el tipo de enseñanza que se lleve a cabo en los centros y academias de todo el planeta. La base metodológica de la retórica y dialéctica debe ser puramente filosófica. La dialéctica o enseñanzas orales, junto con la escritura, pues no es cosa cierta que la escritura sea un arte imitativo e inferior que la palabra oral, producen buenos y útiles frutos en búsqueda de la verdad. La Academia de Pitágoras de Samos, a modo de paradigma, admiraba las matemáticas y sus números, pero no las matemáticas como las concebían los burdos y utilitarios egipcios que sólo las inventaron con fines prácticos, sino más bien como teoría abstracta en vistas de alentar las mentes hacia la deducción lógica y la exactitud de las relaciones; en ella se articularon elementos de gran capital, como el teorema, el axioma, entre otros; mientras que otras academias como la del estagirita, el Liceo, la Lógica impregnaba el aroma del foro de Atenas, la patria de la filosofía, pues es allí donde la revolución filosófica hizo escuelas, sentando las bases del pensamiento en la historia universal en occidente.

Por todo eso, deben revolver de arriba abajo todos los razonamientos para analizar si aparece por algún lado un camino más fácil y corto, ni largo ni empinado, pues el tiempo es oro y la paciencia, la justa. Han de dar las mismas actividades tanto a los niños como a las niñas en todo tipo de asunto, pues es la condición naturalmente semejante. El arte de la docencia es una técnica que nos sirve para

conocer cosas que, estudiadas desde otras técnicas, no serían lo mismo. Lo que conocemos con el arte de la educación, no lo conocemos con la microbiología, ni con la arquitectura porque es distinto el conocer cosas distintas. *Lábor ómnia víncit.*

No conviene en absoluto que el educador sea olvidadizo, aunque el olvido sea natural y humano, pero no quiere decir que nos dejemos gobernar por él, las cosas no han de olvidarse, para lo cual está la memoria en todas sus muestras. Naturalmente, esta se convierte en un acceso al saber, ya que desde lo aprendido llegamos a lo no aprendido. En resumen, para los alumnos no es de buen provecho que el educador sea olvidadizo.

Por parte de los alumnos, estos tienen que ser obedientes con lo mayores, pues es necesario hacer caso a sus consejos para que no les pasen una tragedia, como le ocurrió a Ícaro, hijo de Dédalo, el cual le enseñó cómo volar. Cuando ambos estuvieron preparados para volar, Dédalo advirtió a Ícaro que no volase demasiado alto puesto que el calor del sol derretiría la cera, ni demasiado bajo porque la espuma del mar mojaría las alas y no podría volar. Entonces ambos echaron a volar. El ardiente sol ablandó la cera que mantenía unidas las plumas y éstas se despegaron. Ícaro agitó sus brazos, pero no quedaban suficientes plumas para sostenerlo en el aire y cayó al mar, así lo cuenta Ovidio en su *Metamorfosis*; también sensibles y respetuosos con el medio ambiente y con los demás humanos. Han de hablar conforme a su capacidad, y no hablar a la fuerza. Han de no sólo aprender sino aprehender todo el conocimiento adquirido desde las escuelas, llevándolo a la práctica día a día, aspecto consustancial que determinará su construcción personal y profesional con constancia, paciencia, voluntad y lógica, una cultura de poca fe para aquellos hombres que duermen en los laureles de la ociosidad exacerbada. El aprender es un recuerdo, que se hace desde la memoria asociativa, la característica del ser humano, pues hay otros tipos de memoria propios de otros objetos, como la memoria de ubicación para el ordenador, el cual recuerda la información según su ubicación, y el que no cambia de opinión o no tiene en cuenta otras sugerencias peligra en la sinrazón, en la más seca terquedad de la vida. Ahora bien, no debes hacer caso de los que blasfeman y vierten todo un hervidero de críticas sobre ti, puesto que en palabras de Píndaro, “sé tú misma”.

La política. El deber del gobierno.

A mi parecer, a modo de juicio, para que haya un buen sistema de gobierno, ha de darse una estabilidad ética y política, la cual se construye desde dos elevados polos: por una parte, los gobernadores. Estos deben ser responsables de sus actos, lo que implica reflexión para un bienestar social y político, dado que todo paso reflexivo conduce o debe conducir siempre a un bienestar de la comunidad; a su vez, estos políticos han de rozar la bondad, puesto que el mando ha de tenerlo un hombre de bien, y entiéndase este como aquel hombre que no hace las cosas bien sino que sea bueno simplemente, porque de qué nos sirve un político que haga las cosas bien cuando es malo, hipócrita y cruel, y mira sólo sus intereses; así pues, un político bueno, con el apoyo de la sociedad, hará buenas y serias políticas en beneficio de todos.

Es muy significativo saber que cuando un político va a ser orador no le es necesario aprender lo que es justo en realidad, sino lo que le podría parecer a la multitud, que es precisamente la que va a juzgar; ni tampoco las cosas que son en realidad buenas o malas, sino aquellas que lo han de parecer. Pues de estas verosimilitudes procede no la verdad, sino la persuasión. Esto es, quien se propone ser un orador perspicazmente cumplido no necesita en absoluto ocuparse de la realidad en lo que respecta a las cosas justas y buenas, ni en relación con aquellos que poseen estas facultades por naturaleza y educación. Por eso, interesa de ellos no lo que dicen, más si es desdeñable, sino lo que dicen con peso, y para eso hay que examinar sus discursos. Sus parlamentos, así, tendrán vida, incluso para asuntos de poca monta o quejumbrosos o, por el contrario, temibles y amenazadores. Ahora bien, *facta, non verba*, es decir, hechos y no palabras; menos palabras y más hechos porque una cosa es predicar y otra dar trigo.

Por otra parte, el otro polo, que no se opone al anterior, sino que ambos colaboran mutuamente, es la sociedad, la cual ha de comprometerse desde sus actos responsables y desde su más alta inteligencia, permitiéndose así el lujo de ver y analizar todo aquello que emerge de la avaricia, hipocresía y ambición humanas. De este modo, estaría capacitada en devaluar la *praxis* política que enturbiase y ennegreciera la vida de un Estado así como la delación de la terrible tutela mediática. De este modo, sus votos no cuentan, sino pesan, que es en general de lo que se trata. Y si la mayor política consiste en ser virtuosa, el hombre ha de serlo, ya que es por naturaleza un animal político.

Si hubiere una crisis global en un determinado Estado, el poder político sería el primero en dar responsabilidades y, seguidamente después, la sociedad en comprenderlas. El matiz político radica en la filosofía de querer lo mejor y lo más adecuado para los ciudadanos, y estos en vanagloriar y apoyar sus actos desde el razonamiento. Y si el político no las da, por diversas razones, entonces la sociedad tomará la decisión pertinente y decidirá lo más conveniente para la sostenibilidad y bienestar del país.

Únicamente así estaríamos encaminados hacia un buen ideal de gobierno que excrete toda la ineficiencia y edifique un orden moral, social, político, económico y cultural, con la ayuda, incuestionablemente, de la sociedad, del proletariado y de la burguesía, porque la ética y la política se identifican al ocuparse del bien humano, además de estar regidos por la prudencia, y esta identificación procede del carácter esencialmente social del hombre. De ahí que, el bien humano redunde en los actos éticos y políticos.

Por su parte, el Estado constituye la forma perfecta de la humanidad, y su fin es el de facilitar una vida digna, buena y satisfactoria a todos los seres humanos, ya que el vivir bien, felices, es el fin. El abuso de poder, la tiranía y oligarquía, son inconvenientes pues perniciosos por naturaleza. A continuación, voy a ofrecer una visión ética de la sociedad actual. Esta se escinde en cuatro estancos, muy relacionados entre sí, pero con diferentes atribuciones, y que son los siguientes: el grupo de los que piensan de verdad, cuya función es actuar bien desde la ética del utilitarismo, que busca el bien de los demás y de sí mismo; dentro de este, encontramos a un subgrupo, que recibe el nombre de “pobres atormentados”, aquellos hombres que piensan pero que no pueden actuar dado a que están limitados personal y profesionalmente; el segundo grupo piensa pero no tiene esa capacidad ética de actuar bien, pero tampoco mal, simplemente no busca el bien del resto de los seres, sino su propio bien, por lo que pasa olímpicamente de la sociedad, al no comprometerse y responsabilizarse en la constitución de la realidad; son hombres que buscan su provecho y sus intereses; el tercer grupo, a diferencia de los dos anteriores, no piensa ni quiere hacer las cosas bien, son los inútiles e ineptos, conformistas y consumistas exacerbados; y el último grupo es el que se corresponde con los adolescentes, jóvenes que únicamente tratan de vivir bien. Los hombres del primer grupo, Cintia, tienen por costumbre pensar y actuar según el deber moral, y se presentan como una minoría en la sociedad; son personas sensibles y prácticas, por eso reciben el nombre de héroes a mi entender. Los del segundo, la gran mayoría, incompetentes y egoístas que meditan sobre sus intereses, cuanto más

las consecuencias de sus acciones, actuando desde el egoísmo moral, sin importarle nada por haber querido ser los mejores; los del tercero, obtusos e inconscientes, nada más que decir; y los del último, simplemente jóvenes atrevidos y curiosos por aprender y saber cosas. Un político corrupto, *exempli gratia*, entraría en el grupo segundo, ya que está capacitado para pensar y, por tanto, para actuar pero no quiere, a saber por diversos intereses. Idéntico modelo es el adulador, sumamente dañino y terrible engendro. Y es así cómo queda configurado un Estado en general y, en concreto, la sociedad.

La perseverancia. La virtud del alma.

Una de las tantas virtudes que están relacionadas con la inteligencia es la perseverancia, ya que ambas tienen como mismo dueño la idea del Bien, aunque la inteligencia supere con creces a la perseverancia. Esta se basa, Cintia, en la insistencia que se tiene sobre un juicio, un objetivo, una ideología, etc. Más bien, es una cualidad humana, ya que está ligada a la razón más o menos empíricamente condicionada, pues toda insistencia es producto de un pensamiento formulado previamente, por lo que la perseverancia se fundamenta en el pensar; en efecto, cuando se quiere conseguir un objetivo, inmediatamente se pone en marcha nuestra capacidad cognitiva para conceptuar, partiendo de mecanismos cognitivos, tales como la metáfora, la metonimia y el contraste, la realidad, y así, lograr nuestro objetivo mediante actos concretos, reales y plausibles. Caer es duro, pero es peor no haber intentado nunca subir. Es la perseverancia, y no la fuerza física, de los altos sentimientos lo que hace a los hombres inteligentes, filósofos. Por eso, los políticos en los senados y foros han de dar pruebas de prudencia, perseverancia y agudo ingenio.

Por medio de la perseverancia accedemos a otro término, la paciencia; la Historia tiene sobradas muestras sobre el valor de la paciencia, amiga de los duchos hombres, ya que nos ayuda a conseguir logros impensables, y es tan así que si se hubieran hecho desde la impaciencia, concepto opuesto, no habría tenido lugar el trabajo de los mismos, pues su desarrollo exige un tiempo estimado, además de unas condiciones oportunas ¿Cómo entonces se hubiera podido abordar en tampoco espacio temporal todo el saber de Tales de Mileto sin la paciencia? Sería imposible. El hacer todo con rapidez es una decisión ridícula, jovencita. Se cuenta de este presocrático del año 640 a.c. que tuvo reputación de zángano por haber estado distraído e inmerso en sus pensamientos, provocando una inutilidad entre los necios. Pero, con la

ayuda de la paciencia, herido en su orgullo por los sarcasmos, demostró a todos que si quería, también él sabía; de eso se trata, de saber que puedes hacerlo. Desde entonces, Tales, dicen algunos, se dedicó enteramente al estudio, pues tributos como la distracción, la curiosidad, la capacidad de observación y el espíritu de intuición, no le faltaban. ¿Quién le iba a decir antes de que Euclides, padre de la Geometría, viniese al mundo, que había formulado buena parte de los principales teoremas sobre lo que se basa la ciencia?

O el caso de Pitágoras, que sin las tecnologías de hoy para llevar a la práctica sus fundamentos, dijo que la Tierra era una esfera, dos mil años antes que Copérnico y Galileo. Hacía falta un largo tiempo para llevar esta teoría a la demostración más científica y tecnológica.

He aquí los ejemplos que sobre la paciencia se refieren. Por lo tanto, lo aconsejable es que cada cosa se aprenda lenta y pausadamente, dedicándole todo el tiempo oportuno. Cada cosa a su tiempo. Recuerda, querida sobrina, que la paciencia es una virtud más del hombre, y que como tal permite hacer perfecto lo trivial, aparte de ejecutar lo difícil con facilidad y modestia. El bien se interpreta como el cumplimiento de la tendencia que lleva a todos los hombres hacia su propia perfección, que es la felicidad, objetivo puede ser alcanzado por muchos caminos.

La metafísica. La sabiduría desde la ética.

La metafísica aborda problemas centrales de la filosofía, es decir, los fundamentos de la estructura de la realidad y el sentido y finalidad última de todo ser.

Más allá de esto, a modo anecdótico, hay que decir que algunos filósofos sostuvieron la existencia de una predisposición innata en el hombre hacia la metafísica. Así, Kant la calificó de "necesidad inevitable"; Arthur Schopenhauer incluso definió al ser humano como "animal metafísico".

Desde ella, vierten los pensadores su filosofía. Así, la filosofía de Sócrates se centra en la moral. Se dedicaba a extraer de todo ser la idea del bien, para que así pudiera actuar desde el bien y no hacer el mal. Kant, el filósofo del idealismo, concibe la filosofía estudiando al sujeto como la fuente que construye el conocimiento a partir de los juicios sintéticos, aquellos en que se afirma algo no previamente contenido en la noción del sujeto, como "esta pared es blanca", *a posteriori*, dado que tales juicios hacen aumentar el conocimiento dependiendo de la experiencia de un hecho en particular. Si queremos establecer los límites del conocimiento cierto hay que hacer una investigación

sistemática de las condiciones de posibilidad del pensamiento. Para ello es decisivo el presupuesto epistemológico que se tendría como terreno de estudio la metafísica.

Tienes que saber que Aristóteles fue el primero en estudiar esta rama filosófica, de ahí que sea el padre de este egregio bálsamo. En su *Metafísica*, establece que el hombre nace con el deseo de saber, de conocer, pero no sabemos si su capacidad cognitiva está limitada o, por el contrario, ilimitada, tema muy discutido en la historia de la filosofía moderna.

La metafísica es tan magnánima que embelesa a las almas moralmente prodigiosas; es implacable con lo no conocido y contra los incrédulos o intelectuales estériles que se atrincheran en sus juicios sin fundamentos. Cubre todo lo medible y analizable porque tiene como fin el estudio del origen, causa y sustrato de todo cuanto tiene existencia en el universo. Bellísimas palabras y cometarios le había dedicado Aristóteles ya que, tanto admiraba esta ciencia magna, que la creía superior a la filosofía misma.

Estando en esto, merece especial atención la Ontología como una de las corrientes más interesantes que comprende la *Metafísica*, que tiene como finalidad el estudio del ser en tanto ser. Has de saber que el primero en iniciarse a la ontología fue el presocrático Parménides, el cual refutó a Heráclito afirmando que <<todo está>>, o sea, que el cambio no es más que una ilusión de nuestros sentidos. Nada <<comienza>>, nada <<acaba>>. El *ser* es la única realidad. Y es inmóvil, pues para desplazarse de donde está, habría que admitir la existencia del vacío que, no *siendo*, no puede existir, por cuanto el *ser*, por definición, lo llena todo por sí mismo. De igual ocurre en el pensamiento, por cuanto no se puede pensar más que lo que es, y también a la inversa, no se puede ser más que lo que se piensa. De ahí, la frase “Sólo existe lo existente, y no se da el no existir”. Con ello, sentó las bases del pensamiento occidental en cuanto al ser y a la existencia, actuando desde el bien, la única manera de hacerlo. Y de no ser por la bondad de Zenón, su alumno más inteligente, habría caído en el olvido.

En efecto, al gran sabio se le reconoce la astucia que entraña la metafísica, dado que es su afable terreno de trabajo como el herrero la herrería, y demostrar gustosamente toda su labor notoria para sí y la sociedad. Y es de igual sabio aquél que sabe elogiar y apremiar a los grandes hombres, y no tan filósofos, como es el caso de los reyes del Antiguo Egipto, de cuya portentosa fama se le reconoce e inmortaliza en miles de libros, así como también se sus perdurables méritos: Keops, Kefrén y Micerino, los cuales elaboraron unas majestuosas pirámides; o el caso de Fidias, el arquitecto que mandó a edificar uno de las siete maravillas del mundo, el Partenón. No me olvidaré de la poetisa por

antonomasia, según Platón, Safo de Lesbos, mujer de cuyo erotismo y buen arte supo deleitarnos, etc.

Por otra parte, si te adentras al bello y mágico ámbito de la metafísica, encontrarás ineludiblemente Cintia el gran tesoro de la historia, la teoría del conocimiento, que te ayuda a realizar tus acciones moralmente bien. De forma especulativa, la teoría del conocimiento se refiere al campo intelectual de base epistemológica, es decir, la ciencia del conocer (*episteme*, como lo decían los antiguos griegos). Asimismo, estudiamos el mas allá de los principios que subyacen en la realidad, empero algunos de lo cuales no se explican ni se abordarán a partir del conocimiento; así, por ejemplo, la poesía se concibe como arte divino, como inspiración de las musas, y no conocimiento ni técnica, ya que sus principios proceden de la divinidad, lo que quiere decir que no hay técnica ni conocimiento a través de los cuales se aprenda poesía, en su más estricta esencia, quiero decir; sin embargo, sí las hay para comentarla y para ayudar en lo que respecta a la exégesis del poema, para así desechar toda oscuridad conceptual que pueda suponer un determinado poema y esclarecer de mejor manera y con mayor propiedad lo que el poeta quiere manifestar a un público ansioso de saber.

Muchos pensadores han bebido con goce del bálsamo de la metafísica y que el mundo ha sabido agradecer, como el ya referido Aristóteles, el cual aportó la idea de la Teoría del Motor Inmóvil, una de las más importantes de la filosofía aristotélica.

Los buenos sabios o los que pretenden serlo, los que han recibido calumnias y han recibido el nombre de charlatanes, o simplemente las personas buenas siempre y cuando actúen bien, saben de lo que estoy hablando, pero aquellos hombres que presumen sin haber estudiado, *id est*, el ignorante, el vulgo, para quien el filosofar no es más que pura charlatanería y andarse por las nubes, redomados e ineptos, acostumbrados a la necedad y ordinariez, cuando no a la sinrazón, no entienden el valor de este tratado que con tanto esfuerzo, constancia y carisma he sabido componer y abordar. Es, por ello, que les cueste comprender el mensaje, que no es otro que el construir un sistema de valores de acuerdo con la moral sensata, de actuar bien en situaciones concretas y reales, que tomen conductas correctas y pautas cimentadas en la razón y en la experiencia cognitiva y conceptuales del sujeto. Me estoy refiriendo a los que prefieren que otros piensen por ellos, a los que se atrincheran en las vísceras de ociosidad y despreocupación,

dejándose llevar por los sentidos, los cuales poseen la facultad de engañar porque permiten aferrar tan sólo las <<cualidades secundarias>> de las cosas, tales como la forma, el sabor, el color, etc. como decía el materialista presocrático Demócrito. Los que no comprenden la naturaleza en su totalidad, por lo que yerran irremediabilmente. Porque no basta con conocer la parte de un todo para emitir una Verdad, sino hace falta tener una visión completa y detallada sobre cualquier cosa, ya que el todo es cada una de las partes y estas un espíritu dentro de su medio que no busca más allá de sí su satisfacción, dado que es parte de la totalidad. Entonces, no se podría explicar y conocer la época del siglo XVII sin haber pasado por las anteriores épocas, pues muchos de los acontecimientos sucedidos o propios de la ilustración han tenido su génesis e importancia en el siglo anterior, y viceversa. Pero, has de pararte aquí, y meditar sobre si nuestra razón está limitada o no. Si está limitada, nuestro mundo pensante sería finito, y nuestra razón no tendría cabida al mundo de las ideas, dado que estas yacen en el mundo infinito, sólo en las cosas sensibles y perceptibles por nuestros sentidos, mientras que infinito cuando está ilimitada y, por lo tanto, la razón logra acceder al mundo de las ideas y, en consecuencia, a operar con las mismas. Lo mejor es apostar por lo segundo, pues sin las ideas no se piensa, ni se piensa sin el uso de la razón, sencillamente.

Recuperando lo enunciado al principio, para comprender la naturaleza del alma es digno de tenerse en cuenta el sentido de lo total. Pues bien, en lo relativo a esto, qué es lo que dice la estricta razón. Y es así cómo debes reflexionar sobre la naturaleza de cualquier cosa. En primer lugar, ver si es complejo o simple aquello sobre lo que deseamos saber, y tener la posibilidad de transmitírselo a otra persona. Luego, si es simple, analizas sus condiciones. De este modo, sabremos conocer la realidad de la naturaleza sobre aquello que es merecedor de estudiar. En resumen, desde la capacidad de definir la cosa en su compleja integridad, Cintia, se ha de conocer todas y cada una de ellas sobre las que se habla y se escribe. Cuántos problemas evitaríamos si pensásemos en todo lo predecible, ya sea en lo no visto, lo probable, lo pensante o bien en aquello de lo que tenemos certeza aunque no lo hayamos visto. Una visión general de todo.

Podemos también tratar en este apartado la teoría gnoseológica, o lo que es lo mismo, el modo de conocer las cosas. De aquí se deriva una teoría ética, una regla moral: hemos de alcanzar el significado último de la existencia de todo desde el bien, y de otras acciones de aparente maldad, pero que no son malas intrínsecamente, sino que sirven como fin medio para lograr un objetivo; de ahí que, resulta saber, cuando se

actúa mal es para conseguir el bien de las cosas, pues nos vemos a veces obligados a hacer el mal *aparente* para tener unos buenos resultados, y que no debe ser confundido, costumbre muy peculiar de la gente necia y ramplona, con la frase maquiavélica “el fin justifica los medios”, pues no se trata de eso, sino de mirar el bien nuestro y el de los demás desde el nuestro interior, el bien y el mal hay que encontrarlos dentro de nosotros, y no esperarlos del exterior. Comprendes Cintia ahora sobre el proceder bien o mal, para así diferenciar los actos buenos, que son verdaderamente buenos, de los malos y de los no tan malos como parecen ser. La confusión, concepto al que haré referencia más adelante, es un problema grave del sujeto, que no le permite ver la verdad, pues le obnubila la mente, atentando contra su pensamiento en general. Por tanto, la confusión, ya no el tener claras las ideas, conduce al error y desemboca al peligro, cuando no al animalismo. Para evitar esto, hay que actuar con plena consciencia y desde el total conocimiento de las cosas a observar, medir, analizar y acometer, dándonos el privilegio de tener una mirada olímpica de todo, y de esta manera poder emitir juicios sólidos y plausibles, verosímiles aunque imposibles, pues como dijo Aristóteles es preferible creer en lo imposible por ser verosímil a lo posible por errar de inverosímil. Pongamos una breve ilustración sobre todo lo dicho. Todas las cosas comparten en que son, que existen como signos pensantes, pero se diferencian según su finalidad, su naturaleza y origen. Pues una cama se diferencia del sofá por su finalidad: el primero sirve para dormir, mientras que el segundo, para sentarse. Yendo conforme al campo epistemológico, el manifestar que aprender mucho es una inutilidad cuando ha leído que tanta erudición no produce comprensión, está equivocado. Pues es verdad que tanto estudio lleva a la confusión o no comprensión, pues no es aconsejable aprenderlo todo además de ser imposible por lo infinito de la sabiduría, no serviría de nada. Por eso, lo primordial es estudiar sólo lo esencial de cada ciencia. Por poner otro ejemplo más interesante. Ante una familia acomodada y una humilde, el niño rico no trae nada para compartir, pero el niño pobre, sí. Ahora bien, este no podrá darle nada al otro porque lo necesita él, es una cosa necesaria para sus subsistencia, lo que no significa que no deba compartir, pues el compartir es la base de las relaciones sociales, por lo que estaría actuando mal y, por lo tanto, no sería responsable. Ambos casos son de naturaleza distinta, pero comparten el mismo hecho, que son dos asuntos a tratar de forma y medios diferentes, ya que así lo requieren.

El ver el carácter y la actitud conductual como una misma entidad también es un hecho de barahúnda, pues es preciso diferenciar

el *êthos*, que significa "carácter" del *ethos* "costumbre. La confusión de "ética" y "moral deriva del desconocimiento de tal diferencia, la moral quiere decir costumbre, es decir, lo mismo que *ethos*. Si bien algunos sostienen la equivalencia de ambas doctrinas en lo que a un objeto respecta, es crucial saber que se fundamentan en conceptos bien distintos. Por consiguiente, conviene indicar que el carácter es innato, se nace con él, mientras que la actitud se adquiere, se moldea y se corrige si es incorrecta o inmadura. Empero, muchos caracteres inciden sobre los actos. Un carácter es la simpatía, la severidad, la temeridad, la insociabilidad,..etc. Así pues, uno se muestra simpático o introvertido independientemente si actúa mal o bien en lo moral, por lo que a la hora de educar o reeducar a la persona, hay que hacerlo desde su campo de actuación moral, pues no es permisible desde su carácter. Un difamador podría ser simpático, pero estaría actuando mal o inconscientemente, ya que calumnia a sus semejantes o, a la inversa, un asesino podría ser agradable o leal. Ahora bien, el ser egoísta conlleva una actuación nada buena, ya que mira sólo por sus propios beneficios. Siguiendo el ejemplo anterior, el de las familias, el niño pobre no es egoísta al no compartir sus bienes, sino es inteligente. Por lo tanto, podemos decir que a veces redundante la manera de ser en nuestros actos, ya que por lo general somos el resultado de lo que hemos recibido en forma de educación; un niño egoísta es así porque ha tenido un modelo similar en su casa, entre otras muchas razones.

Insistiendo en este terreno, Cintia, te corresponde saber que el único remedio que se debe dar a la confusión es PENSAR, que para necios, patanes y desafortunados no encuentra cabida. Esto es, ser la cosa pensante *in situ*, y no sólo hacerla, algo muy difícil para nosotros. En efecto, pensar bien implica reflexionar sobre los juicios y actuaciones deductiva y lógicamente. No parapetándose de la realidad en todas sus vertientes. Y esta actividad no es exclusiva de los sabios sino propio, pues hay falsos eruditos que confían en sí mismo como expertos, cuando son estériles y mediocres, amigos tan sólo de los placeres de la mesa y del buen vino y ajenos de cualquier ejercicio espiritual, petulantes.

Hay dos maneras de no ser algo en la vida: no ser absoluto, esto es, no se es y no se puede ser; y el no ser relativo, que no se es pero que puede llegar a ser, por tanto, es relativo. Este último recibe el nombre de "potencia", mientras que lo que es algo actualmente, "el acto", dice Aristóteles. Para que lo aprendas mejor, Cintia, te expongo un ejemplo. La semilla está en potencia lo que el árbol está en acto; tu niñez está en potencia lo que tu adolescencia está en acto. Este proceso lógico es aplicable a los seres vivos, pues sólo en ellos se tiene lugar el movimiento

natural, el cual hace posible el tránsito de la potencia al acto, por lo que un objeto, por su naturaleza inerte, no valdría como ejemplo. Desde actos buenos, el tránsito de la potencia al acto conduce al pensamiento, dado que la actividad de pensar no es inactiva, y por tanto, a la FELICIDAD, último fin del hombre. La felicidad es breve pero infinita, pues es buena y eterna, y todo lo bueno es breve, *esto brevis et placebis*. Ser feliz para el sabio es acceder al mundo de la metafísica, *félix que potuit rerum cognoscere causas*.

Así pues, he de deducir que toda actividad humana tiende hacia algún bien, dado que se identifica el fin con el bien. El ser humano actúa para conseguir el bien, y de ahí se coligen las demás acciones con sus fines, los cuales, claro está, buenos y provechosos siendo el más supremo la felicidad, como he dicho, y esto es viable porque pensamos a la hora de actuar, por cuanto utilizamos la razón, quedando desarrolladas nuestras virtudes. Ahora bien, hay que reconocer que estamos ante cuestiones ineludibles, esto es, que pueden no ser malas pero tampoco buenas. Por ejemplo, la muerte no es ciertamente un bien, pero tampoco un mal. Pues, una vez perdida la facultad de sentir, el hombre queda en la misma situación del que no ha nacido, desde la visión de un no creyente o ateo para cuya existencia le supone un origen natural, sin causa divina, lo contrario de un ferviente católico. Para este, la muerte es el tránsito hacia otra vida, incluso mejor que la que tiene, ya que son criaturas de una divinidad, de un Dios que creó el mundo en siete días, según las Sagradas Escrituras, y la especie humana a su origen y semejanza. Cuestión que no entiendo bien dado que los hombres son perecederos cuando su motor que los creó y dio vida es eterno. Sea como fuera, tu deber es aceptar la muerte como un fenómeno inexcusable de la vida, un proceso que germina al nacer el hombre, al iniciar su camino existencial, por lo que cada año de vida es un paso más hacia la muerte, un destino para todos los humanos y demás seres vivos, como animales, insectos, plantas, etc. De ahí que la vida se iguale a la muerte. Morimos en vida, algo que no ha de infundirte temor ni espanto porque es natural por muy lastimoso que sea.

Antes, en épocas muy remotas, los pensadores ejercían su labor con un fin moral, sea para el bien o sea para el mal. En todo caso, el pensamiento diluía dentro de un mundo moralmente aceptable, en un mar de aguas tranquilas que se convertiría posteriormente en un tenebroso océano y que desembocaría en la avaricia, utilitarismo, impericia y ambición humanos. Me refiero al presente, un tiempo en el que apenas se piensa para el bien de la sociedad, ni siquiera para sí mismo, y si se piensa, con un fin distinto del que tenía antes. De ahí que la sociedad anterior, la época clásica, brillante y despampanante, haya sido superior al presente, en lo que atañe a la actividad de pensamiento filosófico y/o metafísico, por muchas y buenas tecnologías

que tenga y que, cierto es, nos hace la vida más cómoda y práctica. Por todo ello, hay que concederle un valor elemental a esta disciplina que estudia lo real en cuanto tal, y no sólo eso, también las cualidades más generales de lo real y de los elementos genéricos que rigen en la realidad.

La Lógica desde la óptica ética. El hombre y su camino.

Esta ciencia tiene que ver con la ética individual y social, pues el formular nuestros argumentos de forma lógica y razonada nos conceda el poder de actuar justa y moralmente bien en comunidad. De ahí, que la ética requiera de la reflexión y de la argumentación, constituyendo el campo de valores generales de las personas que viven en colectividad.

Desde tiempos muy remotos, la lógica partiendo de Aristóteles, que como has de saber es el padre de la lógica, se imponía simbólica, así A puede ser igual a A, pero también se podría exponer como $A = A$ o, lo que es lo mismo, el contenido de A es igual al contenido de A, lo que en el terreno de una determinada lengua, el castellano, por ejemplo, sería analógicamente la atributivas copulativas y las equivalentes, respectivamente.

La corrección de los pensamientos nos ayuda a ser y actuar de forma estable, a adquirir conductas gratas, correctas y buenas. Hay muchos modelos, pero destaca la deducción razonada o silogismo. Si A se predica de todo B y B se predica de todo C, entonces necesariamente A se predica de todo C. Dicho de otro modo, todos los hombres son humanos, los griegos son hombres, luego son humanos.

Aristóteles, en su *Oganon* o *colección de obras lógicas*, emplea la palabra “analítica” para referirse a la lógica. Para él las ideas existen sólo en la mente humana, pero se corresponden a la realidad; esto trajo consigo el nacimiento de la lógica. Se distingue, así, entre la *metafísica* (ciencia de la realidad o del ser y sus principios más profundos, como dije antes) y la *lógica* (ciencia de las ideas y procesos de la mente).

La analítica consiste en descomponer todo nuestro conocimiento *a priori* en elementos del conocimiento puro del entendimiento. Tal descomposición de los contenidos del conocimiento es una capacidad misma del entendimiento que le sirve a sí mismo para poder inspeccionar la eventual existencia de conocimiento *a priori*, de ahí que todo conocimiento se funda en conceptualizaciones varias, de carácter discursivo. Estos conceptos se erigen en la espontaneidad del

pensamiento, y el juicio es el conocimiento más mediato que puede tenerse de un objeto.

El pensamiento supone una realidad pensada, pues el pensar carece de espontaneidad y es sólo relativo, porque evoluciona. Para pensar bien hace falta tener una virtud, la moderación. Actuar con moderación, virtud máxima del hombre, pues a través de ella se es inteligente, es actuar debidamente. Esto es, ni exceso y defecto, sino todo en su término medio, costumbre muy difícil para nosotros. Por ejemplo, evitar peleas y problemas no es típico de un cobarde, sino de un listo, pues sabe muy bien cuándo y dónde actuar. El prototipo de una persona moderada, esto es, inteligente, equivale al de ser listo, paciente con los bárbaros, responsable, etc. Analiza y mide las circunstancias propias y las de los demás para luego aplicar el bien, reconociendo el punto medio en cada situación siendo, por tanto, prudente. Si esto es cierto, la templanza sería el punto medio entre el libertinaje y la impasibilidad. Consiste en la virtud de la moderación frente a los placeres y las penalidades. Igualmente, la intrepidez es el punto medio entre el miedo y la temeridad y la generosidad, entre el uso y posesión de los bienes. La prodigalidad es su exceso y la avaricia su defecto. Cuando uno hace algo virtuoso, la acción es buena de por sí. La prudencia no es ni ciencia ni praxis, es una virtud. Pues la virtud es aquella autoridad intrínseca que permite al sujeto tomar y llevar a término las decisiones correctas en las situaciones más adversas para cambiarlas a su beneficio, sabiendo cómo llegar a sus metas sin errar en la medida de lo posible, porque la virtud consiste en actuar siempre de acuerdo con la naturaleza o condición de la persona. Para el caso del hombre, concebido como ser racional, se identifica con actuar siempre de acuerdo con la razón; para un animal, en cambio, con actuar según sus instintos básicos. Un camaleón al tener dos criaturas, el mayor de los dos es el que recibe todos los cuidados de su madre, cuando el pequeño es abandonado nada más al nacer. En la vida del hombre, tal actuación no tendría lugar porque lleva sus actos desde la razón.

En la virtud o excelencia humana, es necesario distinguir las virtudes morales y las intelectuales. Las primeras son una manifestación del carácter, producto de los hábitos que reflejan situaciones reiteradas. Una virtud moral siempre es el punto medio entre dos extremos menos deseables. El valor, por ejemplo, es el punto medio entre la pusilanimidad y la impetuosidad irreflexiva; la generosidad, por su parte, constituiría el punto medio entre el derroche y la tacañería. Las virtudes intelectuales, sin embargo, no están sujetas a estas doctrinas de moderación, porque dependen más bien de la belleza del pensamiento.

En definitiva, saber comprender el justo medio, y eso es una virtud moral que se concreta como un hábito de elegir aquello que se ajuste a un término medio relativo a nosotros, porque las virtudes morales nos facilitan elegir en cada caso lo más correcto y conveniente, es decir, en un término medio racionalmente establecido entre acciones y actitudes extremas, las cuales hay que evitarlas. El justo medio en un policía es el siguiente. El alma de los policías debía ser violenta y a la vez reflexiva para que pudieran llegar a ser serenos y fieros, correctamente entre sí. Esa es la propiedad natural de esta virtud, como así la propiedad natural de las alas, que eleva lo pesado a lo alto. De ahí que, por necesidad sea ardua y adversa la conducción de nuestro destino.

A todo ello, hay que añadir que la lógica nos ayuda a ver con más claridad y pureza la verdad de las cosas, por eso su utilidad en el mundo, y debatir valores éticos y cuestiones universales muy polémicas, como la fe. Muchas personas tienen fe hacia lo no visto, lo no tangible, y de dudosa existencia. En estos casos, vale la pena tener fe, por cuanto la fe se fundamenta en la duda, y esta en la razón. No obstante, si alguien tiene fe sobre algo de cuya existencia conoce con gran certeza, por ejemplo, sobre una mesa, entonces la fe se volvería inútil e innecesaria, pues sabemos que existe. Al comportarnos moralmente bien, aplicamos nuestra fe sobre algo que desconocemos, pues es otra vía hacia la verdad.

A modo de anécdota, en *Metafísica* XI, 7, Aristóteles afirma que la lógica es una técnica indispensable para la investigación, pero añade que la consideración de los principios silogísticos y la especulación sobre la naturaleza de cualquier sustancia corresponden al filósofo. Así, él mismo reconduce la lógica a su supuesto indispensable: la teoría de la sustancia. Esta teoría es el fundamento de todo conocimiento intelectual. La forma es a la vez la *ratio essendi* y *ratio cognoscendi* del ser: en tanto que *ratio essendi* es sustancia, en tanto que *ratio cognoscendi* es concepto. La forma, pues, garantiza la correspondencia entre el concepto y la sustancia y, por tanto, la verdad del conocimiento y la racionalidad del ser. Por esto, se puede decir que el ser y la verdad se hallan en relación recíproca: que, por ejemplo, si el hombre existe, la afirmación de que el hombre exista es verdadera; y recíprocamente, si es verdadera la afirmación de que el hombre existe, el hombre existe. Pero Aristóteles añade que en esta relación el fundamento es la realidad, y que la realidad no es tal porque la afirmación que le concierne sea verdadera, sino que la afirmación es verdadera porque la realidad es tal como ella la expresa. En otros términos, la verdad del concepto se funda en la sustancialidad de la forma y no viceversa: la metafísica precede y fundamenta la lógica.

La Justicia, el poder del bien justo y necesario.

A la pregunta de qué supone para un hombre virtuoso la justicia, ofrezco una lectura de suma utilidad: en no hacer a los demás lo que no se quiere que sea hecho con nosotros. Este es el quid de la justicia, y partiendo de esta noticia defino la justicia con el saber pagar lo que se le debe a cada uno, y ha de hacerse con gran maestría por parte del experto en justicia, labor que le confiere a un juez. En efecto, hay que tener en cuenta previamente factores como la conducta del sujeto y sobre de lo que se acusa en vistas de proceder a un dictamen de la acusación, pues según el delito, se merecerá un castigo determinado. Así, los que delinquen y cometan asesinatos merecen el castigo, y no el perdón, para poder darles justicia, pues están apresados por las enfermedades mentales, la locura, etc.; mientras que los que mienten sólo el perdón, ya que es un delito de grado menor con tendencia a la inconsciencia e insolencia, aplicándose así una justicia ecuánime, en la que también se condenan a los implicados, ya sea en proporción a sus méritos, ya sea lo mismo que a los principales en un acto delictivo.

No obstante, la justicia desde siempre no se ha sabido aplicar bien ya que al momento de analizar y estudiar un caso en particular, no se parte desde la lógica y bondad, sino de la estulticia por seguir unas leyes ineptas y sin sentido que han tenido, sin embargo, mucha vigencia en la historia. Por ese mismo hecho, la justicia se convierte en injusticia irremediablemente, y anda cojeando. Para una familia que ha perdido a una hija por la inmadurez y desliz de un joven con apenas 17 años, este se lleva un buen castigo, es decir, ninguno, y sólo por el hecho de tener la edad que lo hace menor, siendo vulnerable ante la ley y la justicia, por lo que en cuantiosas ocasiones, la justicia es una cosa y la ley, otra, dado que tal situación no resulta justa ni sensata. En este caso, el castigo correspondiente sería el de encerrarlo en un correccional durante unos años y algunos más en la cárcel, si se ejecutara lo que se supone justo. Por tanto, no es conveniente seguir leyes injustas, más bien actuar sin dar validez a aquellas leyes que crean discordias y sufrimiento para quienes piden justicia. Tampoco sería conveniente si a alguien se le aplica una ley justa por ser inocente, por no haber hecho nada de lo que pueda ser objeto de vergüenza. Hay muchos casos de este tipo. Por muy justa que sea una ley, hay que saber a quién ha de aplicársela. En el caso de un inocente, este debe estar inconforme y buscar otro camino que le salve del peligro.

Una pena correcta sería hacer ordenado al que es muy descuidado y desordenado; al irresponsable, responsable; al maleducado, educado; etc.

Para que la justicia y la ley vayan de la mano, hecho tan necesario porque la justicia consiste en el cumplimiento de las leyes, lo que explica la relación de la ética con la ley al estudiar ambas el comportamiento humano, han de cambiar las leyes que pecan de

absurdas y que nos hacen ridículos y verdugos de la injusticia. A tales efectos, volviendo al ejemplo anterior, habría que hacer un reajuste de leyes, como el de aminorar aún más la ley del menor, pues jóvenes de 17 años, e incluso de 16, ya son conscientes éticamente de lo que hacen y piensan, y no hay derecho de meterlos o confundirlos con los menores realmente, que son adolescentes que tienen menos de 14 años. Será posible un mundo justo y bueno si se aplican las leyes desde la bondad y justicia, pues esta es buena por naturaleza y de ella emergerán leyes buenas, sensatas y acertadas. Administremos la justicia con ecuanimidad y rectitud y, si es necesario, con rigor y ejemplaridad, pues según la definición tradicional de justicia, esta consiste en dar a cada uno lo que es debido Y no es utopía, porque podemos construirlo con grandes dosis de participación, responsabilidad y solidaridad humanas. Se quedará en una utopía si se actúa desde el egoísmo, avaricia, el engaño, la codicia y la ignorancia. Por tanto, hace falta tener una moral suficiente, poco laxa para satisfacerse a sí mismo y a los demás. Donde no hay caridad, no puede haber justicia, hecho muy obvio. Aplicar un trato justo consiste en distribuir las ventajas y desventajas desde la inteligencia que corresponden a cada miembro de una sociedad, según su mérito o delito que cometiera.

Si se da el caso de existir controversia entre partes que alegan iguales derechos sobre una cosa, ha de primar aquella que haya construido primero, pues *Prior in tempore, potior in iure* ("Primero en el tiempo, mejor en el Derecho"). Por ejemplo: en una lista determinada de nombres la selección de personas se hará según el orden de preferencia temporal, más que por otros motivos.

Un régimen democrático es lo más justo que pueda darse en una sociedad, ya que es el único sistema a través del cual se accede a la libertad, una idea de bien, lo que demuestra que desde la justicia surgen las buenas ideas, además de defender el trato equitativo hacia todos los hombres. No habría entonces aristocracia, ni reyes que supusieran insignes de alguien ni anduvieran como altos demiurgos, pues no se daría la igualdad de derechos: un hombre no sería un hombre sino un hombre de a pie cuya única obligación es trabajar para subsistir, mientras que un rey viviría de acorde a los placeres y obsequios que le corresponde aparentemente; ni tampoco gobernadores tiranos y cínicos por cuanto la demo, el pueblo, sería el gobierno y, si no fuera posible, porque no somos iguales al tener diferentes formas de pensar, un gobernador bueno y responsable que le cueste hacer su labor como al filósofo que al parir las ideas las junta con la sangre formando el pensamiento, en representante del resto de las personas. Si un filósofo conoce el arte del filosofar y declara que es un experto en ello, pero no lo demuestra, es un injusto consigo mismo y, lo que es aún peor, con los demás; en cambio, si no es un experto sino que está poseído por una condición de filósofo y, sin saberlo, dice cosas bellas

como las que a ti te digo, entonces no comete una injusticia, sino una apariencia.

Amor. El deber de la belleza del alma.

Amar las cosas, Cintia, y a los demás, es también un acto bondadoso. Está claro que el amor es una especie de deseo. Hemos de amar con total bondad todo aquello que nos cuida, salve y redimida de todo rencor, odio y desgracia, pues con la moral corregimos los errores de nuestros instintos y con el amor, los errores de nuestra moral. El amor es propio de un ser vivo, dado que todo ser tiene alma, y el alma es por naturaleza bondadosa, aunque se tiñe de maldad cuando el hombre peca de obtuso y mentiroso. Es por ello que no solamente la felicidad se alza como principio de toda actividad, el amor llena con su presencia el universo entero, mueve sus resortes y les hace concurrir a un admirable concierto. Mas no supera al deber, pues es este el que está por encima de aquél, porque el deber en sí es amar la virtud de la responsabilidad, además de amar todas las cosas y a las personas. El justificar todas las acciones malas por el puro amor es una falacia propia del ignorante, ya que sólo desde el puro acto de amor saldrán acciones buenas. De ahí que, el auténtico amor se conoce por lo que ofrece, no por lo que exige. Si se ama con locura, entonces el amor es perverso, ilógico, absurdo, y en consecuencia el loco intentará hacer todo lo posible, incluso el mal, para conseguir lo aquello que ama.

Habría que distinguir, pues, dos tipos de amor: el propio y el sofisticado, falso o inmoral. El primero, el amor propiamente dicho, el verdadero, el no fingido, nos hace ver cosas que el indiferente no ve y por eso ama, por lo que es evidente y perspicaz. En cambio, el segundo, no nos permite ver lo que el que ama en apariencia hace, pues nos cubre con un velo de cursiladas y mentiras que nos embelesa perdidamente en vistas de lograr el fin que persigue. Además, los enamorados de este tipo son dominados por el deseo del cuerpo antes de saber el carácter o conocer las experiencias de la otra persona. Por eso, es necesario decirte que no caigas en el amor inmoral, intenta amar las cosas con grandes dotes de paciencia, inteligencia y felicidad. Si amas a alguien, no debes declararte puesto que se ama desde el alma, tu cuerpo sólo es el tránsito que te conduce a otra alma, pues es materia, y como tal no tiene sentimientos. Preciso es distinguir dos rectores de amor: uno, el apetito innato de los placeres; el otro, el placer extrínseco que aspira a lo mejor. El apetito innato de los placeres es natural, pues no se aprende ni es adquiere, sino que surge desde la irracionalidad originando un estado de desequilibrio en el que prevalece la parte irracional sobre la racional en el enamorado. Cuando en este domina el apetito racional, detenta lo que se llama templanza. En efecto, si es en lo relativo a los dulces donde prevalece el apetito, se llama voracidad, y hace que se llame voraz a quien lo tiene. No hay que

tener como dueño los sentidos porque caeríamos en la célebre frase latina *Epicuri de grege pórcom* (cerdo del rebaño de Epicuro).

Está bien, jovencita, el objeto sobre el que hemos deliberado ya queda expuesto y definido. Así que poniendo nuestra vista en aquello, el amante hará siempre inferior y más débil al amado porque no tolerará que este sea superior a él, así como el lerdo al avisado, el ignorante al sabio. En tal caso, domina la irracionalidad y, por tanto, no hay prudencia sino nulidad del yo racional. Por su parte, al amado le parece nocivo estar con el amante dado que produce saciedad en cuanto al trato, pues lo que resulta obligatorio, dicen, viene a ser pesado para todo el mundo. Por otra parte, el amor no entiende de edad, aunque bien es verdad que, como dice el refrán “cada cual se divierte con los de su edad”, la desigualdad de edad es un inconveniente en grado sumo. Porque lo que el joven ve es el rostro marchito y deteriorado en el trato con una persona mayor, y las demás cosas que esto conlleva, que no son agradables para nada. No obstante, el buen juicio y la templanza serán los patronos de los apetitos, en detrimento del amor y la pasión irracionales, que amedrentan a los hombres cuerdos y no perturbados. Por consiguiente, el amor y la pasión irracionales siembran en el hombre, además de la envidia, recelo e infundio. No controla la pasión, el apetito hacia el amado, mostrando la parte iracunda del alma. Se convierten en un demente durante toda su vida por los enormes regocijos y achaques, con un alma agravada y sin el uso de la razón, que hace al individuo actuar mal, pero de forma inconsciente, no voluntaria. Pues casi nadie es malo por voluntad propia: un malo se hace por una incorrecta educación, y para todos ha de resultar aborrecible y no intencionado, aunque hay casos en los que la maldad es parte de la conciencia del hombre.

De tan magnanimidad la tuya el amar a los pobres más que a los ricos, y los viejos más que a los jóvenes; el otorgar tu favor a quienes más lo solicitan, conviene no a los mejores, sino a los más necesitados, puesto que cuanto más grandes sean los males, mayor será el agradecimiento que nos proveerá, ni tampoco a quienes aman simplemente y por poco tiempo, porque no son dignos de su concesión y sólo miran por tus intereses; ni a cuantos vayan a aprovecharse de tu bondad y lozanía, pues cuando envejezcas, no te harán partícipe de sus bienes. Y lo mismo ocurriría con cuantas otras realidades hay dignas de amar. Es así cómo se localiza el punto medio, el término medio de todas nuestras acciones. Preciso es buscarlo, so pena de errar completamente. Así pues, en lo que respecta a la inteligencia, el hombre con amor será provechoso y buen amante de los placeres y seres vivos. Conque acuérdate de lo dicho.

El amor juega un papel de primer orden en la filosofía platónica. Para que el amor sea fructífero, ha de darse una correspondencia de almas, una reciprocidad de sentimientos, tanto coincidentes como opuestos, pues estos últimos se atraen por ser unos de otros contrarios, y como tales, se exigen mutuamente. Hay que amar las cosas sumamente pequeñas pero magnánimas porque son las que verdaderamente llenan el alma por su grandiosidad y lindura.

Por la magnitud del asunto sobre el que versa este tratado, debes saber que las acciones buenas recibirán su recompensa según los méritos. Y la recompensa es lo que aducen los sabios, el conocimiento, que te permite estar lejos de la confusión y del engaño que laceran el alma porque quienes obran de buen grado, y no bajo el imperio de su pasión, pueden decidir mejor que nadie sobre sus asuntos personales, y hacer sus rendimientos con arreglo a sus posibilidades.

La Estética. El deber de lo bello.

Es bello el hacer el bien desde el pensamiento puro en todas las áreas del conocimiento. Así, vemos la escritura como un acto magnífico, pues es en su esencia, y es por razonamiento avisar que existe lo bello en sí, lo bueno en sí y todo lo que es una realidad semejante en sí, incluso antes de que nacióramos, y también en nuestra alma, **aunque nacemos sin conocimientos**, y el conocimiento es bello, pues tal belleza es necesario aprenderla tras pocos años de vida, ya que se fundamenta en la experiencia y en el intelecto del ser humano. El conocimiento en sí ha de ser inculcado, junto con razonamientos válidos y no válidos, porque depende de los hombres el saber si un razonamiento es sano o incorrecto, pues todo está en la facultad del intelecto, que sirve como filtro de la experiencia. Si un hombre no está sano, su capacidad intelectual estará enferma, por lo que la validez de sus razonamientos es nula, defectuosa; desbaratará y malvenderá todos sus provechos. En cambio, un librepensador está en estado de amante de la sapiencia, pues no carece de una instrucción laboriosa y sutil. Si careciera de eso, entonces le interesaría lo que sostiene, la validez de sus tesis, pero no la realidad de aquélla, que es lo que realmente interesa.

Un ejemplo de lo bello es la literatura, cuya definición más apropiada conviene con la expresión de la belleza a través de la palabra. La filosofía, a mi entender, es la expresión de la belleza desde el pensamiento, luego el pensamiento es bello. Y es conveniente saber que se presenta en modo y estado idénticos en cada circunstancia; en el

ámbito de la retórica se trata de seducir las almas por medio de la palabra, en concreto, del buen uso de la palabra. Hay que cultivar y limpiar el alma por medio de la música y la filosofía, cuando también otras artes similares. Lo bello, pues el primer paso del conocimiento, así como la voluntad del hombre, no entiende de circunstancias y son, por ello, libres. Residen en la mente como sede del orden, ya que ubicaría todas las cosas donde mejor estuviera, y las examinaría minuciosamente. La voluntad te ayuda a alcanzar la libertad, pero también el conocimiento y, en suma, lo bello. Estas realidades ya existen en nuestra alma, pues el alma es duradera y más fuerte que el cuerpo. De ahí que, las virtudes más considerables sean las virtudes del alma, primordialmente las se refieren a la parte racional del hombre. Y he aquí el principio de la demostración.

Lo bello parte del principio que es ingénito, y a su vez, del alma, ya que es donde reside antes de que naciéramos y está, por tanto, predestinado, tal como dije pues es necesario que todo lo que brota nazca del principio, y este no nazca de la nada, de lo contrario, no sería principio, *ex nihilo nihi*. Más, puesto que es innato lo bello, el primer paso del conocimiento, es necesario también que sea inmóvil e imperecedero, pues ocupa un lugar diligente en el alma, no tiene movimiento porque lo tendrá en el momento en que nacemos, cuando viene el movimiento que parte del principio y que se desarrollará paulatinamente a lo largo de toda nuestra existencia. Por eso, no perece. Así pues, lo bello se presenta inmóvil antes de nacer y es movimiento en lo que se mueve a sí mismo en la vida del hombre. El conocimiento entonces se presenta como movimiento porque es bello. Y lo bello existe siempre por lo que no tiene un devenir ya que no ha sido creado por ningún modelo; en cambio todo aquello que no siempre existe porque nace y muere, tiene un devenir ya que existe conforme lo mismo. El escritor cuando se inspira crea algo nuevo, no copia un modelo predeterminado, hace suya la obra y por necesidad forma lo bello aunque se fije en él; pero cuando sólo imita un modelo ya originado y se sirve de ello, no nos deleita con lo bello. Lo primero tiene dos nombres, *la natura naturans* (fijarse en un modelo para luego crear otro) y *natura naturata* (observación exacta de la realidad). Lo segundo, meramente copia tanto digna como burda de cualquier cosa. En definitiva, lo bello en sí no tiene devenir porque ya existe de por sí, es eterno e inmóvil y reside en el alma. En cambio lo bello cuando se desplaza en el tiempo, es decir, lo bello *fugit*, es percedero y como tal móvil, pues se identifica con el conocimiento que se adquiere a lo largo de la vida humana, y esta nace y muere, por lo que tiene un devenir, que es lo bello en sí. El conocimiento es percedero porque está ligado

al intelecto de la persona, y tendrá vida mientras esta tenga vida. ¿De qué nos sirve mucha erudición si la persona no aprende ni se habitúa de tal conocimiento?, ¿de qué sirven los tratados de Aristóteles, *La República* de Platón o algunos poemas del griego Tínicio de Calcis si no hay nadie quien los interprete? Por tanto, digamos que lo bello en sí es el motor inmóvil pero que es capaz de mover lo *bello fugit*, que es el conocimiento que se adquiere a lo largo de nuestra existencia. Igualmente, se puede decir también lo mismo para lo bueno en sí ya que mueve todas las acciones buenas en el hombre. Ahora bien, existe la maldad que surge de la inconsciencia en la mayoría de los casos, porque a veces el hombre conoce el mal y actúa según él. De todas maneras, todo lo benévolo es bello, y lo bello no ha de ser desmesurado, pues todo bien es un caso proporcionado. Entre lo bello en sí y lo bello *in tempore* existe una relación mutua, y los une el mismo lazo que une a una madre con el hijo/a.

Según el razonamiento correcto, ninguna cosa bella participará en la maldad, puesto que por su belleza es armonía, y como tal nunca admitirá lo contrario a su esencia, la necedad. Pues, sin duda alguna, a causa de eso, todo acto bueno, al ser completamente eso mismo, bello, nunca tendrá participación en la maldad. Recuerdas, Cintia, que anteriormente dije que lo bello ya existía en el alma, y el alma es armonía, por lo que el conocer es bueno para el hombre, lo hace persona puesto que funciona como sujeto responsable al actuar desde el bien. Y aquel que desprenda los errores propios de su incompetencia e impericia intelectual y decida colgárselas a los razonamientos posibles, exactos y reales, tendría un incidente lamentable, pues a lo largo de toda su vida estaría confundándose porque vitupera aquellos razonamientos, quedándose vedado del conocimiento verídico. Un hombre en la conducción de un carro de caballos, al no saber que tiene un corcel noble y otro indómito, si el forcaz colisiona con un árbol se echa así mismo la culpa cuando el motivo directo del atroz accidente ha sido el brío del corcel indómito, de mala casta y montaraz. Esa es la verdad.

Amistad. El deber de ser buenos amigos.

Ahora voy a tratar sobre un tema que ha parecido y parecerá de buen tributo para el público, por su naturaleza solemne e insigne, y de la que a ti te conviene saber, la amistad. Y así cómo una persona escribe para otra sobre la amistad, así yo escribo en este tratado para ti. Ante todo, lo primero que hay que decir es que la amistad no puede existir sino entre buenos, pues como el alma, la amistad es imperecedera, y subyace en la bondad máxima donde también está el

alma, y en esto no quiero ser obcecado como aquellos que tratan este propósito de forma rigurosa.

Lo segundo es que hemos nacidos todos para vivir en sociedad. Unos tienen afecto sobre otros y otros, enemistades sobre unos. Entre los primeros está la amistad, pues al morir el afecto desaparece aquélla. Los que obran y viven mostrando pruebas continuas de sinceridad, honradez y demás vicisitudes humanas, sin que haya en ellos deseos de culpabilidad ni pasiones viles, merecen el título de buenos porque persiguen la bondad, que es la maestra del buen vivir. Por tanto, puedo abordar ya la primera definición sobre este concepto. La amistad no es otra cosa que la consonancia absoluta de pareceres con una magnanimidad y amor recíprocos, y no de placeres, pues es digno de bestias y falsos hombres. Al respecto, la virtud ética engendra y alimenta la amistad, excelencia que abarca cuantiosas cosas. Siempre estará dispuesta, como el caso del gran sabio. Por eso, actuando bien moralmente consolidaremos una amistad, no solamente vulgar y tibia, aunque también es esa agradable y provechosa, sino la auténtica y perfecta como la de aquéllos pocos que por ella se convirtieron en célebres, dando la amistad esplendor a la prosperidad. Pues el verdadero amigo es el que mira al otro como una imagen viva de sí mismo.

Queda desvelado el significado con lucidez de tal concepto. Ahora cabe reflexionar acerca del mismo. Así pues, hay que buscar la naturaleza de la amistad, saber si tuvo su origen en la necesidad y flaqueza o, más bien, en intercambios de servicios mutuos que un hombre ofrece a otro, y viceversa. De suerte que existe otra causa más abismal y noble, muy cercana a la naturaleza humana, la benevolencia, ya que esta nace junto al amor, y este da nombre a la amistad, impulsada desde el alma, por lo que no tiene cabida una amistad eventual o farisea entre los amigos. De ahí que, cuanto mayor tenga uno confianza de sí mismo y que no necesite de nadie, no depende de ninguna persona, cultivando la virtud y la sabiduría, logrará alcanzar portentosas y eternas relaciones amistosas. Porque la bondad del alma no puede cambiar, así como la amistad, y porque esta no puede buscarse por la esperanza de apoyo y ayuda, ya que así cuanto más débil y floja sea una persona, tanto apetecen las amistades. Sea esta, pues, el primer postulado de la amistad; los amigos han de ser honrosos y dar cosas honrosas; nunca remolones que rehuyen de todo cuidado y, por tanto, de la lealtad; deben dar consejos de peso, que ayuden desde el bien a encaminar y promover con sensatez la felicidad. Nada más agradable que un intercambio de estima, servicios y otras cosas dignas de interesante. Acate este dictamen, Cintia.

Por lo demás, quienes construyen una amistad interesada destruyen el encanto de la amistad, pues esta no nace de la utilidad ni de la menesterosidad, sino del amor necesario desde una perspectiva moral. Más vale el amor que deviene de un amigo, que la utilidad de

bienes y riquezas que nos pueda proporcionar un compañero. En este último caso, el hombre no está dotado de virtud y, por lo tanto, no está capacitado para contraer una amistad. Bien es el modelo del tirano, de cuyo carácter soberbio e insolente impide una amistad verdadera; o del mitólogo, que rehuye de todo discurso y palabras. Y así como un hombre de carácter semejante no puede tener amigos verdaderos, así las riquezas de muchos poderosos impiden las amistades.

Un ceporro desafortunado se deja arrastrar por la arrogancia y la impertinencia, de tal manera que todo lo que posea será perecedero y baladí, por ejemplo, un automóvil o grandes riquezas; en cambio, un hombre virtuoso posee lo que al otro le falta, la amistad, la cual le proporciona riquezas y sabiduría pues vivimos en sociedad, por lo que es bueno tener amigos y conocidos de similar temperamento.

NO debes confundir Cintia la amistad con una exacta correspondencia de servicios y afectos, porque esto significa concebir la amistad como un cálculo que mida por el mismo rasero lo que se da y recibe. No consiste en eso. La amistad no entiende de límites, ni de angostos caminos con una finalidad utilitaria, cuando no ética. Como dice el refrán, “hay que estar tanto para lo buen como para lo malo”, y es tan verdad que, por existir tienes que cumplir como persona virtuosa. A modo de cita, desesperarse de sus propios males, sin tener en cuenta los sentimientos y males de otra persona, no es prueba de amistad, sino de egoísmo. Pues, sólo en los momentos críticos conocerás al amigo verdadero porque se ha demostrado que es firme, inalterable y constante en la amistad. Todo esto es posible si hay fidelidad en el hombre; sin ella, evidentemente, la estabilidad de la amistad perecería incuestionablemente ya que se fundamenta en los cimientos de la fidelidad.

Por todo lo afirmado, debes elegir con sumo cuidado las amistades para que no te pase lo que a muchas personas descuidadas les sucede: aceptar como amigo a quien pudiera convertirse en tu enemigo. En tal caso, para que no ocurra tan desagradable suceso, has de analizar si hay o no disparidad de gustos y placeres, puesto que la semejanza de costumbres destruye las relaciones afables.

La meta de la amistad no consiste en que uno sea querido por los amigos en el mismo modo que él se estima, porque en numerosas ocasiones hay quien tiene el ánimo exhausto o quebradizas esperanzas de mejorar su suerte, de modo que ha de esforzarse el amigo para levantar el ánimo abatido e infundarle mejores esperanzas y pensamientos más alegres, en lugar de hacerse cómplice del decaimiento. Así pues, soportar y compartir con moderación el dolor que produce la muerte de alguien, es digno de admiración por el sentimiento que le transmite al amigo compungido.

Si la amistad está dispuesta siempre, como dije más arriba, debes entonces elegir a los seguros, estables y buenos amigos, pero para eso tendrás que conocerlos de un modo previo, pues sírvete de la amistad como medio infalible y, así, te ayudará a anticiparte al juicio sobre alguien.

Por tanto, lo que ha de hacer un hombre prudente es contener el ímpetu de las amistades sometiendo antes a algún examen la virtud de los amigos, lo mismo que con el amor.

Dicho esto, la amistad sólo tiene cabida entre los buenos, a los cuales también puedo llamar sabios, porque son capaces de ver más allá de la pura amistad, respetando la fidelidad y honestidad, sin disimulos ni conductas fingidas; siendo más indulgentes, libres y nobles, más amenos y afables, pues la amistad en todo momento está inclinada a todo ello.

Por otra parte, las amistades antiguas no deben provocarte tedio, sino más bien sabor por su dilatada e inigualable fuerza de perduración en el trato, lo que en absoluto quiere decir que te olvides de las amistades nuevas, las cuales pueden garantizarte mucha alegría y felicidad. Debes actuar bien con tus amigos o amigas, respetando magistral y definitivamente sus derechos así como sus decisiones. Es uno de tus tantos deberes que te definen como una jovencita que eres y mujer que serás, pues nunca te escabullas de tus responsabilidades, sería un caos. Dime si es cierto. Un dechado de esto es el siguiente. Si el cerebro evade su responsabilidad o función vital, que es la de servir como medio para pensar, el alma no se desarrollaría, pues es esta la que piensa en cada instante, y no el cerebro en sí, aunque sus neuronas ayuden a esta actividad pensante. Por eso, incluso un órgano humano, tiene un deber que cumplir, la de ser un medio a través del cual el alma puede expresar su bondad y sus conocimientos, en el caso del cerebro. Y esto será sencillamente comprensible para los hombres buenos, porque estos son capaces de comprender la bondad del alma, la esencia de la virtud, la felicidad y, por lo tanto, la pureza de la amistad.

Sigamos Cintia con este tratado. El punto culminante de la amistad es la igualación del inferior con el superior, ya que los bienes del hombre superior se comparten de forma noble y pudorosa con el inferior, y este desde su bondad le atenderá con su deber de ser buen amigo y servirle para todos los instantes. Así sus favores serán bien recibidos. Aspecto muy destacable es el no echar en cara los favores porque es propio de gente perversa y maliciosa; en todo caso, se guardan en la memoria de quien los ha brindado en vista de amar y querer favorecer al amigo, finalidad esta que se consigue con el buen uso de la razón y, sobre todo, del conocimiento de la capacidad de aquel al que damos favores y amparo.

Otro precepto muy conveniente es el siguiente. Las amistades nunca deben ponerse en tela de juicio si no han sido duraderas y confirmadas con los años. NO trabes amistades precipitadamente. El amigo ha de tener consideración de las peticiones y favores que recibe, y tener constancia de quien las recibe, así como también de sí mismo. Pues el ser descastado y desaforado, además de originar molestas y diversas discordancias entre amigos, deshace el amor amistoso. El amor propio es natural e innato, no síntoma de egocentrismo, porque naturalmente todo hombre se ama a sí mismo. De ahí que, el primer paso hacia la amistad auténtica sea el amor propio ya que el querer a sí mismo es un peldaño vital para amar a otros seres, es decir, buscar en nosotros lo bueno para luego buscarlo en los demás. En esto se basa el respeto precisamente. Así que yerran lamentablemente quienes piensan que la amistad es un pretexto para prestar bienes y servicios con el fin de recibir lo mismo, a cambio de algo. La naturaleza nos ha dado la amistad como soporte de la virtud, no como partícipe de la depravación, y si la virtud se pierde, no habría amistad ni ningún otro bien genuino. Entonces, ¿Qué relación hay entre la amistad y la virtud? Si recuerdas lo que te dije, que en el alma ya reside el pensamiento, la virtud y el amor también, por lo que debes amar después de tenerlo pensado. Piensa y luego ama. Si amas una idea, debes pensarla precedentemente.

El deber de amar, ya sea amistosa o relacionada con la práctica del erotismo, es tan necesario para la vida de una sociedad. El mundo huye de la soledad, buscando casi siempre un sostén en el que volcar su amor y conocimientos, tal y como dije al principio. La propiedad imantada de la amistad hace viable este proceso natural. Este no es el caso del fulero, pues toda verdad crea odio porque le es exasperante; así, quien niegue o desprecie la verdad, arrastrándose hacia el mal por zalamería, la alcahueta de los vicios, no es merecedor de tener una amistad. Tales hombres son pérfidos y depravados, que tratan de halagar con excesivo beneplácito con sus palabras, pero nunca dicen la verdad. En esto has de tener especial celo y diligencia, discerniendo entre los verdaderos de los falsificadores, la inmensa mayoría, porque son más los que aspiran a parecer virtuosos, que los que desean serlo y que son; entre los demagogos y volubles de los severos y graves. Con todo, contamos con el pensador que mira el bien desde la verdad, el amor desde la virtud, y la vida desde la amistad. Sin el cariño y el amor, la vida pierde toda su exquisitez. En efecto, estos no disimulan porque destruirían la verdad al no dejarla ver, derrumbando así la amistad. La adulterarían globalmente.

Pues bien, aunque tales halagadoras mentiras engañen y malvendan sólo a los que las fomentan, he de alzar la voz a las personas razonables y sensatas para que estén en guardia y no caigan en la más absoluta astucia de los insensatos, a los que aman sin interés alguno y sin buscar algún provecho, a los hombres en cuya virtud se basan la honradez, la estabilidad y la autenticidad de los sentimientos.

Todo lo que está dicho es indispensable para que una amistad sea verdadera, sempiterna y noble.

En llegando a este punto, la totalidad de la exposición versa aspectos destallados sobre la ética del hombre, de la moral y conducta. Recuerda Cintia, que para alcanzar la felicidad hay que actuar desde la inteligencia, máxima virtud en cuanto hay en nosotros, que a través de la responsabilidad de los actos y de los conocimientos que emergerán a lo largo de nuestra vida, de cuyo primer paso, lo bello, ya residía en el alma, junto con la bondad, conduce al individuo hacia una vereda de paz y armonía, produciendo grandes y auténticas amistades entre los hombres...lo que conlleva ser amable, virtuoso y sabio. Por eso, es preciso por un lado *nosce te ipsum*, es decir, conocerse a uno mismo; por otro, que toda acción humana sea visible, clara y favorable en beneficio del hombre, una costumbre ética que debe ser omnipresente en el mundo.



Filosofía primera: El destino del Hombre (Segundo Motor Inmóvil)

De Juan Antonio Bellido



La teoría aristotélica sobre el Primer Motor Inmóvil ha aportado un enorme e importante avance en el ámbito del conocimiento de la filosofía. Tal motor inmóvil se presenta como una divinidad eterna e inmóvil que para algunos era lo equivalente a un Dios capaz de mover pero que a su vez imposible de ser movido, en síntesis. Ahora bien, si existe un *primer* motor que ha creado todo lo existente, entonces habría

de darse la posibilidad de la existencia de otro motor que posiblemente coexista con el aquel, y que denomino en este ensayo *Segundo Motor Inmóvil*. En efecto, me refiero a una especie de fuerza opaca e impredecible, enigmática y portentosa más en el mundo, el Destino.

Indudablemente, el Destino juega un papel de extraordinario alcance en nuestra existencia. Durante el tránsito del acto a la potencia (*enèrgia-dynamis*), nos hallamos ante un número ilimitado de senderos que la vida nos tiene reservados y que convergen en lo que conocemos como Destino. ¿Qué es el Destino? Aquello que el hombre sospecha pero le aterra encontrarse cara a cara con él, por lo que cae en la costumbre de que puede hacer su propio destino dado que es libre y, como consecuencia obvia, puede elegir cualquier camino, el que mejor le convenga. Pero esta realidad que se muestra como tal en apariencia, más que eso, es un telón fantasmagórico e inescrutable bajo el cual se esconde un lema: el destino está escrito.

Más allá del pensamiento de lo posible, donde el hombre en ocasiones le trae sin cuidado que las ideas no vayan en el camino acertado, empleándolas como trincheras para defenderse de sí mismo y de los demás como aspavientos para ahuyentar la realidad, existen unos senderos que la vida nos aguarda con tanta prudencia y reserva y que, por tanto, están escritos. Pues quizás existan antes de que naciéramos (nadie decide el haber nacido), antes de que alcanzásemos el *sensus communis*, sólo que no los vemos, pese a que los notemos y percibamos. Y la prueba está en que somos libres de elegir cualquier camino pero todos, sean cuales sean, pertenecen a un mismo cerco, el destino, y están reservados para que en un momento dado el hombre los active y empiece a vivir el que ha seguido. No se habla de determinismo, como algunos con ramplonería llegarían a confundir. Pues el determinismo empírico vetaría al sujeto desde el principio a elegir un camino, sin ninguna elección a decidir y, por lo tanto, estaría abocado a un sólo destino, a saber por razones de herencia o de determinismo biológico; no se habla de esto, sino más bien de dos cuestiones bien claras y definidas, pero mutuamente influyentes: la elección libre y deliberada del hombre respecto a su camino y la existencia de caminos escritos que la vida reserva. No hay determinismo habida cuenta niega la moral humana.

Sirviéndome de algunos símiles, esos caminos son como pistas de aterrizaje dispuestas para el buen descenso del avión, o los árboles que sirven de nido para algunas aves como la espátula rosada que deposita a sus pichones en arbustos y mangles. Todos ellos, las pistas de aterrizaje y los árboles de estas bellas aves de plumaje rosado, así como

los destinos del hombre, están preparados para que todo con normalidad siga su rumbo.

Tales senderos podrían ser buenos y, entonces, te embelesarían con bienaventuranza y entusiasmo o, por el contrario, perniciosos, errados o peligrosos que dificultarían la vida. Ahora bien, además de imperecederos, se presentan inmóviles por su poca probabilidad en la extensión del tiempo y espacio, en las leyes de la causalidad, pues se encuentran en el vacío, pero que mueven nuestras vidas sin darnos cuenta, independientemente de nuestra razón e incluso de la voluntad. Es, por ello, que el destino representa el *Segundo Motor Inmóvil* que rema la existencia de todo lo movable, hasta del *nous* o intelecto del hombre, me atrevería a decir, porque es una fuerza que supera con creces todo lo que subyace en el cerco del pensamiento, de la razón y los sentidos.

Un viaje hacia el pasado

ENZA SCALICI
Parapsicóloga



El tema de las regresiones a vidas pasadas siempre despierta curiosidad y aprensión a la vez. En general, pocos tienen información veraz al respecto, por ello muchos mitos han surgido alrededor de esta práctica.

Las regresiones son repasos de nuestras anteriores encarnaciones, para buscar lazos que las unen a la vida actual, y encontrar explicación a cosas que de otra forma no la tienen. También es una forma de ver la trayectoria de nuestra alma, y tratar de averiguar hacia donde nos dirigimos en el presente, teniendo siempre como objetivo ampliar nuestra conciencia.

A través de las regresiones, puede observarse como nuestro presente está inevitablemente ligado con acciones (acertadas o no) cometidas en vidas anteriores. Es posible que arrastremos recuerdos profundos de tragedias, muertes, enfermedades, fracasos, suicidios, pérdidas, divorcios etc. que, sin darnos siquiera cuenta, afectan nuestro proceder presente. Al descubrir esta dinámica oculta, es viable tomar medidas efectivas para romper estos patrones, y mejorar considerablemente nuestras relaciones actuales y en general, nuestra vida entera.

¿Qué son y cómo funcionan las regresiones?

Para comprender el mecanismo curativo, es necesario tener claro el proceso reencarnatorio. Nosotros somos almas que, a través del tiempo y de las numerosas encarnaciones, hemos ido afinando nuestro espíritu, evolucionando, en mayor o menor medida, cada vez que dejamos este plano físico. Antes de volver a nacer, preparamos un plan donde decidimos cuales aspectos trabajaremos para seguir progresando, y para ello escogemos el entorno, las condiciones económicas y los personajes que nos ayudarán a tener este aprendizaje. Es un poco como escribir el libreto de una película para su grabación. Una vez en este estado humano, sin embargo, y oculto todo este diseño por el velo del olvido, entra en juego el libre albedrío, que puede hacernos desviar del mismo. Nosotros mismos decidimos quienes serán nuestros padres, hermanos, hijos, en fin, todas las personas con las cuales nos relacionaremos en la futura encarnación, así como situaciones, encuentros, momentos en que éstos se darán, etc. Un plan completo, diseñado para trabajar aspectos necesarios para nuestro progreso espiritual. Si en vidas pasadas fuimos autoritarios y represivos, por ejemplo, venimos a trabajar el respeto al libre albedrío de los demás. Con certeza, la persona a la que estuvimos reprimiendo reencarnó a nuestro lado, tal vez invirtiéndose los roles (por ejemplo, si fue nuestro hijo, ahora puede volver como nuestro padre), y nosotros, por medio de esta nueva oportunidad, debemos realizar este aprendizaje, ojo, no viéndolo como karma, sino precisamente como aprendizaje. Si en una encarnación anterior alguien nos hizo daño, volvemos a nacer escogiendo tener cerca a esta persona, con la intención de trabajar el perdón, y él (o ella) su parte correspondiente. Se puede dar el caso que esta persona nazca como hijo, de allí que a veces

ciertos padres sientan algún tipo de inexplicable rechazo por uno de sus hijos. Evidentemente, si el que hoy es nuestro vástago, en una vida pasada fue un opresor, en el alma quedó grabado el recuerdo, y ¿cómo no sentir recelo, si nos ligan inconscientes lazos de miedo hacia este ser? Sin embargo, no podemos saber qué está pasando, si no recordamos nuestras vivencias anteriores. Lo mismo puede suceder con los sentimientos de fracaso y abandono. El aferrarnos desesperadamente a una pareja que ya no nos quiere, puede ser un resabio de relaciones pasadas, donde el patrón recurrente fue el abandono. O el pensar siempre en forma negativa, puede esconder la inconsciente evocación de desengaños recurrentes. También hay dolores físicos a los cuales la medicina no les encuentra una explicación lógica, y sólo son recuerdos muy profundos de heridas sufridas en otras encarnaciones.

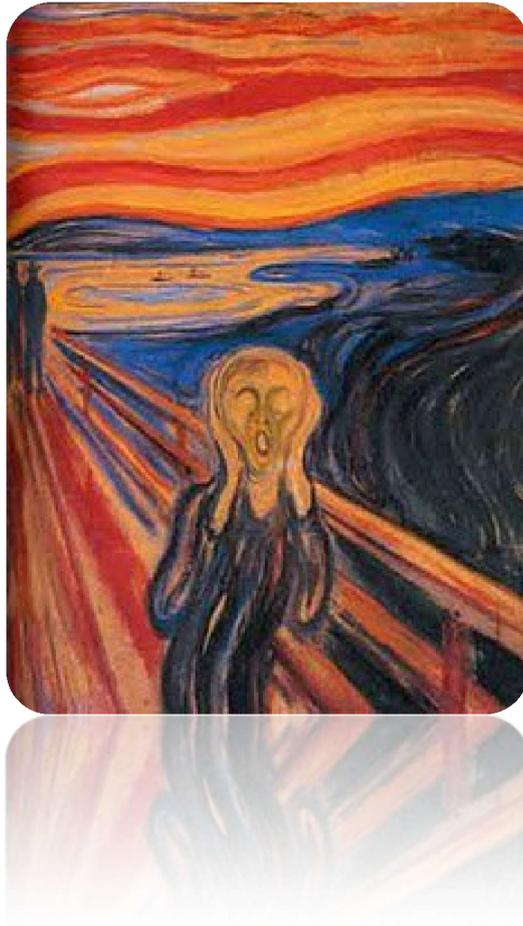
Otro aspecto a tener en cuenta, son las situaciones repetitivas. Si en el transcurso de nuestra vida nos encontramos en un mismo escenario una y otra vez, evidentemente ahí hay algo que debemos trabajar, y mientras no lo hacemos, este patrón seguirá repitiéndose.

Revivir traumas pasados y removerlos, dándole su justa dimensión, es la única forma de superarlos y enfocarnos en mejorar nuestro presente.

Uno de los mitos relacionados con las regresiones, es el peligro de quedarse “enganchados” en una vida anterior, y no poder volver a la actual. Nada más lejos de la verdad. Como acostumbro explicar en las consultas, una regresión es como ver una película de algo que ya pasó. Imagínese la grabación de su último cumpleaños ¿Hay peligro de que, al verla, se quede atrapado en ella? Trabajando con relajación profunda, más no con hipnosis, la mente consciente del paciente siempre está presente -si bien como observador-, siempre tiene el dominio de la situación, y puede decidir en todo momento si seguir enfrentando los recuerdos, o interrumpir la terapia. Al finalizar la sección, recordará de principio a fin la experiencia vivida.

En mis años como terapeuta regresionista, he asistido casos fascinantes de reencuentros familiares o de parejas, preparados con la finalidad de sanar contextos de injusticias, y he visto como mejoran las relaciones del paciente con su entorno, solamente con repasar antiguas experiencias, por medio de las cuales entendieron el por qué de los erróneos patrones de comportamiento actual. También he observado curaciones “milagrosas” solo con revivir situaciones anteriores, donde se toma conciencia de la raíz del padecimiento.

Sería absurdo afirmar que las regresiones, tanto a la parte de la infancia como a vidas anteriores, son la panacea para curar todos los males, pero sí son una valiosa herramienta para resolver muchas situaciones gravosas que no tienen explicación lógica en nuestra vida actual, para adquirir más seguridad y una nueva perspectiva de futuro.





A Ernesto Sábato. Sobre Dolores y laceraciones.

SERGIO MANGANELLI

Existe en el hombre una necesidad aparentemente natural de obtener poder y supremacía por sobre el resto de la sociedad, lo que pretendería justificar el empleo de medios antagónicos a los principios humanitarios. La competencia despiadada. La canibalización del ser humano en pos de beneficios personales o sectarios, o la mera carrera por el manejo de los resortes del poder, evidencian la esterilidad de las pautas de formación que impone este tiempo de cerebros utilitarios y corazones matemáticos. El retorno del hombre a las cavernas, a la sumisión a través de la fuerza, es una realidad contemporánea a esta era de avances tecnológicos, con el agravante que se ha sustituido el garrote -elemento aunque contundente todavía romántico- por argucias y engranajes milimétricamente pensados. Dotados de una agudeza y efectividad tales que permiten acceder a las más variadas bajezas, tomando de la caja de Pandora todo aquello que allane el camino hacia el poder. De esta semilla, y a la sombra de una cultura del oportunismo, nacen las dictaduras, es decir, el avance de la fuerza en favor de la sofocación de las ideas. El poder absoluto. La autocracia y la dominación. El ahogo de las libertades individuales. Y un paraíso en donde el hombre es obligado a alimentarse del fruto, perecer, o exiliarse en pequeños infiernos personales. El silencio.

Dictadura : "gobierno que se ejerce fuera de las leyes de un país, invocando el interés público." (Dicc. Magister -1970- Edit. Sopena Arg.)

El retroceso arbitrario a una Edad Media en la que el hombre no tiene permitido beber del agua que ha probado. Las dictaduras son el reflejo claro del imperio de la prepotencia sobre la ley y la razón.

El despotismo y sus garras milenarias sobre la voluntad de los más débiles.

A partir de ello queda sobreentendido que toda manifestación que exceda lo mecánicamente permitido, se convierte en un atentado contra el nuevo "orden", cuya raíz se nutre en la subversión del estado de derecho, el relegamiento de las instituciones republicanas, y esencialmente la supresión de las garantías que las constituciones prevén para los ciudadanos de una nación. Paradójica, trágica e irónicamente, este cúmulo de bondades se presenta envuelto en la bandera del bien común, y bajo el desenfadado lema de preservar para las generaciones venideras lo que de plano se nos ha quitado.

El orden se constituye en mordaza del deseo, y las pasiones en pecado capital.

Un Estado faccioso toma inmediata presa de todos los elementos de formación de pensamiento y opinión, discriminando y aboliendo aquello que aún puerilmente pueda proponer un ideal de soltura. La cultura es botín de guerra.

1

Nada parece escapar al control oficial. Se tejen métodos de silenciamiento de la prensa independiente, se eliminan todas las formas de participación popular. Actúa la censura sobre la creación o representación artística, ofreciendo a cambio una vasta fauna de abominables modelos de una cultura tan falaz como insípida. No están exentas de la proscripción obras cuyo tiempo de creación, temática y ambientación son claramente distantes de los motivos que esgrimen quienes las censuran. Lo que hace doblemente incomprensibles las supuestas causas de su mutilación o prohibición. Así, en la historia, la humanidad ha presenciado la destrucción de obras de real valor artístico en oprobiosas hogueras moralizadoras. Casualmente, en los umbrales de la Segunda Guerra Mundial -al sólo efecto de citar un antecedente- los partidarios de aquella forma de locura que pregona la superioridad en la raza, tan alarmantemente palpable en nuestros días, ocupaban el tiempo en alimentar su piromanía con escritos célebres, preferentemente de autores judíos, sin que ello fuera de carácter excluyente. La consigna es arrasar cuanto represente un punto de comparación, un parámetro de libertad, una invitación al análisis crudo, o la sutil insinuación de una realidad diferente a la impuesta.

La piedra angular de este sistema es la marginación de quienes tienen la necesidad de rescatar ideales, recrear sentimientos, haciendo pública la evidencia de lo contranatural del suceso institucional, por lo que los artistas independientes gozan en el concepto estatal de un lugar de privilegio en la nómina de enemigos de la sociedad. Acallar la voz de la conciencia es el objetivo, provocando confusión general, tras la sórdida cortina de humo de la lucha contra ideologías foráneas. Preservar las instituciones, sustentar una moral propia y unilateral, imponer un patriotismo sin autocrítica, sin otro sustento que la adoración simbólica de valores impracticados. En esta realidad, una canción puede significar lo mismo que un arma, y la poesía, más cercana a los dolores de la tierra que a las deidades del Olimpo, cobra la forma de panfleto lesivo a los intereses del régimen. Nadie en su sano juicio -esencialmente en buen estado de salubridad moral- podría

sostener que la sola tenencia de bibliografía con temática opuesta a sus postulados pueda constituir delito, y menos aún un acto violento en reacción a esa forma de desgobierno. La expresión de las ideas deja de estar garantizada, y aunque a veces no adopte el color de declaración oficial, las listas de prohibiciones y "sugerencia" de no difusión transitan, anulando una porción fundamental de la comunicación y la cultura.

Las editoriales desdeñan en una suerte de autocensura, la obra de escritores marginados, a partir de la insinuación oficial de ser inconvenientes para la formación cultural del pueblo. De esta forma, tan sólo se logra aletargar la difusión masiva de textos que igualmente circulan en medios alternativos. Idéntica situación genera la autocensura y censura subrepticia por parte del Estado, con las radiodifusoras, canales de televisión, teatros, bibliotecas públicas y por supuesto, los programas de educación, o su aplicación por parte de los docentes.

2

Ante el rumor o la sospecha que una obra es mal vista desde las esferas gubernamentales, los resortes del temor se tensan, produciendo una especie de paraguas llamado autocensura. Ello no carece de justificaciones válidas para quienes muy a pesar de sus propias convicciones deben desmontar espectáculos, recortar escenas, adicionar ridículos "bips" en cintas magnetofónicas, o presenciar la autopsia censora de su obra literaria, por una crítica absurda y mal intencionada, carente por completo de concepciones de belleza, e investida de una mediocridad burocrática que sólo puede aceptar de buen grado los abortos culturales de adulones y genuflexos. La palabra es una herramienta perniciosa con la que cuentan los opositores, y es necesario establecerle un molde y una medida razonables. No hay espacio para la esencia. Todo debe ser visible y mortuoriamente estático. Es preferible el silencio forzado a las palabras con eco. A las frases que resuenan en la memoria colectiva. La fuerza es el derecho fáctico, y no hay más ley que ella

Nada debe alterar la bucólica placidez del pensamiento, impartido desde las alturas. El ser humano puede ser feliz sin tantas complicaciones intelectuales y filosóficas. No hay que meterle pajaritos en la cabeza a la gente. Alcanza con instalar una atmósfera de festejo artificial, de patriotismo sin sustento, para que puedan disfrutar de una vida planificada en el orden. Lo demás, son perversiones de la mente.

La hilaridad artificial, la idolatría a modelos del ser nacional prefabricados, la imagen de lo "simple", son la clave para lograr una idea de que todo está bien. La esencia, el fondo de los hechos, la verdad, la razón, el consenso, el diálogo, son molestias innecesarias para el destino de pueblos que bien pueden ser guiados por pequeños grupos de notables.

Los otros, los que pretenden una visión alternativa de la existencia humana, deben ser -y por lo tanto son- marginados, vulnerados en sus derechos de ser humano, desechados, obligados al destierro o exterminados. Convirtiéndose el Estado en un delincuente más que obra conforme a las leyes del hampa, olvidando la ley y el respeto por el soberano.

En Argentina, como en gran parte de Latinoamérica, los sistemas totalitarios han dejado profundas laceraciones en el cuerpo creador de la República, permitiendo recién a mediados de los ochenta una apertura a las democracias. En las letras, los marginados a causa del disenso son innumerables.

No obstante, la condición de expresarse es un derecho natural de los hombres, y los artistas el alma cultural de las naciones.

Los pueblos saben cuando tienen que cantar.



Las reencarnaciones de Ión de Éfeso

De Juan Antonio Bellido



Como en todos los diálogos de Platón, en *Ión* asistimos al entendimiento tan graciejo de su maestro Sócrates, el cual mantiene una agradable y sabia conversación con Ión de Éfeso, uno de los rapsodas más importantes de la Antigüedad Clásica, experto en poemas homéricos.

Durante el diálogo, Ión pretende demostrarle a Sócrates que es un gran conocedor de la poesía de Homero y que, por tanto, el mejor de todos los que se han atrevido a adentrarse en el mundo de la *Odisea* y la *Iliada*. Sócrates le advierte a la largo de sus dos extensos discursos que, como tantos sabios que creen serlos, caerán en la más arrogancia y en la humillación por el desconocimiento de lo no conocido tras el desengaño.

Al elegir el diálogo como entramado textual de toda la estructura conceptual por parte de Platón, nos deja claro de lo importante que es el diálogo desde su naturaleza. Sócrates habla a través de la palabra de Platón, y como debemos saber, el diálogo le sirve a aquél como artefacto cognitivo en vistas de alcanzar la verdad filosófica a través, claro está, de la mayéutica (esencial método epistemológico de Sócrates), de la estructura de preguntas-respuestas (diálogo) y la ironía.

Así pues, Sócrates le dará una humilde, directa y perentoria lección al rapsoda al demostrarle que todo el conocimiento que tiene no es gracias a su experta preparación y poderosa facultad cognitiva, sino debido a una divinidad, una fuerza (*dýnamis*) emergida de un don especial que le permite transmitir la savia homérica; y esto es fácilmente explicable, pues la poesía no era concebida como técnica (*téchne*) ni como conocimiento (*episteme*), sino como un arte de cuya naturaleza es divina. Platón era consciente y Aristóteles, años más tarde, también concebirá la poesía como arte divino, de inspiración de las musas, dado a la falta de unas reglas técnicas que permitan aprender y saber poesía.

En las últimas palabras de la conversación, resalta la idea de que Ión sabe mucho de Homero por una divinidad que pone al auditorio en contacto con la expresión de la belleza homérica. Además, Ión es acusado por Sócrates, costumbre muy propia de su parte, al ser considerado como rapsoda simple e ignaro, que no contesta con rigor y acierto ya que cuando se le formula una pregunta, intenta escabullirse.

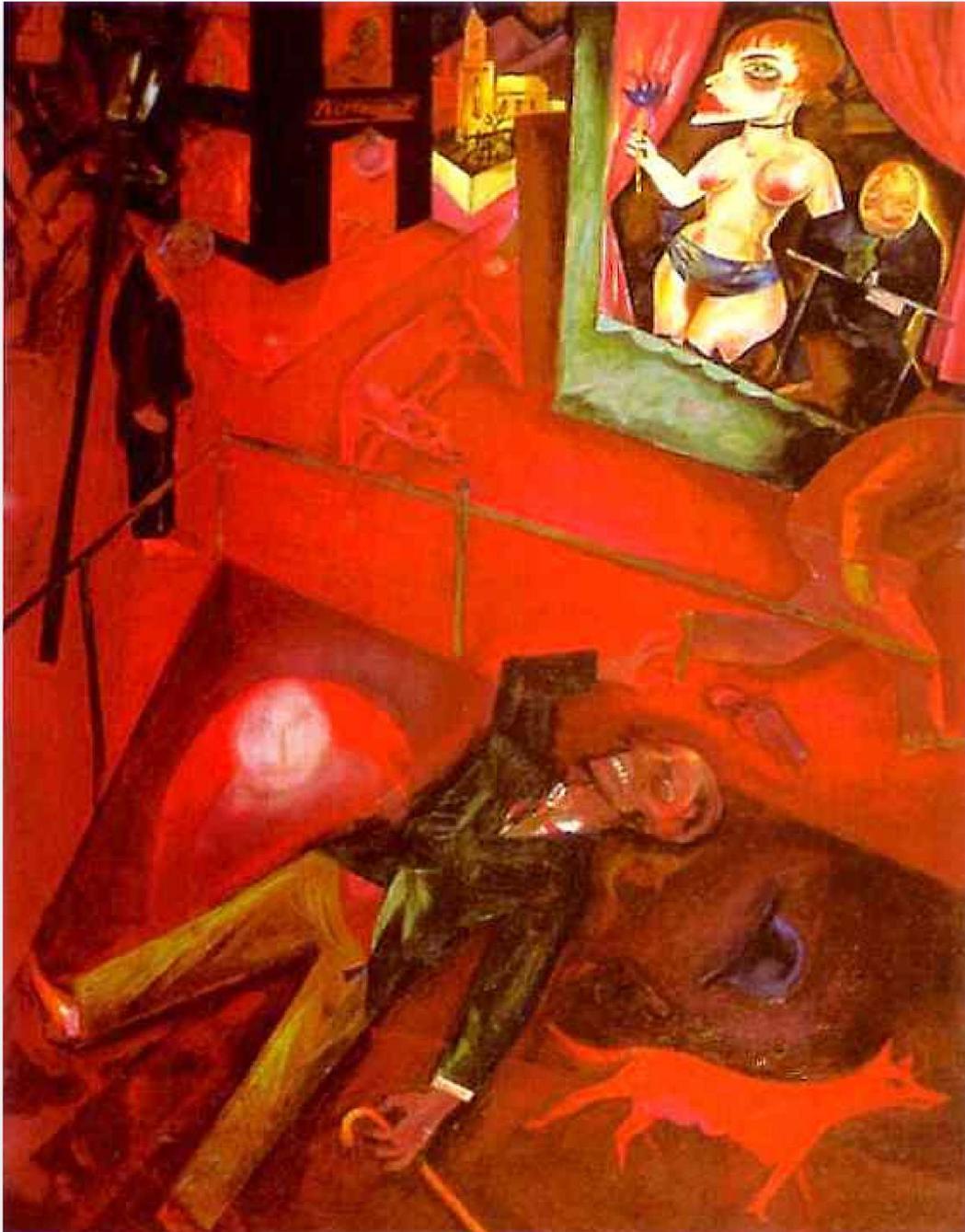
Hoy en día, a nuestro querido lector o lectora le convendría saber que estamos rodeados de muchos iones de Éfeso “silenciosos” por el mundo; están en todas partes y, por si fuera poco, en los medios de comunicación más importantes (televisión, radio, periódicos, etc.) bajo la apariencia de gobernador. Son los políticos de nuestro entorno que creen saber más que nadie en el mundo, atrincherándose tras el telón de la inocencia y la verdad, la impureza y austeridad. Desdeñan a los sabios que extienden su ciencia a lo largo y ancho del planeta. Quizás necesitemos a un Sócrates capaz de enderezar a aquéllos que denigran la realidad social y corrompen el orden moral de las personas.

Efectivamente, presenciamos en acción a los políticos, incapaces de ver y hacer ver la verdad de lo acontecido dado que no buscan el porqué de las consecuencias, que ennegrecen y enturbian la realidad política, social y cultural de España. Ése es el problema real, tan grave que estamos ante las puertas del desastre y desorden. Y eso es debido a que no reconocen su mediocridad e incapacidad en el aspecto político,

por lo que llegan a ser irremediabilmente hipócritas y obtusos. En definitiva, padecemos las reencarnaciones de Ión de Éfeso vestidas de carne y hueso, ocupando cuerpos de oradores y excelentes pensadores.

LA REPRESENTACIÓN: PROBLEMA ICONOGRÁFICO CENTRAL DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

Dr. Norbert-Bertrand Barbe



**LA REPRESENTACIÓN:
PROBLEMA ICONOGRÁFICO CENTRAL
DEL ARTE CONTEMPORÁNEO**

PRESENTACIÓN DE LOS TEXTOS

Los textos que siguen forman un conjunto coherente de preocupaciones sobre las cuestiones iconográficas de la representación en el arte contemporáneo, entendido éste como un fenómeno en construcción que se viene elaborando desde finales del siglo XVIII hasta nuestros días.

Estos textos abordan así el problema desde sus límites (la no figuración de Adolf Loos o Kazimir Malevich, o la negación de la representación en Piero Manzoni, la reflexión narrativa de Joseph Kosuth, Monterroso o Álvaro Gutiérrez, el cómico como anti-narración en Manzoni o José Coronel Urtecho, el arte popular, en el primitivismo o en Ernesto Cardenal como recurso de purificación de los principios predeterminados por la tradición).

Dr. Norbert-Bertrand Barbe

ÍNDICE DE LOS TEXTOS

Introducción a la Nada.....	118
Turner.....	123
George Grosz.....	129
Tatlin.....	132
Kazimir Malevitch.....	135
Magritte.....	178
Joseph Kozuth.....	184
Piero Manzoni.....	186
Christo.....	189
Adolf Loos.....	193
José Coronel Urtecho y la poesía internacional.....	199
"Obra Maestra" de José Coronel Urtecho, "No" de Carlos Martínez Rivas y la propuesta educación del lector burgués.....	205
Álvaro Gutiérrez.....	216
Hilda Vogl.....	220
Ernesto Cardenal.....	223

Introducción a la Nada

Enajenación o “*no pasa nada*”, la Nada, como todo concepto obvio, es culturalmente prejuiciado. Evolucionó como el de Arte. Mientras el original “*ars*” es “*técnica*” y se aplica a los artesanos, el cambio sufrido con Miguel Angel y Leonardo que quisieron poner pintura y escultura en las “*artes liberales*” creó una diferencia notable, ya no sólo basada en la supremacía del “*Logos*” Verbo-Dios, sino también de la “*maniera*” y el talento o “*genio*”, sobre la técnica, llevando Kant a plantear (*Crítica de la facultad de juzgar*, §46): “*las bellas artes no son posibles sino como producciones del genio*”, el cual Kant define por la originalidad y “*ejemplo*” (Aristóteles) que por sus cualidades es modelo a reproducir. Ya no es “*genius loci*”, espíritu externo del lugar y la “*gens*” bajo su dominio, sino, como en el kantiano genio-modelo: “*Volksgeist*”, espíritu nacional, externo, pero definido desde el “*Geist*”, “*ruah*” hebreo, “*pneuma*” griego y “*spiritus*” latín, alma interna relacionada tanto con el “*espíritu de la ley*” (II Corint. 3-6) y por ende el “*genios loci*”, como con la noción más subjetiva de “*goût*” francés, “*gusto*” italiano o “*geschmack*” alemán. Es el espíritu genético y sentido común en Vico, el opuesto carácter histórico de la ciencia y la política en Edmund Burke, el “*espíritu general de las naciones*” en Montesquieu, el “*carácter nacional*” en Hume, el “*genio de un pueblo*” de Voltaire en el *Diccionario filosófico*, el “*nationalgeist*” en Carl Friedrich Moser. Deviene en Herder el “*espíritu de los tiempos*” (“*Geist del Zeiten*”), alma tradicional de un pueblo que el autor vacila en considerar históricamente determinado por rasgos culturales o, como Descartes, innato, eterno e indestructible. Kant en lo citado como en su paralelo entre razón pura y razón práctica resuelve el dilema a su manera. Herder como Hegel para la construcción de la historia ve en los elementos climáticos fundamentos del “*espíritu de los tiempos*”. Mientras Hegel utiliza el término “*Volksgeist*” a propósito de las leyes y constituciones, Herder estudia el “*nationalgeist*” en el lenguaje y la literatura. Ahora bien, desarraigado de lo meramente técnico y por ende entrado en un valor superior del genio personal, el arte termina abarcando un amplio espectro de fenómenos. Antiguamente designaba el trabajo profesional de artesanos en talleres, ahora se considera arte lo no intencional y en proceso de los niños y los locos, por lo inacabado de las producciones abstractas, que ya no necesitan de una mano completa para exponerse, el boceto volviéndose obra en sí.

La Nada se define en los fragmentos de Parménides como No Ser, o sea en sentido negativo contrapuesta al Ser, al cual no se puede adjetivar porque agregándole se le resta a la vez su pureza y plenitud, pues se lo especifica. Pero la misma pureza y permanencia del Ser, considerada como igualdad perfecta de sus partes (no puede ser menos o más que sí mismo en todas sus partes) provoca una identificación más o menos explícita entre el Ser y el círculo, que retomará el cristianismo con Pseudo-Denis el Areopagita. El No Ser, aunque asumido como indefinible, porque fuera del Ser que lo abarca todo, se expresa por agregación que lo antepone a su modelo: no siendo, que definiría ello su no existencia, se le suma un valor ontológico por simetría, el de Ser. No sólo no es sino que es contra-cara del Ser. Mientras los antiguos pensaban el Ser como

dentro de la naturaleza, pues, era lo que es, los cristianos pensaron el Ser, en cuanto Creador, originalmente distinto de la creación y las criaturas, liberando lo creado de su exacta correspondencia con su modelo. Es tardíamente que aparece en Occidente y en el mundo árabe el cero. Los hindúes que lo utilizan desde el siglo II a.C., lo consideraban como un elemento vacío pero positivo en la ascensión hacia el nirvana. A la inversa chocaba los griegos la idea de nada como ausencia o vacío. De ahí la definición simétrica del No Ser a través de su modelo de existencia: el Ser, sin sentido progresivo. En 628 el sabio Brahmagupta publica el tratado *Brahma-sphutasiddhârta* en el que el cero se define como la sustracción de un número por sí mismo ($a - a = 0$). Los griegos presentan sólo una implícita equivalencia de valor simétrica (el No Ser = - a); los hindúes no crean un proceso lógico de simetría, sino un espacio concreto de no existencia del objeto. Los babilonios encarnando el cero por 1, 2 o 3 ganchos podían distinguir el 13 del 103, mas no del 130; los hindúes dieron un gran paso con el cero, que aparece realmente a partir de 870 en sus escritos. En el siglo XII fue remplazado por el punto o “*bindu*”. En 773 un hindú lleva tratados de astronomía de Brahmagupta a la corte del califa de Bagdad. Al-Khwarizmi los utiliza y en 820 publica un libro presentando los números hindúes. Roberto de Chester traducirá su tratado en la España del siglo XII. Los árabes tradujeron la palabra india “*sunya*” o “*shûnya*” (vacío) por “*as-sifr*” que dará en el siglo XIII en Alemania “*cifra*” y después “*zyphra*”, Fibonacci introduciendo en el mismo siglo la palabra “*zephirum*” en latín para designar al cero. En italiano será “*zephiro*”, “*zeuero*” y “*cero*” y por fin en francés “*zéro*”. La palabra servirá para designar el conjunto de las “*cifras*” (persistente dependencia del No Ser respecto del Ser), y en inglés los códigos secretos o “*cipher*”. Europa utilizaba todavía los números romanos, y la religión asimiló el cero a un instrumento del Diablo, pero los comerciantes lo impusieron junto con el sistema decimal, por facilitar sus cálculos (para evitar errores, escribían también los números en letras). Denotándose la Nada como distinta al Ser o su negación, adquiere valor lógico de otra índole, pasando de No Ser a Ausencia. Así Kant puede oponer al “*nihil positivum*” escolástico (No Ser) el “*nihil negativum*” o concepto indefinible, lo que a la vez remite a la herencia griega, pues no deja de ser un “*negativo*”, pero con ontología propia, ya siendo negativo lo es de la Nada en sí. Dándole valor definitivo no sólo neutro sino epistemológico de no hecho, Kant abre el camino a Popper en el campo lógico, pero también a Barthes en el campo humanístico. Donde Barthes ve el “*grado cero*” como base progresiva (v. Brahmagupta y el posterior lugar del cero entre números enteros positivos y negativos), popperiana, de surgimiento del sentido, Todorov y los neo-barthianos ven en la Nada un vacío del alma, conforme Adorno, Jung y Barthes (evolución del sentido del vacío del arte al significante o significado formal de la música y la oralidad: “*première écoute*”, y el significado fuerte de la literatura: “*seconde écoute*”, elevación estética hegeliana hacia el Logos y la Religión del Ser-fuera-de-Sí al Ser-en-Sí). En *Eloge du quotidien* Todorov ve lo cotidiano como vacío de significado fuerte, pequeña muerte, al igual que Marc Fumaroli en *L’Etat culturel*, que, como Barthes, opone la sociedad culta literaria a la sociedad de masa del museo y el audiovisual. En el siglo XX numerosos autores (Cioran, Coronel y Pasos en *La chinfonía burguesa*, Beckett, Ionesco, Neruda en *Odas elementales*, Alvaro Urtecho en *Cuadernos de la Provincia*, Héctor Avellán, Francisco

Ruiz, Porfirio y Hermógenes García, Santiago Molina) vieron en la Nada el vacío psicológico de lo cotidiano.

La Nada sería, en última instancia, lo que evoca su nombre, pero, sea que los humanos crean sentidos, sea que en sí la nada no puede existir fuera de su contrario, que es, en última instancia también, el concepto que la concibe, debemos reconocer que la nada abarca un amplio espectro de preocupaciones humanas e intelectuales, desde la antigüedad, pero más que todo en la época contemporánea, desde finales del siglo XVIII (problema de Dios, sus niveles de existencia, oposición entre salvajismo y civilización), y en particular en el siglo XX (movimientos anarquistas de inicios del siglo XX y apetencia mayor al suicidio por el aislamiento del individuo en la ciudad industrial, lo que en Durkheim se vuelve tema de estudio sociológico, y en Camus filosófico, problemas postmodernos de la descomposición de los discursos debido a la aparición de contra-discursos no occidentales), conformando así nuestra manera de entender el mundo.

Podemos reseñar la nada bajo los siguientes aspectos:

LA NADA ONTOLÓGICA:

- 1) La Nada como simetría del Ser: El No Ser, opuesto al Ser, en Parménides y los pre-estoicos;
- 2) La Nada ontológica: en Shakespeare, de *Hamlet* a *El cuento de invierno*;
- 3) La Nada como Néant (literalmente No Estando) en Sartre;
- 4) La Nada como No Estar y la preocupación existencial en Camus;
- 5) La Nada como fin: el problema de Dios, de Kant a los existencialistas, con la extinción de la raza y/o el planeta en Kierkegaard, Schopenhauer, Nietzsche, Heidegger, Sartre, Camus, la ciencia ficción;

LA NADA TEOLÓGICA:

- 6) La Nada negativa y el problema epistemológico y teológico en Kant;
- 7) La Nada como proceso de ordenamiento: el *Génesis*, el antes del mundo y los diluvios;
- 8) La Nada como ausencia de promesa: la cuestión del más allá, y el suicidio en el siglo XX, con la pérdida de creencia;

LA NADA EPISTEMOLÓGICA Y CIENTÍFICA:

- 9) La Nada como origen: el Big Bang y el antes del tiempo de Planck;
- 10) La Nada como elemento del universo: átomo y vacío de Grecia a la teoría de la relatividad;

- 11) La Nada como término medio: el cero y su historia;
- 12) La Nada como modo de verificación: del “*nihil negativum*” de Kant a la negatividad de Popper y el grado cero de Barthes;
- 13) La Nada como “*no hecho*”: astrología y ciencias paralelas y la cuestión de la no verificabilidad en las ciencias contemporáneas;
- 14) La Nada como desorden: la teoría del caos;

LA NADA EN ESTÉTICA Y SEMIOLOGÍA:

- 15) La Nada como reducción del arte al nivel cero del sentido en Adorno, Jung, Barthes;
- 16) La Nada como nivel cero del sentido en Barthes y la Nada como arte y/o oralidad;
- 17) La Nada como obra vacía: Humberto Eco y *La obra abierta*;
- 18) La Nada como ausencia narrativa: en *Santiago el Fatalista* de Diderot, y el principio del no relato;
- 19) La Nada como vacío discursivo: el teatro del absurdo y Cioran;
- 20) La Nada como no narratividad: de *Jacques el Fataliste* de Diderot al Oulipo; la anti-poesía de Nicanor Parra; del teatro del absurdo (Alfred Jarry, Tristan Tzara, Samuel Beckett, Fernando Arrabal) a los performances de George Maciunas o Yoko Ono;
- 21) La Nada como contradiscurso: en el arte, la obra en blanco, de Malevitch a Yves Klein;
- 22) La Nada como negación: en arquitectura, del ornamento en Adolf Loos o como división simbólica de los espacios en Frank Lloyd Wright;
- 23) La Nada en el arte nicaragüense: negación, contracorrientes, rechazo y broma: José Coronel Urtecho, Carlos Martínez Rivas (v. nuestro trabajo: “*Obra Maestra*” de José Coronel Urtecho, “*No*” de Carlos Martínez Rivas y la propuesta educación del lector burgués”, 2003, www.ibw.com.ni/~quintani/artefacto/amar.html y *Revista Literaria Katharsis*, No 4, enero 2004, http://www.literaturahispanica.com/rev_ene_05.html), el Grupo U, ArteFacto (v. nuestro libro: *Los ArteFacto en Managua*, 2001, 2006);

LA NADA SOCIAL:

- 24) La Nada como ausencia: en psicología, con el concepto de No Estar (caso de los autistas, catatónicos,...);
- 25) La Nada, las minorías y su puesta en escena (rostros o bocas vendados,...);
- 26) La Nada, como principio ecológico: en agricultura, el no hacer nada y dejar la naturaleza seguir su propio curso (no utilizar abonos artificiales, ni insecticidas ni herbicidas), dejando que el medio crea su propias condiciones de autosuficiencias (para que los insectos, al poder encontrar su sustento en las hierbas “malas”, no se vuelvan plagas para los cultivos);

LA NADA EN POLÍTICA:

- 27) La Nada como proyecto: en política, con los nihilistas y anarquistas de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX;
- 28) La Nada como contra contradiscurso: la postmodernidad y la puesta en tela de juicio de los discursos (Foucault, Lyotard, Barthes, Eco, Kristeva);
- 29) La Nada como fin conveniente: el fin de la historia en la filosofía contemporánea;

...

Turner

Admirable en primera instancia el libro de Omar Calabrese, *Cómo se lee una obra de arte* (Madrid, Cátedra, 1993), marca en segunda instancia los límites de la aproximación semiótica al arte.

Cada artículo del libro tiene la ventaja de presentar explícitamente los objetos de OC.

Éste en el transcurso de los mismos cita demasiado a los autores de la EHESS de París, cuya pertinencia es siempre sospechosa como demostrado en numerosos trabajos anteriores nuestros (v. *Iconologiae*, 2006). Así, resulta incomprensible para nosotros porque le parece preferible citar a Daniel Arasse (pp. 68-69, 89-104) cuando trata de problemas de perspectiva, si lo que expresa Arasse no es más que lo que planteó Panofsky en *La perspectiva como forma simbólica*, nada más que mal dicho, y mal entendido (v. nuestro libro *Les Rois Nus*, 2001).

De hecho, resulta más curioso aún:

1. Porque OC es mucho más interesante en sus planteamientos que cualquier autor de la EHESS.
2. Porque, a diferencia de ellos, no rechaza a la Escuela de Warburg, citando repetidas veces en el transcurso del libro a Panofsky, y hasta a Edgar Wind (pp. 87ss.).

Ahora, deteniéndonos sobre los textos, el que trata de "*Representación de la muerte y muerte de la representación*" no cumple con la expectativa del título, ya que no menciona la 2a parte. Y si bien da algunas pautas interesantes y notables, en particular: a) la relación entre el *Arte de bien morir* y la representación del sufrimiento en puntura, y b) una posible poética pictórica de la representación de la agonía como teatralización narrativa de los personajes según una lectura abierta del *De Pictura* de Alberti, debemos reconocer un error de partida: la representación de la muerte, a menos de querer tensar el concepto al extremo, lo que no es una visión ni histórica ni iconográfica sino meramente fantasmagórica, y si acaso un problema filosófico, no se divide como escribe OC en 2: la muerte como "*punto*" final y como "*acto*" de estarse muriendo (pp. 67-68). Y los 2 ejemplos de esta 2a forma (Cristo en la Cruz y San Sebastián) son elegidos a nuestro parecer algo arbitrariamente. De hecho, aún reconociendo que Cristo no muere porque no puede morir, tanto Mantegna (imagen de portada) como todos los artistas que han representado la *Bajada de la Cruz*, reproducen la imagen de la muerte de Cristo como punto terminal de su cuerpo. El mismo Miguel Ángel lo hace de forma sublime con *La Pietá*, al igual que Mantegna con su *Cristo muerto visto en perspectiva* como si fuera un *gisant* de piedra, lo que acentúa el impacto de lo terminante de esta muerte en el espectador.

Además, lo que representa la *Crucifixión* de Cristo y el suplicio (el mismo nombre lo dice, no se trata de la muerte) de San Sebastián no es la muerte, sino el

martirio de estas 2 figuras sagradas. Basta remitirse a Vovelle (*La mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, París, Gallimard, 1983) para recordar la importancia del concepto para la Iglesia baja medieval en cuanto adquisición de poder sobre el cristiano:

1. En sentido de sacrificio para Dios (es en este momento que surge *La Leyenda dorada* de Voragine);
2. Respecto de la extrema unción (*Ars moriendi, Farce du Meunier*), es decir, el no poder (ni deber) morir sin la intervención de la Iglesia.

La representación de los suplicios reales (v. Roland Villeneuve, *Le musée des supplices*, Peumerit, Éditions Du Manoir - Azur - Claude Offenstadt, 1968) que modelizan los del más allá y de las tentaciones de los santos (v. nuestra maestría sobre *Les Tentations de Saint Antoine aux XIVème-XVIème siècles*, Universidad de París X-Nanterre, 1991) son uno de los centros temáticos del arte y la literatura bajo-medievales y renacentistas (Dante, Boccaccio).

El asunto, que OC olvida de presentar estadísticamente (porque no tiene el dato) de la mirada (pp. 77ss.), de si el moribundo (en este caso Cristo) nos mira o no, nada tiene que ver ahí. Pues, no es cierto lo que escribe OC que al no mirarnos nos remite al ámbito del no morir y del "*quer(er) ser mirado*" (p. 78), por el espectador, ya que, en cualquier caso, toda obra de arte nos pone en situación de *voyeur*, como nos lo recuerdan las *Suzana con los viejos*, las *Diana al baño* o *con Acteón*, las *Venus con Marte*, y la pintura rococó de Fragonard a Boucher. Lo anterior, que plantea el doble problema de lo ahistórico y de la no comprobación previa en los trabajos semióticos, en particular de OC, nos interesa particularmente ya que es uno de los reproches que OC le hace en el 1o objetivo de su artículo sobre Turner titulado: "*Breve semiótica del infinito*" (p. 57-66): "*a) Crítico. Rechazar una interpretación bastante común según la cual Turner es un "precursor" del arte abstracto, de lo no figurativo; se trata de una valoración aparentemente histórica, pero en realidad metahistórica, que tiene poco que ver con la realidad*" (p. 57).

Aceptamos de buen agrado, con OC, que es anti-histórico hablar con Francesco Arcangeli del "*informalismo*" (p. 58) de Turner, aunque tampoco carece de sentido.

Consta que OC desarrolla y concluye su artículo (pp. 61ss.) alrededor de la apropiación por parte de Turner de un "*desafío de la teoría de la perspectiva*" (p. 65). OC expresa (pp. 65-66):

"La pintura que se hace sobre el modelo perspectivo se encuentra con una dificultad fundamental al afrontar el tema del paisaje. Ante lo que realmente se encuentra es ante el problema de la representación del infinito, que es teóricamente el punto en que coinciden todas las líneas, pero que en la pintura es algo muy complejo de representar debido a la escasez de espacio disponible y a la composición en planos del espacio representado. La pintura del paisaje es un desafío a la teoría de la perspectiva. Ha habido entre quinientas y seiscientas soluciones diferentes a este problema: la censura (muros, setos, obstáculos que se le ponen al horizonte), las líneas oblicuas que corren hacia el fondo (Lorrain), la perspectiva aérea o de los colores (Leonardo), que no es

sino otra forma de censurar el problema de la lejanía valiéndose de la vaguedad de la representación. Pero el problema sigue siendo el mismo: cómo "evitar" el problema del infinito, dado que éste es un punto y, por tanto, inmaterial (invisible). En el espíritu de la época de Turner, en cambio, la cuestión se subvierte y se convierte en cómo "dar forma" al infinito, a pesar de que la pintura sea la representación de cuerpos finitos (normalmente manifestados a través de unos contornos).

Pues bien, Turner resuelve el problema con una audaz intuición que es justamente la misma que aparece también en otro campo del saber, el de las matemáticas. Hasta 1800 los matemáticos mantenían una oposición absoluta entre dos ideas ("infinito" vs "indefinido"), que Descartes había diferenciado radicalmente. Pronto se introducirían los llamados "números indefinidos", números que, sometidos a ciertas operaciones, hacen que éstas se prolonguen hasta el infinito. Así pues, el infinito está en lo indefinido, en lo "poco más o menos". Es precisamente en el plano de la expresión en el que Turner impone con sus cuadros unas nuevas categorías con respecto al pasado, incluso el pasado reciente:

"lineal" versus "no lineal"

"contorneado" vs "expandido"

"policromo" vs "monocromo"

"luminoso" vs "opaco"

"ortogonal" vs "circular"

"fluido" vs "denso"

"inmaterial" vs "matérico"

Hegel, en la Estética, dice que "el infinito pertenece a lo divino, y lo humano no puede llegar a él sino a través de lo indefinido". He aquí la operación: se trata de establecer equivalencias entre "infinito" e "indefinido", de manera que la representación del segundo tenga como significado el primero. Lo indefinido en el nivel de la expresión será portador de lo infinito en el nivel del contenido. Esto es lo que Turner intenta hacer en pintura, por tanto, una nueva "palabra pictórica".

Es así que, si:

1. Desde las matemáticas
2. y sus ideas filosóficas de la época,
3. Turner pretende representar lo "infinito"
4. en cuanto inmaterialidad etérea
5. de la densidad celeste
6. y de la relación de los colores entre sí:

=> es obvio que podemos y debemos considerar a Turner como precursor del arte abstracto, no sólo en la forma, sino también en la intención, en particular en lo que refiere a:

7. la representación de "*lo sublime sin mediación*" kantiano (p. 58), es decir, el deseo de representar el objeto en sí más allá de la técnica, como llegar a la esencia pura del mismo,
8. la búsqueda del color puro, único, no debilitado por la combinación con otro (planteamiento que será el posterior de los impresionistas, ojo: Turner tiene un cuadro titulado: *El sol naciente en la neblina*, p. 62, cuyo título y tema prefigura los del cuadro de Monet, fundador del impresionismo), como cuando Fuseli lo determina en su conferencia de la Royal Academy (p. 64), lo que proviene de un complejo y cabal planteamiento sobre el cromatismo (pp. 60-64) desde los autores de su época, como confirman las referencias explícitas a sus nombres en los títulos de sus obras (*Luz y color (la teoría de Goethe)*, p. 57; *Estudio sobre Watteau según los cánones de de Fresnoy*, p. 60).
9. El deseo de representar y conceptualizar lo indecible ("*el 30 por 100 de los cuadros (el 1,8 por 100 a partir de 1840) llevan títulos abstractos, poco definidos, vagos. En ellos encontramos, por ejemplo, "niebla", "neblina", "lejanía", "vapor", "velocidad", "humo", "bruma", "borrasca que viene", "claro de luna", etc.*", p. 64), desde los títulos que como aclara bien OC, "*ancla(n) los significados de lo vago y lo incierto*" (p. 65), lo que, porpio del romanticismo, crea las bases de las vanguardias posteriores y la representación del espacio y la concepción interior del mundo que tiene el pintor.
10. El interés por vapor, velocidad, humo, todas expresiones, como en De Quincey, Monet (hasta en la *Estación Saint Lazare*), Apollinaire en *Les onze mille verges* y Marinetti en el *Manifiesto futurista*, de la contemporaneidad (v. nuestro artículo sobre "*Movimiento*").

Sin embargo, es cierto, y hasta obvio, que, como recuerda OC, Turner no se consideraba abstracto, y que, al igual que los demás pintores románticos, o después impresionistas, expresionistas o simbolistas, quiere representar un "*auténtico verismo*" (p. 60), basado, como vimos en nuestro artículo sobre "*Fotografía*", sobre, a diferencia de los academicistas, la representación no mejorada del mundo. La peculiaridad - y complejidad -, que abrirá al arte abstracto a inicios del s. XX, es que pasa dicho verismo (son pintores de la sociedad de su tiempo, los impresionistas, al igual que Zola - v. nuestro artículo sobre "*Realidad*" -, con la *guinguette*, el cabaret y el licor triste, también los expresionistas y futuristas respecto de la ciudad, el disturbio psicológico, del suicidio a las riñas callejeras, la ciudad y la guerra) por la impresión y visión personal del pintor, lo borroso de la vida (como en las 1as fotos o en el cine de acción de finales de los años 1990 e inicios de los años 2000).

Por otro lado, el hecho de que los títulos de los cuadros sean muy descriptivos (como en el caso, inspirado de Vernet, de *Tormenta de Nieve* de 1842, p. 59, que implica que "*El autor se hallaba en medio de la tormenta la noche en que el Ariel abandonaba Harwich*"), o que evoquen algún episodio bíblico (pp. 57 y 62) como el Diluvio, Exequias o Moisés, define claramente los cuadros:

1. en el estilo de la literatura de la época, con títulos descriptivos, lo que OC analiza bien (sin embargo, sin hacer referencia a la literatura) como proceso de explicación narrativa del cuadro; lo interesante (que tampoco toca OC) es porque la sociedad de la época recibió tan bien tales obras (en clase, siempre da

risa a los estudiantes la descripción minuciosa del título ante cuadros donde nada se distingue), respuesta posible: la perfecta adecuación de su obra con la problemática burguesa (representación de lo cotidiano) e individualista (representa lo interior, la visión personal, grandes espacios intuidos como Friedrich) de su época.

2. en la moda de los cuadros historiados con personajes diminutos en grandes espacios vegetales, a los panoramas Turner sustituye lo borroso y a los personajes diminutos personajes casi imperceptibles. El gusto de Turner por lo acuático y por su carácter genesiaco se percibe en *Exequias en el mar* y *La mañana siguiente al Diluvio*. Es curioso entonces que OC rechace el valor moral que Turner le pueda atribuir al color (pp. 60-61).

Así vemos cómo carecen de fundamento muchos de los postulados de OC, a pesar de su atractivo para explicar las obras, y a pesar del título general, muy ambicioso, del libro. Niega a Turner 4 realidades suyas:

1. Ser motor del proceso abstracto en el s. XIX.
2. Tener un temario simbólico de representación, la cual lo integra a su época (no tocado por OC, a pesar que éste se dedique al estudio de las obras y sus títulos!).
3. Corresponder en este doble proceso, complejo, a lo que es, como cualquier artista: seguidor de las normas y plantamientos de su época, y a la vez modificador de ellas.
4. Como expresan los títulos de las obras de carácter bíblico, asociados con la forma visual de las obras, la presencia, como en Blake, y más aún en Friedrich, de un misticismo trascendental, que prefigura y a largo plazo abrirá, exactamente un siglo más tarde (inicios del s. XIX-inicios del s. XX), con las metas paralelas del simbolismo, el parnasianismo y el Arte por el Arte (Huysmans, Nodier, Gautier, Mallarmé), la vía a la búsqueda de la forma (Malevich, Loos) y el color (Kandinsky, después Klein en los años 1960) puros. Así como de la representación de la realidad interior sin intermediación de la narratividad (Pollock y el expresionismo abstracto en general).

Accesoriamente, nos preguntaremos por qué es tan habitual entre los teóricos neo-estructuralistas, que, por otra parte, le niegan a los pintores intelectualidad, y a la obra sentido más que formal, buscar en la matemática elementos para entender obras (en particular del arte contemporáneo) que, al fin y al cabo, hacen un uso muy circunstancial y periférico de la misma. No sólo revela la poca pertinencia de los análisis emprendidos, sino también la apropiación casi infantil por parte de dichos teóricos de herramientas que tampoco dominan para darle un sentido ni siquiera estadístico, sino con aire racional, a planteamientos vagos sobre formas y movimientos de colores que, por incapacidad a ver en ellos más que manchas, buscan interpretar desde la falsa seguridad de lo aparentemente numerisable.

El libro de OC en general padece las mismas debilidades. Ya vimos el caso de las representaciones de la muerte.

El artículo sobre *Los Embajadores* de Holbein no aclara más que el excelente libro de Jurgis Baltrusaitis, sí citado por OC, el problema de la calavera anamórfica.

El texto sobre naturalezas muertas se dedica a definir el concepto de estilo desde la semiótica! (pp. 17-19, el tercio del artículo), en vez que desde la historia de los estilos

(Panofsky). Se pregunta porque las naturalezas muertas son a escala natural, recordamos que las pinturas de historia también, desde Cimabue, Durero, hasta David. Pero la escala natural hace grandes las pinturas de historia con sus caballos y personajes, al igual que el retrato, las escenas de la vida cotidiana, y las vanidades integrando personajes, como las *Magdalenas* (o *Melancolía*), ahí donde la simple naturaleza muerta obviamente será de menor tamaño por el acercamiento que impone sobre los objetos (a diferencia de las perspectivas de interior o vistas de ciudades, propias de los holandeses, entre los cuales Vermeer), éstos no siempre a escala 1:1.

Es obvio que el nombre original de *Vita germata* o *still-life* remite a que las naturalezas muertas son objetos de bodegón, más directamente que como propone OC (p. 21) a que son objetos morales y vanidades. Las cuales, al igual que el concepto de *Naturaleza muerta* (expresado peyorativamente por Félibien en sus *Entretiens* de 1668, p. 20), son propias del s. XVII y su moralismo burgués (desde lo cotidiano) y desde el "embarras de richesse" (Simon Schama, *L'embarras de richesses Une interprétation de la culture hollandaise au Siècle d'Or*, París, Gallimard, 1991). Es al contrario de lo que piensa OC (pp. 20-21) el mismo nombre de *Naturaleza muerta* que las convierte mejor aún en recordatorio del *memento mori*.

George Grosz

Sin duda uno de los más importantes representantes del expresionismo alemán, Grosz, en su obra *Suicidio* (1916), nos permite abordar los niveles de aproximación a y de lectura del arte.

Un 1er nivel, básico, es el de reconocimiento compositivo: las líneas de tensión y fuga, convergentes en este caso entre el ángulo de la ventana, la perspectiva de la ciudad y la tarima en la que yace el muerto por pistola.

Este mismo nivel nos introduce a la valoración de las tonalidades: predominancia del rojo, con sus connotaciones: pasión, violencia, sangre, muerte, con 2 toques de azul, color frío que viene oponerse al rojo cálido, en puntos estratégicos de la demostración visual de Grosz: la flor en forma de caliz y el calzón de la mujer. Azul que tiene eco en el verde profundo de sus ojos de pez. Rojo que recuerda la tradicional lámpara anunciando al transeúnte la entrada del prostíbulo, similar a la luz en el edificio que hace frente al donde se asoma a la ventana la prostituta.

Es interesante que las tonalidades amarillentas de la piel de la mujer sean también las de la perspectiva de ciudad con su campanario de iglesia.

El 2º nivel es el que nos permite reconocer formas y contenidos: visibles, los protagonistas silenciosos de esta ronda (en sentido literal, pues, la sinergia del cuadro apunta hacia un movimiento circular alrededor de la ventana) son 6 varones, la mujer y 2 perros.

Los hombres son, en el 1er plano el muerto por bala, o eso deducimos de su cercanía con la pistola, un personaje que parece huir, por su espalda encorvada, y que probablemente es un ladrón, si nos atenemos al otro hombre, sólo visible por su mano que tiene la correa de un perro, persiguiendo al supuesto ladrón. El muerto por pistola parece ser registrado por otro ladrón agachado brazos extendidos a su lado. Al lado izquierdo, para el espectador, un ahorcado, en la ventana detrás de la mujer un hombre calvo y gordo.

Sólo 3 de los hombres: los 2 muertos y el cliente parecen ir vestidos de saco, por oposición a la mujer desnuda. Así sus muertes aparentan tener que ver con suicidios relacionados con el sexo y la lujuria, aunque sea difícil definir si la pistola en el piso fue la que causó la muerte del muerto del primer plano, y también si este muerto se suicidó o si fue asesinado por los 2 ladrones en busca de robo.

El 3º nivel, es así de narratividad, de hecho algo falsa y/o lúdica en la obra: ya que, obviamente, si se entrecruzan acciones (la persecución, la escena en la ventana, el ahorcado y el muerto por bala), no se puede claramente deducir si la historia es la de un burgués (o de dos, si sumamos el ahorcado al muerto por bala) que se mató por el amor indebido e imposible de una mujer fácil o de una prostituta, como lo parece plantear el

título, tema por otra parte común en la época (v. *Carmen*, 1875, de Georges Bizet, inspirada en Mérimé; *La femme et le pantin*, 1898, de Pierre Louÿs; *Der Blaue Engel*, 1930, de Josef von Sternberg; *La chienne*, 1931, de Jean Renoir), o si, al contrario, estamos frente a una serie de historias sin conexión directa entre sí, salvo por el tema de la muerte (como en un iconostasio, donde la proximidad tipológica se asocia a la secuencia cronológica entre los episodios representados).

El 4º nivel, es el de la ironía, y la teatralización, propiamente expresionista, aunque la encontramos en general en los distintos movimientos de vanguardia: no sólo por la presencia de la cara de calavera del muerto por bala, sino por las posibles interpretaciones contradictorias o complementarias de la obra (se mataron los dos muertos por amor a la prostituta - lo más probable por el título de la obra -, fueron asesinados, tendrán algo que ver sus respectivas muertes; la correspondencia entre la prostituta con su flor en forma de caliz y la iglesia es referencia al *Apocalipsis*, evocación de la pérdida de valores de la época, oposición entre el orden por un lado, representado por la iglesia y el que persigue al ladrón, probablemente un policía con perro, y por otro lado la lujuria del mundo, ¿será al contrario crítica a la iglesia y la doble moral del mundo burgués?; hay razón por la correspondencia de corpulencia y rostro indefinido, borroso, entre el cliente de la prostituta y el personaje acercándose al muerto por bala; etc.). Los lugares de incertidumbre son propiciados por el mismo pintor al imponernos una perspectiva truncada, y espacios recortados (¿será en este sentido lo que vemos el corte vertical del edificio de la izquierda?); así es imposible deducir de quien es la pistola, ya que por la posición de la mano del muerto por bala es probable que la pistola que le disparo en la cabeza (vemos la marca de sangre en su sien izquierda) le cayó de la mano al morir, pero por encontrarse fuera del espacio de la tarima en que descanso el cuerpo del burgués, bien podría pertenecer también al ladrón huyendo. El perro en la tarima, propiedad o no del personaje agachado junto al muerto, que parece hembra (tiene tetas aparentes) puede ser perro callejero, puede estar muerto (por la extraña posición horizontal y en perspectiva de *trois-quarts* que aparenta), puede ser otro perro persiguiendo al supuesto ladrón.

El 5º nivel, que nos debe orientar en un intento de lectura objetiva de la obra, es el de la ubicación histórica: el cuadro se pintó durante la Iª Guerra Mundial, por ende se inscribe perfectamente en el expresionismo alemán de la guerra, pre y postguerra, del naufragio y las pasiones violentas (como en Ensor, el muerto por bala tiene cara de calavera). Aún cuando estos elementos se definirán más con la derrota. Pero, aquí como en *El ángel azul*, es la mujer que parece entretejer la relación de la mayoría de los personajes.

El 6º nivel, dependiente del anterior, es el de la referencia iconográfica: como en *Ravena* o en *Las tejedoras* de Velásquez, las cortinas nos introducen a la idea de que el pintor quiso enfatizar el carácter de representación y representatividad de la obra. La obra se auto-proclama como teatralización o dramatización por las cortinas y la tarima.

El carácter de irreverencia y contravalores de la obra se desprende de la identidad de color entre la mujer, visiblemente una prostituta, y la iglesia que preside a la perspectiva de pueblo, y de la evocación de representación religiosa por las cortinas, como en Ravena, mientras aquí sólo tenemos a una representación de prostitución y muerte.

Ahí donde la iglesia y su campanario en el 2º plano del *3 de mayo de 1808* (1814) de Goya remitía a los valores crísticos de los mártires españoles, en particular en fusilado de camisa blanca y brazos extendidos como en una cruz inmanente, en Grosz iglesia y campanario vienen a representar la Ley injusta en una sociedad absurda y vulgar.

Prostituta e iglesia asumen los mismos colores. El policía que aparece con su perro en la vuelta de la esquina, persiguiendo al ladrón, vienen del fondo, donde la iglesia parece regir, de lejos, al destino colectivo, mandando así su representante de rostro invisible, mano divina (v. la interpretación de Barthes de la mano en la *Enciclopedia*) de una Ley superior, inhumana.

2 perros en la imagen: el que persigue al ladrón, y el que se aleja del muerto por pistola. Obviamente, estos animales no representan, a diferencia de lo que ocurre en el *Retrato de los esposos Arnolfini*, a la fidelidad hogareña o matrimonial. Al contrario, como en Bulgakov o “*Los Motivos del Lobo*” de Darío, vienen a representar la bestialidad humana. Acentúa esta consideración la simetría en el cuadro entre el perro alejándose del muerto por pistola y la presencia al lado opuesto del muerto de la silueta registrándole aparentemente para robarle.

Tatlin

A inicios de 1917, encontrándose con De Chirico en el hospital militar de Ferrera, Carlo Carrà se vuelve miembro fundador del movimiento Pittura Metafísica. Desde 1912, Kandinsky plantea lo *Concerniente a lo espiritual en el arte* (*Über das Geistige in der Kunst*). De 1920 a 1922, Malevich publica 5 libros que desarrollan una mística del suprematismo al que se dedicó desde finales de 1915. Los planteamientos religiosos acerca del arte puro se multiplican a inicios del s. XX, en continuación, como intuyó Wölfflin, con la dualidad que se afirma desde el debate entre los Antiguos y los Modernos (s. XVII), y la oposición entre las corrientes de finales del s. XIX del arte por el arte (preraphaelitas, simbolistas, parnasianos) y el arte social (románticos, naturalistas, regionalistas, impresionistas, expresionistas), creándose la discusión sobre el sometimiento del arte al gusto burgués a partir de Baudelaire y el salón de los rechazados de Manet. La figuración a la vez se concibe como tradición genuina del "Volgeist", de la que parte Kandinsky, y como reducción burguesa a gustos clasicistas. De ahí el choque del Nuevo Plan Económico de 1921, Malevich perdiendo sus puestos en Moscú y Vitebsk por rechazar los fines prácticos del arte, mientras Tatlin rechaza el arte puro y plantea el arte del futuro como aplicado y de artistas-ingenieros. No se puede obviar el origen renacentista de la arquitectura contemporánea: identificación del arquitecto con un tratadista e ideólogo; interacción entre arte del arquitecto y del ingeniero militar y civil (Leonardo, Miguel Angel); mística de la labor arquitectónica, que impone la centralidad del modelo religioso (San Pedro de Roma) y palaciego, y la superposición de formas geométricas puras de simbología neoplatónica y bizantina: el cuadrado símbolo de la tierra, el círculo (cúpula) del cielo. Blunt (*Artistic Theory in Italy 1450-1600*, Oxford, 1940) y Wittkower (*Architectural Principles in the Age of Humanism*, Londres, 1949) estudian la problemática de la Contrarreforma, en particular con Borromeo, entre planta central, circular, y cuadrada o de cruz latina. Las formas circulares y cuadradas como expresiones mínimas de la realidad objetiva o de la mente del artista son las que, en base a una misma búsqueda, dividen los resultados en Malevich y Mondrian. Klee en *Libro de apuntes pedagógicos* (1925) y Mondrian a partir de sus representaciones de árboles (1909-1912 - que hayan antecedentes tanto en *El árbol de los cuervos* de Friedrich como en *Oak tree in winter*, calotipo, 1842, de William Henry Fox Talbot -) hasta las *Composiciones*, parten del árbol como imagen-base de ramificaciones formales simples cuyas interrelaciones crean una complejización del edificio icónico. La arquitectura moderna (s. XVI-XVII) sostuvo un debate sobre la forma de Jerusalén y del Templo de Salomón alrededor del cual se desarrolla. La *Biblia* y la topografía dan formas cuadradas, pero la simbología del círculo, de Parménides a Pseudo Dionisios el Areopagita, imagen de Dios, se impone en la cartografía. *La Torre de Babel*, contra-modelo del Templo salomónico, representada por Bruegel es de forma circular, como la estratificada Ciudad del Sol de Campanella, mientras la Nueva Atlántida de Bacon es cuadrada, las dos siendo evocaciones utópicas de la Jerusalén celestial reencontrada en el Nuevo Mundo. Así, tanto los valores ideológicos (arte

representativo del aparato soviético, arte técnico del ingeniero) como formales (iconografía de la torre de Babel) del *Monumento a la III Internacional* (MIII, 1919) de Tatlin, que nunca llegó a construirse por la Guerra Civil, continúan y laicizan el simbolismo de las formas arquitectónicas modernas. Todas las figuras reproducidas por Delfín Rodríguez Ruiz (*Transformaciones de la arquitectura en el siglo XX*, Madrid, *Historia 16*, 2002, pp. 14-17, 66-69 y 73): el árbol de la viñeta satírica sobre la evolución de la arquitectura por A. Pompe (c. 1918), la demostración de la imposibilidad de erigir la Torre de Babel por A. Kircher, la arquitectura alpina de Taut (1917-1919), las casas volantes de Poelzig (1918), el *Monumento a la Alegría* de Luckhardt (1919), el frontispicio del *Manifiesto de la Bauhaus* por Feininger (1919), y la obra sin título de Scharoun (1919), evidencian el interés místico del expresionismo y la Bauhaus por, según Gropius (p. 66): "*la concepción creativa de la catedral futura que debe, de nuevo, asumir en una forma total y única la arquitectura, escultura y pintura*", torre de Babel de múltiples lenguajes propia de la ideología humanista renacentista, que resurgen de los planteamientos del voluntariamente oculto y subterráneo expresionismo, con la Cadena de Cristal (Gläserne Kette) y el Consejo de Trabajo para el Arte (Arbeitsrat für Kunst), a la Bauhaus, creada en 1919, los fundadores de los dos movimientos siendo básicamente los mismos.

Desde 1880, Nikolai Fedorov en *El Porvenir de la Astronomía y la Necesidad de la Resurrección* plantea la necesidad de la conquista del espacio como búsqueda mística de una nueva Jerusalén para unir los dos mundos: terrenal y celestial. El tema de la mística Babel es también el de *Metropolis* (1927) de Fritz Lang. El concepto del hombre volador se desarrolla desde el s. XIX, del *Palingénésie humaine et la résurrection* de Nodier al *Viaje a la luna* de Méliès, y el globo "*Le Zélé*" de *Mort à crédit* de Céline, pasando por las casas volantes de Poelzig, los proyectos de cohetes de *El Espacio Libre* (1883) de Konstantin Tsiolkovsky, y de los discípulos de Fedorov: Nikolai I. Kibalchich, con su proyecto, redactado en 1881, durante su corto encarcelamiento ante de ser ejecutado por el asesinato del Zar Alejandro II, y publicado por primera vez en 1918; y Tsiolkovsky en su ponencia (1903) *Exploración del espacio cósmico con ayuda de máquinas de reacción*. La Revolución rusa implica la necesidad de reconstrucción, la cual se orienta hacia esta mística de la conquista espacial. El "*cosmismo*", corriente rusa del s. XIX que plantea la conquista del cosmos y la victoria del hombre sobre el tiempo y el espacio vía el dominio de los procesos fisiológicos y la inmortalidad (lo que el estalinismo pondrá en práctica con la conservación del cuerpo de Lenin y más tarde de los dirigentes comunistas, incluyendo el propio Stalin), se dobla, en el cristianismo ruso, de la idea que Moscú será, después de Roma y Bizancio, la "*Tercera Roma*", imaginada por El Lissitzky dentro del plan de reconstrucción. El hombre nuevo de El Lissitzky se reapropia del hombre volador, "*Luftmensch*", palabra yiddish que designa a los judíos alemanes: "*hombres del aire*", carentes de arraigo, ilustrados por Chagall, y por extensión a los pobres, Maiakovski tiene un poema sobre, reza el título: "*El proletariado volador*", Goncharova figura *Ángeles y aviones* (referencia angelical que recuerda a *Enoch*); "*luftmensch*" símbolo del proletariado al que el poeta Khlebnikov, inventor de lo no-objetivo ("*zaum*"), en sus *Proposiciones* (1914-1915), construye un

nuevo hábitat móvil, permitiendo cambiar de lugar cada vez que se desea, cabinas móviles de vidrio con anillo para zeppelines que se amarran a casas-rejas de hierro en cualquier ciudad. La utopía de una “torre infinita” en un espacio “siempre más alto” de El Lissitzky e Tatlin a partir del *MIII* se expresa en *Letatlin* (1926-1932, cuyo nombre asocia el nombre de Tatlin con el verbo ruso “letat”: “volar”), bicicleta insertada en una estructura de madera liviana, cubierta con membrana de seda, que, por propulsión humana, permite simbólicamente al hombre alzar vuelo valiéndose sólo de sus propias fuerzas (los antecedentes de *Letatlin* son el *Ornitóptero* de Leonardo Da Vinci, e el proyecto de máquina voladora, 1714, de Emanuel Swedenborg, de la que Swedenborg da una descripción técnica completa en la 4a edición del *Daedulus Hyperboreus*, 1716, primer periódico científico sueco, fundado por Swedenborg). Lo no-objetivo es la base de las formas flotando en el espacio “sin pega ni clavo” de Malevich. Khlebnikov resume la utopía arquitectural rusa de la época con la frase: “*El futuro es nuestra casa*”. Aún después de la desaparición organizada de las vanguardias, la arquitectura oficial soviética siguió especulativa de realidades utópicas, como enseñan los bocetos de Iakov Tchernikov. Con sus 440 m. de altura previstos, e ideología técnica (v. el *Manifiesto de la Internacional Constructivista* del Congreso Dada de Weimar, 1922, los lemas: “*¡El arte ha muerto!*” “*¡Viva el nuevo arte maquínico de Tatlin!*” de Grosz y Herzfeld, y la declaración de Grosz en el No 2 de 1923 de *LEF*, revista de de Maïakovsky: “*llegará un día en que el pintor ya no será el anarquista bohemio del tipo flojo, sino un trabajador irradiante la claridad y la salud en el seno de lo colectivo*”), *MIII* se inspira tanto, por su arca de apertura del nivel inferior, de la Torre Eiffel (a su vez elevación-símbolo de la técnica humana contemporánea apuntando al cielo), como de la “*montaña muy elevada*” de Ezequiel, 40ss. En el t. II de *Filosofía del deber universal* (1913), Fedorov rechaza la contemplación metafísica pasiva del mundo, y la regulación de la naturaleza vía la arquitectura, “*teatro de creatividad cósmica*”. Prefigurando el Nuevo Realismo y su interpretación por Pierre Restany, *La constatación del Formalismo* de Chlovsky plantea: “*Las obras de arte ya no son ventanas abriendo sobre el mundo, son objetos*”. *MIII* retoma formalmente el *Relieve* (1916) de Tatlin, escultura-objeto con forma de pichinga. Malevich, que se basa, sin citarlos, en Fedorov y Tisolkovsky, define su arquitectura cósmica en la descripción que da, en 1920 en la revista *Aero* del Unovis, grupo de arquitectos reunidos alrededor suyo en Vitebsk, tras su ida de Moscú, de un nuevo satélite “*suprematista... de una sola pieza, sin el menor tornillo. Una viga metálica... fusión de todos sus elementos, a imagen del globo terráqueo que lleva en sí todas las perfecciones,... se moverá sobre su propia orbita*”, propuesta defendida por El Lissitzky, y racionalizada después por la Asociación de Arquitectos Nuevos Asnova. La descripción recuerda la propuesta astronómica de *MIII*, tres edificios de vidrio rotando: uno cúbico, cada año, otro piramidal, cada mes, el tercero cilíndrico, cada día.

Kazimir Malevitch

"El mundo es un absurdo animado que rueda en el vacío para asombro de sus habitantes."

(Gustavo Adolfo Bécquer)

No entender, dentro de la vanguardia, el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (óleo sobre lienzo, 79,5 x 79,5 cm, Galería Tretyakov, Moscú, existen tres versiones del cuadro, respectivamente fechadas en 1913, 1915 y 1923) de Malevitch como un problema ante todo compositivo sería un error.

Expuesto por primera vez en 1915 en la fundadora exposición *0.10: última exposición futurista* de Petrogrado, deja entender el pintor, en el manifiesto publicado por él para dicha exposición, y titulado *Del cubismo al suprematismo*, que fue realizada en 1913 (esta misma fecha pone Malevitch al reverso del cuadro), época por otra parte de los decoros para la ópera futurista *Победа над солнцем / Pobeda nad solntsem (La Victoria del Sol)*, presentada en el Luna Park de San Petersburgo, con un libreto escrito en zaoum por Alexeï Kroutchenykh, música de Mikhaïl Matiouchine, un prólogo agregado por Vélimir Khlebnikov, escenografías de Malevitch y puesta en escena por el grupo artístico Soyuz Molodyozhi.

A) El *Cuadrado negro sobre fondo blanco* en los textos de Malevitch

Tanto "*La luz y el color en arte*" (*Carnet B*, 1923-26, archivos de Hans Von Riesen, hoy en el Stedelijk Museum de Amsterdam, probable borrador de un curso para los alumnos de INKHOUK) como el manifiesto suprematista *Del cubismo al suprematismo* nos revelan parte de las intenciones subyacentes al *Cuadrado negro sobre fondo blanco*.

En "*La luz y el color en arte*", escribe (además de seleccionar el texto, subrayamos las partes que nos interesan más directamente):

I

Para el pintor como para el escultor, no existe otra luz que aquella por medio de la cual se produce el modelado de las cosas, la luz no parece ser el objetivo principal, sino un medio técnico que sirve para revelar lo conocido de la profundidad de las tinieblas. Si la luz es un simple medio técnico, es evidente que juega un rol de igualdad con otros medios materiales, la luz está en el mismo nivel que cualquier materia y

posee un valor de igualdad con todos ellos, porque también representan, de igual manera, los mismos medios y cualidades que la luz, por los cuales se revela la idea, mostrando a través suyo la faz o forma de las cosas que yacen en mí, como resultado de las reacciones de dos fenómenos que existen en mí y fuera de mí.

De ahí, extraigo la siguiente conclusión, la pintura o la escultura no revelan jamás ni la luz, ni el color, ni la forma sino la reacción que se produce en la colisión de fuerzas que yacen fuera y dentro de mí.

.../...

Por otro lado, la conciencia pictórica no concuerda con este problema y dice que la idea de la pintura y de la escultura consiste en restituir la idea externa; he llegado a pensar que para los pintores no existen objetos (predmjet) que se encuentren fuera de mí, sino solamente lo que se encuentra en mí...

La pintura, desde mi punto de vista, ha cumplido un proceso de revelación de la idea, ha dirigido el trabajo sobre el conocimiento de las cosas, ha hecho una búsqueda científica de los fenómenos y su realización, ha creado su semejanza. ...

Todos los fenómenos del pasado del hombre llevan la denominación de «primitivo», igual que la nuestra llevará, a su vez, la misma etiqueta.

.../...

De esta manera, la esencia (souchtchnost) pictórica está en la categoría de la actividad científica, aspira de una forma u otra a revelar lo auténtico, habiendo conseguido la identidad del fenómeno en el desarrollo del hecho sobre la tela en forma de pintura, y en el espacio, en forma de escultura.

En otros términos, aspira al desarrollo de libros científicos de la misma manera que otras ciencias aspiran, con el estudio, descubrir la identidad y la autenticidad del fenómeno de la naturaleza.

La ciencia pictórica puntillista, habiendo rechazado el estudio del objeto, en otros casos la forma, parece probar que esta parte está, o bien estudiada, es decir que su autenticidad anatómica está resuelta, o bien se dirige a un nivel más elevado; pero el problema no ha sido resuelto, permanece la luz; después de haber solucionado el problema de la luz, la ciencia pictórica alcanzará una identidad completa de revelación del hecho auténtico de la naturaleza.

.../...

En esta última tendencia de la esencia pictórica se observa otro fenómeno, la luz no juega el papel que jugaba con los puntillistas y, en general, en todos los pintores. Aquí, se pone en primer término, el problema de la revelación del color, pero no como elemento que yace fuera de cualquier prisma, es decir, fuera de lo subjetivo, sino a través del prisma, es decir, a través de cierta unión o construcción de cuerpos que

darán tal o cual refracción del color o de su intensidad. Cada prisma puede presentar un parecido al hombre donde la misma luz o color pueden refractarse con fuerza. De ahí que para estudiar el color, es indispensable dejarlo pasar a través de los prismas pictóricos, y sólo las tendencias pictóricas pueden ser tales prismas. Así, el cubismo, el futurismo representan prismas pictóricos contruidos, en los cuales tenemos distintos estados de luz o de color.

.../...

Marinetti ha construido un prisma y espera el momento en que los indígenas salvajes [2] lo invectivarán.

Otro que ha construido un prisma con un aspecto definitivo es Pablo Picasso, el prisma del cubismo; su suerte es idéntica.

Sobre la base de los dos primeros prismas de la ciencia pictórica he logrado construir un tercero, que llamo suprematismo. Ha caído sobre mi esclarecer progresivamente este prisma que supone mi trabajo principal en la ciencia pictórica.

.../...

Para que esto resulte más claro, diré que la esencia pictórica no consiste en el reflejo de lo visible, y todo lo visible no es un pretexto en el sentido en que se comprende. La pintura es uno de los medios de conocimiento del mundo de los fenómenos, y el fenómeno conocido en la naturaleza o en la vida se expresa precisamente en una cierta construcción de cada fenómeno, en la forma.

.../...

En realidad, pienso que si cada hombre es también sol, nada será de todas maneras claro, y si hemos llegado al sol, entonces habrá igualmente sombra, igual que en la tierra. Su luz habrá aclarado mi conciencia del mismo modo que la luz se recoge en la pintura de la obra.

Toda la captura luminosa que hace el pintor, la captura del destello de los rayos y el esclarecimiento, ha probado una cosa, que no hay luz con funciones determinadas de esclarecer la verdad y que revelar su resplandor como meta es imposible. La experiencia pictórica muestra únicamente dos relaciones materiales diferentes de lo claro y lo oscuro, diferencias de una sola y misma materia.

.../...

El puntillismo ha sido la última tentativa en la ciencia pictórica que se esfuerza por revelar la luz, fueron los últimos que creyeron en el sol, en su luz y en su fuerza. Que sólo él revelará por sus rayos la Verdad de las obras.

.../...

Los puntillistas han asumido este trabajo, ignorando al objeto porque era solamente el lugar sobre el cual se manifiesta la luz. Habiendo alcanzado en su tarea algunos resultados a cerca del problema pictórico de la luz, el pintor puede revelar la forma a través del orden y la realidad donde ella se manifiesta en la naturaleza.

Para el puntillismo parece terminarse el realismo pictórico. La pintura ha permitido el trabajo analítico y sintético de revelación de las cosas que se encuentran alrededor del pintor.

Para ellos la luz ha podido cumplir un trabajo científico determinado y todo un período de la idea pictórica que aspiraba a la expresión pictórica natural y auténtica.

Tras ellos comienza una actividad pictórica dirigida hacia un nuevo análisis y síntesis de la pintura pura, es decir, hacia la fabricación de la materia pictórica en sí misma; la han deducido a partir de las eflorescencias de la luz, produciendo la construcción de un nuevo cuerpo pictórico a través del cual deberán construirse las cosas en el espacio de la luz misma. Estos eran solamente los trabajos preparatorios de los problemas pictóricos en el cubismo. En este dominio es el sabio pictórico Paul Cézanne quien ha ocupado el lugar. Pero la cuestión de la luz no desaparece).

.../...

La conciencia del cubismo entiende por blanco no el material, sino el momento de la toma de conciencia, por negro lo que no se comprende. El blanco, el negro, lo claro, o la luz, cesarán de existir realmente en el sentido en que eran comprendidos hasta entonces.

.../...

¿Para este fin se elabora entonces la intensividad coloreada? Siempre permanece el mismo fin, la revelación de la idea coloreada. ¿Cuál es entonces esta idea? ¿Es posible ante el esclarecimiento de la idea preparar los medios? Cada idea exige los medios apropiados, como consecuencia, la idea es ya algo a través de lo cual pasa la refracción de los fenómenos y su descomposición en elementos que serán también los medios de construcción de la idea, es decir, vendrá la realización de la concepción del mundo.

.../...

Muchos piensan que el suprematismo tiene como tarea revelar exclusivamente el color y que los tres cuadrados construidos, rojo, negro y blanco representan también la manifestación del color, e igualmente la resolución del problema pictórico en su pura dimensión bidimensional como superficie plana. Desde mi punto de vista, el suprematismo en tanto que superficie plana no existe, el cuadrado es solamente una de las facetas del prisma suprematista, a través del cual el mundo de los fenómenos se refracta de un modo distinto al cubismo, o al futurismo. La captura de la luz, o bien del color, para la construcción de una forma es negada totalmente por su conciencia, como

rechazo total de revelar figurativamente las cosas. Estableciendo la no-figuración (bespredmitnost), la conciencia aspira con ello a lo absoluto. A partir de la construcción de pantallas solares sobre las cuales llegará a ser definitivamente claro cualquier fenómeno del mundo. No existe una unidad oscura que sea visible y nítida sobre un disco de luz viva, no hay más que una unidad clara sobre un disco oscuro.

.../...

II

Pero debo volver al tema de la luz y del color, volver a la cuestión: ¿cuándo aparece el momento real de la luz? La luz que atraviesa las gotas de lluvia forman su división de lo real en colores, constituyendo una nueva autenticidad real. La gota de agua deviene una nueva circunstancia para la luz. Admitamos que esta circunstancia hace construir el mundo entero coloreado en un sólo color, o los colores del arco iris; como consecuencia, alguna parte habría sido puesta en tal circunstancia, más allá de la cual no estaría la realidad de la luz. Sólo habríamos podido revelarla, el color deviene autenticidad. Pero es posible que el color no sea más que un resultado del prisma que nos muestra la realidad efectiva del color en siete rayos; en otras circunstancias puede mostrar miles, etc. Teniendo de profesión simplemente pintor, tengo delante de mi un libro: la naturaleza, que leo y observo en el límite de mis posibilidades. La naturaleza, es para mí, el gabinete del físico en el que se producen diversos fenómenos. El arco iris, como resultado de la refracción de los rayos a través del prisma de las gotas de agua, atrae mi atención sobre un hecho que representa una de las numerosas circunstancias; es por lo que cada flor resulta ser una circunstancia en la cual, una sola y misma sustancia, es refractada y coloreada con tal color y no con tal otro, he recibido a partir de la composición de un fenómeno uno de sus componentes.

.../...

Ahora retomo la pregunta que he dejado en el gráfico, sobre la línea que continúa se seguirá el desarrollo de energías humanas y otras en la creación de centros de cultura, mostrando que el hombre representa uno de los prismas vivos e interesantes en el mundo, que se encuentra en el trabajo eterno de la construcción de su conciencia, creando a partir de ella el prisma que refleja los fenómenos de su autenticidad.

En la línea que se desarrolla remarco una serie de lugares donde se acumula la energía. La acumulación de energía debe seguramente haber recibido una forma; la forma construida del centro dado será justamente el signo del trabajo energético que es recogido en cada construcción; todo centro de construcción humana no será otro que el prisma de la toma de conciencia dada, del saber, de la matriz del arte, de la ciencia, etc.

.../...

Acordemos un fenómeno que vea el hombre que revela el color sobre una superficie o tela, especialmente preparada para este efecto. ¿Qué debe hacer si ante él se determina

la tarea de revelar un sólo color? Aquí aparece la cuestión: ¿es posible revelar el color azul o rojo sin la ayuda de algunos medios? ¿De qué modo podemos decir o probar que hemos revelado un rojo más rojo que otro? En la revelación química esto se hace con la ayuda del distanciamiento o agregando a la sustancia colorante dada otros elementos, es decir, nuevas condiciones son creadas constituyendo al mismo tiempo un sólo color, o bien, en otro caso, el matiz y su intensidad.

.../...

Intentemos verificar si tenemos auténticamente revelado eso que pensamos. Dibujemos en la parte inferior de la tela el tejado de una casa, o tracemos una línea, o introduzcamos una nebulosidad blanca. Y percibamos que en nuestra conciencia el color revelado desemboca en una nueva circunstancia y se transforma no en superficie plana, sino en espacio.

La tercera posición del sujeto de la revelación, requiere en estas circunstancias la posibilidad de revelar la luz, o el color u otro material; respondiendo a esta cuestión puedo decir que se puede revelar cualquier cosa, siempre y cuando se pueda efectuar la separación absoluta de la sustancia, cuando estén desplegadas todas las circunstancias en general.

.../...

III

.../...

Cuanto mayor sea la experiencia pictórica, más debe alejarse de la paleta. Cuando se ha pasado sobre el espacio y el tiempo, comienza su nueva historia, su nuevo arte, su habilidad y experiencia. El paso de la pintura de la ribera bidimensional a ésta con tres, o más lejos, con cuatro, debe inevitablemente chocar con una necesidad real de revelar las cosas que se encuentran en el tiempo con una tela bidimensional. La tela no puede dar lugar a esta realidad porque ya el interior de la pintura ha pasado a la tridimensionalidad. La tela bidimensional no tiene la tercera extensión y, por consecuencia, las vibraciones del volumen deben crecer a partir de una base bidimensional en el espacio. Es posible encontrar aquí la justificación principal del collage en el cubismo.

Anotemos por el momento todo ello hasta el análisis del cubismo y vayamos examinando el trabajo ulterior de la pintura y el principio espacial en su trabajo. Del análisis precedente vemos que la tela bidimensional no puede satisfacer la toma de conciencia pictórica en sí de la tridimensionalidad. Y está claro que la tela, en tanto que medio de un plano puramente bidimensional, debe salir de su uso, siempre que la pintura se encuentre en la evolución general del realismo volumétrico.

Pero, visiblemente, la pintura tiene sus razones, pues opera siempre sobre la tela, afirmando la bidimensionalidad. Esta afirmación me obliga a verificar la tela y

resolver qué representa en sí misma y qué rol puede jugar en el trabajo de la pintura. En un caso ha revelado la luz, en otro el color, en el tercero la pintura y en un cuarto se esfuerza por resolver el problema de la construcción pictórica espacial.

La tela representa el lugar o la superficie plana ordinaria donde sucede el trabajo de la pintura para revelar sobre esta superficie las ideas interiores y exteriores.

.../...

Pero, de todos modos, esta sensación espacial no será física, real, sino la impresión de una autenticidad viva que existe en el interior del pintor.

La tela es el lugar sobre el cual la pintura se esfuerza por revelar todo lo que se encuentra en movimiento, es decir, en el tiempo real de las cosas espaciales en sí. Así, por ejemplo, revela lo complejo que es construir los elementos en mi toma de conciencia interior por las sensaciones físicas, y debo repetirlo todo la tela. Cumplir todo el trabajo tomando de manera auténtica el estado interior, en mi, de lo real. Donde se ve la forma de lo real que pienso transmitir al mundo exterior con un tacto físico nuevo.

.../...

Veamos así el fundamento legítimo de las modificaciones pictóricas que constituyen en sí el anillo o la órbita de su propio movimiento; emanando de su afelio de color, la densidad pictórica suprema espera en el centro y se mueve hacia el perihelio, la densidad pictórica se disuelve poco a poco y se ilumina intensamente de un color vivo en el perihelio, yendo más lejos hacia el centro opuesto de su órbita que constituye una nueva densidad opuesta de consistencia incolora.

El período suprematista me ha convencido de que en su prisma, el movimiento del color, ha designado de un modo tajante tres estados en el cuadrado rojo, negro y blanco.

.../...

Es posible que la noción de blanco o de negro encuentre otra interpretación (precisamente sobre el blanco puede fijarse otro objetivo, es decir, el lugar donde la diversidad no será visible), la aspiración de doctrinas humanas sobre la igualdad estarán comprendidas en el negro o el blanco, de este modo el fondo constituido para la introducción o la aparición de un hecho preeminente no existirá. Apelo al centro supremo de lo único común «Blanco».

.../...

Los cubistas rusos han sido los primeros en construir un prisma inverso de acción, a través del cual la pintura se divide en colores. El cubismo occidental comprueba en él mismo esta necesidad, pero la causalidad no está esclarecida. No poseemos ningún argumento de esta causa excepto el motivo estético. Cuando en los cubistas rusos se

contemplan las experiencias en la órbita del movimiento pictórico, el mundo de la esencia pictórica entra en el color y el momento de pulverización de la densidad pictórica en una serie de colores que pueden ser más intensos y que no estaban en la formación de la densidad pictórica en general.

.../...

Es posible hacer una analogía entre dos revoluciones; aquella de los desplazamientos socialistas que se expresan en las diversas formas de partidos socialistas que agitan sólo las bases económicas, sólo la conciencia establecida; y lo mismo en la revolución pictórica con los desplazamientos cubistas de la conciencia pictórica establecida.

Los agrupamientos socialistas, son los mismos rayos coloreados que atraviesan el prisma opuesto de la liberación y que aspira a unirse en una nueva construcción sobre la dimensión de la nueva conciencia.

La revolución pictórica ha cumplido un gran trayecto hasta el último límite, al lado del cual, viene el mundo blanco incoloro de las igualdades.

La revolución política y económica ofrece una representación semejante a la paleta pictórica coloreada. Cada conciencia del grupo político tiene su propio color. La conciencia política no sólo lo tiñe sino que posee también su propia forma, llamada las internacionales. La internacional, es ya una nueva paleta de colores que debe componer un cuerpo único incoloro, saliendo de todas las diversidades para ir a la unidad y la igualdad.

La internacional es la nueva forma de construcción en tanto que esencia de las masas populares. Paralelamente a la masa pictórica. Pero no se reconocerá ni lo uno ni lo otro.

.../...

Los puntillistas querían revelar la luz, han tropezado con el color, o bien el prisma científico ha demostrado que la luz es el resultado del movimiento del color. Que el color si cae en una circunstancia apropiada deviene luz, pero no color. Pero es sólo una de las combinaciones de las circunstancias del mundo; ¿todos nuestros prismas científicos no pueden tener las mismas combinaciones en las que una sola y misma cosa parezca ser varias?

.../...

Oh! Si pudiéramos construir sobre la ley, la cuestión habría terminado, tendríamos lo absoluto. Pero, todas nuestras leyes no son más que leyes de leyes.

.../...

Este actor tiene un objetivo, son los rayos de absorción, el rayo negro. Su autenticidad se apaga, sobre el prisma no hay más que una pequeña banda negra, como una grieta,

por la cual no vemos más que las tinieblas inaccesibles a cualquier luz, sea cual sea, ni al sol, ni a la luz del saber. En este negro se termina nuestro espectáculo, es aquí donde entra el actor del mundo después de haber ocultado sus numerosos rostros ya que no tiene rostro auténtico."

Vemos en el anterior texto varios elementos:

1. Cómo la teoría de Malevitch, basada en la cuestión del color cayendo sobre el objeto, es paralela a los trabajos de Moholy-Nagy con su *Modulador Luz-Espacio* (1922-1930). En el cinema francés, se da otro caso, pre-surrealista (antes del *Manifiesto* de 1924 de André Breton), de ensayos visuales, relacionados con sobreimpresiones, efectos ópticos, cortes muy abruptos, movimientos subjetivos de cámara, planos detalles que implican disociación del personaje, alternativas al montaje continuo y narrativo, con subordinación de los factores temporal y espacial del montaje a los rítmicos, en Germaine Dulac (directora de *La souriante Madame Beudet*, 1923, primera película de la historia del cinema que se enfoca en el punto de vista psicológico de una mujer, basándose por completo en las fantasías de la heroína y su evasión imaginaria de un matrimonio aburrido), propuesta de "cinematografía integral" inspirada en las teorías de Ricciotto Canudo y Louis Delluc, con el que Dulac trabajó, proyecto influido por el arte postsimbolista, así como por la narrativa de Proust y de Gide, que cultiva un conjunto de recursos para representar los estados interiores de los personajes, y que encontramos en los demás impresionistas franceses (el citado Delluc, Jean Epstein, Abel Gance), que desembocará y se formalizará en las películas de la segunda etapa de Dulac, a partir de *La coquille et le clergyman* (1927), filme inspirado en Antonin Artaud y que resultará ser importantísimo para los surrealistas, por su carácter abiertamente antinarrativo, totalmente desligado de la causalidad, directamente influenciado por la pintura de Giorgio de Chirico. De esta segunda época, de fuerte vocación experimental, datan los llamados "estudios musicales": *Thèmes et Variations* (1924), *Disco 927* (1928) inspirado en Chopin, y *Arabesque* (1929) en Debussy. En estos filmes, así como en sus escritos teóricos, Dulac pretende alcanzar el cine "puro", esforzándose de expresar el paralelismo entre las expresiones musical y cinematográfica, liberándose de toda influencia literaria, teatral, e incluso de otras artes visuales, por lo que ella hablará de películas "construidas musicalmente" y de "filmes hechos de acuerdo con las reglas de la música visual".
2. Cómo la teoría de Malevitch, orientada hacia la negación histórica de "la conciencia externa" que "consiste en restituir la idea externa", diciendo: "he llegado a pensar que para los pintores no existen objetos se encuentren fuera de mí, sino solamente lo que se encuentra en mí" es una clara retoma de Hegel (*De lo bello y sus formas (Estética)*, conocido como *Lecciones de Estética*, 1818-1829, Madrid, Espasa Calpe, 1958, "Opiniones comunes sobre el arte. Principio del cual nace. Su naturaleza y fin", v. nuestro artículo sobre "Realidad").

3. Cómo la problemática de Malevitch pasa de la luz al plano del desarrollo de la forma en el "*espacio, en forma de escultura*", es decir, a la vez, en una preocupación similar a la de Moholy-Nagy, y, a la vez, dentro de una perspectiva que desemboca en la forma por encima del color ("*Intentemos verificar si tenemos auténticamente revelado eso que pensamos. Dibujemos en la parte inferior de la tela el tejado de una casa, o tracemos una línea, o introduzcamos una nebulosidad blanca. Y percibamos que en nuestra conciencia el color revelado desemboca en una nueva circunstancia y se transforma no en superficie plana, sino en espacio.*"), validando que lo geométrico se sobreponga, como elemento central, al color. Tal diferencia es clara al comparar el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* con la primera acualera abstracta (*Sin título*, 1910-1913) de Kandinsky, ésta donde es el color, no la forma (manchas informes) que predomina en la composición.
4. La evolución explícita, considerada por Malevitch como un proceso genético de su movimiento y obra, en el impresionismo, que tiene que ver con la luz, y el cubismo, que tiene que ver con la forma.
5. La referencia al cubismo y al futurismo como movimientos paralelos, que trabajan la forma, el cuerpo físico, ya no la luz, es decir, lo que hace rebotar y refleja la luz, ya no la luz como objeto visual en sí ("*... el problema de la revelación del color, pero no como elemento que yace fuera de cualquier prisma, es decir, fuera de lo subjetivo, sino a través del prisma, es decir, a través de cierta unión o construcción de cuerpos que darán tal o cual refracción del color o de su intensidad*"). Esta modificación de perspectiva se integra, de nuevo, para nosotros a cierto paralelismo entre la obra de Malevitch en sus planteamientos y la de Moholy-Nagy.
6. Una conciencia evolutiva de la figuración, que usa objetos complejos, al impresionismo como primer paso hacia la abstracción, obviando el objeto para interesarse al color, y el cubismo como paso más reciente, donde, cancelado el objeto, y superado el color, es la forma, la materia pura del cuadro, es decir, la construcción de los cuerpos geométricos que reciben y rebotan la luz (como en el *Modulador*), que viene a ser el centro de interés del pintor ("*Para que esto resulte más claro, diré que la esencia pictórica no consiste en el reflejo de lo visible, y todo lo visible no es un pretexto en el sentido en que se comprende. La pintura es uno de los medios de conocimiento del mundo de los fenómenos, y el fenómeno conocido en la naturaleza o en la vida se expresa precisamente en una cierta construcción de cada fenómeno, en la forma.../... La experiencia pictórica muestra únicamente dos relaciones materiales diferentes de lo claro y lo oscuro, diferencias de una sola y misma materia.../... El puntillismo ha sido la última tentativa en la ciencia pictórica que se esfuerza por revelar la luz, fueron los últimos que creyeron en el sol, en su luz y en su fuerza. Que sólo él revelará por sus rayos la Verdad de las obras.../... Los puntillistas han asumido este trabajo, ignorando al objeto porque era solamente el lugar sobre el cual se manifiesta la luz.../... Tras ellos comienza una actividad pictórica dirigida hacia un nuevo análisis y síntesis de la pintura pura, es decir, hacia la fabricación de la materia pictórica en sí misma; la han deducido a partir de las eflorescencias de la luz, produciendo la construcción de un nuevo cuerpo pictórico a*

través del cual deberán construirse las cosas en el espacio de la luz misma. Estos eran solamente los trabajos preparatorios de los problemas pictóricos en el cubismo. En este dominio es el sabio pictórico Paul Cézanne quien ha ocupado el lugar. Pero la cuestión de la luz no desaparece).")

7. Así, como el suprematismo da el paso terminal: *"La conciencia del cubismo entiende por blanco no el material, sino el momento de la toma de conciencia, por negro lo que no se comprende. El blanco, el negro, lo claro, o la luz, cesarán de existir realmente en el sentido en que eran comprendidos hasta entonces.../... Muchos piensan que el suprematismo tiene como tarea revelar exclusivamente el color y que los tres cuadrados construidos, rojo, negro y blanco representan también la manifestación del color, e igualmente la resolución del problema pictórico en su pura dimensión bidimensional como superficie plana. Desde mi punto de vista, el suprematismo en tanto que superficie plana no existe, el cuadrado es solamente una de las facetas del prisma suprematista, a través del cual el mundo de los fenómenos se refracta de un modo distinto al cubismo, o al futurismo. La captura de la luz, o bien del color, para la construcción de una forma es negada totalmente por su conciencia, como rechazo total de revelar figurativamente las cosas. Estableciendo la no-figuración (bespredmitnost), la conciencia aspira con ello a lo absoluto."*
8. Que dicho movimiento corresponde a una búsqueda de unificación absoluta del problema del color: *"¿cuándo aparece el momento real de la luz? La luz que atraviesa las gotas de lluvia forman su división de lo real en colores, constituyendo una nueva autenticidad real. La gota de agua deviene una nueva circunstancia para la luz. Admitamos que esta circunstancia hace construir el mundo entero coloreado en un sólo color, o los colores del arco iris; como consecuencia, alguna parte habría sido puesta en tal circunstancia, más allá de la cual no estaría la realidad de la luz. Sólo habríamos podido revelarla, el color deviene autenticidad. Pero es posible que el color no sea más que un resultado del prisma que nos muestra la realidad efectiva del color en siete rayos; en otras circunstancias puede mostrar miles, etc.",* por lo que puede Malevitch concluir su texto afirmando: *"Es posible que la noción de blanco o de negro encuentre otra interpretación (precisamente sobre el blanco puede fijarse otro objetivo, es decir, el lugar donde la diversidad no será visible), la aspiración de doctrinas humanas sobre la igualdad estarán comprendidas en el negro o el blanco, de este modo el fondo constituido para la introducción o la aparición de un hecho preeminente no existirá. Apelo al centro supremo de lo único común «Blanco».../... Es posible hacer una analogía entre dos revoluciones; La revolución política y económica ofrece una representación semejante a la paleta pictórica coloreada. Cada conciencia del grupo político tiene su propio color. La conciencia política no sólo lo tiñe sino que posee también su propia forma, llamada las internacionales. La internacional, es ya una nueva paleta de colores que debe componer un cuerpo único incoloro, saliendo de todas las diversidades para ir a la unidad y la igualdad./ La internacional es la nueva forma de construcción en tanto que esencia de las masas populares. Paralelamente a la masa pictórica. Pero no se*

reconocerá ni lo uno ni lo otro.../... Los puntillistas querían revelar la luz, han tropezado con el color, o bien el prisma científico ha demostrado que la luz es el resultado del movimiento del color. Que el color si cae en una circunstancia apropiada deviene luz, pero no color. Pero es sólo una de las combinaciones de las circunstancias del mundo; ¿todos nuestros prismas científicos no pueden tener las mismas combinaciones en las que una sola y misma cosa parezca ser varias?.../... Este actor tiene un objetivo, son los rayos de absorción, el rayo negro. Su autenticidad se apaga, sobre el prisma no hay más que una pequeña banda negra, como una grieta, por la cual no vemos más que las tinieblas inaccesibles a cualquier luz, sea cual sea, ni al sol, ni a la luz del saber. En este negro se termina nuestro espectáculo, es aquí donde entra el actor del mundo después de haber ocultado sus numerosos rostros ya que no tiene rostro auténtico." Por lo que nos pueden parece algo repetitivas las tres partes del texto "La luz y el color en el arte", ya que el centro de la demostración es, en realidad, la evolución del impresionismo y, en particular, el puntillismo, en el que se pierde el objeto por la forma (el punto) que revela la forma en que cae la luz como prisma sobre las cosas, hasta el suprematismo, pasando por la objetualidad de la *découpe* cubista de los elementos en formas (ya no objetos, ni tampoco focos de luz, sino realmente formas bidimensionales, propias del ámbito pictórico: "La tela no puede dar lugar a esta realidad porque ya el interior de la pintura ha pasado a la tridimensionalidad. La tela bidimensional no tiene la tercera extensión y, por consecuencia, las vibraciones del volumen deben crecer a partir de una base bidimensional en el espacio.", como lo pregonaba el mismo Cézanne, que cita aquí Malevitch, en su carta a Émile Bernard del 15 de abril de 1904: "Tout dans la nature se modèle selon le cylindre, la sphère, le cône. Il faut s'apprendre à peindre sur ces figures simples."), para llegar al suprematismo, el cual crea rayo negro o blanco, que, en fin de cuenta, no es nada más que la unificación del prisma para representar todos los colores en uno solo, al igual que la revolución política unifica, según el pintor, "las masas populares", dándoles "la unidad y la igualdad", por lo que el prisma que se propone Malevitch en el suprematismo es esta "circunstancia apropiada (en que) deviene luz, pero no color"; "construir el mundo entero coloreado en un sólo color", a como "La internacional es la nueva forma de construcción en tanto que esencia de las masas populares". Asimismo (citamos de nuevo), "... los tres cuadrados contruidos, rojo, negro y blanco" no sólo representan, como "Muchos piensan", "la manifestación del color, e igualmente la resolución del problema pictórico en su pura dimensión bidimensional como superficie plana", sino que, "Desde mi punto de vista, el suprematismo en tanto que superficie plana no existe, el cuadrado es solamente una de las facetas del prisma suprematista, a través del cual el mundo de los fenómenos se refracta de un modo distinto al cubismo, o al futurismo. La captura de la luz, o bien del color, para la construcción de una forma es negada totalmente por su conciencia, como rechazo total de revelar figurativamente las cosas. Estableciendo la no-figuración (*bespredmitnost*), la conciencia aspira con ello a lo absoluto. A partir de la construcción de pantallas solares sobre las cuales llegará

a ser definitivamente claro cualquier fenómeno del mundo. No existe una unidad oscura que sea visible y nítida sobre un disco de luz viva, no hay más que una unidad clara sobre un disco oscuro." Es clara, entonces, la representación del problema de la luz como fenómeno prismático, ("*unidad clara sobre un disco oscuro*"). De hecho, mientras el negro es, en la síntesis sustractiva, la mezcla de los colores que absorban cada uno una longitud de onda, el blanco es, en la síntesis aditiva, combina los colores de distintas fuentes emisoras para obtener el color blanco. Así, Malevitch tiene razón, es sobre el fondo negro que se puede descomponer la luz blanca para obtener los colores, haciendo pasar la luz a través del prisma y poniendo un cartón negro sobre el cual se proyectará la descomposición de dicha luz, es decir, su espectro. Sin embargo, para una luz monocromática, no funciona el prisma, ya que sólo emite una sola longitud de onda ("*... para estudiar el color, es indispensable dejarlo pasar a través de los prismas pictóricos*").

9. Mientras Loos en "*Ornamento y Delito*" (1908) expone que debe desaparecer el ornamento porque es secuela de una mente primitiva: "*El primer ornamento que surgió, la cruz, es de origen erótico. La primera obra de arte, la primera actividad artística que el artista pintarrajeó en la pared fue para despojarse de sus excesos. Una raya horizontal: la mujer yacente. Una raya vertical: el hombre que la penetra. El que creó esta imagen sintió el mismo impulso que Beethoven, estuvo en el mismo cielo en el que Beethoven creó la Novena Sinfonía./ Pero el hombre de nuestro tiempo que, a causa de un impulso interior pintarrajea las paredes con símbolos eróticos, es un delincuente o un degenerado. Obvio es decir que en los retretes es donde este impulso invade, del modo más impetuoso, a las personas con tales manifestaciones de degeneración. Se puede medir el grado de civilización de un país atendiendo a la cantidad de garabatos que aparezcan en las paredes de sus retretes./ En el niño, garabatear es un fenómeno natural; su primera manifestación artística es llenar las paredes con símbolos eróticos. Pero lo que es natural en el papúa y en el niño, resulta en el hombre moderno un fenómeno de degeneración. Descubrí lo siguiente y lo comuniqué al mundo: La evolución cultural equivale a la eliminación del ornamento del objeto usual.*", Malevitch, considerando en el texto citado la evolución desde una perspectiva en movimiento ("*Todos los fenómenos del pasado del hombre llevan la denominación de «primitivo», igual que la nuestra llevará, a su vez, la misma etiqueta.*"), en *Del cubismo al suprematismo* afirma que los cuadrados suprematistas provienen de símbolos primitivos ("*The Suprematist square and the forms proceeding out of it can be likened to the primitive marks (symbols) of aboriginal man which represented, in their combinations, not ornament but a feeling of rhythm.*"). Así, de forma opuesta pero a la vez, paradójicamente, paralela, Loos y Malevitch ven en el primitivo el contenedor de la tradición secular. Los dos llegan a la misma conclusión: la necesidad de prescindir de las complejidades representacionales, pero bajo dos perspectivas distintas: mientras Loos ve en este proceso una evolución y una ruptura con el primitivo, Malevitch, hasta cierto punto, lo considera como una rehabilitación de la simplicidad emocional original. Tenemos aquí, de nuevo, las dos tendencias hacia el salvajismo: visión positiva y negativa.

De hecho, tiene lógica, ya que Loos asume que el que creó la raya vertical o horizontal *"sintió el mismo impulso que Beethoven, estuvo en el mismo cielo en el que Beethoven creó la Novena Sinfonía"*, y Malevitch reafirma, en *"La luz y el color en arte"*, la idea de que estamos frente en su representación a la expresión del sentimiento interno, no de una realidad externa, ya que no hay realidad absoluta, sino íntima y personal (*"Pero, de todos modos, esta sensación espacial no será física, real, sino la impresión de una autenticidad viva que existe en el interior del pintor./... Cumplir todo el trabajo tomando de manera auténtica el estado interior, en mi, de lo real."*).

10. Es por esta doble razón: imposibilidad de representar objetivamente la realidad sino desde el *"En-Sí"* del pintor (teoría que debe mucho a Hegel, como dijimos) y el trabajo suprematista como expresión del prisma (término utilizado no menos de 56 veces en *"La luz y el color en arte"*) que Malevitch concluye sobre la idea de la obra como materialidad luminosa (*"En realidad, pienso que si cada hombre es también sol, nada será de todas maneras claro, y si hemos llegado al sol, entonces habrá igualmente sombra, igual que en la tierra. Su luz habrá aclarado mi conciencia del mismo modo que la luz se recoge en la pintura de la obra./ Toda la captura luminosa que hace el pintor, la captura del destello de los rayos y el esclarecimiento, ha probado una cosa, que no hay luz con funciones determinadas de esclarecer la verdad y que revelar su resplandor como meta es imposible. La experiencia pictórica muestra únicamente dos relaciones materiales diferentes de lo claro y lo oscuro, diferencias de una sola y misma materia."*).

Ahora bien, en el manifiesto suprematista, Malevitch escribe (igualmente que por el texto anterior, aquí también, además de seleccionar el texto, subrayamos las partes que nos interesan más directamente):

"Under Suprematism I understand the supremacy of pure feeling in creative art. To the Suprematist the visual phenomena of the objective world are, in themselves, meaningless; the significant thing is feeling, as such, quite apart from the environment in which it is called forth.

.../...

Academic naturalism, the naturalism of the Impressionists, Cezanneism, Cubism, etc all these, in a way, are nothing more than dialectic methods which, as such, in no sense determine the true value of an art work.

.../...

It reaches a "desert" in which nothing can be perceived but feeling.

.../...

When, in the year 1913, in my desperate attempt to free art from the ballast of objectivity, I took refuge in the square form and exhibited a picture which consisted of nothing more than a black square on a white field, the critics and, along with them, the public sighed, "Everything which we loved is lost. We are in a desert Before us is nothing but a black square on a white background!"

"Withering" words were sought to drive off the symbol of the "desert" so that one might behold on the "dead square" the beloved likeness of "reality" ("true objectivity" and a spiritual feeling).

The square seemed incomprehensible and dangerous to the critics and the public ... and this, of course, was to be expected.

The ascent to the heights of nonobjective art is arduous and painful ... but it is nevertheless rewarding. The familiar recedes ever further and further into the background The contours of the objective world fade more and more and so it goes, step by step, until finally the world "everything we loved and by which we have lived" becomes lost to sight.

No more "likenesses of reality," no idealistic images nothing but a desert!

But this desert is filled with the spirit of nonobjective sensation which pervades everything.

.../...

This was no "empty square" which I had exhibited but rather the feeling of nonobjectivity.

I realized that the "thing" and the "concept" were substituted for feeling and understood the falsity of the world of will and idea.

Is a milk bottle, then, the symbol of milk?

Suprematism is the rediscovery of pure art which, in the course of time, had become obscured by the accumulation of "things."

It appears to me that, for the critics and the public, the painting of Raphael, Rubens, Rembrandt, etc., has become nothing more than a conglomeration of countless "things," which conceal its true value the feeling which gave rise to it. The virtuosity of the objective representation is the only thing admired.

.../...

So it is not at all strange that my square seemed empty to the public.

.../...

Painting is the dictatorship of a method of representation, the purpose of which is to depict Mr. Miller, his environment, and his ideas.

The black square on the white field was the first form in which nonobjective feeling came to be expressed. The square = feeling, the white field = the void beyond this feeling.

Yet the general public saw in the nonobjectivity of the representation the demise of art and failed to grasp the evident fact that feeling had here assumed external form.

The Suprematist square and the forms proceeding out of it can be likened to the primitive marks (symbols) of aboriginal man which represented, in their combinations, not ornament but a feeling of rhythm.

.../...

The square changes and creates new forms, the elements of which can be classified in one way or another depending upon the feeling which gave rise to them.

When we examine an antique column, we are no longer interested in the fitness of its construction to perform its technical task in the building but recognize in it the material expression of a pure feeling. We no longer see in it a structural necessity but view it as a work of art in its own right.

.../...

Antique works of art are kept in museums and carefully guarded, not to preserve them for practical use but in order that their eternal artistry may be enjoyed.

The difference between the new, nonobjective ("useless") art and the art of the past lies in the fact that the full artistic value of the latter comes to light (becomes recognized) only after life, in search of some new expedient, has forsaken it, whereas the unapplied artistic element of the new art outstrips life and shuts the door on "practical utility."

And so there the new nonobjective art stands the expression of pure feeling, seeking no practical values, no ideas, no "promised land

The Suprematists have deliberately given up objective representation of their surroundings in order to reach the summit of the true "unmasked" art and from this vantage point to view life through the prism of pure artistic feeling.

.../...

Artists have always been partial to the use of the human face in their representations, for they have seen in it (the versatile, mobile, expressive mimic) the best vehicle with which to convey their feelings. The Suprematists have nevertheless abandoned the representation of the human face (and of natural objects in general) and have found new symbols with which to render direct feelings (rather than externalized reflections of feelings), for the Suprematist does not observe and does not touch - he feels.

.../...

A chair, bed, and table are not matters of utility but rather, the forms taken by plastic sensations, so the generally held view that all objects of daily use result from practical considerations is based upon false premises.

.../.....

It cannot be stressed too often that absolute, true values arise only from artistic, subconscious, or superconscious creation.

.../...

Suprematism has opened up new possibilities to creative art, since by virtue of the abandonment of so called "practical consideration," a plastic feeling rendered on canvas can be carried over into space. The artist (the painter) is no longer bound to the canvas (the picture plane) and can transfer his compositions from canvas to space."

Es la definición como "desierto" del *Cuadrado negro sobre fondo blanco* que retendrá en primera instancia nuestra atención.

Ahí también vemos una dualidad con Loos, donde, mientras éste pretende que la forma cúbica sea la más racional, Malevitch se defiende de sus detractores asumiendo que el cuadrado es una representación emocional. Igualmente de doble discurso, los dos posicionamientos de estos vanguardistas revelan las contradicciones e incertumbres del símbolo.

Mientras, como demostramos en nuestro artículo sobre "Adolf Loos", el cubo es en él más una representación simbólica y estética que lógica y racional, en Malevitch, la reducción absoluta a la forma geométrica, por incomprendida, parece necesitar por parte de su recreador de una estrategia de engaño para justificarla, no como pérdida o reducción (como lo plantea y quiere Loos en sus realizaciones), sino como apertura a todos los sentimientos. Pues, mientras el cuadrado es una forma "desértica", deja al espectador el campo abierto de lo que, años más tarde, nombrará Umberto Eco como "La obra abierta" ("*The square changes and creates new forms, the elements of which can be classified in one way or another depending upon the feeling which gave rise to them./ When we examine an antique column, we are no longer interested in the fitness of its construction to perform its technical task in the building but recognize in it the material expression of a pure feeling*", notaremos la insistencia a definir en este último párrafo, que es el tercero después del donde Malevitch alude al cuadrado como símbolo primitivo, en ver al cuadrado como antiguo e histórico).

Sin embargo, hemos visto en "*La luz y el color en arte*" que el cuadrado tiene valores predeterminados de univocidad estética: es la forma por oposición al objeto, es la luz por encima del color.

Dentro de su dialéctica, Malevitch se define curiosamente desde una perspectiva anti-vanguardista: la idea del arte por el arte (*"The difference between the new, nonobjective ("useless") art and the art of the past lies in the fact that the full artistic value of the latter comes to light (becomes recognized) only after life, in search of some new expedient, has forsaken it, whereas the unapplied artistic element of the new art outstrips life and shuts the door on "practical utility."*"), que contradice sus tesis, en los mismos textos, del arte como mecanismo industrial, y la negación del estatus superior del objeto práctico sobre el objeto puramente estético (*"A chair, bed, and table are not matters of utility but rather, the forms taken by plastic sensations, so the generally held view that all objects of daily use result from practical considerations is based upon false premises."*), base sin embargo, por ejemplo de las realizaciones de diseño industrial de la Bauhaus (y en específico de sus sillas).

Sin embargo, concluye reafirmando algo que vimos en *"La luz y el color en arte"*, la idea, que hará realidad con sus posteriores *Arquitectones* de los años 20 (v. nuestro artículo sobre *"Adolf Loos"* y la primera parte de nuestro libro sobre *Una Historia de la Arquitectura Contemporánea Siglos XIX-XXI*), que el suprematismo, y en particular el cuadrado traslada al ámbito formal la *"trama del cuadro"*: *"Suprematism has opened up new possibilities to creative art, since by virtue of the abandonment of so called "practical consideration," a plastic feeling rendered on canvas can be carried over into space. The artist (the painter) is no longer bound to the canvas (the picture plane) and can transfer his compositions from canvas to space."*

Por lo que el manifiesto suprematista le agrega otro valor al cuadrado, además de los ya mencionados de forma vs. objeto y luz vs. color, el de una dualidad entre bi y tridimensionalidad. En *"La luz y el color en arte"* se resolvía mediante la afirmación de que el cuadrado devolvía la obra a su original bidimensionalidad (nos parece importante volver a citar integralmente estos párrafos: *"Cuanto mayor sea la experiencia pictórica, más debe alejarse de la paleta. Cuando se ha pasado sobre el espacio y el tiempo, comienza su nueva historia, su nuevo arte, su habilidad y experiencia. El paso de la pintura de la ribera bidimensional a ésta con tres, o más lejos, con cuatro, debe inevitablemente chocar con una necesidad real de revelar las cosas que se encuentran en el tiempo con una tela bidimensional. La tela no puede dar lugar a esta realidad porque ya el interior de la pintura ha pasado a la tridimensionalidad. La tela bidimensional no tiene la tercera extensión y, por consecuencia, las vibraciones del volumen deben crecer a partir de una base bidimensional en el espacio. Es posible encontrar aquí la justificación principal del collage en el cubismo./ Anotemos por el momento todo ello hasta el análisis del cubismo y vayamos examinando el trabajo ulterior de la pintura y el principio espacial en su trabajo. Del análisis precedente vemos que la tela bidimensional no puede satisfacer la toma de conciencia pictórica en sí de la tridimensionalidad. Y está claro que la tela, en tanto que medio de un plano*

*puramente bidimensional, debe salir de su uso, siempre que la pintura se encuentre en la evolución general del realismo volumétrico./ Pero, visiblemente, la pintura tiene sus razones, pues opera siempre sobre la tela, afirmando la bidimensionalidad. Esta afirmación me obliga a verificar la tela y resolver qué representa en sí misma y qué rol puede jugar en el trabajo de la pintura. En un caso ha revelado la luz, en otro el color, en el tercero la pintura y en un cuarto se esfuerza por resolver el problema de la construcción pictórica espacial./ La tela representa el lugar o la superficie plana ordinaria donde sucede el trabajo de la pintura para revelar sobre esta superficie las ideas interiores y exteriores."), en *Del cubismo al suprematismo*, al contrario, afirma que "transfer his compositions from canvas to space."*

B) Malevitch y la forma

Al reconocer que el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* representa un símbolo primitivo, Malevitch revela el origen de dicha imagen.

Como Kandinsky, Malevitch empezó su carrera como figurativo, buscando recrear y renovar los íconos de la tradición rusa (de lo que consta todavía el *Autorretrato* como renacentista de 1933). Por lo que su perspectiva era nacionalista y religiosa.

En la exposición *0.10*, se asocian imágenes de cuadrados, círculos, cruces, paralelepípedos. Los cuales, círculo, cuadrado o paralelepípedo, no siempre están centrados, sino que se mueven sobre el fondo blanco, buscando establecer principios de movimientos o de elaboración compositiva como el paralelepípedo cuya base de tamaño menor sirve de base al cuadro y cuyo lado más ancho pero triangulado parece enfrentar los bordes superiores del marco del lienzo, obra que ocupa el lugar encima de la silla, al lado derecho de la famosa foto de la exposición.

Por otra parte, cruces y cuadrados comparten, en la simbología primitiva, prehistórica, a la que alude Malevitch en sus textos citados, el representar a los cuatro puntos cardinales, así deriva la preocupación religiosa de Malevitch hacia una universalización implícita de los símbolos más elementales de la mente humana.

A los juegos formales y temáticos de los objetos geométricos de la exposición se agrega los juegos colorimétricos, en los que varias obras son superposiciones, sobre fondo blanco, de dos elementos, uno negro y otro rojo.

Desde un principio, el mismo título de la exposición *0.10* revela las intenciones minimalistas de Malevitch, respecto de la obra, pero también de la reducción formal. Así, de su exposición, Malevitch confiesa a su amigo el pintor y compositor Mikhail Matyouchine: "[...] nous avons l'intention d'y réduire tout au zéro, nous avons donc décidé de l'appeler Zéro" ("tenemos intención de reducir todo al cero, así decidimos

llamarla cero", cit. en *Rencontres, Croisements, Emprunts. Méthodologies de l'analyse d'images*, colloquio de Aix-en-Provence, 26-27 noviembre de 1993, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1996, p. 190, trad. al español N.-B. Barbe), y agrega: "*je me suis métamorphosé en zéro des formes*" ("me metamorfoseé en cero de las formas", cit. por Alain Besançon, *L'Image interdite: une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Paris, Fayard, colección "L'esprit de la cité", 1994, p. 488, trad. al español N.-B. Barbe). En 1920, Malevitch decía del *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*: "*Le carré blanc est le mouvement économique de la forme*" ("El cuadrado blanco es el movimiento económico de la forma", cit. en *Malevitch, Écrits*, présentés par A. B. Nakov, trad. A. Robel-Chicurel, Paris, Champ Libre, 1975, p. 222, trad. al español N.-B. Barbe, las 3 anteriores citas son retomadas de Nizar MOUAKHAR, "*Le Vide comme «Médiateur du Sacré» d'après le parangon du Quadrangle blanc de Malevitch*", *Textes & Prétextes - Revue d'art et de littérature, musique*, No 63, junio del 2010).

El mismo Malevitch refiere a menudo a la trilogía de los cuadrados, citándolos siempre como un solo grupo y en el mismo orden (que corresponde a su progresión histórica también en la obra del pintor): negro, rojo, blanco (Jean-Claude et Valentine Marcadé, *Suprématisme, 34 dessins*, Paris, Chêne, 1974, originalmente publicado en ruso: Vitebsk, Graphic Arts Studio, 1920, Vol. I, las trad. al español son nuestras):

"Le suprématisme est divisé en 3 stades selon le nombre de carrés noir, rouge et blanc: les périodes noires, colorées, et blanches. Dans la dernière, les formes sont peintes en blanc sur blanc. Toutes les trois périodes de développement ont été entre 1913 et 1918. Ces périodes ont été construites sur un développement du pur plan." (p. 123, "*El suprematismo se dividió en 3 estados según el número de cuadrados negro, rojo y blanco: los períodos colorados, y blancos. En el último, las formas son pintadas en blanco sobre blanco. Todos los tres períodos de desarrollo fueron entre 1913 y 1918. Estos períodos fueron construídos sobre un desarrollo del puro plano.*")

"Le suprématisme dans son évolution historique a eu trois étapes: du noir, du coloré et du blanc." (p. 121, "*El suprematismo en su evolución histórica tuvo tres etapas: del negro, de lo colorado y del blanco.*")

"Les trois carrés suprématicistes sont l'établissement de visions et de constructions du monde bien précises. (...) Dans la vie courante, ces carrés ont reçu encore une signification: le carré noir comme signe de l'économie, le carré rouge comme signal de la révolution, et le carré blanc comme pur mouvement." (p. 122, "*Los tres cuadrados suprematistas son el establecimiento de visiones y de construcciones del mundo muy precisas (...) En la vida diaria, estos cuadrados recibieron todavía una significación: el cuadrado negro como signo de la economía, el cuadrado rojo como señal de revolución, y el cuadrado blanco como puro movimiento.*")

"*Le suprématisme dans son évolution historique a eu trois étapes: du noir, du coloré et du blanc.*" (p. 123, "*El suprematismo en su evolución histórica tuvo tres etapas: del negro, de lo colorado y del blanco.*")

"*Trois carrés montrent le chemin.*" (*ibid.*, "*Tres cuadrados muestran el camino.*")

"*A propos des couleurs et du blanc et du noir...*" (*ibid.*, "*A propósito de los colores y del blanco y del negro.*")

"*Trois carrés montrent encore la couleur qui s'éteint là où elle disparaît dans le blanc.*" (*ibid.*, "*Tres cuadrados muestran todavía el color que se apaga ahí donde desaparece en lo blanco.*")

Apuntemos que encuentra el *Cuadrado rojo sobre fondo blanco* un significado relacionado con las tesis del final de "*La luz y el color en el arte*", ("*Los tres cuadrados suprematistas son el establecimiento de visiones y de construcciones del mundo muy precisas (...) En la vida diaria, estos cuadrados recibieron todavía una significación: el cuadrado negro como signo de la economía, el cuadrado rojo como señal de revolución, y el cuadrado blanco como puro movimiento.*"), permitiendo entender los elementos formales (el negro como ausencia de color: la economía, el blanco como presencia inmanente del color, como prisma, de hecho el *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* actúa como una obra de op art antes de la letra, por las sutiles modificaciones del color, por ende como un movimiento del color en sus modulaciones sobre el lienzo) y políticos (el rojo como, también símbolo de la revolución, reanundándose la "*analogía entre dos revoluciones.../ Los agrupamientos socialistas, son los mismos rayos coloreados que atraviesan el prisma opuesto de la liberación y que aspira a unirse en una nueva construcción sobre la dimensión de la nueva conciencia./ La revolución pictórica ha cumplido un gran trayecto hasta el último límite, al lado del cual, viene el mundo blanco incoloro de las igualdades.*") de los tres cuadrados.

Cabe mencionar que, contemporáneo de Malevitch, Mikhail Larionov recrea, con la corriente que crea del rayonismo, una secuencia del puntillismo, evocado por Malevitch en "*La luz y el color en el arte*". Dentro de esta perspectiva, Larionov define, conjuntamente con Natalia Goncharova, el rayonismo como "*entrecruzados rayos reflejados de distintos objetos*". Por lo que vemos cómo el principio de la luz y la línea (el objeto geométrico simple que la refleja) son preocupaciones en común entre ambos

movimientos. Preocupación que comparten también con el neoplasticismo de Piet Mondrian, en cuanto éste elimina todo lo superfluo hasta que prevalece sólo lo elemental, usa formas geométricas regulares y con ángulos rectos, y pocos colores: los puros (amarillo, rojo, azul), y los neutros (blanco y negro).

Más interesante aún, es entonces la obra *Rayonismo Rojo* (1913) de Larionov, que revela, indirectamente, porqué también podrá interesar lo rojo a Malevich para sus cuadrados. Desde un punto de vista visual, el rojo es el color que provoca las respuestas fisiológicas más fuertes. Se demostró los efectos pujantes del rojo sobre la mente humana (mayor presión cardíaca, mayor velocidad de trabajo aunque con mayor errores en la realización, aumento de la tensión nerviosa, incremento del apetito). El rojo es el color más visible en la luz del día, por lo que llama poderosamente la atención y se usa tanto como símbolo de amor y pasión, como de peligro, en particular para señales de advertencia, como las de tránsito.

De hecho, Roger Corbacho Moreno (*La plaza cubierta de la ciudad universitaria de Caracas*, 1953, director de tesis: Álvarez Prozorovich, Fernando V., Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona, cap. 3 "Diseminaciones visuales", pp. 63-64) no duda, acertadamente, en acercar visual y teóricamente:

"El fondo (que) no se mueve en ninguna de estas manifestaciones; no representa el movimiento; sin embargo, actúa como contenedor de un espacio infinito sobre el que se "suspenden" objetos, que bien pueden ser rayas como en Composición Rayonista: dominio del rojo (1912 (Corbacho Moreno refiere aquí a Rayonismo Rojo, de 1913)) de Larionov, o rectángulos, como en Ocho rectángulos rojos de Malévich, fechado en 1915.

Aunque en Larionov el fondo es un tanto más difuso que en Malévich, las similitudes conceptuales son fácilmente deducibles. Malévich trabajó en la posibilidad de sugerir un espacio profundo capaz de producir «una verdadera impresión de infinito», lo que pasaba en un fondo blanco (la nota 42, p. 64, cita, de hecho "Reflexiones originalmente aparecidas en Vytuarne umeni., n° 8-9" de Malevitch, donde, p. 83, expresa: "La couleur bleue du ciel est vaincue par le système suprématisse, elle est trouée et est entrée dans le blanc en tant que représentation réelle vraie de l' infini ; c'est pourquoi elle est exempte du fond coloré du ciel": "El color azul del cielo es vencido por el sistema suprematista, es agureado y es entrado en lo blanco en tanto representación real verdadera del infinito; es porque es exenta del fondo colorado del cielo", recordando que en el catálogo de la exposición 0.10 terminaba: "J'ai troué l'abat-jour bleu des limitations colorées, je suis sorti dans le blanc, voguez à ma suite, camarades aviateurs, dans l'abîme, j'ai établi les sémaphores du Suprématisse...L'abîme libre blanc, l'infini sont devant vous": "He agurejeado la sombra azul de las limitaciones coloradas, salí en el blanco, naveguaos conmigo, camaradas aviadores, en el abismo,

he establecido los semáforos del Suprematismo... El abismo blanco, el infinito son ante ustedes", p. 84, la traducción al español es nuestra) -más apropiado que el color azul, demasiado vinculado a su condición referencial de "cielo" -. Los objetos que de este fondo se "suspendiesen", serían la esencia misma de la representación del movimiento y constituiría un dinamismo puro o, como él mismo lo llamó, un Suprematismo dinámico.

Una exploración formalmente similar de Hans Arp, Collage con cuadrados dispuestos según las leyes del azar (1916–1917), exenta de una lógica geométrica y próxima a la condición intempestiva del collage, pone de relieve, por contraste, la nueva significación del fondo que desarrolló Malévich. La tensión de las figuras que eclipsan el fondo y un significativo menor grado de trabajo sobre él, más que representar un silencio infinito que construya la presentación del espacio, pareciera enmudecerlo. Será partiendo del trabajo de Malévich sobre el color como figura vibrante y suspendida en un fondo y que por densidad se vuelve inasible, lo que constituya la principal idea de El Lissitzky en la concepción y tratamiento del fondo óptico."

De ahí que, explicando (pp. 62-63) el valor formal (espacial) del color en Larionov:

"Los trabajos de Larionov, por esta época, consisten, principalmente, en estriás de colores puros que el pincel traza sobre el fondo, según la libre efusión del pintor. "Una pintura casi abstracta", como señala Seuphor. En la sensación de movimiento que se imparte al trazo, cuyo dinamismo provoca una difusión del color que actúa vibrantemente, influye la disolución aplicada al fondo. Este resultante fondo único o variante, según lo describe Seuphor, relacionaría las búsquedas de Larionov con el espacio suprematista que pretendía Malévich.

"Pour l'instant, la voie de l'homme passe par l'espace, le Suprématisme est le sémaphore de la couleur dans son abîme infini" ("Por el momento, la vía del hombre pasa por el espacio, el Suprematismo es el semáforo del color en su abismo infinito", trad. N.-B. Barbe)."

Lo que resfuera lo que expresará en los párrafos siguientes, ya citados, Corbacho Moreno (nota 38, p. 63) recuerda:

"Es significativa la influencia de los principales teóricos del formalismo ruso en la constitución de los movimientos creativos de la vanguardia rusa. El manifiesto Rayonista resulta próximo a las teorías de la realidad visual de Vrubel, quien señala:

“Los contornos con los cuales los artistas normalmente delinear los confines de las formas de hecho no existen, son una ilusión óptica que ocurre en la interacción de rallos proyectados sobre los objetos y reflejados por la superficie en diferentes ángulos”.”

C) Malevitch y sus contemporáneos acerca de la cuestión de la forma cuadrangular

C-1) Kupka

El informe documentario sobre la colecciones del Museo de Arte Contemporáneo Georges Pompidou de París de la serie *"Un mouvement, une période"*, titulado: *"La naissance de l'art abstrait"*, plantea, tratando de la obra *Planes verticales I* (1912-1913) de Kupka (la traducción es nuestra):

"El tema de la verticalidad es omnipresente en la obra de Kupka y sin duda contribuyó a su paso a la abstracción./ Aparece en su trabajo alrededor de 1909, mientras que trata de representar el movimiento e introducir la cuarta dimensión, el tiempo en la pintura. Inspirándose de la técnica de cronofotografía de Etienne-Jules Marey y de las experiencias futuristas, el pintor recorta el espacio de su lienzo en una serie de cintas coloradas que evocan la sucesión de los momentos, como en "Mujer cortando flores I" de 1909-1910 (también en el Musée National d'Art Moderne). Si esta temática domina después los lienzos donde expresa su espiritualidad mediante motivos tales como el hombre de pie o la iglesia gótica, a partir de "Planes verticales", ésta se afirma por sí misma, las bandas verticales volviéndose autónomas, apartadas de cualquier referencia imitativa."

C-2) Adolf Loos

Volviendo ahora a los escritos de Malevitch, en *Du cubisme et du futurisme au suprême réalisme pictural* (Kazimir Malevitch - *Écrits*, presentados por Andrei Nakov, traducidos del ruso por Andrée Robel, París, Ivrea, 1996), escribe:

"Quand la conscience aura perdu l'habitude de voir dans un tableau la représentation de coins de nature, de madones et de vénus impudentes, nous verrons l'œuvre purement picturale."

.../....

Le sauvage a posé le premier le principe du naturalisme : en traçant un point et cinq bâtonnets, il a tenté de représenter son semblable.

.../...

La conscience ne progressait que dans une seule direction : vers la création du modèle et non dans le sens des formes nouvelles de l'art.

C'est pourquoi on ne peut pas considérer comme une œuvre d'art les représentations primitives du sauvage.

.../...

Par conséquent, le schéma primitif du sauvage était la charpente à laquelle les générations accrochaient les décou-vertes sans cesse nouvelles réalisées dans la nature.

Ce schéma s'est compliqué constamment pour atteindre son épanouissement dans l'Antiquité et sous la Renaissance.

Les maîtres de ces deux époques ont représenté l'homme dans sa forme globale, sous son aspect extérieur et intérieur.

.../...

Leurs corps volent dans des avions, tandis que l'art et la vie sont dissimulés sous les vieilles robes des Néron et des Titien.

Voilà pourquoi ils ne peuvent pas remarquer la beauté nouvelle de notre vie contemporaine.

Parce qu'ils vivent sur la beauté des siècles passés.

Voilà pourquoi ont été incompris les réalistes, les impressionnistes, le cubisme, le futurisme et le suprématisme.

.../...

Et si les artistes de la Renaissance avaient trouvé la surface-plan picturale, celle-ci eût été beaucoup plus élevée, beaucoup plus précieuse, que n'importe quelle madone ou joconde. N'importe quel pentagone ou hexagone taillé eût été une sculpture supérieure à la Vénus de Milo ou au David.

Le sauvage a pour principe de créer l'art visant à répéter les formes réelles de la nature.

En voulant reproduire la vie de la forme dans le tableau, on y reproduisait quelque chose de mort.

.../...

Les peintres étaient des fonctionnaires qui dressaient l'inventaire des biens de la nature, des amateurs de collections zoologiques, botaniques, archéologiques.

.../...

On n'a jamais tenté de promouvoir des objectifs purement picturaux, en tant que tels, sans aucun des attributs de la vie réelle.

.../...

Ici ont convergé deux mondes.

Le monde de la chair et le monde du fer.

Les deux formes sont les moyens de la raison utilitaire.

Il convient de préciser l'attitude du peintre face aux formes des choses de la vie.

Jusqu'à présent, le peintre a toujours marché derrière la chose.

De même, le nouveau futurisme suit la machine de la course moderne.

Ces deux arts, l'ancien et le nouveau, représentent le futurisme à la traîne des formes lancées dans la course.

Une question se pose : l'art pictural se fixera-t-il pour objectif de répondre à sa propre existence?

Non!

Parce qu'en suivant la forme des avions, des automobiles, nous serons constamment dans l'attente des formes de la vie technique, nouvelles et abandonnées...

Et deuxièmement :

En suivant la forme des choses, nous ne pouvons déboucher sur la fin en soi picturale, sur la création directe.

La peinture sera le moyen de rendre tel ou tel état des formes de la vie.

.../...

On voit une foule d'objets sur les tableaux futuristes, éparpillés sur la surface-plan dans un ordre anormal.

Cet amoncellement d'objets ne provient pas du sentiment intuitif, mais d'une impression purement visuelle, et la construction du tableau vise à donner cette impression.

Et le sentiment du subconscient disparaît.

Par conséquent, nous n'avons rien de purement intuitif dans le tableau.

La joliesse que nous rencontrons parfois découle aussi du goût esthétique.

J'ai le sentiment que l'intuitif doit se révéler là où existent des formes inconscientes et sans réponse.

Je pense qu'il fallait sous-entendre l'intuitif dans l'art comme le but du sentiment dans la recherche des objets. L'intuitif a suivi un chemin purement conscient et s'est nettement frayé sa route dans l'esprit.

(Il se forme en quelque sorte deux consciences qui se combattent.)

.../...

Ici est la Divinité qui ordonne aux cristaux de passer à une autre forme d'existence.

Ici est le miracle...

Il doit aussi y avoir miracle dans la création artistique.

.../...

A présent, il faut mettre le corps en forme, lui donner un aspect vivant dans la vie réelle.

Cela adviendra quand les formes seront sorties des masses picturales, je veux dire quand elles auront surgi comme ont surgi les formes utilitaires.

.../...

Alors que des visages barbouillés en vert et rouge tuent jusqu'à un certain point le sujet, et que les couleurs se remarquent davantage. Les couleurs sont la raison de vivre du peintre, donc, elles sont l'essentiel.

Me voici arrivé aux formes pures des couleurs.

Le suprématisme est l'art des couleurs purement picturales, et son autonomie n'autorise pas la réduction des couleurs à une seule.

La course du cheval peut être reproduite avec un crayon d'une seule teinte.

Mais le crayon ne peut rendre le mouvement des masses rouges, jaunes ou bleues.

S'ils veulent être les peintres purs, les artistes doivent abandonner le sujet et les objets.

.../...

L'objet lui-même, ainsi que son essence, la vocation, le sens ou l'intégralité de ses représentations (comme le croyaient les cubistes), était lui aussi inutile.

.../...

Gauguin, qui avait fui la civilisation, vivait parmi les sauvages et avait trouvé chez les primitifs davantage de liberté que dans l'académisme, restait assujetti à la raison intuitive.

Il cherchait quelque chose de simple, de tortu et de rude. Il cherchait la volonté créatrice.

.../...

Les efforts des autorités artistiques pour aiguiller l'art sur la voie du bon sens ont abouti au zéro de la création.

Chez les sujets les plus forts, la forme réelle est une monstruosité.

Les plus forts ont poussé la monstruosité jusqu'à l'instant de la disparition sans sortir du cadre zéro.

Je me suis métamorphosé en zéro des formes, je suis arrivé au-delà du zéro, à la création, c'est-à-dire au suprématisme, nouveau réalisme pictural, création non-objective.

Le suprématisme est le début d'une nouvelle civilisation le sauvage est vaincu, comme est vaincu le singe.

Plus d'amour du joli petit coin, plus d'amour au nom duquel on trahissait la vérité de l'art.

Le carré n'est pas une forme subconsciente. C'est la création de la raison intuitive.

La face de l'art nouveau!

Le carré est un nouveau-né vivant et majestueux.

Le premier pas de la création pure dans l'art.

Avant lui il y avait des défigurations naïves et des copies de la nature./

Notre monde artistique est devenu neuf, non-objectif, pur.

Tout a disparu, seule est restée la masse du matériau dans lequel sera construite la forme nouvelle. Dans l'art suprématisme, les formes vivront comme toutes les forces vives de la nature.

.../...

N'importe quelle surface-plan picturale est plus vivante que n'importe quel visage avec deux yeux et un sourire.

Le Visage peint sur un tableau est une parodie pitoyable de la vie, cette allusion n'est que l'évocation du vivant.

La surface-plan est vivante, elle est née. Le cercueil nous fait penser au mort, le tableau au vivant.

Ou au contraire, le visage vivant, le paysage dans la nature, nous font penser au tableau, c'est-à-dire au mort.

Voilà pourquoi on trouve bizarre de regarder une surface-plan colorée en rouge ou en noir.

.../...

Je suis heureux de m'être évadé du cachot de l'inquisition académique.

Je suis arrivé à la surface-plan et je peux encore arriver la dimension du corps vivant.

J'utiliserai la dimension à partir de laquelle je créerai le nouveau.

.../...

L'esthétisme est le déchet du sentiment intuitif Vous désirez tous voir aux crochets de vos murs des lambeaux de nature vivante.

.../...

Dépouillez-vous vite de la peau abîmée des siècles et vous arriverez plus facilement à nous rattraper.

J'ai surmonté l'impossible et fait des abîmes de mon souffle.

.../...

Nous, les suprématises, nous vous ouvrons le chemin.

Faites vite !

Car demain, vous nous reconnaîtrez plus."

Lo que reafirma la relación entre Malevich y Loos, en cuanto al problema del salvaje, en Malevitch, a la vez creador originario, y también autor de la complejización naturalista, lo que para Loos corresponderá al organicismo en arquitectura.

De ahí, ambos, desembocan en la idea de que la sociedad contemporánea, civilizada y técnica, debe orientarse hacia un tipo de representación no figurativa o imitativa, sino hacia una estructura geométrica, propia en su seriedad, sencillez y definición del nuevo mundo (*"Leurs corps volent dans des avions, tandis que l'art et la vie sont dissimulés sous les vieilles robes des Néron et des Titien./ Voilà pourquoi ils ne peuvent pas remarquer la beauté nouvelle de notre vie contemporaine./ Parce qu'ils vivent sur la beauté des siècles passés./ Voilà pourquoi ont été incompris les*

réalistes, les impressionnistes, le cubisme, le futurisme et le suprématisme.../... Et si les artistes de la Renaissance avaient trouvé la surface-plan picturale, celle-ci eût été beaucoup plus élevée, beaucoup plus précieuse, que n'importe quelle madone ou joconde. N'importe quel pentagone ou hexagone taillé eût été une sculpture supérieure à la Vénus de Milo ou au David."

Las "dos formas de conciencia que se combaten", de origen hegeliano (v. nuestro artículo sobre "Realismo"), la realidad externa y la impresión interna, provocan entonces la división entre las antiguas formas de representación, que, en conclusión, Malevitch comparará con Nerón (por segunda vez) que "cuelga de la pared pedazos de naturaleza viva", y las nuevas, de "razón utilitaria", entre "El mundo de la carne y el mundo del hierro". Así, Malevitch, como Loos, propone despojar el arte de lo que Malevitch llama el "gusto estético".

Pero es ahí donde Malevitch termina contradiciéndose, al decir que es entre los salvajes que Gauguin logró despojarse de este sentimiento estético perjudicial, pero que, al mismo tiempo, la aparición del suprematismo es una victoria sobre el salvajismo anterior ("*Le suprématisme est le début d'une nouvelle civilisation le sauvage est vaincu, comme est vaincu le singe.*"), mientras el academismo llegaba al "cero de la creación", Malevitch, con el cuadrado se volvió el "cero de las formas", no se sabe si debemos interpretar esta correspondencia como una paradoja simétrica, o como un malogro en el pensamiento de Malevitch, complicado por el hecho de que, al fin y al cabo, su cuadrado, si bien libera el arte de la imitación realista/figurativa, lo hace regresar a los "palitos" del salvaje intentando representar a su semejante ("*Le sauvage a posé le premier le principe du naturalisme : en traçant un point et cinq bâtonnets, il a tenté de représenter son semblable*").

Por lo que, nos parece, en la incapacidad de concluir con la seriedad histórica que empezó su texto, se esconde tras un llamado típicamente vanguardista, mesiánico, sobre el futuro:

"Nous, les suprématisistes, nous vous ouvrons le chemin.

Faites vite !

Car demain, vous nous reconnaitrez plus."

La idea de que el "sujeto" impide la contemplación total de la representación se encuentra también en este recuerdo de Kandinsky (*Regards sur le passé*, trad. Jean-Paul Bouillon, París, Hermann, 1974, p. 169), cuando hacer memoria de cómo la ausencia del crepúsculo y cierto ambiente de color le hace perder la luz del cuadro:

"C'était l'heure du crépuscule naissant. J'arrivais chez moi avec ma boîte de peinture après une étude, encore perdu dans mon rêve et absorbé par le travail que je venais de terminer, lorsque je vis soudain un tableau d'une beauté indescriptible, imprégné d'une grande ardeur intérieure. Je restai d'abord interdit, puis je me dirigeai rapidement vers ce tableau mystérieux (sur lequel je ne voyais que des formes et des couleurs et dont le sujet m'était incompréhensible). Je trouvai aussitôt le mot de l'énigme : c'était un de mes tableaux qui était appuyé au mur sur le côté. J'essayai le lendemain de retrouver à la lumière du jour l'impression éprouvée la veille devant ce tableau. Mais je n'y arrivai qu'à moitié : même sur le côté je reconnaissais constamment les objets et il manquait la fine lumière du crépuscule. Maintenant j'étais fixé, l'objet nuisait à mes tableaux."

La conclusión del recuerdo es muy significativa: "*Ahora estaba convencido, el objeto (lo que Malevitch llama "sujeto") era nóciva para mis cuadros.*"

Pareciera curioso, pero es en el programa culinario *El Toque de Águiles* del canal Utilísima que encontramos el desarrollo del valor volumétrico del cuadrado en Malevitch, en los platos diseñados utilizados por el cocinero. Son objetos que sustituyen la tradicional decoración pintada por formas de volúmenes geométricos puros distorsionados, que crean la estética de los platos.

C-3) Johannes Itten

Una vez despojado el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* del misticismo que hasta tuvo una vez para el mismo pintor, como lo muestran sus recuerdos:

Anna Léhorskaïa ("*Anfang und Ende der figurativen Malerei - und der Suprematismus*", en Kazimir Malewitsch. *Zum 100 Geburtstag, Colonia, Galeria Gmurzynska*, junio-julio 1978, p. 65; v. también Jean-Claude Marcadé, *Le dialogue des arts dans le symbolisme russe*, París, L'Âge d'Homme, 2008, p. 127), una de las alumnas preferidas de Malevitch recuerda cómo el descubrimiento del *Cuadrado negro sobre fondo blanco* perturbó al maestro:

"*Ce que le Carré noir renfermait en lui, Malévitch ne le savait pas, et il ne le comprit pas (tout de suite). Il le ressentit comme un évènement si extraordinairement important pour sa création qu'il ne put, selon son propre témoignage, ni manger ni boire, ni même dormir pendant une semaine.*" ("Lo que el Cuadrado negro encerraba en sí, Malevitch no lo sabía, y no lo entendió (de inmediato). Lo sintió como un evento tan extraordinariamente importante para su creación que no pudo, según su propio

testimonio, ni comer ni beber, ni tampoco dormir durante una semana", trad. N.-B. Barbe)

El propio Malevitch, en una carta de 1920 al crítico de arte y coleccionista Pavel Ettinger, escribía (Heiner Stachelhaus, *Kasimir Malewitsch: Ein tragischer Konflikt*, Düsseldorf, Claassen, 1989, p. 106):

"En préparation il y a encore un sujet sur le quadrangle (plus précisément le carré). Cela vaudrait la peine d'y réfléchir, ce que c'est et ce qu'il y a en lui. Personne ne l'a fait jusqu'ici. Et moi-même je suis maintenant absorbé par la contemplation fixe de sa surface noire mystérieuse qui devint pour une éventuelle forme de la nouvelle face du monde suprématiste, son enveloppe et son esprit." ("En preparación también está un sujeto sobre el cuadrangle (más específicamente el cuadrado). Esto valdría la pena reflexionar sobre el tema, lo que es y lo que hay en él. Nadie lo ha hecho hasta hoy. Y yo mismo estoy ahora absorbido por la contemplación fija de su superficie negra misteriosa que se volvió por una eventual forma de la nueva cara del mundo suprematista, su envoltura y su espíritu", trad. N.-B. Barbe)

Vemos cómo los cuadros de 1915-1916 (reproducidos en la página web: <http://www.abcgallery.com/M/malevich/malevich-5.html>) muestran una preocupación por la búsqueda y ubicación de volúmenes en el espacio y el color, éste actuando como elemento de perspectiva y profundidad en el espacio bidimensional reasumido por las vanguardias. Citamos, de 1915:

Suprematismo. Autorretrato en Dos-Dimensiones (óleo sobre lienzo, 80 x 62 cm., Stedelijk Museum, Amsterdam); *Suprematismo Jugador de Fútbol en la Cuarta Dimensión* (óleo sobre lienzo, 70 x 44 cm., Stedelijk Museum, Amsterdam); *Suprematismo con Ocho Rectángulos* (óleo sobre lienzo, 57.5 x 48.5 cm., Stedelijk Museum, Amsterdam); *Cuadrado Rojo. Realismo Visual de una Campesina en Dos Dimensiones* (óleo sobre lienzo, 53 x 53 cm., Museo Ruso, San Petersburgo); *Suprematismo con Triángulo Azul y Cuadrado Negro* (óleo sobre lienzo, 66.5 x 57 cm., Stedelijk Museum, Amsterdam); *Suprematismo* (óleo sobre lienzo, 101.5 x 62 cm., Stedelijk Museum, Amsterdam); *Suprematismo* (óleo sobre lienzo, 87.5 x 72 cm., Museo Ruso, San Petersburgo); *Suprematismo* (óleo sobre plywood, 71 x 45 cm., Museo Ruso, San Petersburgo); *Construcción Suprematística* (óleo sobre plywood, 72 x 52 cm., Museo Ruso, San Petersburgo); *Suprematismo (Supremus #50)* (óleo sobre lienzo, 97 x 66 cm., Stedelijk Museum, Amsterdam); *Suprematismo (Supremus #56)* (óleo sobre lienzo, 80.5 x 71 cm., Museo Ruso, San Petersburgo); *Suprematismo* (óleo sobre lienzo, 44.5 x 35.5 cm., Stedelijk Museum, Amsterdam); *Suprematismo* (óleo sobre lienzo, 88 x 68.5 cm., Stedelijk Museum, Amsterdam);

De 1916:

Suprematismo (Supremus #58. Amarillo y Negro) (óleo sobre lienzo, 79.5 x 70.5 cm., Museo Ruso, San Petersburgo); *Suprematismo* (óleo sobre lienzo, 80.5 x 81 cm., Museo Ruso, San Petersburgo);

Línea que seguirá hasta los años 1920. De 1917, citamos:

Estudio Suprematis 52 System A4 (papel, tiza negra, y acuarela, 69 x 49 cm., Stedelijk Museum, Amsterdam);

De 1917-1918:

Suprematismo (óleo sobre lienzo, 106 x 70.5 cm., Stedelijk Museum, Amsterdam);

De 1918:

La portada para el portafolio del Congreso para los Comités sobre la Pobreza Rural (litografía); el bosquejo para la contraportada del mismo portafolio (litografía);

De 1919:

Conferencistas en la Tribuna (papel, acuarela y tinta, 24.8 x 33.8 cm., Museo Ruso, San Petersburgo); *Suprematismo* (bosquejo para una cortina, papel, guache, acuarela, lápiz, 45 x 62.50 cm. Galería Tretyakov, Moscú);

De 1920:

La Portada para el Primer Curso de Lecturas de N.N. Punin (litografía);

De 1921-1927:

Suprematismo (óleo sobre lienzo, 84 x 69.5 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam); y *Suprematismo* (óleo sobre lienzo, 72.5 x 51 cm., Stedelijk Museum, Amsterdam).

Notaremos, de estas obras, que:

1. *Suprematismo. Autorretrato en Dos-Dimensiones; Suprematismo Jugador de Fútbol en la Cuarta Dimensión; Cuadrado Rojo. Realismo Visual de una Campesina en Dos Dimensiones*, y hasta *Suprematismo* (1915, 87.5 x 72 cm., Museo Ruso) son obras que utilizan, al igual que el cubismo, la forma antropomórfica como sustrato de la descomposición en líneas y volúmenes;
2. Implícitamente, *Suprematismo. Dos-Bidimensional Autorretrato; Suprematismo Jugador de Fútbol en la Cuarta Dimensión; Suprematismo* (1915, 101.5 x 62 cm., Stedelijk Museum); *Suprematismo* (1915, 87.5 x 72 cm., Museo Ruso); *Suprematismo* (1915, 44.5 x 35.5 cm., Stedelijk Museum); *Construcción Suprematística; Suprematismo* (1916, 80.5 x 81 cm., Museo Ruso); *Estudio Suprematis 52 System A4*; las Portada y Contraportada para el portafolio del

Congreso para los Comités sobre la Pobreza Rural; *Conferencistas en la Tribuna*; el bosquejo para una cortina de 1919; la Portada para el Primer Curso de Lecturas de N.N. Punin; *Suprematismo* (1921-1927, 84 x 69.5 cm. Stedelijk Museum); y, explícitamente: *Suprematismo con Triángulo Azul y Cuadrado Negro*; *Suprematismo (Supremus #58. Amarillo y Negro)*, es decir, de las 24 obras citadas, 15, es decir, el 62,5%, ponen en escena al cuadrado y/o rectángulo negro dentro de agrupaciones de volúmenes y colores más amplias.

3. De la misma forma, 23 obras usan el cuadrado y/o rectángulo como base de su configuración;
4. De estas 23 obras, en 13 ocasiones, el cuadrado u rectángulo se alarga y se asocia con otro(s) que lo atraviesa(n) para formar cruces;
5. Una vez, el cuadrado, transformado en cruz, se asocia con el círculo, en *Suprematismo* (1921-1927, 72.5 x 51 cm., Stedelijk Museum).
6. De las citadas 23 obras con cuadrado u rectángulo, tenemos cuadrados sobre fondo blanco: cuadrado rojo en *Cuadrado Rojo. Realismo Visual de una Campesina en Dos Dimensiones*; y amarillo en *Suprematismo* (1917-1918, 106 x 70.5 cm., Stedelijk Museum);
7. En ambos casos, el cuadrado se metamorfosea, a diferencia del cuadrado perfecto de *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, en trapezoide, en *Cuadrado Rojo. Realismo Visual de una Campesina en Dos Dimensiones*, con el lado más pequeño hacia la izquierda, en *Suprematismo* (1917-1918, 106 x 70.5 cm., Stedelijk Museum), hacia la derecha;
8. En *Suprematismo* (1917-1918, 106 x 70.5 cm., Stedelijk Museum), es, obviamente, la perspectiva de la forma en el espacio que pretende enseñarnos Malevitch, como lo confirman tres elementos: a) en el primer plano, el desplazamiento de los bordes de la forma hacia la mitad del fondo; b) que provoca que el movimiento de la orilla opuesta del cuadrado parezca ya no una deformación formal, como en *Cuadrado Rojo. Realismo Visual de una Campesina en Dos Dimensiones*, viniendo a ser el cuadrado trapecio, sino visual, hundiéndose hacia el fondo, creando así idea perspectiva; c) el hecho de que el artista haya elegido que se difuminará el borde derecho del trapecio acentúa y sobredetermina la impresión de desaparición de la forma en el fondo.

Así, el cuadrado negro en Malevitch se integra en investigaciones visuales, formales, tanto de los volúmenes como de los colores. La oposición entre fondo blanco y forma, sea negra, o de color, como en el caso del *Cuadrado rojo sobre fondo blanco*, puede entenderse entonces dentro de este estudio de los valores propios de cada color. Sabiendo, dentro de esta problemática, que, para Louis Grodecki (*Le vitrail roman*, Friburgo, Office du livre, 1977; *Le vitrail gothique au XIIIème siècle*, Friburgo, Office du livre, 1984), "*El vitral puede considerarse como un arte del color puro*", se conoce, desde su uso en el arte de los vitrales medievales, que el azul hace ver más grandes las figuras, mientras el rojo las hace ver más pequeñas. El azul amplía el tamaño, el rojo lo condensa. Lo escribe claramente Viollet-le-Duc en el Tomo 9, artículo "*Vitrail*", de su *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIème au XVIème siècle* (París, Bance et Morel, 1854-1868, 10 vol.): "*Le bleu est la couleur qui rayonne le plus, le rouge rayonne mal, le jaune pas du tout s'il tire vers l'orangé, un peu s'il est paille.*"

("El azul es el color que se expande más, el rojo se expande mal, el amarillo para nada si va hacia el anaranjado, un poco si es color paja", trad. N.-B. Barbe)

La preocupación hacia el color y su papel dentro de la definición precisa de los efectos ópticos es un problema propio de la vanguardia. Los intentos de Malevitch prefiguran el op art de los años 1960, en cuanto promueven los juegos volumétricos sobre la pupila.

Otr importante contribuyente de la vanguardia, que se dedicó a estudiar los valores del color fue Johannes Itten. Es particularmente notable el uso asociado de los valores puramente colorimétricos para representar sensaciones en la serie de las *Cuatro estaciones* (*The art of color: the subjective experience and objective rationale of color*, New York, John Wiley and Sons, 1974, fig. 25 a 28, p. 29), donde los brochazos de tonalidades de amarillo tierno dominantes mezcladas con blanco y verde representan la primavera, el verde intenso mezclado con rojo, azul y amarillo representa la explosión del verano, las tonalidades apagadas del café con anaranjado, amarillo, azul y verde tirando al amarillo evocan el otoño, y el azul con blanco el invierno. Estos "*politones*" como los llama Itten (p. 30) evidencian perfectamente la influencia impresionista, que se halla en los *Ninfeas* de Monet, de esta serie, recordando la importancia que le da Malevitch en sus textos al origen impresionista y cubista del suprematismo. De hecho, Faber Birren, en su introducción a *The Elements of Color* (*The Elements of Color: A Treatise on the Color System of Johannes Itten, Based on His Book "The Art of Color"*, ed. e intro. por Faber Birren, New York, John Wiley and Sons, 1970, p. 11), cita los trabajos sobre el color de Goethe, Schopenhauer y M.E. Chevreul (en el libro fundador: *De la loi du contraste simultané des couleurs, et de ses applications/de l'assortiment des objets colorés, considéré d'après cette loi*, Paris, Pitois-Levrault, 1889, de Chevreul se hallan ya, a propósito del arte de las tapiserías y del vitral, conceptos de: claroscuro y la preferencia por la "*armonía de contraste más que de las armonías de análogo*", p. 613, la delimitación de las formas para delinearlas, pp. 611-613 y 617ss., formas sencillas, p. 616, variedad por oposición a la repetición meditada de una sola forma, pp. 638ss., ésta en cuanto "*poderosa unidad*" que compara a los vitrales de la iglesia gótica, p. 641, al simetría y repetición de dos objetos perfectamente idénticos, pp. 643ss. - como lo es el cuadrado negro de Malevitch sobre el fondo de otro blanco -, en este marco la agrupación "*alrededor o delante de un "objeto principal"*", p. 644, que favorece la unidad visual, pp. 644-645), y, al igual que Malevitch, empieza por considerar el problema del color como derivado de los trabajos impresionistas y cubistas. Es en otra serie de figuras, también de asociaciones de colores (*The art of color*, fig. 32 a 35, p. 31), que intenta representar igualmente las *Cuatro estaciones* (v. explicación *ibid.*, p. 30 de ambas series: fig. 25-28 y 32-35), que se revela el uso del cuadrado como forma mínima del proceso colorimétrico en Itten.

Una anotación de Itten nos resulta importante, respecto de los ensayos pictóricos citados de Malevitch a partir de los años 1915. Itten (*ibid.*, p. 32) escribe:

"La interpretación de las combinaciones subjetivas del color no debe basarse solamente en los distintos cromatismos y sus valores expresivos. El timbre como un todo es de primera importancia, así que el posicionamiento de los colores respecto de cada uno, sus direcciones, brillos, claridad u oscuridad ("turbidity"), sus proporciones, texturas y relaciones rítmicas."

C-4) Moholy-Nagy e, tardíamente, Josef Albers

Ya vimos, a través de las obras citadas de 1915 hasta los años 1920, la importancia en ellas de la organización de las figuras respecto de su color. En todas, sobre sale el uso de los colores primarios, y en varias, la superposición de volúmenes negros y rojos.

Al igual que Malevitch (*Construcción Suprematística*, v. también el concepto de construcción, recurrente en sus textos), Itten considera el trabajo sobre el color como una "teoría constructiva" (*ibid.*, p. 33).

Es comúnmente a través del cuadrado que Itten presenta sus ensayos colorimétricos (*The art of color*, pp. 22-25, 31, 36-40; *The Elements of Color*, p. 37; *Design and form*, pp. 30, 40). Lo usa en sus cuadros (*Horizontal/Vertikal*, 1915; o el óleo sobre lienzo de 80.0 x 80.4 cm., conservado en el Smithsonian American Art Museum; y hasta en paisajes, como *Mondlicht-Landschaft*, 1958) y en numerosas de sus obras. La misma obra *Grupo de casas en primavera* (1916) revela procesos de descomposición cubista de las formas.

De hecho, en la Bauhaus, tanto Itten (v. la serie de cuadrado bicolors de *El arte del color*), como Paul Klee, y, tardíamente, Josef Albers, co-fundador de la teoría de los colores, y, fuera de ella, Mondrian en sus *Composiciones*, utilizaron de forma recurrente el cuadrado. A partir de 1949, Albers realizó una serie de *Homenaje al Cuadrado*, conformada por serie de cuadrados armónicos en cuanto a colores pero formalmente decentrados, aunque concéntricos (a similitud del *Círculo negro sobre fondo blanco*, 1913, de Malevitch), que reprodujo en su libro *Interacción de Color* (1963), juego que integra valores de volúmenes y colores, confirmando entonces este doble valor en las investigaciones de Malevitch, a imitación de Itten o del mismo Albers.

Aunque tardía, como dijimos, la preocupación de Albers para los cuadrados concéntricos, y armónicos en cuanto a sus variaciones de colores, prefigura a su vez los trabajos del op art.

Dentro de la Bauhaus, Moholy-Nagy prefirió dedicarse a buscar soluciones formales de armonía en la línea y el rectángulo, más que en el cuadrado, por lo que muchas de sus obras tienen eco en las cruces de Malevitch. Igualmente Moholy-Nagy

asociaba comúnmente el círculo, en general en un segundo plano, a estas líneas entrecruzadas, lo que creaba sistemas complejos de juegos formales, de tres niveles:

1. Oposición entre lo curvo y lo recto;
2. Correspondencia entre lo lleno (el círculo) y lo lineal;
3. De ahí perspectiva por la presentación de una forma llena (el círculo) sobre las líneas (a tal punto que ciertas obras asocian círculos con líneas en forma de cruces y rectángulos en perspectiva, en otras, son líneas únicas que vienen topar contra círculos, los cuales a su vez puntúan rítmicamente la perspectiva de líneas combinadas para formar escaleras en el espacio del fondo monocromo, lo que, por una parte, permite entender las formas infantiles de Miró en una perspectiva de investigación formal, y ya no sólo de reproducción de los dibujos de niños, y, por otra parte, hace eco a la definición por Itten en *The art of color*, "Subjective timbre", pp. 24ss., y *Design and form*, "Rythm", pp. 98ss., del ritmo en sentido musical como fundamento de la investigación del color, lo que es una propuesta consciente también en Mondrian, como podemos apreciar en las famosas y últimas obras, ambas de 1942-1943, tituladas, precisamente: *Broadway Boogie Woogie*, Museum of Modern Art de New York, y *Victory Boogie Woogie*, Netherlands Institute for Cultural Heritage, Amsterdam, esta última inacabada).

Asimismo, tratándose del valor colorimétrico del negro respecto del blanco, en *Design and form: the basic course at the Bauhaus and later*, Número 332 (New York, John Wiley and Sons, 1975, p. 32), Itten empieza recordando los 7 "tipos de efectos contrastantes en el mundo de los colores", siendo el primero, ""The contraste puro del color (o tono):/ Que resulta cuando los colores puros son usados en combinaciones aleatorias. El blanco y negro peuvent aumentar mucho el efecto vivido".

C-5) Man Ray

Fotógrafo de Matisse como Malevitch ha sido un discípulo de Cézanne, Man Ray, por la misma época que le tocó vivir, se encuentra a mitad de camino entre Brassai y Doisneau (prolongando los 3 una tradición decimonónica, v. nuestro artículo sobre "El beso" de Klimt) por una parte, en cuanto fotógrafo de besos (*Rayographie le baiser* de 1922, *Rayographie - projet pour une tapisserie* de 1923-1925; de 1930: serie *Le Baiser*, *Radiographie 2 profils de visage*, *Radiographie visage avec Tour Eiffel*), y de Egon Schiele por otra parte, en su representación de mujeres abiertas en posiciones incómodas (v. de 1929: *Primat de la matière sur la pensée*, la serie *Natacha*, o la mujer en posición de Venus tomada en una telaraña, con una versión sin título de 1930; y de 1930 *Anatomies*); de lo mismo, presenta una inspiración entre cubismo (por las aparición de estrías como escarificaciones en la piel de Lee Miller que son las sombras de la cortina en la larga serie de 1930 sobre el modelo, dentro de la cual se ubica la mini-serie sobre Miller en la ventana, la asociación entre figura femenina y máscara africana como en la serie *Noire et Blanche* de 1926 - que tiene eco en otra, de 1929-1930, titulada: *Blanc et Noir*, sobre mujer en lencería negra -, la serie sobre la cabeza de

Buda robada por la periodista Titayna en 1928, o el *Autorretrato*, ensamblaje de 1916 de la huella del artista sobre cartón y timbres de puerta) y surrealismo (por la representación de lo femenino mediante su objetualidad tradicional transformada para volverse símbolo de género, como en la plancha con clavos de la serie *Cadeau* de 1921).

Se sabe cuanto en la obra de Man Ray, y del surrealismo en general, la figura femenina adquiere valor simbólico, de lo sexual, de las pulsiones y el tabú. Lo revela el mismo título *Primat de la matière sur la pensée*, que representa una mujer desnuda, en postura más que abierta desmembrada, a similitud de las pinturas de Schiele. La famosa serie *Le Violon d'Ingres* (1924) expresa este carácter objetual de la mujer. Así como su valor primitivo para el pensamiento surrealista. Primordial en cuanto eterna diosa madre, primitiva en cuanto representa, en la lectura muy cerrada que del psicoanálisis hizo el movimiento, a lo sexual como tabú y permanencia. Hemos estudiado las mujeres-objetos de Salvador Dalí ("*Cultura Logia*", *Nuevo Amanecer Cultural*, 6/8/2005, p. 10). Son notables también en Man Ray las figuras totémicas de la mujer: como en *Hier, Aujourd'hui, Demain* (1924), mujer en pie, pubis visible, levantando los brazos, que sin embargo tiene equivalencia masculina en la obra del fotógrafo en los retratos de Jean-Charles Worth (1925) con fondo de estatua. O la figura-tótem de *Long Hair* (1929), rostro femenino *renversé* hacia atrás, dejando caer su larga cabellera, en un perfecto rectángulo, asemejando la forma de un tótem (el pelo femenino siendo, según Freud, un poderoso símbolo sexual). Misma temática, aunque en una postura a la manera hollywoodiana de la cabellera regada en el retrato a colores de Jacqueline Goddard de 1930, y del mismo año, el retrato de la cara de Lee Miller con el cabello suelto sobre fondo negro. Ya en 1925, Hélène Tamaris posaba en estos retratos, propios del momento, de mujer escultural a la manera de Klimt o la estatuaria micénica.

Imagen del pecado y Galatea (como en Dalí) lo es la mujer fotografiada por Man Ray, como vemos en las varias versiones de la oposición (que encontramos también en Magritte, lo que tal vez permitiría aclararla en éste) entre figura femenina real y busto de Venus: *En pleine occultation de Vénus* (1930) que presenta el busto de Venus con una pera y una voluta, el sin título (también de 1930) que presenta una serie de rostros por debajo de un busto de Venus de mayor tamaño, *La science de la beauté* (1932) que es un busto de Venus antiguo cortado en dos con círculos de maquillaje aplicados en ambas mejillas, serie *Venus* (1932), serie *Antoine "le sculpteur de masque"* (1933), mujer frente a busto antiguo serie sin título (1933).

"El eterno femenino" se aprecia en Man Ray en reproducción de un tema decimonónico como *Kiki en odalisque* (1925). O la exótica *Danseuse de Bali* de 1932.

A la vez tótem y objeto, la mujer se presta en las fotografías de Man Ray a las modelaciones y poses más extremas, al a vez que más monolíticas y estáticas. Así

Simone Kahn (1926), en la cama, cara vista *renversée*. *Le Cou* (1929), la serie *Cou* o *Anatomie* (c.1930), o la misma serie *Les Larmes* (1932). Paradigma de ello queda, evidentemente, *Long Hair* (1929).

Lo que nos interesa de las fotografías de Man Ray, es la insistencia en lo ritual, lo tribal, lo primitivo, lo intemporal. Ya en 1923, Man Ray fotografía a Jacques Rigaut moviéndose cerca de una cruz, como crucificado no pegado a la Cruz.

Man Ray desarrolla posteriormente una temática sexual, en la serie *La Prière* (1930), rostros enmarcados y glúteos, beso vigilado por busto de Venus antigua (dos versiones), mujer dormida en un sofá con (*Autoportrait au nu "mort"*, c.1930) o sin hombre tirado encima de ella, *Monumento a D.A.F. de Sade* (1933). Esta última obra "*a Donatien Alphonse François de Sade*", glúteos femeninos (como en la entera serie de *La Prière*) cuya parte más íntima difícilmente se oculta tras las manos de la modelo, es una evocación del episodio del fallado casamiento del joven marqués (v. por ej. Neil Schaeffer, *The Marquis de Sade: a life*, Harvard University Press, 2000, p. 93), cuando, infiel a su esposa, es detenido por denuncia de una prostituta llamada Jeanne Testard, que se queja ante la autoridad pública de las prácticas en contra de la fe que le obligó a tener su cliente, como resalta en la deposición que ella hizo ante el Comisionado en el Châtelet el 19 de octubre de 1763:

"... il lui a d'abord demandé si elle avait de la religion, et si elle croyait en Dieu, en Jésus-Christ et en la Vierge; à quoi elle a fait réponse qu'elle y croyait; à quoi le particulier a répliqué par des injures et des blasphèmes horribles, en disant qu'il n'y avait point de Dieu, qu'il en avait fait l'épreuve, qu'il s'était manualisé jusqu'à pollution dans un calice qu'il avait eu pendant deux heures à sa disposition dans une chapelle, que J.-C. était un J...f... et la Vierge une B... Il a ajouté qu'il avait eu commerce avec une fille avec laquelle il avait été communier, qu'il avait pris les deux hosties, les avait mises dans la partie de cette fille, et qu'il l'avait vu charnellement, en disant : Si tu es Dieu, venge toi; qu'ensuite il a proposé à la comparante de passer dans une pièce attendant lad. chambre en la prévenant qu'elle allait voir quelque chose d'extraordinaire; qu'en y entrant elle a été frappée d'étonnement en voyant quatre poignées de verges et cinq martinets qui étaient suspendus à la muraille, et trois Christs d'ivoire sur leurs croix, deux autres Christs en estampes, attachés et disposés sur les murs avec un grand nombre de dessins et d'estampes représentant des nudités et des figures de la plus grande indécence; que lui ayant fait examiner ces différents objets, il lui a dit qu'il fallait qu'elle le fouettât avec le martinet de fer après l'avoir fait rougir au feu, et qu'il la fouetterait ensuite avec celui des autres martinets qu'elle voudrait choisir; qu'après cela, il a détaché deux des Christs d'ivoire, un desquels il a foulé aux pieds, et s'est manualisé sur l'autre jusqu'à pollution; (...) qu'il a même voulu exiger de la comparante qu'elle prît un lavement et le rendit sur le Christ; (...) que pendant la nuit que la comparante a passée avec lui, il lui a fait voir et lui a lu plusieurs pièces de vers

remplies d'impiétés et totalement contraires à la religion; (...) qu'il a poussé l'impiété jusqu'à obliger la comparante à lui promettre qu'elle irait le trouver dimanche prochain pour se rendre ensemble à la paroisse de Saint-Médard y communier et prendre ensuite les deux hosties, dont il se propose de brûler l'une et de se servir de l'autre pour faire les mêmes impiétés et les profanations qu'il dit avoir faites avec la fille dont il lui avait parlé..."

Además, en *Justina o los infortunios de la virtud* (Madrid, Cátedra, 1999, p. 164), Sade expresará en boca del cirujano libertino Rodin, salvador de Justina, pero a punto de viviseccionar a su propia hija:

"Es irracional que reflexiones tontas lleguen a paralizar el progreso científico, y ninguno de los grandes hombres se dejó jamás apresar por cadenas tan ridículas... ¿Acaso cuando Miguel Ángel quiso representar a Cristo con todo realismo experimentó algún cargo de conciencia al crucificar a un joven para utilizarlo como modelo en su agonía?... Y si se tratara de avances en nuestra profesión, ¡cuánto más necesarios se hacen esos mismos medios!... No hay ningún mal en permitirselos, porque cuando lo que se plantea es sacrificar a un individuo por el bien de un millón la duda es inadmisible... Por otra parte, ¿en qué se diferencia el asesinato prescrito por la ley del que nos proponemos realizar, si el objetivo de esas leyes, que consideramos tan prudentes, consiste también en inmolar a uno para salvar a mil?"

Vemos entonces cómo, en las fotografías de Man Ray el símbolo de la Cruz reintegra un valor fuerte, que no creemos que pierda totalmente en Malevitch, primero por el origen patriótico y religioso de la carrera del pintor (al igual que Kandinsky) en el rescate de los íconos rusos, segundo por el carácter místico que adquieren en él el cuadrado y la cruz.

Ahí donde el cuadrado para Itten es una forma simple, propia para representar, al igual que el círculo, las variaciones de los colores, en Malevitch se llena de un contenido místico, trascendental, no sólo en cuanto "*cero de la forma*", sino también como tradicional símbolo cristiano.

Este mismo símbolo permanece en las fotografías sexuales de Man Ray. Relacionado, como en Malevitch, con la expresión de las tensiones de la sociedad industrial y sus vanguardias hacia los impulsos primitivos, no todavía organizados ni premeditados.

En esta línea de semejanza entre el fotógrafo y las vanguardias de la época, notaremos que las *Rayographies* de objetos de 1922, entre las cuales la serie *Champs délicieux*, de Man Ray se asemejan mucho a las fotografías de efectos de luz realizadas

por Moholy-Nagy con su *Modulador*. De similitudes todavía entre el fotógrafo y esta vez el surrealismo, entendemos mejor las pinturas de Magritte con espejo y manta como *El soñador temerario* (1927) o las distintas versiones de *Le Thérapeute* (1937, 1941, 1962, 1967, que llegarán finalmente a autorretratos en base a fotos, v. también *Le Libérateur* de 1947 - integrado en la fresca circular *Le domaine enchanté* de 1953 - y *Le domaine enchanté VIII* de 1953) respecto de la serie de objetos: paraguas y máquina de escribir envueltos en una manta con espejo, asemejando una forma humana, de Man Ray, titulada *L'énigme d'Isidore Ducasse* (1920-1971), evocación de la célebre frase del Canto VI-I de *Los Cantos de Maldoror* (1869) del Conde de Lautréamont: "... *comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie !*"

Representación de Cristo dentro de un ámbito de vanguardia "cubista" se nos presenta en Dalí, con sus obras: *El Cristo de San Juan de la Cruz* (1951), y *Corpus hypercubus* (1954).

Si bien *El Cristo de San Juan de la Cruz*, como indica su nombre, fue inspirado a Dalí por una imagen que el poeta místico carmelita del Siglo XVI dibujó como una de sus visiones, y que se conserva en el monasterio de la Encarnación de Ávila, llegando Dalí a Hollywood en 1950, donde, a través de amigos influyentes en la industria cinematográfica, consiguió un set y un modelo de 32 años: Russell Saunders, que, vestido con una trusa, fue atado a una cruz y colgado del techo del estudio en tandas de veinte minutos en sesiones de todo el día, por las que se le pagaba 450 dólares semanales, Dalí trabajando además con una infinidad de fotos de Saunders en la cruz, con distintas posiciones de los brazos, trazando líneas en los clichés hasta encontrar el punto de fuga del horizonte y dividir el cuadro, es evidente que la pintura de Dalí es, en cuanto a historia de los estilos, es la inversión visual del Cristo yacente de la *Lamentación sobre Cristo muerto* (1480-1490) de Mantegna. En efecto, mientras en Mantegna se representa a Cristo en una perspectiva extrema, vista desde el pie de su lecho, manera para el artista de introducir el espectador dentro de la obra, como uno más de los que lloran la muerte del dios encarnado, en Dalí, el carácter astrológico y universal de la crucifixión se expresa por esta vista desde la cabeza, como si Dios observará el suplicio de su hijo, la tierra volviéndose entonces un cuerpo realmente astral, conforme los *Evangelios* acerca del alcance cósmico del evento (v. nuestro artículo: "*La Crucifixión: ¿evento cósmico o viaje del ánima?*", *El Nuevo Diario*, 5/12/1997, p. C-1).

El modelo de Jesús crucificado, sobre fondo negro cósmico, se encuentra también en el conocido *Cristo* (c.1632, conservado en el Prado desde 1829) de Velázquez, pintor por el que Dalí tenía una verdadera admiración.

En *El Cristo de San Juan de la Cruz*, Dalí puso al pie de la cruz un paisaje de Port-Lligat y un espacio a la Leonardo da Vinci, asociando así el momento de la redención universal al del destino humano, representado por el barco, conforme las

obras renacentistas del Bosco y Sebastian Brandt (v. nuestro libro sobre: *Bruegel l'Ancien Jérôme Bosch*, 2004).

D) Conclusión

Al igual que Itten busca en sus estudiantes la reacción subjetiva no predeterminada por organización social del color, Malevitch se propone volver a fuentes que, sin embargo, ya no son - ni pueden ser - totalmente puros: el cuadrado, versión primitiva de los cuatro puntos cardinales, al igual que la cruz, pero también símbolo del mundo, hasta para la arquitectura moderna (de la Contrarreforma y el barroco), que será tan utilizado, aunque privado de este valor cristiano, en la arquitectura racionalista, y de la fe.

Traslada Malevitch su fe del ámbito de la religión establecida, al de su experiencia individual, en la que presenció la irrupción en su arte del cuadrado como valor absoluto: porque es color de división cromática máxima (negro sobre fondo blanco, como recuerda Itten) sin serlo (ni el negro ni el blanco son colores, sino la suma y la anulación de todos los ellos); porque es la forma más simple según la teoría racionalista contemporánea; porque tiene símbolo previo, aún no totalmente perceptible para las vanguardias; porque reintegra el arte en su bidimensionalidad original, lo que nos devuelve a la búsqueda icónica original del pintor, en un retorno consciente y a la vez no totalmente racionalizado a la bidimensionalidad y el hieratismo de las figuraciones bizantinas originales, lo que explicará también su dialéctica, a veces difícilmente entendible, entre una hiper-racionalización del cuadrado respecto de las formas anteriores de representación de la realidad, que se asemeja a lo planteado por Loos, y la ruptura con esta misma línea, al reconocer en el cuadrado lo más puro, primitivo, ejemplo de una fe y un sistema más allá de lo racional.

Así aparece, en última instancia, el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* de Malevitch no sólo como un concepto inmanente y trascendental, sino como una forma plenamente visual, enmarcada en los procesos de investigación artísticos de su época.

1. En cuanto a forma geométrica, definida sea en espacio bidimensional o plano, como en *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, sea como objeto moviéndose en un espacio con pretensión perspectiva, mediante la superposición de formas coloreadas como en *Suprematismo con Triángulo Azul y Cuadrado Negro* (1915), o mediante la difuminación y alejamiento óptico en el fondo de la forma del primer plano como en *Suprematismo* (1917-1918, 106 x 70.5 cm., Stedelijk Museum), y conforme los ensayos de sus contemporáneos (de Moholy-Nagy a Albers, pasando por Itten o Klee), el cuadrado en Malevitch (al igual que las otras formas, en particular las cruces y los círculos) aparece como la expresión de la problemática de la percepción tridimensional dentro del espacio plano del cuadro. Los mismos títulos de las obras de Malevitch nos lo dicen: *Suprematismo. Autorretrato en Dos-Dimensiones*; *Suprematismo. Jugador de Fútbol en la Cuarta Dimensión*; *Cuadrado Rojo. Realismo Visual de una Campesina en Dos Dimensiones*.

2. El propio *Cuadrado negro sobre fondo blanco* es más de lo que dice ser, ya que, conforme los planteamientos visuales de Itten, es un cuadrado negro superpuesto a otro cuadrado, blanco, más grande, lo que, desde esta perspectiva, llega a ser un juego volumétrico (superposición de volúmenes) y colorimétrico (máximo contraste de formas y colores, como lo propone Itten en el extracto citado de *Design and form*, p. 32, a propósito del primero de los 7 "tipos de efectos contrastantes en el mundo de los colores"). Ofrece, asimismo, un valor de perspectiva dentro de la bidimensionalidad, problema y proyecto central en Malevitch, como lo revelan sus escritos, donde se propone abandonar la figuración pseudo-realista del mundo, para retornar a las formas puras de la representación pictórica, que son, para él como para fundador Cézanne y, posteriormente, todas las vanguardias, los volúmenes geométricos simples y los colores, ambos elementos que, no es de extrañar, desembocarán, en la segunda mitad del s. XX, en las propuestas de Víctor Vasarely, primero con la serie *Zebra* (1938), y el consiguiente op art. (El interés del arte contemporáneo por el simbolismo del color se siente, indirectamente, en el título del disco del 2010 *Tiempo amarillo* de Sasha Sokol, para la cantante el amarillo representando el momento del bienestar perfecto provocado por el amor intenso.)
3. Por la correspondencia entre los ensayos colorimétricos de Malevitch y los de sus contemporáneos, en particular dentro de la Bauhaus (Itten, Moholy-Nagy, Albers, Klee, Mondrian), así como lo expresa el mismo Malevitch en sus escritos, el cuadrado en sus distintos postulados de color (negro, rojo, blanco) es la expresión de problemas y planteamientos tanto ópticos, como acabamos de decir, como colorimétricos. La comprensión del cuadrado en la obra de Albers, aunque ésta sea posterior a Malevitch, y por ende inspirada en él, como elemento de cuadrangulación del color (sobre la repetición del cuadrado en el arte abstracto vanguardista de inicios del s. XX y su origen en la cámara oscura fotográfica, v. Rosalind E. Krauss, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996) evidencia para la vanguardia el carácter del cuadrado como objeto colorimétrico al igual que en Itten. Así, la cuestión del pasaje de la luz a través de los objetos, presente tanto en Moholy-Nagy con sus realizaciones, fotográficas y cinematográficas en base al *Modulador*, como en Man Ray con sus *Rayografías*, resulta en la expresión monocromática de *camaïeu* en *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* (1920), el cual, remitiéndonos también a las obras del impresionista norteamericano Whistler (como en su serie *Sinfonía en Blanco* de 1861-1864) y encontrando prolongaciones en la obra minimalista y monocromática del también estadounidense Robert Ryman de pinturas en blanco sobre blanco sobre lienzos cuadrados y superficies metálicas, llega entonces a ser la representación absoluta de la luz en sí, lógica en esta perspectiva suprematista y vanguardista en general de la proyección de la luz sobre los elementos y de su descomposición en colores. Lo que valida la repetida evocación, en los escritos de Malevitch, del impresionismo como punto de partida de las investigaciones contemporáneas vanguardistas sobre el color.

Magritte

En nuestro libro *Iconología* (2001, 2002, 2004, 2006), mostramos cómo el caso surrealista, en particular el de Magritte, es arquetípico del problema de la abstracción, dentro de una dicotomía entre abstracción formal y abstracción temática. La abstracción temática, en el simbolismo y el surrealismo, es decir, tanto a nivel cronológico (aunque se tendría que poner ciertos límites a este concepto temporal, pensamos al caso de Turner en particular) como epistemológico, es la primera forma hacia la abstracción, donde quedan reconocibles los motivos, desde un punto de vista formal (una manzana, un rostro, una casa) como en cuanto unidades mínimas de sentido, por ende insecables, volveremos sobre este concepto, mientras la abstracción formal es la que, de Kandinsky (*Primera acuarela abstracta*) hasta el expresionismo abstracto vuelve irreconocible cualquier forma. Son manchas, puntos, pero no hay ningún objeto ni paisaje o personaje que se puede ver claramente en sus obras.

Deteniéndonos en la obra de Magritte, queremos crear una secuencia arbitraria: *La condición humana*, en sus versiones de 1933 y 1935; *Le fils de l'homme*, 1964; *La chambre d'écoute*, 1952; *La violación*, 1934; *La memoria*, 1948; *Falso espejo*, 1928; *La traición de las imágenes*, 1928-1929.

La condición humana representa dos ambientes: un valle con árbol (1933) y el mar (1935), vistos desde una ventana ante la cual el pintor, ni totalmente de taller ni totalmente de aire libre, puso su caballete para pintar en *trompe-l'oeil* lo que veía; dejados los cuadros en su respectivo caballete crean una falsa perspectiva en la que no se sabe donde empieza y donde termina el cuadro pintado en el caballete y el paisaje original que sirvió de modelo. Este *trompe-l'oeil* se ubica dentro del espacio del cuadro, por lo que tenemos 3 niveles: el del cuadro como conjunto; el del paisaje evocado por Magritte; el del falso cuadro que representa el paisaje evocado y es su continuación en el espacio del cuadro general. Si en 1933, el marco de la ventana divide claramente el adentro y el afuera, en 1935, el arco abierto, si no fuera por el piso que, extendiéndose un poco afuera, se distingue por ser anaranjado de la arena beige, no permitiría saber donde termina el espacio interior y donde empieza el exterior. Igualmente, el cielo y el mar se confunde en la versión de 1935.

Misma confusión entre cielo y mar en *El hijo del hombre*, y misma división entre el primer plano y el segundo mediante una pared que se eleva a la altura de la cadera del hombre. Misma pared se encuentra en *La memoria*, donde reposa el busto de la figura femenina.

El cielo como elemento de apertura hacia la inmensidad, vs. la interioridad del ámbito casero se presenta tanto en las dos versiones de *La condición humana*, como en *El hijo del hombre* y *Falso espejo*. *El imperio de las luces* (1954) juega con esta misma ambivalencia, representando un espacio de noche (una casa, con el lampadario encendido, cuya luz alumbró la casa, y se refleja en el agua de un río ante la casa,

mientras luces en el interior de la casa alumbran lo que parecen ser espacios íntimos del segundo piso, tal vez un cuarto). A este ambiente nocturno protegido por árboles, se superpone, encima de las copas de éstos, un cielo despejado de amanecer o de día pleno. Así, la luz llena el espacio: luz natural (del cielo), luz artificial exterior e interior, y reflejo de la luz (en el agua).

el busto de *La memoria* parece haber sido golpeado por una bola (se ha interpretado estas bolas recurrentes en la obra de Magritte como bolas de cañones - lo que en el caso específico sería lógico, tratándose de la postguerra y pudiendo entonces ser el tema incidente del cuadro el trabajo de memoria sobre los hechos del tiempo de guerra -) que ya se encuentra en la versión de 1935 de *La condición humana*. Una hoja muerta recuerda el paso del tiempo. Los ojos cerrados del busto remiten a la caracterización agustiniana del alma: el recuerdo. El busto no ve, sino que se recuerda, la memoria es un fenómeno desde dentro del alma. Esta evidencia nos permite entender y hacer la relación de esta obra con *Falso espejo*, también agustiniana, es la imagen misma de la relación del hombre con su entorno: el ojo siendo el medium entre el alma (recuerdo, interpretación, verdad: v. la importancia de la vista sobre el oído en la *Biblia*, la presencia testimonial de haber visto, que conserva el lenguaje popular nicaragüense contemporáneo con el "Mira" en sentido de "Fijate") y la cosa, el mundo, el universo. El cielo azul representa, como en los románticos, el infinito, la creación, la trascendencia de lo real.

Si "*La condición humana*" es la de la representación: condenado que es la humanidad a denotar y connotar su mundo, viviendo no en la realidad directa sino en su representación, en su "*idea del mundo*" parafraseando al título del curso de José Gaos en la UNAM, es esta misma dialéctica que reproduce, lo dice el título, *La traición de las imágenes*, y la leyenda: "*Esto no es una pipa*", que podemos entender tanto en sentido de ironía con contenido implícitamente sexual, como en sentido más serio y relacionado con el hecho de que la representación no es el objeto representado, sino la idea del mismo. Será lo mismo que planteará Kosuth en *Una y tres sillas* (1965, v. nuestro artículo dentro de la misma sección).

Una vez puesto lo anterior: 1/ La centralidad en Magritte de la condición humana; 2/ entendida ésta como estrechamente vinculada con el problema de la representación en cuanto proceso intelectual simbólico para los humanos de entender el mundo real (tema central en la obra de Magritte, como demostramos en nuestro libro sobre *Surréalisme*, 2004); 3/ lo que implica una dualidad entre realidad y condición humana, es decir, entre naturaleza y cultura, lo que tiene que ver con un debate entre estado natural y estado de cultural (las naturalezas representadas de *La condición humana* en sus 2 versiones; el cielo de *Falso espejo*), entonces podemos entrar al análisis del *Hijo del hombre*.

De paso, notaremos que *Falso espejo* se inspira del famoso grabado del "*Coup-d'oeil du Théâtre de Besançon*", del libro de Claude-Nicolas Ledoux, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art des mœurs et de la législation* (1804). En su texto

Ledoux (Madrid, Akal, 1994, p. 218) explica el sentido de la ilustración: "*Para ser un buen Arquitecto... hay que saber leer en el inmenso círculo de las afecciones humanas... Para constatar los efectos de manera que la posteridad no pueda reprobarlos, la mirada del Arquitecto es más importante de lo que uno se imagina... ¿De qué sirven los conocimientos si no hacen mejores a los hombres? Normalmente generan escépticos que siembran la duda y la incertidumbre... ¿por qué nos empeñamos en aprender aquello que poco importa saber, aquello que a menudo se ve uno en la obligación de olvidar?... ¡Oh, Dios del buen gusto!, así permites que se profane tu santuario...*"

El hijo del hombre debe leerse en correlación con *La violación*, cuadro que, al igual que *La condición humana*, tuvo varias versiones. De hecho, *La violación* es lo que dice: la violación, por parte del espectador, de la mujer en cuanto está vista según las normas propias de la sociedad machista, como objeto sexual, los ojos siendo los senos, el pubis la boca y el ombligo la nariz (temática de uso del cuerpo femenino que encontramos también en Dalí, con sus sofás en forma de labios, sus varias versiones de la *Venus de Milo aux miroirs*, cuyas gavetas se ubican en la frente, los senos y la rodilla de la estatua - Dalí plasmó primero esta idea en su pintura sobre óleo de 1936: *El mueble antropomórfico* -, aunque en Dalí parece tener sentido machista: violentando el cuerpo femenino, mientras en Magritte pareciera, por el mismo título, la denuncia de una situación psicológica del hombre ante la mujer). Así la caracterización social de la mujer como objeto sexual (tema recurrente en Dalí, Delvaux o Man Ray - de éste, v. *Le violon d'Ingres*, 1924, o *La Prière*, 1930 -) implica ver en *El hijo del hombre* otra representación social y sexual del ser masculino, por equivalencia. De hecho, lo confirman (en el sentido de la representación social) el vestido burgués y el bombín, tan típicos de los personajes de Magritte. En este sentido el personaje del *Hijo del hombre* de acercarse al de *Golconde* (1958), lluvia de burgueses con bombines en una ciudad de cara neo-clásica, también impersonal (variación sobre el tema de "*La Nariz*", 1836, de Gogol).

En cuanto al carácter sexual del *Hijo del hombre*, tenemos dos indicaciones: la una lingüística, la referencia del título, referido a la expresión para hablar de Jesús empleada 66 veces en los *Evangelios sinópticos*, y 1 vez en los *Hechos* y 2 veces en el *Apocalipsis*.

La manzana, por otra parte, que esconde la cara del personaje de Magritte, al igual que se sustituye la cara de la mujer de *La violación* debajo del busto que la reemplaza, tiene una simbología clásica. En cuanto motivo, su significado es insecable, lo dijimos. si *El hijo del hombre* nos plantea el problema de la figuración, ya que no nos presenta ningún tema convencional (en el arte abstracto, temático, hemos planteado que se pierde el tema, pero se conservan los motivos, v. *Iconología*), el motivo de la manzana sigue teniendo y conteniendo toda la carga simbólica que la tradición le atribuye. De hecho, aunque se represente un cuarto de manzana, ésta no dejaría de ser manzana, y por ende de tener la simbología clásica que el tiempo le otorgó. Así, en la abstracción temática, se pierde el tema, pero se conservan los motivos (los cuales, a su vez, desaparecen en la abstracción formal).

Encontramos la manzana, no sólo en la representación del *Pecado original*, sino también en varias *Virgenes de la manzana* (citamos la *Virgen de la Colegiata de Castañeda*; *La Virgen y el Niño de la manzana*, anónimo de la Fundación Lázaro Galdiano, v Emilio Camps Cazorla, *Inventario del Museo Lázaro 1948-1950*; el retablo de la *Virgen del Rosario* de la capilla colateral de la Epístola, del templo de San Andrés y Sauces; y la *Virgen con el niño debajo de un manzano*, 1520-1526, de Lucas Cranach el Viejo, conservada en el Hermitage; v. también *La Santa Familia con un Ángel*, 1515, conservado en el Kunsthistorisches Museum de Viena).

Símbolo del Pecado original (por la homonimia latina "*malus*": que designa a la vez el mal y el manzano), la manzana aparece, tanto en las *Virgenes del manzano* o *con la manzana* como en *el hijo del hombre* en cuanto fruto, semilla que recuerda "*la numerosa generación de Eva*", conforme ocurre también en el panel central del *Hortus deliciarum* (1480-1490) del Bosco tratándose de las frutas rojas. Asociada la manzana con la Virgen y el niño, prefigura el papel de redentor de Cristo, y evoca, conforme San Ireneo en *Contra las herejías - Desenmascarar y Refutar la falsamente llamada Ciencia* (c. 180), el papel de "*Nueva Eva*" de María, ya que ella dijo "*Sí*" a Dios donde Eva le había dicho "*No*" (Lib. 5, 19, 1; 20, 2; 21,1: SC 153, 248-250. 260-264). A su vez, Jesús, niño con la manzana en mano, evoca su realidad de "*Nuevo Adán*" (Rom., 6).

Son numerosas las correspondencias que, en la *Biblia*, sustentan la comparación invertida entre María y Eva por una parte, y entre Jesús y Adán por otra (v. <http://forocristiano.iglesia.net/showthread.php?t=36094>). Adán es el primer hombre creado (*Gén.*, 2, 7), mientras Cristo es "*el Primogénito*" de Dios (*Heb.*, 1, 6), el primero en dignidad. Adán desobedece a Dios en "*el árbol del paraíso*" y atrae la muerte para sí y toda la humanidad (Rom., 5, 12). Al contrario, Cristo obedece siempre a Dios, llegando hasta "*el árbol de la cruz*", consiguiendo vida eterna para todos los que en Él creen (*Juan*, 3, 16). Adán estaba desnudo cuando trajo la muerte al mundo (*Gén.*, 3, 7). Cristo murió despojado de sus vestiduras cuando dió su vida para que la vida regresara al mundo (*Macabeos*, 15, 24). "*Adán fue hecho alma viviente; el postrer Adán, Cristo, es espíritu vivificante... El primer hombre, Adán, es de la tierra; el segundo hombre, Cristo, es del cielo*" (*1 Cor.*, 15, 45-47). "*En Adán todos mueren*", pero "*en Cristo todos seremos vivificados*" (*1 Cor.*, 15, 22). Eva sale de Adán (*Gén.*, 2, 22), mientras que el Nuevo Adán, Cristo, sale de la Nueva Eva, María (*Lucas*, 2, 6), revirtiéndose así el ciclo. Eva era virgen y tenía marido (*Gén.*, 3, 6) mientras María también era virgen pero desposada con José (*Mateo*, 1, 18). Eva, creyendo la mentira de un ángel caído, Satanás (*Gén.*, 3, 6), trajo el pecado y la muerte a sí misma, a su marido, y a su descendencia (*Gén.*, 3, 19). Al contrario, María, creyendo la palabra de un ángel de Dios (*Lucas*, 1, 38), atrajo a sí misma a Aquél que vendría a reconciliar a la humanidad con el Creador (*2 Cor.*, 5, 19): al Hijo eterno de Dios (*Juan*, 1, 1). Eva no era del todo obediente a Dios y por eso fue engañada a seguir su propia voluntad (*Gén.*, 3, 6). María era tan obediente a Dios que se declaró como "*Su esclava*" (*Lucas*, 1, 38-48): tenía toda su fe puesta en Él. Eva, al desobedecer a Dios, "*se escondió de Su presencia*" (*Gén.*, 3, 8). María, al obedecer a Dios, lo atrajo a sí misma para que tomara carne de su carne (*Juan*, 1, 14).

Eva, después de pecar, da a luz a sus hijos con dolor (*Gén.*, 3, 16). María, al ser constituida "*madre*" de los discípulos amados de Jesucristo, "*pare*" a sus hijos sin dolor alguno (*Juan*, 19, 26).

Así, la obra de Magritte es: a) una contemporaneización de un tema clásico (que encontramos en el *Hortus deliciarum* del Bosco): el del Pecado, y de nuestra implicación en él; b) la representación impersonalizada de la humanidad, dado que todos participamos de este origen pecaminoso común; c) una referencia iconográfica, mediante el motivo de la manzana, al Pecado y la redención, ya que, también, somos "*hijos del hombre*"; d) en sentido teológico, este "*hombre*" del que somos "*hijo(s)*" es el mismo Adán (*Lucas*, 3, 23-38), del que genealógicamente desciende Jesús hijo de María, por la línea de David (*Mateo*, 1, 2-16; *Lucas*, 3, 23-38, con las diferencias entre las 2 genealogías).

Definido esta identidad, que pasa doblemente, como en *La violación*, por lo sexual y lo social, podemos acercarnos a *La chambre d'écoute*. Ésta es la representación, como *La condición humana*, *La memoria*, *Falso espejo* y *El hijo del hombre*, de un ambiente doble: el mundo (cielo, espacio exterior) e individualidad (en *La violación*, el mar es sustituido por el desierto, pero persiste el cielo - espacio solitario, como en De Chirico -). En *La chambre d'écoute*, el adentro es la misma cámara (o cuarto), donde todo el espacio es ocupado por una manzana gigantesca. El exterior es el espacio que adivinamos detrás de la ventana. Si la manzana tiene que ver con el pecado, la progenie humana (mediante Eva), la cuestión de la reproducción (Eva-María), la manzana gigantesca encerrada en esta cámara en *La chambre d'écoute* viene a simbolizar los mismos valores. Su enorme tamaño respecto del cuarto evidencia un proceso de crecimiento. La salida, aparentemente imposible, es dada por la ventana cerrada, que, a similitud de los demás cuadros citados, da sobre un espacio de cielo y tierra, iluminando intensa y significativamente a la manzana como salida posible para ella. ¿Pero si se trata de una manzana, quien escucha en esta cámara? ¿La misma manzana? Probablemente, así ésta se vuelve símbolo de algo más. Como en *El hijo del hombre*, de la progenie humana, es decir, del bebé (semilla, fruto del vientre) que, desde el vientre materno, escucha. Y un día saldrá por esta ventana al mundo que la ilumina y la invita hacia este espacio amplio de la dialéctica *Condición humana* ante el mundo (dentro de una dualidad entre la espiritualidad - el mundo interior, v. *Falso espejo* - y lo mundano - los paisajes exteriores de *La condición humana* -).

Así, como lo planteamos en la introducción de nuestro libro: *Los ArteFactos en Managua* (2001), vemos cómo el arte abstracto trabaja por derivación (esto por aquello, la manzana por el niño) y condensación (aplastamiento de los niveles de significados por superposición entre los símbolos: la manzana como símbolo suficiente del Pecado, por ende del género humano), al igual que el sueño según Freud (en sentido formal, en *La violación*, el cuerpo por la cara, el cuerpo como símbolo de reconocimiento social, representa a la vez un proceso de derivación: porque la cara es lo que enseñamos, viene a representar la máscara de la "*persona*", pero aquí es el cuerpo - genérico - que se sustituye a la cara - individual - para ilustrar la cara social de la mujer; y un proceso de

condensación: el cuerpo, a pesar de ser del ámbito natural, según los estructuralistas, en su uso y como recurso de intercambio, tiene un lenguaje que lo vuelve en la pintura de Magritte objeto de representación social, aplastándose así los dos niveles: de lo natural y lo cultural).

Hegel (*De lo bello y sus formas (Estética)*, Madrid, Espasa Calpe, 1958, p. 32) expresa muy bien este valor simbólico del arte:

"Sólo cuando es libre e independiente es verdadero arte, y es solamente entonces cuando resuelve el problema de su alto destino: saber si debe ser colocado al lado de la religión y de la filosofía, como un modo particular de revelar a Dios en la conciencia. Es en las obras de arte donde los pueblos han expresado sus más íntimos pensamientos y sus más ricas intuiciones. El arte limpia la verdad de formas ilusorias y engañosas de este mundo imperfecto y grosero, para revestirlo de otras formas más elevadas y más puras, creadas por el espíritu mismo. El mundo del arte es más verdadero que el de la naturaleza y el de la historia."

Esto porque (pp. 28-29):

"Pero, ¿no es arbitraria esta definición que excluye de la ciencia estética lo bello en la naturaleza? Dejará de parecerlo si se observa que la belleza como obra de arte es más elevada que la belleza de la naturaleza, pues ha nacido del espíritu. Si es verdad que el espíritu es el ser verdadero que lo comprende todo en sí mismo, es preciso decir que lo bello no es verdaderamente bello sino en cuanto participa del espíritu y está creado por este. La belleza en la naturaleza aparece solo como reflejo de la belleza del espíritu, como una belleza imperfecta; la cual, por su esencia, está encerrada en la del espíritu."

Así, la obra no es sino el "reflejo" de la "belleza" presente en "la naturaleza", pero modificado por el artista (lo mismo que Magritte expresa en *Falso espejo* o *La traición de las imágenes*). Por lo que el arte, y la obra, se definen por ser simbólicos y culturales, lo que nos remite directamente al presente artículo, y nos permite concluirlo:

"El arte no es producto de la naturaleza, sino de la actividad humana." "Está esencialmente hecho para el hombre y, como se dirige a los sentidos, recurre más o menos a lo sensible." (pp. 40-42)

Joseph Kosuth

Remitiéndonos a las contemporáneas obras del artista del istmo: Ciudad Tendida de Oscar Rivas y Sin Ingredientes Artificiales (Ciudades Ideales) y Ensayo sobre el modernismo de Errol Barrantes, Una y tres sillas de 1965 de Joseph Kosuth, instalación del conceptualismo lingüístico, asocia tres formas de sillas: la silla real, la foto de la misma, y la definición de la palabra silla sacada del diccionario y pegada en la pared.

Esta obra de Kosuth sirve en general para ilustrar la idea de arte conceptual, remitido exclusivamente al proceso de abstracción del objeto al concepto.

Sin embargo, no es sino una referencia directa a la metáfora de la cama del Libro X de La República de Platón, en la que el filósofo griego plantea las tres formas de camas: primero, la idea de cama en Dios, que integra todas las formas posibles de camas; segundo, la cama concreta, hecha por un artesano; tercero la cama ficticia, pintada por un artista. En esta perspectiva, Platón hace énfasis en la traición y el engañoso arte del artista, que, evocando la realidad, no da sino una sombra de la misma.

El primer tipo de cama recordará los mundos posibles de Leibniz, burlados por Voltaire, y, más generalmente, el carácter denotativo, o sea, dicho de otra forma, nominalista del pensamiento filosófico, fundamentado en base religiosa. De hecho, desde Santo Tomás, y a partir entonces de la recuperación de la herencia greco-romana a través de los árabes, la cuestión de la realidad del objeto desde el momento de su nombramiento, que, según toda la teoría idealista (Descartes, Hume), no adquiere vida mientras no se le apela, no puede existir fuera del sujeto hablante. Lo que, por una parte, lleva a la idea de los animales máquinas de Descartes, y, por otra, implica un posicionamiento ante el arte que, hasta hoy en día, y los seguidores de Umberto Eco y la semiótica del arte, plantea la realidad narrativa de la obra mediante el espectador. De igual forma que, de la relación tripartida del fenómeno de percepción: el sujeto percibiendo-la percepción (o el proceso)-el objeto percibido, la filosofía siempre consideró, hasta la aparición del materialismo, al sujeto como fuente primera de existencia (“cogito ergo sum”, la esencia preexistiendo a la existencia), la teoría del arte se planteó el proceso de conceptualización y objetivización de su material no como acercamiento al mismo, sino como influencia - o empatía - del material sobre el espectador (véase el debate entre Schapiro y Heidegger acerca de los zapatos de Van Gogh, reproducido en unos de los últimos números de la ya difunta revista ArteFacto).

Tal concepción del arte llevó los artistas a recurrir a la dialectización de su obra dar a entender su voz, no sólo como podemos ver actualmente con las exposiciones latinoamericanas Do It y 7 Artistas, 7 Curadores, que plantean el problema de la calidad de la curatoría, o con las obras de Barrantes y My cousin is an artist de Ernesto Salmerón, sino con la ya clásica Traición de las Imágenes (“Esto no es una pipa”) de René Magritte, en la que, jugando con su propio principio de pizarra cuadrículada con

asociaciones terminológicas entre figuras y palabras (no libres, sino según un léxico propio del artista), lo que prefiguraba los catálogos del arte conceptual que, por ejemplo, se pueden ver en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, Magritte afirmaba la irrealidad de la obra, que no es objeto concreto, sino, en términos panofskianos, “Idea”, o ideologización, de un objeto. No es, pues, a la mentira de Platón que refiere La Traición de las Imágenes, sino a la cualidad de re-producción y denotación de la obra.

Así, dentro del debate, y desde Leonardo y Miguel Angel, los artistas se autoproclamaron como creadores no de mentiras, sino de pensamiento propio, como lo hace Jonathan Harker por ejemplo, o, a través de máximas escritas sobre fondo de pizarra, el artista franco-inglés Ben, y, en Nicaragua, con su principio del laboratorio del artista y los teoremas (que pretendían crear una lexicografía propia y sistematizada), Oscar Rivas.

No es al tercer término de la metáfora griega que hacen referencia las obras citadas, en particular la de Magritte, sino al primero.

Por lo cual, los artistas conceptuales no sólo intentaron crear catálogos de conceptos y formas, enumerar y argumentar objetos, a como lo hicieron los etnógrafos y biólogos desde el siglo XVII, y en particular en el siglo XIX, con los paradigmáticos Humboldt y Darwin, sino montar fórmulas artísticas remitidas a la enumeración como proceso de comparación y comprobación, agarrando ahí el principio de las grandes corrientes científicas, citamos por ejemplo en historia del arte la Mnemosina de Aby Warburg. Igualmente, en ese camino al asumir su propio discurso y oposición a los planteamientos de Eco, en la misma época de los años 1960, nacieron el minimalismo y el land art, el segundo, efímero y realizado en lugares abandonados, afirmando la posición central del artista como único creador y gozador de su propia obra.

El minimalismo, que utiliza la repetición del motivo, como en la obra de Kosuth, proviene del op art, el cual juega, conforme los principios vanguardistas de inicio del siglo XX (pensamos por ejemplo a las realizaciones de Lazslo Moli-Nagy), sobre el movimiento como cuarto dimensión (idea ya presente desde finales del siglo XIX en El hombre invisible de H.G. Wells, y reforzada con la teoría de la relatividad de Einstein), y la descomposición (Marey, Muybridge) como proceso de visión global del objeto.

Las variaciones (como en las columnas de Buren) de tamaño y forma del objeto representa, al igual que en Una y tres sillas, cuyo título remite precisamente a la división simbólica y denotativa del objeto en sus características física, nominalista y representativa (como en Platón), la posibilidad de ver el objeto en toda su complejidad ideológica. Es también la manera de catalogar el objeto, como por ejemplo en la pared de sillas de la sala del Museo Vitra de Diseño en Weil am Rhein (Alemania), el catálogo en sí siendo otra forma de agotar las significaciones del objeto en sus variedades de especie y familias, conforme las leyes y normativas de las ciencias naturales, retomadas por los artistas conceptuales de la tierra, tales como Hundterwasser o De Wries, entre otros, por no citar al central y fundador Beuys, por supuesto.

Piero Manzoni

Piero Manzoni es un artista italiano conocido en particular por su obra *Mierda del artista* (1961), en la que presenta al público, como dice el mismo título, sus excrementos enlatados.

Aparentemente, tal obra carece de sentido, y hasta puede orientarnos a dudar del valor absoluto del arte contemporáneo, y en particular abstracto, ya que, siendo dicha obra una serie de objetos idénticos (las latas conteniendo las heces del artista), y no figurando nada más que lo que es, se integra, precisamente, al ámbito de la no figuración, así como que, por no ser las heces evocadas, plasmadas o puestas en lienzo, al mundo de las artes plásticas, ya no restrictivamente de la pintura o técnicas tradicionales.

Lo anterior, sin embargo, nos orienta, en una segunda lectura, a plantearnos ante la obra, advirtiendo en ella problemáticas interesantes para la historia del arte.

1. Ante todo, nos plantea, obviamente (por lo que acabamos de apuntar: lo vulgar, sencillo, sucio del objeto), la cuestión, central en y para el arte contemporáneo, de los límites del significado y los alcances del arte. De ahí, asimismo, subordinadas a esta primera interrogante, aparecen otras.
2. Nos plantea la interrogante de la producción: ¿qué es la obra, será seria o mera broma inepta? Por ende, ¿qué es una obra?
3. Así mismo, si nos plantea la cuestión de la producción es que, si bien no es una obra realizada en sentido artístico, es una obra y una producción orgánica.
4. De la misma manera también, opone el carácter provocativo de lo matérico, no trabajado, orgánico y bajo, de lo fecal, al nivel de industrialización y al detalle del sistema de empaque, tanto de las latas como de sus indicaciones.
5. De ahí, si buscamos en la historia del arte algún asidero para validar o invalidar la obra de Manzoni, encontramos 2: el panel derecho del *Hortus deliciarum* del Bosco, donde un avecilla excreta literalmente las almas de los muertos que el animal, juez del infierno, se traga por la boca; y *La Fuente* (1917) de Duchamp.
6. Así, si no es totalmente desligada de la historia del arte, podemos postular que *Mierda del artista* de Manzoni es un objeto, si no *plaisant*, al menos artístico.
7. Remitir *Mierda del artista* a *La Fuente*, es recordar a la vez las problemáticas dadaístas a inicios del siglo y, en los años 60 estructuralistas, sobre la cuestión sexual, y a la vez la importancia de la fuente como símbolo de la inspiración poética a inicios del s. XX (en la 2ª parte de *Prosas Profanas*, 1901, de Darío; en el poema “*La Fuente*”, marchanta parlanchina, parodia de Darío, en *Canciones de Pájaro y Señora*, primer poemario de Pablo Antonio Cuadra; en el poema “*El espejo de agua*” de Huidobro).
8. Asumir en Duchamp una posible evocación, burlesca, de la inspiración mediante una “*fuentes*” concreta, es aceptar la posibilidad, también, de que ocurre similar fenómeno en Manzoni.
9. De hecho, no es casual si, al margen de la *Mierda del Artista*, Manzoni haya producido chimbombas llenadas de su soplo, conservadas actualmente en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, y tituladas *Soplo del Artista* (1958).

10. En la tradición clásica (v. *La inspiración de poeta* de Poussin), la inspiración poética no era del poeta, sino de su Musa, enviada por Apolo, es decir, por los dioses, de ahí la importancia de la Musa como figura *inspiradora*. El artista, así, es el que, inspirado desde fuera, expresa - o expulsa - , *materializa* dicho soplo divino ajeno, haciéndolo propio. Es, precisamente, lo que hace Manzoni, evocando, matéricamente en *Mierda del Artista*, e intelectual o espiritualmente en *Soplo del Artista*, las 2 vías de pro-creación materiales del artista.
11. Al plantearse este juego de conceptos entre producción material (la “*Mierda*”) y producción intelectual (el “*Soplo*”), Manzoni se inscribe en los consabidos discursos marxistas sobre arte.
12. De la misma forma, nos devuelve a las preocupaciones psicoanalíticas de Freud, Jung (cuando cita a un paciente que se había representado como “*Rey del universo*” sentado en un inodoro e itifálico), y, contemporáneamente a Manzoni, Devereux, acerca del auto-engendramiento masculino.
13. Dentro de una lectura estructuralista (Lévi-Strauss, Barthes, Bataille, Blanchot), es decir, contextual del momento en que Manzoni estuvo haciendo su obra *Mierda del Artista*, en esta obra Manzoni trabaja los conceptos de lo bajo, lo sucio.
14. También del estructuralismo, Manzoni retoma el interés por lo corporal (su soplo, en 1958; sus huellas, en 1960; sus excrementos, en 1961).
15. La progresión de dicha secuencia, de lo incorporeo al lo corporeo, del soplo a los excrementos, pasando por las huellas, dejadas en objetos (huevos) o personas (que así se volvían “*obras*” del artista para él) revela una evolución hacia la materialidad de su arte, lo que implica una perspectiva, primero, originalmente trascendente, segundo, finalmente objetual, propia de la época y su interés por la representación de lo concreto en la obra.
16. Dentro de una perspectiva del *land art*, también contemporánea de esta obra, Manzoni trabajo lo efímero.
17. Dentro de una comparación con las acumulaciones de Arman, tales como *Lo Lleno* (1960), respuesta al *Vacío* (1959) de Yves Klein, o los desechos y sobras de los “*cuadros-trampas*” de las *Cenas* (también de los 60, *Cena húngara*: 1963) de Spoerri, Manzoni trabaja en *Mierda del Artista* lo casual y lo comestible-digerible o comido-digerido por decirlo más específicamente.
18. Ahí donde los estructuralistas de los 60 estudiaron 3 grandes grupos de temáticas: la comida, el cuerpo, sexo y muerte y las representaciones de estas 2, Spoerri trabaja la comida, Manzoni en *Mierda del Artista* la vertiente psicoanalítica de la relación sexo-muerte.
19. Ahí donde Duchamp desconstruye (al igual que José Coronel Urtecho en el poema “*Obra Maestra*” de 1927, que consta de 2 versos: “*O/ ¡cuánto me ha costado hacer esto!*”) el concepto de obra maestra, revirtiéndola en sus opuestos: lo no hecho (principio del “*ready made*”) y lo no acabado, Spoerri le agrega el valor de perecedero y por ende efímero, y Manzoni, más fiel aún a Duchamp, de vulgaridad, disgustante y escatológico. Así, en los 3 casos, la obra se vuelve casual, vulgar, concreta.
20. Lo vulgar, lo sexual y lo escatológico, así como el principio de broma, son valores que encontramos en conjunto en Duchamp, Coronel Urtecho y Manzoni, procedentes, en los 2 últimos casos, del dadaísmo.
21. Lo sexual, lo vulgar, lo brutal, el choque, son valores provenientes, no sólo de Dadá, sino también y anteriormente del expresionismo.

22. Lo escatológico es valor propio de Duchamp y más aún del Dadá (v. el *Manifiesto Dadá* de Tzara).
23. Los valores anteriormente definidos en los 3 precedentes apartados y en el siguiente también, deben leerse como parte integrante del valor *bizarre* o *baroque* acordado al arte como fenómeno perturbador, conforme la definición que se dio desde el s. XVIII del barroco, el cual tuvo particular énfasis en los estudios relacionados, y por ende en los posicionamientos artísticos contemporáneos, en la historia del arte durante y después de la I Guerra Mundial (v. Victor L. Tapié, *Le baroque*, “*Que sais-je?*”, París, PUF, 1968, pp. 6-8 y 10-12).
24. El feísmo, trabajado por las vanguardias, y en particular Dadá, es lo sobre que nos devuelve Manzoni. Orientándose, conforme Duchamp, hacia los contravalores, y presentando una obra en contradicción total con nuestra imagen e ideología de la obra maestra, ya que *Mierda del Artista* no es nada: es anti-estética, no es el producto de un pensamiento ni de una hechura compleja ni dilatada, sino de una casualidad, producto biológico de lo bajo y no de lo alto, de lo feo y no de lo bello, del disgusto y no del gusto.
25. Recurre además *Mierda del Artista* a otros valores meramente vanguardistas: de la Bauhaus, asume el interés por el producto industrial y el carácter reproducible del arte (proceso de enlatado), que niegan, en el caso de Manzoni, el valor único de la obra maestra.
26. Del pop art, asume lo que Warhol en su pintura de la lata de *Sopa de tomate Campbell* (1962), la apología y la “belleza” o estética del objeto industrial manufacturado o prefabricado (en este caso la lata). A su vez, la obra de Warhol, como la de Manzoni, debe a Duchamp (*La Fuente*) y la Bauhaus el interés por el proceso industrial, el diseño (al igual que Warhol se dedica a reproducir las curvas de las letras de la lata Campbell, Manzoni etiqueta y nombra su “*Mierda*”), lo casual (es decir, el abandono del tema trascendente, impulsado por los impresionistas y su atención a las escenas de descanso obrero y burgués, lo que tendrá consecuencias tanto en Duchamp como en Dadá, y en los años 1960 en el pop art y en Manzoni) y lo popular (o no culto en el caso de la *Mierda del Artista*).
27. Así, como vemos, tanto en los valores de broma como de recurso a lo casual Manzoni forja su obra desde la referencia a los movimientos de vanguardia de inicios del siglo XX.
28. Todo lo anterior nos permite concluir, entonces, que *Mierda del Artista*, al superar, sin querer queriendo, su propuesta casualidad, confirma que el arte contemporáneo, paradójicamente derivado de la ideología renacentista de Leonardo y Miguel Ángel, se enfoca en el valor intelectual de la obra y del artista, y no en su valor artesanal ni de realización manual. Así toma vigencia el concepto de “*intencionalidad*” que planteó Schapiro.
29. Se vuelve, entonces, el gesto artístico intelectual y orientado hacia un diálogo eminente entre el artista y el espectador, concientizándose el artista de su relación estrecha con el público y de su rol social de despertador, por lo cual el título *Mierda del Artista* evidencia este posicionamiento nuevo, meta-artístico del artista revisando su obra y apareciendo con su personalidad dentro de ella para debatirla, (al igual que Diderot en *Santiago el Fatalista*, o Coronel Urtecho en el comentario, 2º verso, del 1er y único verso de “*Obra Maestra*”).

Christo

La obra de Christo y Jeanne-Claude es obviamente basada en el arte de la tierra, y eso desde varios puntos de vista: primero, corresponde a una intervención de espacios reales, arquitectónicos o naturales; segundo, es un arte efímero; tercero, propone dar a ver de otra manera objetos concretos dándoles de manera temporaria una nueva forma y proporción, relacionada con el material que la encubre, como ocurre tanto con el Pont Neuf como, de forma todavía más evidente, con los árboles del jardín suizo.

Igualmente, el arte de la tierra es parte de la corriente más general del arte conceptual, el cual propone volver a plantear el lugar central del artista como conceptualizador de su obra, al margen de la lectura del espectador, y eso es precisamente a lo que refiere Christo cuando habla de un "*gesto individual*"²². Del arte conceptual, Christo reutiliza a la vez el minimalismo y la repetición a través del juego de los colores, como hizo con el muro de barriles, que levantó en una estrecha calle de París, o con la relación entre sombrillas amarillas en California y azules en Tokio. Del arte conceptual, Christo retoma también, a imagen de Beuys (aunque también del arte contemporáneo en general, desde las realizaciones de hierro del siglo XIX hasta la Bauhaus, el design y la arquitectura del siglo XX), el proceso industrial de fabricación como elemento de realización artística, y, del arte conceptual, precisamente, el doble sentido, jugando con la sensualidad y la alusión, así como en su encerramiento de "*Islas Rodeadas*" de la Bahía de Biscayne en Miami, que al fin adquirieron por el mismo proceso forma de vulva.

Más interesante todavía en esta perspectiva es la declaración de Christo: "*Nos aproximamos a un espacio lleno de recursos. Al inicio, prestamos el espacio y de pronto intentamos crear obstáculos, divisiones, dificultades*"²³. De hecho, con esta última, el artista evidencia otro aspecto de su obra: el hecho de que no sólo encubre, sino que también imposibilita (come con los barriles en París, el Reichstag en Berlín, o la infinita pared de tela que divide el espacio hasta adentrarse en el mar de Running Fencer en Sonoma²⁴), o sea que, a la vez, produce situaciones de conflicto inesperadas para el espectador, que se vuelve parte integrante del conjunto, pero también que limita el espacio propio del lugar intervenido, reduciéndole al igual que Mapplethorpe por ejemplo y fotógrafos habiendo trabajado las relaciones sadomasoquistas pueden reducir la libertad de sus modelos atándoles. Así tanto en la Bahía de Biscayne como en el retrato de Jeanne-Claude o en los cuerpos de mujeres, tanto el primero como los

²²"The work is a huge, individualistic gesture that is entirely by me.", en Patricia C. Phillips, "*Christo: Independence is most important to me. The work of art is like a scream of freedom*", *Flash Art*, No 15, marzo-abril 1990, pp. 134-137.

²³En Anne-Françoise Penders, *Christo / Jeanne-Claude: Conversation with Anne-Françoise Penders*, Gerpinnen, Editions Tandem, 1994, p. 14.

²⁴Como nota muy bien Raúl Quintanilla, es posible, sabiendo que Christo, búlgaro de nacimiento tuvo que huir del bloque del Este, que los barriles de París remitan al muro de Berlín, al igual que el Reichstag, antigua sede de los Nazis, sea un trabajo sobre la historia. De la misma manera, nos parece que Sonoma es una reescritura de la gran Muralla de China. Lo que nos introduce también a la pregunta formal sobre las *Puertas* de Nueva York, que nos recuerdan las banderas de los ejércitos de guerra del antiguo Japón y la antigua China.

segundos empaquetados, y todos, si exceptuamos la Bahía de Biscayne de lo que podríamos llamar la primera época de Christo, antes de los proyectos monumentales, nos encontramos frente a una resolución dialéctica de la oposición de poder, a nivel de géneros (como en las obras de Dalí sobre Gala y su relación con ella), pero también de discurso social: el artista varonil afirma dos veces su presencia, apoderándose de cuerpos femeninos y de un espacio que llena con la inmanencia lacaniana de su presencia y falo. (En este sentido es interesante la relación de pareja de Christo con Jeanne-Claude, en la que él crea y ella produce.)

Dicho de otra forma, el acto de encubrir y deformar la realidad se asemeja a la creación de un nuevo espacio fantasmático de negación de lo ya existente y afirmación de la voluntad personal del artista sobre la naturaleza o la arquitectura. Así los lugares elegidos, como el Pont Neuf en París, el Reichstag en Berlín o Central Park en New York, suelen ser lugares referenciales a nivel topográfico, urbanístico y/o cultural. Lugares de pasaje e intercambios, como también las aceras de Kansas City, lugares en los que Christo, sobrescribiendo sobre éstos, negándolos y afirmándolos a la vez, reemplaza las relaciones interpersonales habituales por otras, sobre (con los debates que provocan sus obras) y ante todo del arte. de Christo como representante del arte. Se crean así juegos de poder, como lo expresa muy bien Charles Green con el título de su artículo de noviembre de 1999: "*Desaparición y fotografía en el arte del post-objeto: Christo y Jeanne-Claude*".

La desaparición del objeto real detrás de una simbologización impuesta por la voluntad del artista nos remite a dos principios bases del arte contemporáneo, que parecen estar en juego en la obra de Christo: primero, la obra negada (tabula rasa vanguardista), o ausente como en Yves Klein o los ready-mades de Marcel Duchamp; segundo, el proceso como expresión de la obra, más que la realización final, la cual en el caso de Christo es, de cualquier forma, conforme la ideología del arte de la tierra, siempre efímera.

La no existencia de la obra sin embargo en Christo no se produce a través de la no utilización del espacio, como en el caso de Klein, o la no intervención del material, como en Duchamp, sino precisamente a través el proceso inverso, de reapropiación e intervención máxima, dentro de los límites de lo posible, del objeto modificado. No sólo en el espacio de la ciudad lo hace invisible durante todo el tiempo de lo que puede considerarse como un performance a grande escala, sino que también lo imposibilita, tanto respecto del mismo objeto frente a su propia corporeidad absoluta, como respecto al transeúnte en su proceso de acercamiento y uso del lugar. El encubrimiento bajo telas de lo urbanístico y/o natural (en caso de los árboles del jardín suizo o de las *Puertas* de Central Park) es un proceso meramente freudiano de regresión.

De ahí que, remitiendo a obras como las famosas pinturas de Magritte o las ataduras rituales sufridas por algunos modelos de la fotografía contemporánea, se evidencia el juego de poder dentro del espacio concreto de la ciudad y/o la naturaleza utilizada por el hombre. Lo que, probablemente, tiene que remitirnos, de alguna que otra

forma, a la teoría de Michel Foucault sobre la concepción moderna del espacio ciudadano como un espacio tomado y en el que se puede perpetuamente vigilar al que vive en él. Christo opone a esta perpetua vigilancia un proceso de desaparición que culmina con el empaque final. El juego, con toda evidencia, se explicita por la misma importancia que le reconoce el artista a todos los trámites legales con la administración, siempre sobre varios y hasta, más bien, numerosos años, para poder tener el derecho de montar sus performances en el espacio concreto de las ciudades. Este proceso de trámites administrativos y legales rematando con la elección de lugares estratégicos de la contemporaneidad y la organización urbanística de la ciudad, aun cuando se trata de intervenir parques o ríos.

Sin embargo, no se puede obviar el carácter de juego, ya varias veces evocado, de la obra de Christo. De hecho, sus intervenciones de los espacios públicos no llevan en sí un contenido explícita, no siquiera tentativamente, político. Salvo, precisamente, en lo que el arte de la tierra de Christo, a diferencia de las demás obras de la misma corriente, interviene no espacios recónditos y sin nadie para ver el performance, sino espacios públicos, visibles y transitados de y por todos.

Como lo apunta Green en su título, desapareciendo, el objeto viene a ser otro, expresión a la vez, como hemos dicho, de una desaparición, y también de una ausencia, ese "*post-objeto*" efímero, que crea un espacio de tiempo entre el objeto antes de empacar y el objeto después de desempacarlo. De alguna forma, encubriendo el objeto, al igual que pasa con los regalos, Christo da a ver el objeto, no tanto por el proceso final que supone el desempacarlo, sino más bien creando auto-referencias para cada transeúnte dentro del espacio compartido de la ciudad al objeto visto, acostumbrado, y cambiado inesperadamente de forma por la intervención del artista.

La meta parece entonces ser tanto lúdica, como de obra abierta, precisamente dialectizando la propuesta ecoana, y finalmente de juego con la instancia, haciéndola desaparecer, del espacio real (sea inmanencia lacaniana del espacio concreto absorbido por el uso permanente, repetitivo y social que se hace de él, o revelación por encubrimiento de los límites del espacio de vigilancia comunitaria en la ciudad contemporánea según Foucault).

Son esos tres movimiento sobre los que abren las significativamente llamadas "*Puertas*" de Central Park, que crean espacios y divisiones, dando de nuevo al jardín su rol y papel moderno de lugar (y creador) de encuentros sociales.

El uso de voluntarios para montar tales performances incide en su rol y meta de socialización y creadores de recuerdos, sea, ahí también, en cuanto permite ver lo acostumbrado, sea porque el mismo performance marca siempre un hito en la vida de la ciudad y del lugar rescatado/resaltado.

En cuanto a la inscripción de la obra de Christo dentro de una tradición y una corriente, precisamente el recurso permanente de la tela como encubridora remite al minimalismo y la repetición del arte conceptual y sus intentos, en particular con Beuys,

Hundertwasser o De Wries, de creación de espacios ambiguos, probablemente los primeros de éstos siendo los de Duchamp con su *Novia* o Moholy-Nagy e sus objetos de luz.

El contener e impedir el movimiento, aun tratándose de espacios inmóviles, es una forma, doblemente, de catalogar en sentido negativo (respecto de las catalogaciones de Beuys, Damian Hirst, o las que pueden verse por ejemplo en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona) - o sea, de catalogar el vacío -, y de crear, precisamente, tensiones, a la vez en el espacio real como lugar(es) por excelencia donde se juega el encuentro social, y en el espacio fantasioso del impedimento y el constreñimiento como placer. Así, de alguna forma se puede acercar la obra de Christo con la de Hirst o de Mapplethorpe, ya que si no trabaja el cuerpo físico del individuo, en una comparación remitida a Hundertwasser, es el cuerpo social de la ciudad que toca y conmociona, dándole esa sensualidad que en alguna ocasión dijo buscar el artista a través de estos empaques.

También, finalmente, todo este juego de poder y asumir la ciudad o el espacio en forma personal, privada, dentro de lugares públicos, como lo entendieron genuinamente los homosexuales con la instalación de Central Park, por el juego de los colores de las *Puertas* de Christo, es el de la repetición y la monotonía, de la coacción pero en sentido de creación en base a una ausencia, de sustitución y reemplazo del objeto real por conexiones sociales y discursos interpretativos. Es el de la no especificación y la homogeneización, lo que parece remitirnos en este caso a una ideología lecorbusiana, y una vez más conceptual, de la repetición y la sucesión como progresión.

Construyendo el espacio, se crea el juego de lo visto/escondido, lo apercibido/desapercibido, lo distinto/homogéneo, lo real/ficticio, permanente/efímero (la misma tela siendo un material que no es duradero desde una perspectiva arquitectónica y constructivista). La individualidad del artista homogeneiza lo ya integrado históricamente, dándole una reescritura personal, y haciendo así un acto de poder, que, al igual que toda la propuesta del arte de la tierra, remite a la concepción kantiana del jardín como mundo y del artista como recreador. En este sentido, el hombre y su trabajo urbanístico, de escultor como se autodefine Christo, pero también de moldeador del espacio ciudadano y de intercambios sociales, es al centro de obras como las aceras de Kansas City o el proyecto del Río Arkansas.

Adolf Loos

Respecto de los estudios genéticos de comprensión del material simbólico, debe interrogarnos el hecho de que el padre del racionalismo en arquitectura: Adolf Loos, decidió representarse en su tumba mediante la forma paradigmática de su carrera: el cubo arquitectónico.

Recordemos que, en su conferencia, y texto fundador: *"Ornamento y Delito"* (1908), plantea que *"lo que es natural en el papúa y en el niño ("ornamentarse el rostro", "garabatear", "llenar las paredes con símbolos eróticos")", resulta en el hombre moderno un fenómeno de degeneración"*, ya que *"el hombre de nuestro tiempo que, a causa de un impulso interior pintarraja las paredes con símbolos eróticos, es un delincuente o un degenerado"*, y que, por ende, *"La evolución cultural equivale a la eliminación del ornamento del objeto usual"*. Resulta entonces paradójico cuando, en una de sus múltiples estancias por enfermedad nerviosa en la Institución para afecciones nerviosas Rosenhügel, en el Sanatorio del Doctor Schwarzmann, en Kalksburg, cerca de Viena, realizó, en 1931, bocetos para su propia tumba, diciéndole a su esposa: *"Quiero que mi tumba sea un cubo de granito. Pero no muy pequeño, pues parecería un tintero."* (*Adolf Loos: escritos II 1919/1932*, ed. Josep Quetglas y Adolf Opel, Madrid, El Croquis Editorial, 1993) Por lo cual, a su muerte, en 1933, la ciudad de Viena puso a su disposición una parcela del Cementerio Central, parcela 32 de las tumbas de honor del cementerio municipal, en la zona de los hombres y mujeres ilustres, su discípulo, Heinrich Kulka, diseñó los planos, acordes con los bocetos de Loos, mientras sus amigos sufragaron los gastos, para la tumba que, de hecho, consiste en un bloque macizo cuadrado de granito con el nombre grabado en una de las caras del cubo. Aunque cabe mencionar la existencia de otro boceto de Loos para su tumba, cuyo original se perdió, y que consistía en una peana para el busto que el escultor austriaco Francis Wills había hecho del arquitecto en 1931 (Mónica Gili, *La última casa*, Barcelona, Gustavo Gili, 1999). Simón Marchán Fiz (*La historia del cubo - Minimal Art y Fenomenología*, Bilbao, Sala Rekalde, 1994) considera que, al diseñar su propia tumba en esta forma, Loos regresa al cubo como forma más elemental, esencialidad primaria y ancestral, como límite del silencio.

Ya Loos había formulado propuestas previas y similares a su tumba autoconmemorativa, tanto en el Mausoleo para el historiador del arte Max Dvorák (1921), cubo o bloque macizo de granito negro cuya cúspide asemeja las tres últimas gradas de una pirámide escalonada de base cuadrada, como en la anterior y sencilla base de losa (que prefigura la base lineal de losa sobre la que se monta el cubo de la estela de Loos), adosada a una ancha pared y coronada por una cruz de madera, que conforma la Lápida (1919) que realizó para su amigo Peter Altenberg. El Mausoleo era previsto ser decorado en su interior por el pintor Kokoschka, conforme, según Benedetto Gravagnuolo (*Adolf Loos Teoría y Obras*, Donostia-San Sebastián, Nerea, 1988), un escrito de Dvorák: *"¿Lo que Miguel Angel pintó y esculpió en sus últimos años parece*

pertenecer a otro mundo? Tras haber llegado a los supremos límites del arte, se replantea los más hondos problemas de la existencia: ¿por qué vive el hombre y cuál es la relación entre los bienes transitorios, terrenales y materiales de la humanidad y la eternidad, el espíritu, lo sobrenatural?", que, según Gravagnuolo, podría servir de epígrafe, tanto al idealismo crítico de Dvorák, como al expresionismo pictórico de Kokoschka, y el existencialismo arquitectónico de Loos.

Le Corbusier se recordará sin duda de la lección de Loos, ya que, en 1957, a raíz de la muerte de su esposa Ivonne, proyecta en Roquebrune-Cap Martin (Costa Azul, Francia), justo encima de su "cabanon" frente al mediterráneo, la sepultura en la que descansará con ella. Se trata de una lápida cuadrada, sobre la cual se dibujan una cruz (geometría) y una concha (naturaleza), estructurada mediante la sección áurea, según Carmen Bonell Costa (*La divina proporción: Las formas geométricas*, Barcelona, UPC Universitat Politècnica de Catalunya, 1999):

"Partiendo del cuadrado ABCD, se trata el eje GI; uniendo I con C y D se obtiene el triángulo isósceles DIC. Construir, abatiendo la diagonal GA del semicadrado, el rectángulo áureo FBCE; al unir E con I se obtiene el punto H; éste se encuentra con el lado del triángulo DI en J, punto en el que se sitúa el rectángulo áureo interior JKLM, donde se ubican un cilindro hueco y una forma ortogonal frontalmente cuadrada: en ella, sobre un fondo de varios colores, está escrito: "Ici repose Charles-Edouard Jeanneret, dit Le Corbusier, et Ivonne Le Corbusier""

No muy lejana a la tumba de Loos es también la de Alvar Aalto, en el cementerio de Hietaniemi (Helsinki, Finlandia), diseñada por Elissa Mäkinieni (segunda esposa de Aalto), quien importó de Italia un capitel jónico del siglo XVIII para el lado izquierdo de la tumba (vista de frente), capitel que, conforme y remitiendo a los juegos formales en la arquitectura de Aalto entre línea recta y línea curva, rompe la linealidad de la lápida rectangular que lleva el nombre del arquitecto.

Tal vez podemos ver en la preocupación de Mies van der Rohe en sus últimos 20 años de carrera para crear espacios libres y abiertos, dentro de un ordenamiento estructural de mínima presencia, el fundamento de la extrema sencillez, también cuadrada, pero biplana, de su tumba, en el cementerio de Graceland (1969).

Loos ("*Architektur*", *Der Sturm*, 15/12/1910, cit. por Gravagnuolo, p. 170) escribía: "*Sólo hay una pequeña parte de la arquitectura que pertenezca al arte: el monumento funerario y el monumento conmemorativo. Todo lo demás, lo que sirve para un fin, debe quedar excluido del reino del arte.*" Si bien tal planteamiento aclara las razones formales del trabajo de los tres monumentos funerarios que realizó (el Mausoleo, la Lápida, y su propia tumba), nos deja entender que la cuestión formal o "*reino del arte*", precisamente, es lo que rigió dichas realizaciones.

Si nos devolvemos un momento sobre la arquitectura de finales del s. XIX, nos damos cuenta que sus principales realizaciones: la Torre Eiffel y el Auditorium (Chicago, Illinois, 1889) de Louis Sullivan, no son lo que pretenden o lo que acostumbramos a ver en ellos. Obviamente, la Torre Eiffel no es, sino un proyecto grandioso, remitido a la ideología decimonónica de la Torre de Babel (poder de los hombres sobre el mundo y el diseño divino, v. nuestro artículo de la misma serie sobre: "*Tatlin*", 2/9/2006, p. 10), proyecto que quiere demostrar cuan alto puede extenderse una arquitectura de hierro. Lo mismo ocurre con los rascacielos que, por lo visto el

9/11, y expuesto en películas catástrofes como la famosa *The Towering Inferno* (1974, Irwin Allen y John Guillermin), no son funcionales en cuanto a proceso de evacuación se refiere, pero que sí son prácticos para amontonar gentes verticalmente, en oficinas o apartamentos, y se desarrollaron por la emoción que provocó la construcción del primer ascensor por Elisa Otis en New York en 1857. Si la idea de que "*la forma sigue a la función*" se debe a Sullivan como uno de los máximos exponentes de la Escuela de Chicago, es evidente en este movimiento la influencia de la arquitectura palaciega renacentista italiana, que se encuentra en todos los edificios de todos los miembros del grupo, quienes, por sus estudios, llevaron a E.U. el gusto por el neo-clásico. Si Le Baron Jenney ejemplifica perfectamente el "commercial style" en sus edificios, su educación en l'Ecole des Beaux Arts de París lo empujó inicialmente al neo-gótico, que se transformará después en eclecticismo. Así el Home Insurance Building de Chicago (1883-1886), primer rascacielos usando el entramado de hierro estructural, revela sin embargo un basamento clasicista. En cuanto a Richardson, también educado en l'Ecole des Beaux Arts, se dedica a reestructurar, con Olmsted, un neo-románico (Sever Hall, Harvard University, 1880; The Allegheny County Courthouse, Pittsburgh, Pennsylvania, 1883-1888; Marshall Field Warehouse, Chicago, Illinois, 1887; Buffalo's New York State Asylum, 1870; Emmanuel Episcopal Church, Pittsburgh, Pennsylvania), que tuviera seguidores en el movimiento "Richardsonian Romanesque". Influencia richardsoniana se halla en los que fueron sus alumnos McKim, Mead & White, por ejemplo en edificios como la Pennsylvania Station de Manhattan (1905-1910), estilo neo-románico que deriva al neo-clásico en la Seth Low Memorial Library (Columbia University, 1895), el Rhode Island State House (Providence, 1904), o la Naugatuck High School (c. 1910). La influencia richardsoniana del "*palacio urbano italiano del siglo XV*", perfectamente representado en el Rookery Building (Chicago, 1886) y el Mills Building (San Francisco, 1892) de Daniel Burnham y John W. Root, se extiende a estos dos arquitectos, culminando en su Court of Honor and Grand Basin de la World's Columbian Exposition (también de 1892), que celebraba el 400 Aniversario del Descubrimiento de América, construcción ubicada en el entonces abandonado Jackson's Park, y que marca el apogeo del Classical Revival Style. De ahí que, si apartamos lo que la estructuras de hierro en sí, asociadas con los pilares de hormigón, y contemporáneo desarrollo de los ascensores automáticos, permitieron a la época y a la Escuela de Chicago: desaparición de los muros de carga, grandes ventanales en toda la fachada, elevación infinita de los pisos, y si nos alejamos del contexto histórico que, después del incendio de 1871, permitió que floreciera el comercio inmobiliario en la ciudad de Chicago, vemos que la arquitectura de la Escuela de Chicago, lejos de definirse por lo funcional, se presenta como búsqueda formal, histórica, de apropiación e integración de estilo, con las nuevas técnicas de construcción y comodidades de la época. El ya mencionado Auditorium de Sullivan, obra más importante de este arquitecto y más conocida de la Escuela, nos enseña las disfunciones formales de los principios reivindicados por el mismo Sullivan y por los miembros del movimiento: pues, sus muros funcionan como soporte de las plantas, utiliza materiales antiguos como el granito del basamento, hay decoraciones historicistas, arcos y columnas, en una palabra, el edificio tiene más elementos historicistas que innovadores.

Misma dialéctica se encuentra en la arquitectura de las estaciones de trenes: con entradas monumentales, también palaciegas, que incluyan escaleras monumentales y pórticos de anchos pasillos con columnatas, mientras la parte de los muelles ofrecían un arquitectura de ideología ingenierista de vidrio y acero, relacionado con lo utilitario, lo contemporáneo, la velocidad de las nuevas máquinas de hierro.

Mies van deRohe, representante del purismo racionalista o funcionalista en arquitectura, como revela su IBM Plaza (Chicago, 1919), se deja sin embargo impresionar por su encuentro con Mondrian en 1922, a partir del cual intentará plasmar en su obra la metodología pictórica de Mondrian, diseñando edificios de planos limpios, de paredes lisas y abiertas que sobresalen del edificio y se integran en el jardín, arquitectura abierta en la que los espacios fluyen entre las habitaciones y nunca se siente la sensación de encerramiento, siendo la principal muestra de este tipo de arquitectura el Pabellón Alemán de la Feria de Muestras de la Exposición Internacional de Barcelona (1929), hoy reconstruido. Obviamente, las teorías de Mies van der Rohe en este sentido tendrán influencia en Le Corbusier, con la planta libre, y en Frank Lloyd Wright, con el principio de voladizos integrados a la obra en las llamadas Casas de la Pradera.

Para la Exposición de Barcelona, Mies van der Rohe diseña también la silla Barcelona, la cual no es sin recordar la silla roja y azul (1917) de Rietveld, también inspirada en los principios de Mondrian. Los intentos formales, relacionados con valores pictóricos y volumétricos de Rietveld en la Casa Schroder (Utrecht, 1924), tienen equivalente y eco en las contemporáneas "*Meisterhaeuser*" o Casas de Maestros: Casas de Kandinsky, Klee, Moholy-Nagy, Schlemmer, Fieninger, Mucbe, y de Gropius, que él mismo promovió como director de la Escuela cuando se trasladó la Bauhaus en Dessau (1925). *Meisterhaeuser* que tenían como elementos en común: una planta de dos pisos, con juegos volumétricos basados en cubos arquitectónicos entramados, sin decoraciones ni colores exteriores, pero con trabajo de los valores cromáticos para delimitar los espacios interiores, como es en particular el caso de la escalera en la Casa Kandinsky.

Las anteriores descripciones nos indicaron varias cosas: 1/ el carácter no sólo simbólico, como expresa Marchán Fiz, sino, por ende, obligatoriamente referencial, ideológico y cultural, es decir, no puro ni racional o funcional, del cubo en la tumba de Loos, carácter que volvemos a encontrar en las de Dvorák y Altenberg, por el mismo Loos, así como de Mies van der Rohe, Le Corbusier y Aalto. 2/ La negación de la negación del carácter de delito del ornamento para Loos, en cuanto éste ornamento se expresa conforme su teoría de la forma pura, es decir, se identifica con el cubo arquitectónico. 3/ La negación de la arquitectura meramente con fin de uso, teoría aristotélica, por parte de Loos cuando se trata de lo funerario y lo conmemorativo, por lo cual se vuelve artístico, en sus propias palabras, el cubo en el contexto en que lo emplea, es decir, el contexto funerario y auto-conmemorativo. 4/ El origen de esta dualidad en Loos entre principios autoproclamados como racionales y representación del mundo basada en ideologías místicas de las formas puras (v. la asociación entre el cubo, símbolo terrenal, como demostramos en *Una historia de la arquitectura moderna*,

y la pirámide, símbolo de ascensión celestial en el Mausoleo) en la Escuela de Chicago y la Bauhaus, donde, idénticamente, los arquitectos de estos movimientos, aunque proponiendo repetidamente una arquitectura funcional y/o racional, realizaron edificios referidos estilísticamente, y por ende, hasta cierto punto, visualmente decorativos.

Se explica muy bien en el caso de la Bauhaus por la pretensión de arte total de la Escuela, y la integración en ella de artistas quienes, como Kandinsky, Moholy-Nagy, Klee o Itten, se preocuparon de los valores cromáticos, y de encontrar colores o formas puras, lo cual, adentrándonos a la oposición puro-impuro, obligatoriamente le da valor místico a objetos en sí carecientes de axiología. Ni los colores ni las formas son puros o impuros. A lo sumo los colores pueden ser primarios o secundarios, y las formas simples o compuestas. Es el valor que se les aplica que determina tal grado de im/pureza. En particular Kandinsky en sus escritos de la Bauhaus se interesó a la espiritualidad de los colores en *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos* (1926), que parte de sus enseñanzas en la Bauhaus en Weimar, y continúa *De lo espiritual en el arte* (1911). Moholy-Nagy, por su parte, en sus *Libros de la Bauhaus*, en particular, en el octavo volumen titulado: *Pintura Fotografía Film* (1925), plantea la relación entre pintura que da forma al color, y fotografía como medio de investigar y exponer el fenómeno luz, lo que pondrá en práctica en el *Modulador Espacio-Luz* (1930).

Otro elemento de comprobación del misticismo original del concepto del cubo arquitectónico en Loos, y por ende en toda la arquitectura racionalista, imponiendo relectura de la herencia y la transmisión de la arquitectura del s. XX, es la contemporaneidad entre los planteamientos de Loos y las investigaciones de Malevich, quien, en un proceso investigativo paralelo al de Kandinsky, parte de los íconos rusos bizantinos tradicionales para reencontrar la fuerza genuina del *volgeist*, lo que lo llevará a culminar su proceso introspectivo con la exposición 0,10 (1915), donde presenta obras abstractas basadas en la forma del cuadrado y la cruz, como el famoso *Cuadrado negro sobre fondo blanco*. Pero sus investigaciones sobre la forma pura trascendente, suprematista, liberada de la figuración (a semejanza de la arquitectura pura, liberada de ornamento, de Loos), lo llevarán más lejos todavía, a abandonar la pintura de caballete, y, a partir de 1922, cuando el Inchuk (Instituto de Cultura Artística) de Moscú le obliga a cerrar su escuela Afirmación de lo Nuevo en el Arte (Unovis por sus siglas), a dedicarse planites y arquitectones, obras a mitad de camino entre escultura y arquitectura, que son maquetas de diseño axonométrico que acumulan formas cúbicas, en las que Malevich decía: "*ve(r) el inicio de un nuevo arte de edificios en mi arquitectura suprematista*" ("*Malewitsch zitiert nach Michijenko Die suprematistische Säule - Ein Denkmal der ungegenständlichen Kunst*", in: Matthew Drutt, *Kasimir Malewitsch – Suprematismus*, Deutsche Guggenheim, Berlin, 14/1/2003-27/4/2003, Ausstellungskatalog, New York, 2003, p. 81).

Así, con este último elemento, confirmamos que el cubo arquitectónico, así como pasa en Malevich y el suprematismo, desde sus cuadrados y cruces biplanas en pinturas hasta sus maquetas tridimensionales, no tiene valor racional, sino

sobredetermina una forma pura, de antigua simbología (el mundo, los cuatro puntos cardinales, la "*cuaternidad*" de Jung), el cuadrado, y su equivalente en el plano tridimensional: el cubo. Su valor místico, lo revela su mismo uso por el padre fundador del racionalismo para su tumba.

De ahí que, basado en preocupaciones místicas y artísticas (místicas del arte y los artistas contemporáneos, artísticas de trascendencia), el racionalismo no es racional, tampoco que el funcionalismo, como vimos con la Escuela de Chicago, es funcional. Lo que, a nivel de historia de los estilos es muy importante e interesante, ya que, no sólo nos plantea la necesidad de re-visitarse la concepción del panorama arquitectónico y urbano que tenemos nosotros los contemporáneos, ya no como un hecho dado por una lógica trascendente, sino como una forma relativamente equivocada de concebir la ciudad y sus edificios en términos de sencillez de realización y de bajos costos y economía antihumana, sino también nos conduce a volver, una vez más, como en los casos, por ejemplo, de El Bosco, Géricault o Darío en nuestras labores y libros anteriores, a considerar que la mentalidad individual actúa dentro de la colectiva, y los productos simbólicos (en este caso, la arquitectura) no son productos básicos de la necesidad, sino de la idea o imagen que nos hacemos de dicha necesidad, es decir, de una ideología provocada por el mundo ideológico que nos determina como humanos, y prejuicia, pervirtiéndola, por bien o por mal, la visión que, sin este contexto social y cultural predeterminante, de él (el mundo) tuvieramos.

José Coronel Urtecho y la poesía internacional

*“De la primera fiebre del amor a su infortunio, desde el tierno segundo
hasta el hueco minuto del vientre,
desde el primer atisbo hasta el tijeretazo umbilical”*

(Dylan Thomas, “Desde la primera fiebre del amor a su infortunio”)

La poesía de JCU se define a través de dos elementos primordiales: la broma como recurso de distanciamiento, y lo casual como forma de creación colindando con lo coloquial.

El principio de distanciamiento y broma se encuentra en Ezra Pound, abundantemente traducido por JCU y Ernesto Cardenal, cierta anglofilia literaria siendo común a la vanguardia nicaragüense y a Neruda en poemas como “*Walking around*”.

Por otra parte, en la nicaragüense novela *Sangre Santa* (1940) de Adolfo Calero Orozco, el autor utiliza los mismos elementos que nombrados en JCU: broma e ironía por una parte, y mirada distanciada sobre los eventos como ocurriendo éstos al azar y sin lógica sino de sucesión inmediata.

Así, lo que en Coronel podría definirse como poesía concreta, tiene equivalentes en otras formas literarias, y, dentro de la misma poesía, en otros autores, como por ejemplo en los poemas de Williams Carlos Williams, cuando personifica mediante recurso a comparaciones metafóricas rebajadas al ámbito de una realidad cómica árbol y mujer en “*Portrait of a Lady*”, de título voluntariamente prerafaelita, o da cuenta en forma ultra-descriptiva en “*Willow Poem*”, “*Spring Storm*” o “*Blizzard*”, donde, en éste edad del hombre y evocación temporal se mezclan, como en el poema a Noruega de Joaquín Pasos.

Hemos apuntado en nuestro artículo “*“Obra Maestra” de José Coronel Urtecho, “No” de Carlos Martínez Rivas y la propuesta educación del lector burgués*” el origen en el *Manifiesto Dada* de Tristan Tzara y en el poema “*Las Vocales*” de Arthur Rimbaud de “*Obra Maestra*” de JCU.

En su primer poemario *Canciones de Pájaro y Señora* (1929-1931), Pablo Antonio Cuadra, evocando la fuente o las tijeras, pero también las vocales vueltas esta vez de formas idiosincrásicas nicaragüenses, también promueve la forma del poema-objeto o concreto, cuyo máximo representante, con los caligramas, es probablemente Apollinaire, Darío habiendo en “*A Roosevelt*” logrando en la primera estrofa una representación gráfica de América del Norte.

El principio del poema-objeto radica, nos parece, en el hecho de que, como hace Cuadra en su primer poemario, o Williams en los suyos, el objeto del poema venga a ser

el objeto mismo de la poesía, obviando así el proceso metafórico, asimismo en América Latina ocurre en Huidobro, por ejemplo en su poema “*Espejo de Agua*” donde la fuente dariana, como metáfora acuática, se torna objeto real, un estanque, de la interioridad del poeta. En “*Situation surréaliste de l’objet*” de 1935, (v. *Position politique du surréalisme*, Denoël-Gonthier, p. 137), André Breton define así el poema-objeto:

“La experiencia que consiste a incorporar en un poema objetos usuales u otros, más exactamente componiendo un poema en el cual elementos visuales encuentran lugar entre las palabras sin nunca hacer doble empleo con ellos.”

Sin embargo, la diferencia entre la utilización de lo concreto en JCU y en los surrealistas, hasta en Huidobro, es que, como Pablo Antonio Cuadra o los postmodernistas, en particular Pallais y Cortés, busca identificar o reducir lo objetual a lo coloquial, así cuando en el “*Canto de las Poponés*” el símbolo del café de las seis viene a ser el de un producto nacional tomada en la hora tropical en que todo el año cae el sol, o sea, el ámbito de producción y consumo: el café, el ámbito geográfico y climático: la puesta del sol, y el natural y biodinámico: las poponés, se juntan para crear, en un espacio reducido y distanciado, un himno burlesco a la nacionalidad, como ocurre también en “*Oda a Tío Coyote*” o “*Oda a Rubén Darío*”. De igual forma podemos plantear este espacio de lo coloquial como asunción de lo nacional en *Chinfonía burguesa* (1957), pieza de teatro escrita en colaboración con Pasos, ya que asume a la vez la definición del espacio burgués del teatro de bulevar del que proviene el modelo de la pieza, pero lo ubica en situaciones coloquiales de noviazgo ilícito entre una hija de buena familia y un poeta “*de la nariz a la geta*”, hasta la mexicanada final con la aparición de la muerte.

El Grupo U de Boaco, cuyo nombre, por su declarada apertura (de la U) se contrapone a la O de “*Obra Maestra*”, en sus intentos de desconstrucciones del discurso poético, con lógica matemática, si bien se inscriben en el ambiente de los 60 y el Oulipo, no dejan de rendirle homenaje en cierta medida a la forma vanguardista de JCU y Pablo Antonio Cuadra.

Lo burlesco y la desconstrucción, la ruptura con lo anterior y con el discurso poético son fenómenos de las vanguardias europeas, de Mallarmé a los dadas y surrealistas, pasando por Duchamp. Mientras Darío en sus escritos en prosa intenta cierta desconstrucción del relato, como en *El hombre de oro*, el salvadoreño Francisco Gavidia da una pauta mayor con obras como “*La tortura...*” y, en general, sus cuentos.

Lo anti-dariano, como elemento de reanudar con lo coloquial es un elemento definitorio de la poesía de vanguardia nacional, citábamos al primer poemario de Cuadra, en el que la fuente dariana se vuelve una parlanchina merchanta, y en que las

tijeras de peluquero dando vueltas alrededor de la cabeza del cliente se burlan del pájaro azul. Igual en América Latina el fenómeno se propaga, como confirma el conocido poema del mexicano Enrique González Martínez: “*Tuércete el cuello al cisne...*”.

En Nicaragua, a la “*Oda a Rubén Darío*” de JCU se compara “*Oda a Don Rubén Darío*” de Manolo Cuadra, en la que el poeta asocia las figuras del vate a la del Tío Coyote, por la aparición de la imagen de la “*hojarasca*” en la primera estrofa.

“*Los Parques*”, cuyo título se remite a la apropiación vanguardista de un objeto contemporáneo, al uso y semejanza del poema “*Zona*” y los siguientes de *Alcoholes* (1913) de Apollinaire, refiere explícitamente a la metáfora dariana, burlada, cuando habla del viento en los pinos, imagen de “*La Canción de los pinos*”.

El principio patriótico de auto-representación nacional, a pesar de la idea contraria promovida por la misma vanguardia, desemboca de Darío, y por ello mismo se difunde tanto en vanguardistas como en postmodernistas, con temáticas vanguardistas hasta en estos últimos (figura del pobre en Pallais, o poema conceptual del poeta a su balcón, que hace eco al “*Poema cotidiano*” de Cortés, aparición de la gritería, la flora y la fauna nacionales en Cortés, además de un “*Himno a Centroamérica*”, forma apologética que reproducirán todavía Neruda y, en Nicaragua, Cardenal en sus poemas épicos: *Canto General, Hora Cera,...*).

El patriotismo es un valor arraigado a todas las vanguardias y sus prefiguraciones de finales del siglo XIX: pensamos a Walt Whitman, arquetipo de ello, en Estados Unidos, Quiroga en Uruguay, Salarrué en El Salvador, Daudet, Maupassant y Herckmann-Chatrian en Francia, a Borges en Argentina con su situacionismo en un Buenos Aires ficticio, hasta al realismo maravilloso de Alejo Carpentier, que desembocará en el mágico de Gabriel García Márquez.

De alguna manera, el concepto de Carpentier de lo real maravilloso determina, explica y justifica, en la época de la vanguardia nicaragüense, lo que acuñamos en JCU: por un lado el recurso de lo objetual y lo casual (*ready-mades* de Duchamp) como elementos orgánicos del proceso de escritura vanguardista, y por otro el enfoque sustitutivo de temas surrealistas en general de concretización de elementos nobles del simbolismo (la fuente dariana en Huidobro, pájaro azul y, de nuevo, fuente darianos los dos en Pablo Antonio Cuadra) por elementos reduccionistas de la realidad nacional popular en JCU. En una entrevista dada a la BBC en 1976 (reproducida en BBC Mundo.com del domingo 26 dediciembre del 2004, http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_4126000/4126885.stm), Carpentier decía:

“La palabra realismo mágico fue traída a nuestro idioma por la publicación, si no me equivoco, por las ediciones de la Revista de Occidente hacia el año 1926, de un libro de un crítico alemán llamado Franz Roh, titulado "El realismo mágico", donde analizaba la producción de los pintores expresionistas alemanes.

Podríamos decir también que cuando André Breton en su primer manifiesto del surrealismo dice que todo lo maravilloso es bello, lo maravilloso siempre es bello, sólo lo maravilloso es bello, ya en cierto modo definía lo maravilloso.

Lo real maravilloso, tal como yo lo entiendo, se diferencia de ambas cosas por lo siguiente.

En el realismo mágico, tal como lo veía Franz Roh, el realismo mágico venía fabricado por el artista, por así decirlo.

El artista se colocaba ante una tela y al representar una calle de una ciudad moderna, la llenaba de elementos misteriosos, extraños, contrastados, en una atmósfera exenta de aire, exenta de espesor, transeúntes misteriosos que nunca se miran a la cara, que nunca dialogan...es un mecanismo fabricado, un elemento maravilloso fabricado, un realismo mágico fabricado.

Los surrealistas también, en la mayoría de los casos, producían lo maravilloso combinando objetos en una mesa, creando contrastes. Es decir, es un mundo maravilloso fabricado, premeditado.

En América Latina, lo maravilloso se encuentra en vuelta de cada esquina, en el desorden, en lo pintoresco de nuestras ciudades, en los rótulos callejeros o en nuestra vegetación o en nuestra naturaleza y, por decirlo todo, también en nuestra historia.”

Así, siguiendo la línea de la época, el nacionalismo que contemplamos también en Apollinaire, o los futuristas italianos, y, significativamente, en todos los líderes literarios de los movimientos de vanguardia, de Marinetti a Tzara o Breton, y asumiendo el discurso en vía de inauguración del nacionalismo de vanguardia nicaragüense, en este caso encabezado por Pablo Antonio Cuadra, quien le dará el giro permanente y sistemático en sus poemarios y escritos, Coronel no deja también, asimismo, de interesarse por la historia nacional, escribiendo *Reflexiones sobre la historia de Nicaragua (De Gainza a Somoza)* (1962) y *La familia Zavala y la política del comercio en Centroamérica* (1971). Sentimiento patriótico expresado en forma sublimada y referida a la antigüedad es también *La Sagrada Familia* de Salomón de la Selva, autor igualmente de *El Soldado desconocido*, versión nicaragüense del sentimiento nacional, tanto por el plantear la situación suya propia de extranjero en guerra europea, como por recordar, desde las primeras líneas del prólogo, tipismos nicaragüenses como escupir en la calle.

Lo popular sirvió probablemente a la vanguardia nacional como elemento de cohesión discursiva en la elaboración de una realidad folclórica, similar a las planteadas en España por la generación del 27, con Federico García Lorca y Gerardo Diego, o la anterior del 98, con Azorín, Miguel de Unamuno y Antonio Machado.

El problema de las raíces, cuestión de Estados-Naciones en proceso de unificación todavía a finales del siglo XIX, de ahí por ejemplo los pleitos territoriales de los actuales Estados Unidos tanto con sus vecinos latinoamericanos, como con su propio Sur, es el que implica un doble movimiento reivindicado, tanto por los postmodernistas, en particular Salomón, y los vanguardistas, concretamente JCU y Cuadra, con las traducciones y las reflexiones del primero sobre literatura norteamericana, pero también

podríamos citar a las traducciones (del inglés) de hai-kai por Cabrales. Este cosmopolitismo radicado o arraigado, como se prefiere, a una tierra, donde, como en Cuadra lo universal se vierte a lo coloquial (véase por ejemplo *Libro de Horas* o el homérico, por así decir, *Cantos de Cifar y del Mar Dulce*, 1967-1971), a diferencia del modernismo dariano en el que lo coloquial se elevaba a lo universal, se expresa perfectamente en la división cuatripartita, una por continente, hasta recaer en el último, el integrador latinoamericano, de la ponencia “*De lo real maravilloso americano*” (originalmente publicado en *Tientos y diferencias*, Montevideo, Arca, 1967, aquí tomado de la edición de Buenos Aires, Calicanto Editorial, 1976, pp. 83-99) de Carpentier.

Dentro de esta predominancia patriótica se dibuja un marco religioso fuerte, en T.S. Eliot en los Estados Unidos, Anatole France en Francia, Pablo Antonio Cuadra en Nicaragua. Misticismo que, teniendo ecos en Chesterton en Inglaterra o Borges en Argentina, se relaciona con una metaforización de lo real, a través de la cual, como en estos dos autores, como también, anteriormente en Huysmans, Poe, o, a inicios del siglo XX, en Kafka y Calero Orozco en la novela citada, la realidad adquiere matices de paradojas, laberintos y contradicciones. Lo literario afirmándose entonces como este espacio de lo no decible, de lo equivocado.

Es lo que llamaremos una literatura-trampa, como en los surrealistas, Borges, Pedro Salinas y su poemario *La voz a ti debida*, pero también la literatura policíaca, que conoce su mayor éxito. Como apuntábamos, en *La voz a ti debida*, el objeto del poema, en este caso la dantesca amada, se vuelve concepto de algo mayor, concepto puro, son las tijeras o la fuente de Cuadra, la misma fuente de Huidobro, el Aleph de Borges, “*Conversación Galante*” de Eliot (que recuerda poemas similares de Cortés sobre la poesía y sus temáticas clásicas), o “*Mr. Apollinax*”, del mismo Eliot (que recuerda algunos poemas de Pound, traducidos por JCU y Cardenal).

El personaje simbólico volviéndose representativo o arquetipal de una realidad otra, son “*El hombre-símbolo*”, “*Narciso*” y “*La diosa coja*” en los cuentos de JCU, son la similar “*Muerte de San Narciso*” del poema de Eliot, *El hombre que era Jueves*, novela de Chesterton, el Cifar de Cuadra, el Ulises (1922) de Joyce.

Collage y referencia como distancia irónica a lo descriptivo se presentan en estos autores, en particular en los anti-darianos vanguardistas nacionales con sus infaltables burlas al modelo, JCU con el título homérico, sacado de *La Iliada*, de la antología de su poesía completa (por lo menos en la selección establecida por el mismo poeta): *Pol-la D'Ananta*, *Katanta*, *Paranta* (1970, 1989, y 1993), y en Joyce y sus palimpsestos narrativos, cuyo símil en Nicaragua podría ser el tardío *Lobo Jack* (1998) de Rafael Vargarruiz.

El principio del flujo de conciencia de Joyce, aunque con todas las diferencias, pueden verse en JCU y sus poemas instantáneos o casuales, como por ejemplo a su

mujer, y, más significativamente, tal vez, en *Rápido Tránsito* (1953, 1959), aunque el tono general pretenda obviamente más asemejarse al ambiente jazz y la voz despreocupada de novelas como *El gran Gatsby* (1925) de Scott Fitzgerald.

El problema de la desconstrucción del lenguaje en JCU en el ámbito hispánico se puede comparar con los versos de León Felipe (“*Deshaced este verso*”) o a las farsas y el teatro para títeres (1921-1928) de García Lorca.

De lo mismo, el principio acumulativo o enumerativo en la poesía de JCU tiene equivalente en Gertrude Stein, por ejemplo las *Stanzas* o “*If I Told Him: A Completed Portrait of Picasso*”.

Aunque con acentos todavía de poesía tradicional, a la manera de Burns por ejemplo, Yeats propone en sus poemas canciones objetuales al “*Pez*”, “*La Flecha*”, “*Las Muñecas*”, etc., y sus poesías amorosas, como las evocaciones de Pound o JCU, aparecen a menudo distanciadas y con toque irónico.

Podríamos decir que conclusión no hay al presente trabajo, por varios motivos: primero tuvimos, por asuntos bibliográficos personales, que hacer sin la fundamental labor de Steven White sobre las influencias francesas y norteamericanas en la poesía nicaragüense, lo que, sin lugar a duda, resta numerosos elementos de comparación establecidos por nuestro colega estadounidense. Por otra parte, el hablar de JCU y la literatura universal sería, no sólo abarcar, como hemos propuesto, el margen de correspondencias formales entre su obra y las preocupaciones de la poesía, la literatura y el arte de su época, sino, a la vez, las influencias directas, perceptibles en su poesía, es decir, en textos específicos de JCU, y los trabajos hechos por el poeta sobre literatura, en particular norteamericana, abarcando, dichos trabajos, a la vez sus traducciones y sus textos críticos y ensayísticos (tales como, en este último caso: *Panorama y antología de la poesía norteamericana* de 1948, y, en colaboración con Cardenal: *Antología de la poesía norteamericana* de 1963). Recordar los valores de la broma, la descomposición, la enumeración, lo coloquial y lo patriótico, en JCU es, más que hablar de su obra, hablar de una generación: la vanguardia nicaragüense, y una época: las vanguardias de inicios del siglo XX, haciendo desaparecer la figura del poeta a provecho de cotejos todavía no intertextuales, pero sí comparativos. Para que reaparezca el poeta, se tendría que llegar al nivel intertextual, lo que no hicimos en el presente trabajo, aún cuando ya lo habíamos hecho, parcialmente, en cuanto al poema “*Obra Maestra*”, en nuestro anterior trabajo aquí referenciado a inicios de la presente ponencia. Además, expresar realidades formales de la construcción poética y literaria (es decir, cómo se presenta el texto y cuales son sus paralelos con normas estilísticas de una época) sólo permite empezar a vislumbrar el trabajo por hacer, así que, no pretendiendo aquí a ninguna obra maestra, y jugando algo con las palabras del mismo JCU, a lo mejor al igual que otros conferencistas presentes, terminamos en círculo: “*Y allí comienza su gloria/ donde su pena termina.*”

**"Obra Maestra" de José Coronel Urtecho, "No" de Carlos Martínez Rivas
y la propuesta educación del lector burgués**

"Thy head is as full of quarrels as an egg is full of meat"

(William Shakespeare, *Romeo and Juliet*, acto III, escena 1)

El estudio de las obras a partir de su análisis esotérico es una técnica aparentemente distanciada de los métodos acostumbrados, sean éstos críticos o científicos. La crítica, si bien expresa opiniones sobre su material, pretende, al igual que la estética, la inmanencia formal, concretizada en la obediencia o trascendencia y superación de las reglas habituales del arte, lo cual de hecho no evidencia la ideología subyacente en la obra como material investigativo, sino las posiciones del crítico ante la obra, esto es, la valoración personal, y por ende subjetiva, que nos ofrece el crítico. Al contrario, el método exotérico, frecuentemente empleado - a decir verdad, en sentido equivocado - con el reciente éxito de la sociología del arte, en particular después de los logros del estructuralismo lévi-straussiano, sociología del arte amparada por la teoría marxista-leninista de la identidad implícita entre las producciones materiales y las producciones simbólicas, reivindica la comprensión de la obra en el mejor de los casos como expresión fantasmiosa de realidades concretas²⁵, y en el peor como expresión vacía en sí, cuyo único sentido le viene del espectador (Umberto Eco) o del mercado (Pierre Bourdieu).

Así, dentro de tales antecedentes, puede parecer complicado y acaso poco práctico asumir una posición esotérica - en particular en lo que a textos tan condensados como el poema "Obra Maestra" de José Coronel Urtecho se refiere -, salvo si la asumimos en perspectiva panofskiano, o sea, como el primer paso hacia el discernimiento del significado social de la obra como expresión de la mentalidad de su época.

La III Bienal de Artes Plásticas Centroamericanas, presentada en los meses de septiembre y octubre del 2002 en el Palacio de la Cultura de Managua nos da la pauta para abordar el material escrito como forma caligramática, ya que en esta exposición, muchas obras plásticas - todas abstractas - integran el texto como elemento aclarador. Ya en un antiguo número del *Nuevo Amanecer Cultural*, Julio Valle Castillo evocaba el trabajo de la forma realizado por Rubén Darío en la oda "A Roosevelt" (1904), al diseñar la primera estrofa del poema para darle el aspecto del mapa de América del Norte. Nosotros también encontramos algo similar en "*¿Qué sos Nicaragua?*" de Gioconda

²⁵V. por ej. las *Mitológicas*, o Françoise Frontisi-Ducroux, *Dédale - Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*.

Belli²⁶ donde con los nombres de las aves-símbolos nacionales se estructura la segunda estrofa como ala desplegada.

Los caligramas integran una larga historia: si bien Guillaume Apollinaire escribió sus primeros caligramas en 1914, dando al género nueva vida y fama internacional, y si Darío le antecedió diez años, los primeros caligramas los encontramos entre los griegos antiguos. Entre los autores de la Edad Media, se destaca Fortunat, de la corte de Carlomagno, que integraba, conforme la técnica propia de la corte de Constantino desarrollada por Porfyrius, el caligrama en el cuerpo del texto, coincidiendo así también perfectamente con los principios emitidos por Horacio en el *Arte Poético*. El Renacimiento dio un valor negativo al caligrama, así Rabelais (*Cinquième Livre*, cap. 27, 44, 46) los utiliza en forma burlesca. Sin embargo, la integración rabelaisiana del caligrama dentro del espacio narrativo dio origen a un género que va de *Vida y Opinión* de Tristram Shandy de Sterne a los experimentos de Charles Nodier en el siglo XIX. El barroco multiplicó los caligramas, aun cuando hoy en día la mayoría de estos están perdidos. Citamos por ejemplo las obras del carmelita Paschasius o la *Metametrika* de 1663 de Juan Caramuel Lobkowitz. Así la integración del mapa de América del Norte dentro del espacio poético en "*A Roosevelt*", forma evocada por la reducción progresiva de los elementos métricos de los versos, no es sino la retoma de los llamados versos ropálicos, que son una de las cuatro técnicas griegas de juego formal con el acróstico, el palíndromo y el lipograma (esta última retomada por Georges Pérec en *La Disparition*).

Es interesante para nosotros notar que el caligrama se concibe a la vez como juego plástico dentro del texto (identificación entre el objeto referenciado y la forma dada a la organización espacial del texto) y como juego formal con las mismas letras organizándose y/o destacándose (a veces por su ausencia) según cierto orden.

Este proceso clásico lo utiliza claramente Coronel Urtecho en "*Obra Maestra*" de 1928:

"O

¡cuánto me ha costado hacer esto!"

Aquí, obviamente la "o" actúa en primer lugar como expresión de asombro, pero también es la inicial del objeto referenciado, a saber la "*Obra Maestra*".

²⁶V. el capítulo anterior.

El principio de broma, propio de los movimientos de vanguardia, se expresa plenamente en este título, por cierto muy alejado del resultado final propuesto por el poeta. En este sentido, es importante apuntar que el poema se fecha en el mismo año del nacimiento de la vanguardia nicaragüense. De hecho, si algunos ubican el momento de la creación del movimiento en 1927, con la publicación del poema "*Oda a Rubén*" de Coronel Urtecho, y otros en 1931, cuando se publica la página *Vanguardia*, la cronología real fue reseñada en el número extraordinario de *El Pez y la Serpiente* (1978-1979), dirigida por Pablo Antonio Cuadra. Para celebrar el 50 aniversario, la dirección de la revista escogió ubicar entre 1928 y 1929 el nacimiento del movimiento, o sea, después del regreso de Coronel Urtecho de los Estados Unidos, y de Luis Alberto Cabrales de Francia, la consiguiente formación en 1927 del grupo Renacentista con alumnos y ex alumnos del Colegio Centroamérica y del Instituto Nacional de Oriente en Granada, y la aparición en 1928 de la revista *Semana* en su segunda época, esta vez dirigida por Coronel Urtecho, Cabrales y Luis Pasos Argüello, revista en la que por primera vez se publicaron los poemas franceses y norteamericanos traducidos por los vanguardistas, así como los de su propia inspiración.

Por otro lado, es evidente que el poema "*Obra Maestra*", en tono de burla, se remite al ámbito más general de la concepción contemporánea que tenían los demás movimientos de vanguardia, en este caso europeos, de la obra de arte. Tanto los futuristas como los dadaístas en sus respectivos manifiestos contemplaban la necesaria "*muerte del arte*" y de los museos, que invitaban a quemar. Significativamente, el concepto de "*muerte del arte*" viene de Hegel, que lo entendía como el paso necesario hacia la Razón, ya que, según su concepción histórico-ideológica de los acontecimientos, los tres pasos para llegar a la Razón eran: la Religión, en la que se expresaban la fe y el instinto, superados los dos por la "*muerte de Dios*" con el siglo de las Luces, el Arte, que permite llegar a lo Absoluto mediante los sentidos - es decir, que el Arte todavía era más acá del Entendimiento -, y la Filosofía, el nivel más alto del Pensar, con el que se alcanza el conocimiento de lo Absoluto mediante la Razón. Según Hegel, de la misma manera que la muerte de Dios era indispensable para la plena realización del Arte, la muerte del Arte era dialécticamente la condición *sine qua non* del advenimiento de la Razón, y la muerte del arte se daría cuando el arte se volviera su propio sujeto, practicando la auto-irrisión al abandonar los objetos tradicionales en provecho de los puros conceptos.

El hecho es que la "o" que abre el poema "*Obra Maestra*" es históricamente dependiente de la "o" con la que se termina el poema "*Voyelles*" de Arthur Rimbaud:

"O, supremo Clarín lleno de estridores extraños,

Silencios atravesados de los Mundos y los Ángeles:

- O el Omega, ¡rayo morado de sus Ojos!" (La traducción es nuestra.)

De lo mismo, el poemario *Morado* (cuatro ediciones: 1940, 1958, 1971, 1975) de Ge Erre Ene (Gonzalo Rivas Novoa), parodia de la poesía de Darío y versión cómica del

título *Azul...*, expresa tal vez una idéntica génesis con "*Obra Maestra*", en cuanto sátira de lo Bello, "*supremo Clarín*" modernista.

De hecho, enmarcada en su contexto histórico, la "o" de "*Obra Maestra*" tiene el sentido terminal del clásico "*Omega*", pero aquí, por su posición inicial en el poema, atribuido a un objeto en realidad cómica y voluntariamente inconcluso. Así, crítica y negación de la obra maestra concebida en sentido tradicional, la obra maestra propuesta por Coronel Urtecho viene a ser arquetípica de la concepción que tenía su época del artista como libre de todo compromiso artístico con el público. El artista contrapuesto al artesano. Se sabe por ejemplo que el escultor francés César daba a realizar sus esculturas en formato grande. Ya Marcel Duchamp abrió esta dicotomía discursiva entre el artista como hacedor y el artista como intelectual con los *ready-mades*.

Al nivel sincrónico, el menosprecio por la técnica - es decir, por el *tiempo* que toma la realización de la obra en el sentido medieval y artesanal estricto de la noción de "*chef-d'oeuvre*"²⁷ - aparece, entonces, como la evolución lógica de la auto-afirmación, a partir del Renacimiento²⁸, de las artes plásticas, ya no como artes mecánicas, sino como artes liberales.

El sentido vanguardista chistoso de "*Obra Maestra*", sobredeterminado por el segundo verso, concreta e identifica el primero como siendo, de hecho, la misma "*obra maestra*", por el pronombre demostrativo que se le aplica.

El ensimismamiento del cuestionamiento artístico, en el que la propia letra, como ocurre en el caso de "*Voyelles*" de Rimbaud, o los caligramas en cuanto juego puramente literario, aparecen como expresión final del arte, ya no denotativo de una realidad exterior, sino afirmación de un mundo personal.

Ahora bien, el otro elemento fundamental de las vanguardias es el uso de la vulgaridad como parte integrante del choque con el espectador burgués y, por ende, con el mercado, a la vez expresión de la "*muerte del arte*" - como en "*L.H.O.O.Q.*" de 1919 de Duchamp - y del advenimiento subsiguiente del arte por el arte.

Preocupación, finalmente, nominalista de la identidad entre el sociolecto y el idiolecto, perfectamente expresada por Hugo Ball en el *Manifiesto Dada* leído en el Cabaret Voltaire el 14 de julio de 1916 (y que parcialmente, por lo menos en esta problemática, retomará Tristan Tzara en *Manifiesto Dada 1918*):

²⁷V. Walter Cahn, *Obras Maestras - Ensayo sobre la historia de una idea*, Madrid, Alianza, 1989.

²⁸Y las obras y reivindicaciones de Leonardo da Vinci e Michelangelo Buonarroti, v. Anthony Blunt, *La théorie des arts en Italie de 1450 à 1600*, Paris, Gallimard, 1966.

"Yo leo versos cuya intención no es menos que esto: pasarse del lenguaje. Dada Johann Fuchsgang Goethe. Dada Stendhal. Dada buddha, Dalai Lama, Dada m'dada, Dada m'dada, Dada mhm'dada. Lo que importa es la relación y que sea primero un poco interrumpida. Yo no quiero palabras que fueron inventadas por otros. Todas las palabras fueron inventadas por otros. Quiero mi propia estupidez y además vocales y consonantes que le corresponden."

En la Bienal ya citada, el uso, en las obras plásticas, de palabras, citas (en los dos cuadros y la instalación de Ezequiel Padilla en homenaje a Ignacio Ellacuría), recortes de periódicos (en la instalación *Arqueología de la Memoria* del salvadoreño Milton Doño representa a la masacre fascista de 1932), y hasta a menudo artículos del diccionario, marca cómo el sociolecto se inserta en el idiolecto para aclararlo, pero como negación del artista a expresar idea propia subjetiva, y deseo que el espectador haga el trabajo de reflexionar sobre la obra, siendo entendida ésta por el artista como cuestionamiento vivencial (ciclo de la vida humana expresado a través de símbolos señaléticos) o político (nombres de hombres políticos corruptos borrados del lienzo en la obra de Rodrigo González, Constitución Nacional de Nicaragua, emblema del país o diccionario del siglo XIX en una de las dos instalaciones de Raúl Quintanilla viniendo respectivamente a oponerse a la práctica política común y aclarar en forma denotativa y burlesca la relación dialéctica amo-esclavo mediante la identificación entre los colonizadores y los "coloide(s)", que se difunden sin mezclarse con la materia porosa cuando la invaden, y entre la Colonia y irónicamente el adjetivo "columbino"), o sea, para volver a la problemática de Tzara, como manifestación inmediata de lo dado, integrando y pervirtiendo el contexto propio al crear una distancia lingüística entre la norma del significado (el sociolecto referenciado por el uso de palabras o los artículos de diccionario) y su denotación en la obra (el idiolecto en cuanto interpretación personal de la realidad).

La vulgaridad de la que hablábamos se historiza a partir de *Olympia* y *Le déjeuner sur l'herbe* (los dos cuadros de 1863) de Édouard Manet, hasta las obras de Duchamp y el *Manifiesto Dada 1918*, escrito y publicado por Tzara en abril de aquel año, *Manifiesto Dada 1918* fundador del movimiento dada berlinés, y prefigurado en su tensión hacia lo escatológico por el *Manifiesto del futurismo* del italiano Filippo Tommaso Marinetti, publicado en la revista *Figaro* el 20 de febrero de 1909, y de connotación claramente sexual (en el anterior *Manifiesto del Señor Antipirina* de 1916, del mismo Tzara, se fundamentan también en el *Manifiesto* de Marinetti, la referencia central a los objetos de la contemporaneidad, en particular el automóvil, y la alusión nativa al ser bebé - todavía presente en *Manifiesto Dada 1918* -).

Esta vulgaridad enfocada hacia lo grotesco de las partes genitales y anales permite entender que no sólo se resuelve la figura de la "o" que conforma la "Obra Maestra" de Coronel Urtecho como la expresión invertida y cómica del "Omega" que marca el final y la muerte del arte como se conocía anteriormente, sino que nos abre a la posibilidad de ver esta "o" por lo que es: un círculo. Forma polisémica del cero como expresión del vacío y la ausencia, en este caso de la obra. Como hemos apuntado al inicio, nuestra "o" es, en primera lectura, una "o" de asombro, la admiración del poeta ante su propio trabajo, pero también, como lo sospechamos, "o" de incredulidad para el espectador. De símbolo tradicional de perfección y unión con lo divino, la "o" se vuelve aquí la forma más simple de la nada, así como de identificación, por toda la red subyacente referencial ya evidenciada, de la identidad entre la emoción personal y la letra que la expresa, asimismo entre la letra y su caligrafía en el momento de pronunciarla, adecuación perfecta y reducción del sentido a la forma. Dentro de este contexto en que la "o" viene a ser la imagen misma de la boca asombrándose por auto-admiración burlesca o indignación del lector por sentirse engañado y despreciado en su conocimiento previo de lo que es una obra maestra, resaltante y destacada, la vocal también, por referencia al uso de lo vulgar por las vanguardias de la época - y, en el caso de Nicaragua, de lo popular como expresión vernácula de lo nacional -, debe remitirnos a lo que es la nada en sentido vulgar: un ano, la "mierda" tan al centro de las preocupaciones de Tzara, y realizada para el lector en la "Obra Maestra" de Coronel Urtecho, ya que ésta, en su forma como en su ataque implícito al sentido común, por la auto-satisfacción aparentemente injustificada del autor, se opone a lo que tradicionalmente se considera como una obra maestra: una obra fruto de un trabajo asiduo de la palabra. Consciente de la perversión que hace sufrir a nuestras costumbres de lectura, Coronel Urtecho la apunta en el segundo y último verso del poema, haciendo una explícita referencia al tiempo que le tomó escribirlo.

En su obra²⁹, Carlos Martínez Rivas expresa de manera recurrente el problema de la obra maestra, planteándola a menudo como algo inconcluso por naturaleza (v. "Proyecto de la Obra Maestra", no publicado en poemario), y hasta en oposición con el gusto pequeño burgués, como ocurre en "Memoria para el Año - Viento Inconstante":

"Sí. Ya sé.

Ya sé yo que lo que os gustaría es una Obra Maestra.

Pero no la tendréis.

De mí no la tendréis.

Aunque se vuelva, comentando, algún maestro

del humor entre vosotros: -Poco trabajo le costará cumplir...

Aunque sepa hasta qué extremo las amáis."

²⁹V. nuestra traducción crítica: *Le Paradis retrouvé/L'Insurrection Solitaire/Varia/Addendum: "Une rose pour la petite fille qui revint pour sa mort"/A la manière de la chauve souris*, Bès Editions, Francia, 2003.

A lo que sigue una burla al gusto del mundo burgués para la música clásica, pero de cajón, con paradigma Juan Sebastián Bach.

En "No", segunda parte de "*Mecha quemándose - Suite*", poema de la última parte, titulada "*El Monstruo y su Dibujante*", de *La Insurrección Solitaria* (1943), se desarrolla esta dialéctica, expresándose claramente la oposición entre el buen gusto común y el gusto muy particular del artista:

*"Me presentan mujeres de buen gusto
Y hombres de buen gusto
Y últimos matrimonios de buen gusto
Decoradores bien avenidos viviendo en medio
de un miserable e irreprochable buen gusto.
Yo sólo disgusto tengo.*

Un excelente disgusto, creo"

Sin bien la "o" con la que empieza "*Obra Maestra*" no consta de punto de exclamación, la frase siguiente, que afirma la letra como objeto mismo de la susodicha obra maestra representa una auto-afirmación discursiva, de satisfacción y jubilación. A diferencia - y también contraponiéndose en eso al afirmativo "No." que, en el lugar estratégico donde empieza en el mapa el istmo centroamericano, cierra el caligrama de América del Norte en "*A Roosevelt*" de Darío -, el título "No" de Martínez Rivas, careciendo de toda puntuación, representa la forma más simple, adjetival, y definitiva de auto-afirmación individual por negación de la norma - lo que, a nivel lingüístico, encarna la ausencia de los esperados puntos de exclamación en cuanto rechazo de cualquier signo de enunciación positivo - (v. lo que acabamos de decir sobre el uso de palabras en las obras plásticas en la Bienal de Arte Centroamericano, así como la interpretación psicoanalítica del decir "no" como forma de placer, y el episodio de la marcha en común en el patio de la escuela en *Dead Poets Society* de 1989 de Peter Weir).

"No" sigue las preocupaciones del primer poema de la "*Suite*", acerca éste de la labor del escritor buscando "*los signos las/ letras de hoy los calamares/ en su tinta*". Esa investigación del estilo persiguiendo una forma se expresa como afirmación inmediata del ser poético por contraposición con su situación contextual: "*Perezoso de la Historia y de los diarios.*"

Ahora bien, es precisamente esta inmediatez de lo vivido como principio artístico, por oposición a la idea de la obra como trascendencia eterna que Tzara, antes que Coronel Urtecho, plantea en su *Manifiesto*:

*"DADA es la insignia de la abstracción; la publicidad y los negocios también son elementos poéticos.../... Odio la objetividad grasa y la armonía, esa ciencia que encuentra que todo está en orden. Sigán, hijos míos, humanidad... Dice la ciencia que somos los servidores de la naturaleza:/ todo está en orden, hagan el amor y rómpanse la cabeza. Sigán, hijos míos, humanidad, gentiles burgueses y periodistas vírgenes...
*** Estoy contra los sistemas, el más aceptable de los sistemas es no tener, por*

principio, ninguno. *** Completarse, perfeccionarse en su propia pequeñez hasta llenar el vaso de su yo, coraje para combatir por y contra el pensamiento, misterio del pan desencadenamiento súbito de una hélice infernal en lis económicos:/ LA ESPONTANEIDAD DADAÍSTA/.../... La impotencia para discernir entre los grados de claridad: lamer las penumbras y flotar en la gran boca llena de miel y de excremento. Medida en la escala Eternidad, toda acción es vana - (sí dejamos que el pensamiento tenga una aventura cuyo resultado fuese infinitamente grotesco - dato importante para el conocimiento de la impotencia humana). Pero si la vida es una farsa barata, sin objetivo ni parto inicial, y porque nosotros creemos deber salir adelante limpiamente, como crisantemos lavados, del asunto, hemos proclamado única base de entendimiento: al arte. El arte no tiene la importancia que nosotros, centuriones de la mente, le prodigamos desde hace siglos. El arte no aflige a nadie y aquellos que sepan interesarse por él recibirán caricias y buena ocasión para poblar el país de su conversación. El arte es algo privado, el artista lo hace para sí mismo; la obra comprensible es producto de periodista, y pues que se me antoja en este momento mezclar a ese monstruo con colores de aceite: tubo de papel que imita metal que uno aprieta y automáticamente vierte odio, cobardía, villanía. El artista, el poeta se regocija del veneno de la masa condensada en un jefe de sección de esta industria, es feliz cuando se le injuria: prueba de su inmutabilidad. El autor, el artista alabado por los periódicos, comprueba la comprensión de su obra: miserable forro de un abrigo con utilidad pública; andrajos que cubren la brutalidad, meados colaborando al calor de un animal que cobija bajos instintos. Fofa e insípida carne que se multiplica con la ayuda de los microbios tipográficos./ Hemos arrollado la tendencia llorona en nosotros. Toda filtración de esa naturaleza es diarrea confitada. Alentar este arte significa digerirla. Nos hacen falta obras fuertes, rectas, precisas e incomprensidas para siempre. La lógica es una complicación. La lógica siempre es falsa. Ella tira de los hilos de las nociones, palabras, en su exterior formal, hacia objetivos y centros ilusorios. Sus cadenas matan, miriápodo enorme que asfixia a la independencia. Casado con la lógica, el arte viviría en el incesto, engullendo, tragándose su propia cola siempre su cuerpo, fornicándose en sí mismo, y el genio se volvería una pesadilla asfaltada de protestantismo, un monumento, una pila de intestinos grisáceos y pesados./ Pero la soltura, el entusiasmo e inclusive el júbilo de la injusticia, esa pequeña verdad que nosotros practicamos con inocencia y que nos hace bellos: somos finos y nuestros dedos son maleables y resbalan como las ramas de esa planta insinuante y casi líquida; ella precisa nuestra alma, dicen los cínicos. También ése es un punto de vista; pero no todas las flores son santas, por fortuna, y lo que de divino hay en nosotros es el despertar de la acción antihumana."³⁰

No hay duda de que, mientras la identificación entre la obra tal como la concibe el público y el carácter mercantilista de los diarios venga en Tzara de Stéphane

³⁰Siete Manifiestos Dadá, Barcelona, Tus Quets, trad. Huberto Haltter.

Mallarmé³¹. La identificación entre Historia y diario como formas objetivas de lo no artístico pasa idénticamente de Mallarmé a Martínez Rivas. Así no es nada casual encontrar en Tzara referidos a la vez el "*Monstruo*" o "*grotesco*" y la labor del artista como "*Dibujador*" del mismo, lo que a la vez prefigura y aclara el título y la temática de la última parte de *La Insurrección Solitaria*.

Ahora bien, de la misma manera, la contraposición vanguardista de "*No*" entre gusto social y "*disgusto*" artístico como expresión nueva de la estética renovada también aparece como elemento clave del *Manifiesto* de Tzara:

*"El inicio de Dada no fue el comienzo de un arte, sino de un disgusto. Disgusto con la magnificencia de los filósofos que por 3000 años nos han explicado todo (¿para qué?) disgusto con las pretensiones de los artistas-representativos-de-Dios-en-la-tierra, disgusto con la pasión y con la verdadera enfermedad patológica en la que el hastío no es lo peor; disgusto con una falsa forma de dominación y restricción *en masse*, que acentúa más que apacigua el instinto de dominación del hombre, disgusto con todas las categorías catalogadas, con los falsos profetas que no son nada sino un frente para los intereses de dinero, honor, enfermedad, disgusto con los lugartenientes del arte mercantil hechos para obedecer de acuerdo a unas pocas leyes infantiles, disgusto con el divorcio del bien y el mal, lo bello y lo feo (¿porque sería más estimable ser rojo que verde, a la izquierda que a la derecha, ser grande que pequeño?). Disgusto finalmente con la dialéctica Jesuítica que puede explicar todo y llenar la mente de la gente con oblicuas y obtusas ideas sin ninguna base fisiológica o raíz étnica, todo esto por medio de artificio cegador e ignominiosas promesas de charlatanes."* (La traducción es nuestra.)

El título "*No*" viene entonces a dar cuenta del rechazo de la tradición burguesa que se quiere imponer al autor. Se inscribe como prolongación de la apología de la Nada como entidad negativa, discurso opuesto al arte tradicional. Define así a la vez "*el despertar de la acción antihumana*" tzarana, y la concepción de la literatura misma como contra-arte. Por un lado, el concepto kantiano de "*nada*" viene a ser en el siglo XX, de Carl Gustav Jung a Teodor Adorno, Roland Barthes (véase, respecto a la última cita, el carácter algo dadaísta de las preocupaciones y el título del póstumo *L'obvie et l'obtus* de 1982) y su discípulo Tzvetan Todorov, definitorio del arte como vacío referencial³² - error que se entiende tanto por la tradición estética formalista como por la amplificación del concepto del arte abstracto como intencionalidad (Meyer Schapiro) a la idea que todo arte, aun figurativo, es subjetivo -; por otro lado, la resistencia del arte contemporáneo tanto al público burgués (lo que desembocará en los años 60 sobre el *land art*), como la marginalización e invalidación de la universalidad posible de los discursos, esencialmente después de la Segunda Guerra Mundial, pero cuyas premisas

³¹V. Barbe, *Iconología*, cap. XVII-I.

³²V. Barbe, *Roland Barthes et la théorie esthétique*.

ya se encuentran en el *Manifiesto* de Tzara después de terminar una guerra duramente perdida para los Alemanes, y el enfrentamiento del arte no figurativo (en artes plásticas) o descriptivo (en literatura) con intérpretes que cada vez menos aptos a entender de que se trataba dieron vuelta y empujaron a los propios artistas a fomentar la idea de la subjetividad innata e imposible de compartir en su obra, estos tres elementos validaron la conciencia de enajenamiento del discurso artístico.

Tal vez esta dialéctica insoluble del artista ante el discurso burgués impugnado pero sin embargo, como podemos apreciar, contraído se aclara un tanto citando Juan Sobalvarro³³, cuando escribe, acerca de la afirmación "... *la literatura sola, la literatura por la literatura, no sirve para nada...*" de Ernesto Cardenal en la introducción a la segunda edición de la antología de *Poesía nicaragüense* del poeta trapense³⁴:

"¿acaso no tiene un tono vanguardista granadino? ¿no viene esta idea de una de las contradicciones de la vanguardia... la de criticar al burgués y a la vez ser portador de sus ideas? para el burgués la literatura no sirve porque no es una máquina de hacer dinero, aunque hay sus excepciones. No hay literatura "sola" (adjetivo puesto en negrilla por Sobalvarro), hay literatura y la literatura sirve como sirve todo lo que es portador de ideas y conocimiento."

Se marcan entonces en Coronel Urtecho y en Martínez Rivas las dos vertientes - cómica e irónica/trágica - de la ideología social de los artistas contemporáneos auto-definiéndose como prototipo de la clase marginada³⁵. Sobredeterminadas por las secuelas de la guerra en Nicaragua (comparar por ejemplo con la obra de Erick Aguirre), huellas de este posicionamiento se encuentran:

1/ En Marta Leonor González, en el poema "*A propósito de un pensamiento vago*" del poemario *Huérfana Embravecida*³⁶, en el que el acto femenino de cortarse las uñas, explícitamente relacionado con la muerte (como en la "*Oda a Safo*" de Salomón de la Selva en *El Soldado desconocido* de 1922), evidencia la permanencia en el hoy de la mujer social;

2/ Y, todavía en sentido de género, en el epigrama que dedica a Martínez Rivas al final de *Las ciruelas que guardé en la hielera - Poemas 1994-1996*³⁷, el joven poeta homosexual Héctor Avellán, donde expresa este mismo encerramiento en el presente; casualmente, Avellán en "*De las muertes posibles de William S. Burroughs*", del mismo poemario, termina sobre una nota muy a la manera de Martínez Rivas, en particular de "No":

³³En "*Las mentiras del exteriorismo*", *400 Elefantes*, Managua, agosto de 1997, p. 22.

³⁴Managua, Nueva Nicaragua, 1986, p. VIII.

³⁵V. Barbe, "*Los Malditos*", *El Nuevo Diario*, 11/12/1998, p. 10, y "*El Auto-Hamlet*" de Carlos Martínez Rivas, cuyo antecedente vanguardista es el "*Autosoneto*" de Cuadra.

³⁶Marta Leonor González, *Huérfana Embravecida*, Managua, 400 Elefantes, 1999.

³⁷Héctor Avellán, *Las ciruelas que guardé en la hielera - Poemas 1994-1996*, UNAN-León, 2002.

*"Para ver a los buenos ciudadanos,
sobrios y heterosexuales,
entrar justos y cómodos
al sistema"*

Poema sobre el que desemboca, precisamente, otro, "*Panfleto para la clase incómoda*", en este caso la campesina, con la que se identifica el autor.

Álvaro Gutiérrez

El pintor y escritor jinotepino Álvaro Gutiérrez es autor de un cuento titulado: "*El cuento más largo del mundo*", integrado a su libro *Asociación para delinquir - Varia Invención* - (Managua, Sirman-CNE, 1997, p. 107). Dicho cuento se divide en un epígrafe: "*Para Augusto Monterroso*", y una línea, que conforma todo el texto del cuento: "*El mono se bajó del árbol y se irguió para talarlo.*"

El epígrafe al guatemalteco Augusto Monterroso remite a su famoso cuento "*El dinosaurio*", integrante del libro *Obras completas (y otros cuentos)* de 1959, cuyo texto se reduce a la siguiente frase: "*Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba aquí.*" (Bogotá, Norma, 1994, p. 67).

El nicaragüense Lolo Morales interpreta el texto de Gutiérrez en su poemario *Güegüence mío y otros versos* (Comercial 3H S.A., 1998, pp. 61-63) de título dariano-coroneliano, mediante dos poemas consecutivos que cierran el libro, justo antes del último díptico, éste funcionando por oposición entre "*Antonimos*" (p. 65) que trata de un general somocista llamado con nombres de simio, y "*Es como un(a)...*" (p. 67) sobre el baudelairiano poeta y su puta, con alusiones también políticas al final del poema. El díptico que nos interesa es el siguiente: "*Evolución*" (p. 61): "*Y el mono/ se hizo hombre;/ el chillido/ fue primero,/ luego vino/ la palabra.*"; "*Involución*" (p. 63): "*Y el hombre/ se hizo mono;/ hoy la bestia/ chilla,/ y la humanidad/ gime.*" Similarmente, a inicios de su poemario, en "*Resumen amoroso*" (p. 9) propone una interpretación propia de "*Idilio en cuatro endechas*", II, de José Coronel Urtecho, a quien, además de imitarle en muchos poemas, dedica una "*Oda*", a la manera del maestro (p. 21). Anteriormente, Leonel Rugama, en "*La tierra es un satélite de la luna*" (1969), había abordado la dialéctica de la evolución humana, oponiendo la conquista espacial norteamericana al hambre en Acahualinca.

Mucho se ha hablado del cuento de Monterroso, hasta el también nicaragüense Juan Aburto le dedicó un cuento, titulado "*El Asedio*", publicado por el *Nuevo Amanecer Cultural* el 24/2/2003, y cuyo punto de partida es la situación de la frase de "*El Dinosaurio*". Sólo que ahí, Aburto asume que el sujeto evocado por Monterroso es el cazador del dinosaurio, en una reescritura del cuento que recuerda novelas como *La guerre du feu* de 1909 de los hermanos Joseph Henri Boex, o Rosny l'aîné, y Séraphin Justin Boex, o Rosny le jeune, mejor conocidos bajo el pseudónimo de J.H. Rosny.

Dos preguntas caben entonces: la primera: ¿qué cuenta el cuento de Gutiérrez? concierne el cuento de Gutiérrez, la segunda: ¿cual es el sujeto del cuento? el de Monterroso. Las dos preguntas son estrechamente relacionadas, y se aclaran mutuamente. En los dos casos, nos encontramos ante animales relacionados con el tema de la evolución: el dinosaurio y el mono. En el caso de Gutiérrez, indudablemente el sujeto del texto es el mono, sin que se pueda definir lingüísticamente si se trata de un mono en particular o del mono como especie, si no es por la utilización del artículo "*el*",

que supondría para referir a un mono en particular que éste haya sido evocado anteriormente, lo que no es el caso, permitiendo así al lector deducir por lógica, más no por contexto, que alude el autor a la especie.

Los dos cuentos evocan en una sola frase corta una evolución larga, jugando con prejuicios mentales del lector: son acciones posibles (un mono baja de un árbol, y si no lo tala en sentido estricto, lo puede triturar y hasta arrancar, Gutiérrez no evoca ningún artefacto; factibilidad en Monterroso del sueño para cualquier ser vivo, hasta los perros sueñan). En Gutiérrez el juego es con el título y la sorpresa. En una frase contiene una acción, si bien desmultiplicada por referir a la especie no al individuo, única. Un hombre del siglo XVIII no habría entendido el cuento, ya que implica dos prejuicios culturales, más allá del texto en sí, para el lector: asumir que el mono representa a la humanidad en uno de sus estados de evolución como en Morales, y los problemas medioambientales y forestales de despale, de evidentes estragos en Nicaragua en Carazo, donde vive el autor. De igual forma, el texto de Monterroso no narra sino una historia alusiva. El título esta vez indica que, posiblemente, el sujeto es el dinosaurio, aunque nada impide pensar con Aburto que el sujeto sea un cazador o cualquier otro ser ante el dinosaurio. El prejuicio esta vez no se extiende desde dentro hacia fuera del texto de manera comprensiva, como en Gutiérrez, sino desde fuera hacia dentro, inclusivamente, el lector asumiendo la existencia de un segundo personaje, sujeto remitido, cuando, aquí también, ni la sintaxis ni la lingüística nos permiten dar tal paso.

En Kafka, mientras el mono de "*Un informe para la Academia*" (1917) simboliza a la humanidad, "*La Metamorfosis*" (1912) empieza: "*Una mañana, al salir de un sueño agitado, Gregorio Samsa se despertó convertido en un monstruoso insecto.*" Frase que expresa, como la de Monterroso, un sujeto único percibiéndose en dos estados de conciencia distintos: ser soñador y estar soñando. El dinosaurio, sujeto único, al retomar conciencia de sí, nos devuelve a todos en otro tiempo en que, jugando con los conceptos cartesianos y fenomenistas de Hume, el animal, despertándose, todavía sigue aquí, a pesar del implícito sueño en que soñó existíamos. La explicación hablada del simio de Kafka que la humanidad no tan cercana al primate como él tiene eco en el pensamiento silencioso del dinosaurio de Monterroso. Perros en la literatura contemporánea han hablado para criticar la sociedad humana: en *Corazón de perro* (1925) de Bulgakov, *City* (1944) de Clifford D. Simak, versión canina de *Animal Farm* (1945) de Orwell. En *Obras completas (y otros cuentos)*, otro animal, no definido, pero narrador: aparentemente un perro ("*enpecé a manotear de alegría*"), se irgue ("*me erguí de pronto feliz sobre mis dos patas*"), para contarnos la muerte sin gloria ni pena de una vaca ("*Vaca*", p. 111).

Mientras la primera frase de "*La Metamorfosis*" refiere un cambio ontológico de hombre a insecto (forma prehistórica darwiniana) mediante el sueño, "*El dinosaurio*" evoca la identidad del sujeto, animal prehistórico, a pesar del sueño. Juego que se implementa en Morales (dualidad palabra: humana-divina, nominativa, vs. gemido: animal, no articulado), y en Gutiérrez (entre las dos partes divididas por el nexos "y" del cuento en que los dos procesos implican una acción inversa: bajar es provoca la

evolución por cambio ontológico, como elevarse en el cielo en Rugama, mientras erguirse implica una involución destructora, el hambre de Rugama correspondiendo al despale de Gutiérrez y a la violencia innombrada de Morales, “*gemido*” regresivo devolviéndonos al primordial “*chillido*” de “*Evolución*”).

Confirma nuestro planteamiento del dinosaurio sujeto el hecho de que, funcionando los cuentos del libro de Monterroso de manera binaria (por ejemplo “*Vaca*” introduce “*Obras completas*” por la fórmula: “*una vaca muerta muertita sin quien la enterrara ni quien le editara sus obras completas*”), en “*Vaca*”, el autor intervierte los códigos habituales, siendo ahí la vaca que se ve pasar desde el tren, en vez de que, según el modelo conocido, sea ésta que mire pasar el tren. De la misma manera, el dinosaurio se vuelve no objeto, sino sujeto de un discurso intelectualizado, ya que el sueño implica, en sentido cartesiano (o sea, el pensar del pensar, en términos romanticistas), conciencia de sí.

Además, tenemos que, en *Oveja negra y demás fabulas* (1969), la personificación de los animales se expresa más pertinentemente todavía en “*El burro y la flauta*”, en el que, personificándose también a la flauta, el fenómeno pasa por el problema de racionalidad (“*Tirada en el campo estaba desde hacía tiempo una Flauta que ya nadie tocaba, hasta que un día un Burro que paseaba por ahí resopló fuerte sobre ella haciéndola producir el sonido más dulce de su vida, es decir, de la vida del Burro y de la Flauta./ Incapaces de comprender lo que había pasado, pues la racionalidad no era su fuerte y ambos creían en la racionalidad, se separaron presurosos, avergonzados de lo mejor que el uno y el otro habían hecho durante su triste existencia.*”), es decir, que en Monterroso la forma de representación de la animalidad pone en tela de juicio lo humano en un sistema de inversión de comprensión. Se reproduce, y en forma más similar todavía a “*El Dinosaurio*” en “*El Mundo*”, siendo esta vez Dios mismo el personaje enfrentándose al sueño “de lo que sabe que es que sería” por así decir: “*Dios todavía no ha creado el mundo; sólo está imaginándolo, como entre sueños. Por eso el mundo es perfecto, pero confuso.*” A su vez, en “*El Paraíso imperfecto*”, es el hombre que mide las pertinencias formales y ontológicas del paraíso (como lo hace Dios con la creación en “*El Mundo*”): “*-Es cierto -dijo mecánicamente el hombre, sin quitar la vista de las llamas que ardían en la chimenea aquella noche de invierno-; en el Paraíso hay amigos, música, algunos libros; lo único malo de irse al Cielo es que allí el cielo no se ve.*” Ahora bien, “*El perro que deseaba ser un ser humano*” (devolviéndonos a las figuras caninas evocadas en la literatura contemporánea, así como a “*Vaca*”), versión masculina de “*La rana que quería ser una rana auténtica*”, y dentro del problema propio en la narrativa de Monterroso del juego de espejo entre las realidades diversas (véase “*La mosca que soñaba que era un águila*”), basado a menudo en el relato como fundamento del desdoblamiento de dicha realidad (en *Obras completas*: “*Sinfonía inconclusa*”, “*Diógenes también*”, “*Leopoldo (sus trabajos)*”, “*Obras completas*”; en *Oveja negra*: “*La tortuga y Aquiles*”, “*La honda de David*”, sobre el Ulises de Homero: “*La sirena inconforme*” y “*La tela de Penélope o quien engaña a quien*”, de *Movimiento perpetuo* de 1972: “*Homenaje a Masoch*”), como en Borges, se inscribe en el tema recurrente del género (de *Obras completas*: “*Primera Dama*”, “*No quiero engañarlos*”; de *Oveja negra*: “*La sirena inconforme*” y “*La tela de Penélope o quien engaña a quien*”). “*El espejo que no podía dormir*”, al igual que “*La rana que quería ser una rana auténtica*”, presenta la mirada ajena como elemento definitorio del sentimiento individual, lo que,

no tanto como lo entendió Aburto, significa una visión ajena (si no es la del mismo escritor omnipotente pero siempre y notablemente heterodiegético) del ser individual, sino como lo muestran "El Dinosaurio", "El burro y la flauta", "El Mundo" y "El Paraíso imperfecto", provoca el choque de realidades en una sola mente.

Otro elemento, circunstancial, nos impulsa a considerar "El dinosaurio" como animal-sujeto, es, además de la combinación de valores de "Dejar de ser mono" de *Movimiento perpetuo* con "Mister Taylor" (por la referencia a las cabezas reducidas) y "El eclipse" (por la evocación de la Conquista) de *Obras completas*, la publicación en 1963 de *El planeta de los simios* del francés Pierre Boulle, donde se presenta dialécticamente la evolución humana. Paralela dialéctica en *2001, A Space Odyssey* de 1968 de Arthur C. Clarke y Stanley Kubrick, libro y película inspirados en el cuento "The Sentinel" de 1951 del mismo Clarke. Presente también en *The Martian Chronicles* (1950) de Ray Bradbury, anterior de un año a "The Sentinel".

Hilda Vogl

La obra de Hilda Vogl permite acercarse a la cuestión del primitivismo.

Los temas del primitivismo son evidentes: lo visible.

De la misma manera que la obra de Luis Morales permite estudiar la biblioteca del artista (Warburg, Wittkower), la de Vogl permite estudiar su genealogía. En Nicaragua, el primitivismo se divide en dos: por un lado, jóvenes, y por otro damas de la excelente sociedad. La diferencia que ello implica es entre un discurso desde, y un discurso sobre. La misma escuela primitivista nicaragüense, nacida en Solentiname con Ernesto Cardenal, presupone un discurso de clase, ya que identifica la cultura popular con un tipo de arte obligatoriamente genuino y naturalista, de la realidad vista, dejando a un lado la intencionalidad.

De orígenes extranjeros, Vogl, al igual que los Mántica, o artistas y escritores como Gaspard García, Helen Dixon, o Helena Ramos, la inscripción en una realidad nacional presupone un mayor énfasis en la elección. Hay una gran diferencia entre nacer en un país y elegirlo. Aunque nacida en Nicaragua y siendo nicaragüense, al igual que Carlos Mántica, Vogl en su obra parece producir un arte definido por estos dos rasgos: clase y nacionalidad.

De hecho, el “discurso sobre” implica cierta etnografía de la representación. Como mostró la reciente exposición en Añil, los temas del primitivismo caribeño nicaragüense son relativamente distintos a los del primitivismo del Pacífico, y, por ende, permiten ver que el arte naïf no es exento de significado. Así, el desnudo, como elemento tropical, estético y sexual, y lo religioso como elemento cultural y cultural, son los dos temas recurrentes del primitivismo caribeño presentado en Añil. De la misma manera, mientras el primitivismo pacífico se dedica a escenas de la vida cotidiana, ante todo campesina, y a representaciones de flora y fauna del lago, a lo que se suman representaciones neo-granadinas de vistas de calles e iglesias en cuanto patrimonio cultural nacional, las tres cosas por el origen solentinameño y vanguardista (por influencia de Cardenal) del género, el primitivismo de Vogl se hace más etnográfico, dedicándose a eventos, rituales y actividades nacionales, y también más moderno, presentando minifaldas y despale, en una visión estética de la pobreza, que, salvando la diferencia de técnicas, es paralelo a las fotografías de Claudia Gordillo y Celeste González. Encontramos así en la obra de Vogl imágenes sandinistas, entre las cuales imágenes de soldados en armas, así como alegóricas de unión nacional debajo del sombrero de Sandino (variación acerca del tema medieval del manto de la Virgen) que protege la nación del fiero y bárbaro águila estadounidense cantado por Darío. De lo mismo, la obra de Vogl reproduce el corte del café y del algodón, los altares de la Purísima, la fiesta de Santo Domingo, la corrida de toro, los grupos musicales con marimba, la venta de artesanía precolombina o el juego de beisbol. Así la obra de Vogl, aunque ilustrando también la infaltable carreta de bueyes del primitivismo nacional, se vuelve más narrativa (en alguna obra se ve en las paredes exteriores de las casitas:

“*Bordados Pérez*” y “*Pensión Rosita*”, indicando así el oficio del dueño, mientras en otra casita cuelga orgullosa la bandera sandinista) que las escenas atemporales del primitivismo tradicional, el cual tiende a devolver una visión del país como paraíso terrenal arraigado en escenas inmutables de un pasado insuperable, devolviéndonos así a la crítica de Fanon al modelo ideológico de oposición entre una cultura sometida, pegada en un pasado de tradiciones, y una cultura de dominación, de cultura integradora y en perpetuo proceso. Al contrario, si bien asume los detalles del género, la obra de Vogl integra siempre datos del hoy en su pintura: en un cuadro, el niño guiando la carreta de bueyes lleva una gorra roja; en otro, la casita lleva un afiche sandinista, mientras afuera los niños juegan beisbol; en otra obra, una venta de artesanía (que, de alguna forma, es una *mise en miroir* de la obra misma de la autora) lleva en su pared dos indicaciones que revelan, como guiño al espectador, la ambigüedad de la sociedad nicaragüense contemporánea, al mismo tiempo que la deseada caída del imperialismo: a cada lado de una puerta, se contraponen, a la izquierda del espectador, un rótulo medio caído de Coca Cola, y, a la derecha, un graffiti “*Unidad... frente a la agresión*” (doble que tiene correspondencia, esta vez genuina, en la obra de Vogl, en la representación por un lado, de rituales católicos y, por otro, de hechos sandinistas profanos); otra obra todavía presenta enamorados en el campo que, en el atardecer, las gallinas ya dormidas y los niños todavía jugando, se cuentan piropos al amparo de los altos árboles. El enamoramiento gratuito del nicaragüense bajo el árbol (también reminiscencia del medieval y simbólico árbol verde de mayo) es un motivo recurrente en la obra de Vogl, detalle etnográfico concreto puesto a manera de señal y juego de connivencia con el espectador en medio de escenas panorámicas, típicas del primitivismo, éste proponiéndose a menudo, conforme una tradición derivada de las artes menores (miniatura, tapicería) medievales (tradición que, dicho de paso, se encuentra también en China en la misma época, y, probablemente, también, en Europa, proviene de un nuevo etnocentrismo nacido del encuentro con otras civilizaciones y continentes, en intercambios comerciales y/o bélicos), describir cartográficamente los lugares y actos de la vida cotidiana del pueblo, integrado en su quehacer vario. Mientras cierta obra representa minifaldas, otra muestra el basurero de hierro cilíndrico recuperado pegado a la casita donde los dueños lo usan. La visión sobre la pobreza y el socialismo (éste evidente por la recurrencia de símbolos sandinistas) del arte de Vogl se expresan en los detalles de las ruedas reparadas de las dos versiones de la carreta con el niño de gorra, o la camiseta remendada en tres lugares (¿derivación de la Virgen al niño por alusión crítica?) del niño dándole un beso a su madre.

A como, probablemente, la utilización de símbolos precolombinos repujados sobre metal en *Cajas y Tesoros* de Morales, remite al encuentro de dos mundos, y el intercambio de espejos para oro, y, en el mismo Morales, la figura cíclica de la espiral, asociada con la noción de escritura de la historia, expresa el carácter no sólo historiográfico de la obra de Morales, sino también discursivo de la historia en sí, la obra de Vogl permite entonces describir el primitivismo como una visión moral, estétizante, etnográfica, discursiva e historicista, de lo nacional, inscrita en la continuación de las artes menores, dentro de una tradición proveniente en el mundo

occidental de la baja edad media, de una representación del mundo para nobles, señores y viajeros. Dato que confirma el público comprador del arte primitivista hoy.



[Volcán, óleo sobre tela, 1997]

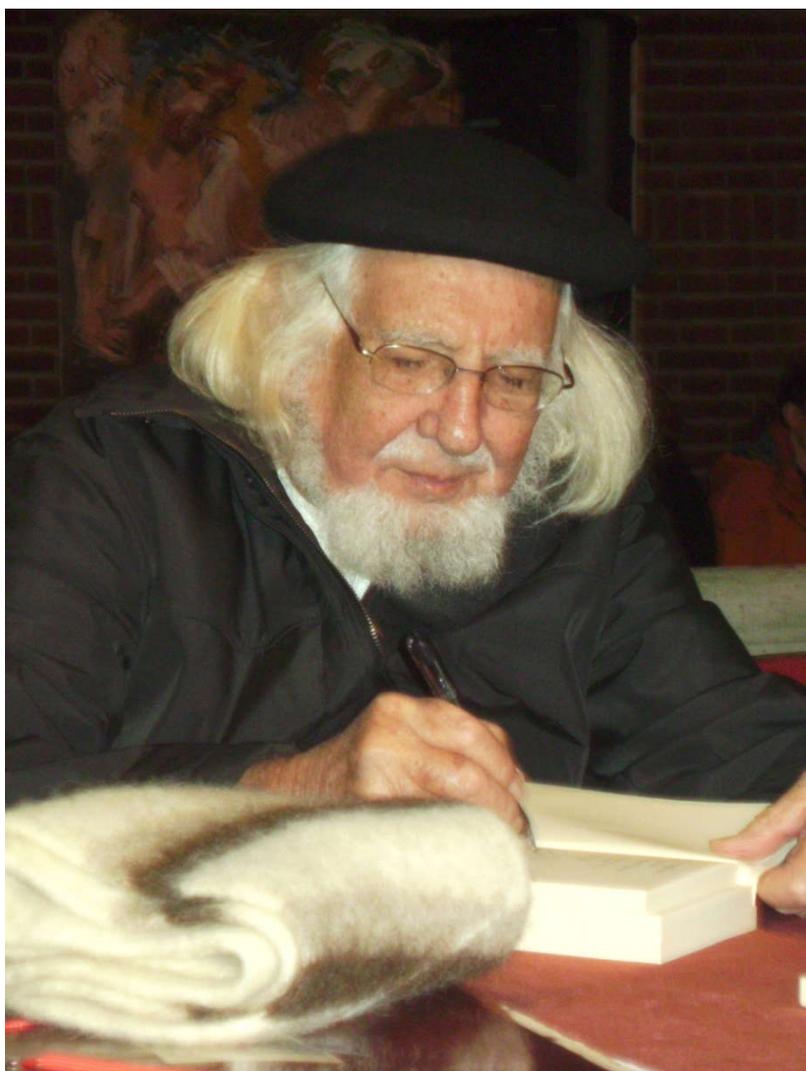
Ernesto Cardenal

La obra de Ernesto Cardenal como artista plástico, además de una evidente plasticidad, reafirma temas, elementos y problemas desarrollados por él en su obra literaria, así como evidencia su inscripción en la vanguardia (postmodernistas y vanguardistas nacionales habiendo cruzado el entero s. XX, o por lo menos su primera mitad, y los dos primeros decenios de la segunda) y, según terminología de Jorge Eduardo Arellano, post-vanguardia nicaragüense.

1. En primera instancia, la simplificación formal de animales y plantas autóctonos, de la garza (símbolo por otra parte dariano), emblemática figuración de Cardenal, al cacto, apuntan el interés del artista por la nomenclatura, de origen vanguardista, de la flora y fauna nacional, tal como la hallamos también en la obra literaria de PAC o Alfonso Cortés.
2. La simplificación de la forma hasta dejar surgir la línea debajo del juego complejo de la musculatura, y reducir el cuerpo entero a una tensión vertical ondulada apuntando hacia lo alto, como en las garzas, es un proceso doble, primero propio de las vanguardias europeas (lo encontramos en el cubismo, el constructivismo o el futurismo), y segundo propio de la obra (lo encontramos en sus poemarios *Epigramas*, 1961, y *Salmos*, 1964) y la ideología (lo demostró con la creación de Solentiname) de Cardenal.
3. La ausencia de narratividad, en cuanto los animales o plantas reproducidos no se encuentran en situación dentro de una acción (no son grupos escultóricos) ni de su microclima (no hay en sus obras rastros de evocación contextualizadora del ambiente), es un principio exteriorista, que empleó Cardenal en su obra literaria.
4. Asimismo, la evocación en forma sencilla (el proceso de reducción implicando mayor facilidad de representación) se aboga a los predicados de Cardenal dentro de Solentiname, de un arte sencillo, accesible al pueblo.
5. Es común citar, refiriéndose a las influencias de Cardenal escultor, a Giacometti, Brancusi, e, en cuanto a los móviles, a Calder. Sin embargo, sería más conveniente comparar la obra escultórica de Cardenal, enteramente dedicada al reino animal y, en algunos casos, vegetal, con la obra de François Pompon, discípulo de Rodin, y primero en hacer entrar el arte "*animalier*" en el principio de depuración propio del arte contemporáneo, con su famoso *Oso blanco*, expuesto en el Museo del Luxemburgo en 1927, y que le dio la fama.
6. Los móviles de Cardenal, transformados en peces de colores, juegan, como es también propio de la vanguardia, con los principios de lo cómico, lo absurdo, y lo infantil (pensamos en Max Ernst, en Chagall o en Miró).
7. Dichos infantilismo de la referencia, y comicidad de la evocación acercan a la obra de Cardenal con lo que, en cierto sentido, se propone ser: una alusión, un homenaje y una forma de propiciar (por lo menos la referencia) a la artesanía. Se vemos los hongos y peces de cemento que se venden pintados en Catarina, Meca de la artesanía nacional, se acercan

asombrosamente a los peces de Cardenal, con la única diferencia del material empleado.

8. Madera, piedra y acero son los materiales de las obras de Cardenal, las cuales nos remiten respectivamente (la madera) al trabajo del artesano (con su consecuente efimeridad), (la piedra) al trabajo del escultor y el artista en su definición clásica, (el acero) a la contemporaneidad y la vanguardia.
9. Otro punto que distingue la obra de Cardenal de la obra artesanal y la acerca a la del realizador y escultor contemporáneo (como César), es el hecho que no es el hacedor de sus obras, es la cabeza y el diseñador de las piezas, pero las da a hacer.
10. Así, más que mano, Cardenal es un pensador, cuya obra escultórica, a la vez retoma (en su forma simplificado, su ideología popular, su temática de motivos vanguardistas nacionales: flora y fauna, sus materiales entre lo artesanal y lo artístico), y a la vez se contrapone a los planteamientos elaborados por el artista en su carrera como promotor y Ministro de Cultura.



Ernesto Cardenal Martínez 2010

Neruda y la primavera infinita

de Sergio Manganelli



Estamos en primavera, una estación que comienza a regalarnos sus mañanas más tibias, en tanto el verde extiende su fresco territorio hasta envolverlo todo. Hasta que todo renazca, hasta que todo germine.

Pablo Neruda nació un 12 de Julio en Parral, allá por 1904, y pasó la mayor parte de su infancia en Temuco, rodeado del verde eterno, primaveralmente inextinguible de los bosques de su Chile natal. Allí, en medio de hojas repletas de sustancia, de piedras desbordantes

de misterio y colores inéditos; entre coleópteros y obreros del ferrocarril que día a día le obsequiaban los más preciados tesoros de la selva, se encendió su poesía, se cargó la savia que nutrió sus versos, se potenció su fuerza creadora, sus ansias de descubrir y descubrir, hasta la última gota, hasta el último sorbo de fresca poesía.

Así crecía Pablo, que por aquél entonces era sólo Ricardo Neftalí Reyes Basoalto, hijo de don José del Carmen Reyes y doña Rosa Neftalí Basoalto de Reyes, quien fallece un mes después de dar a luz a su hijo.

Don José del Carmen Reyes era un ser noble, de buen corazón, ferroviario por oficio y por naturaleza, pero carente por completo de sensibilidad poética, y sumando a ello un profundo temor por que su hijo le resultara un "jote", uno de esos extraños personajes ataviados con capas y trajes oscuros, a la usanza de los poetas de la época, conjurados con la noche y bebedores a destajo.

A ello se debió, que en sus comienzos, estuviera obligado a emplear varios seudónimos, evitando fuera descubierta su autoría en los poemas publicados por las revistas estudiantiles de la década. Primero empleó el nombre heredado de su madre, es decir "Neftalí", más tarde el de "Sacha" para las críticas literarias, y tiempo después adoptó definitivamente el de Pablo Neruda, tomando como propio el apellido del célebre poeta checo Jan Neruda, y sin suponer que se tratara de un bardo de tanta trascendencia en esa nación. Muchos años después, en una visita a Checoslovaquia, depositó una ofrenda floral en la estatua del poeta checo.

Todos supieron de la fuerza y la belleza de sus versos, todos.

Los que bebieron de sus "Veinte poemas de amor y una Canción desesperada" como del néctar más puro. Quienes compartimos los crepúsculos de su "Crepusculario", tal vez no desde la calle Marúri, pero desde otros miles de calles en el mundo. Desde las calles y las casas en las que amamos al son de estos versos, y en cuyas camas nos recostamos depositando en "Farewell" nuestra fe en la conquista. Quienes sabemos del frío, quienes hemos vivido nuestra poesía y nuestra adolescencia entre las cuatro paredes de un cuarto de pensión, sabemos del candor y la tibieza que irradian estos versos. Hemos germinado cobijados por el resplandor que habita en ellos.

"...(Amo el amor de los marineros
que besan y se van.

Dejan una promesa.
No vuelven nunca más.

En cada puerto una mujer espera;
los marineros besan y se van.

Una noche se acuestan con la muerte
en el lecho del mar.

Amo el amor que se reparte
en besos, lecho y pan.

Amor que puede ser eterno
y puede ser fugaz.

Amor que quiere libertarse
para volver a amar.

Amor divinizado que se acerca.
Amor divinizado que se va.)....."

("Farewell", Crepusculario-LOSADA)

Bien, sin ser prolijo en la cronología debo contar que Pablo terminó sus estudios en el Liceo de Hombres de Temuco, en 1920, habiendo aprobado su 6to. año de Humanidades. Para ese entonces ya es merecedor de varios premios en concursos literarios, entre ellos el de la Fiesta de la Primavera en Temuco, haciéndose depositario del Primer Premio del concurso de la Federación de Estudiantes de Chile con su poema "La Canción de la Fiesta".

Es Presidente del Ateneo Literario del Liceo de Temuco y colaborador permanente de la revista "Claridad". órgano de la Federación de Estudiantes de Chile.

En 1923, en Agosto de ese año, aparece la primera edición de "Crepusculario", perteneciente a la Editorial Juventud y con una portada de Juan Gandulfo, a lo que se debe que en las nuevas ediciones de Losada, la dedicatoria reza: "A Juan Gandulfo, este libro de otro tiempo."

Un año después, en Junio de 1924, aparecerá su primera edición de "Veinte poemas de amor y una Canción desesperada", un libro con un alto grado de carga melancólica. El mismo Neruda dijo en una conferencia en 1945: "Es un libro que amo porque a pesar de su aguda melancolía está en él el goce de la existencia". (Universidad de Chile, 1945 "Neruda", Volodia Teitelboim, Ed. Losada)

En 1927 es nombrado Cónsul ad honorem en Rangún (Birmania) y de esa experiencia asiática surge otro libro particular, un documento de gran valor vivencial, testimonio de toda una época en la vida de su autor y el medio en que habita, un claro signo de su "Residencia en la tierra".

En esta etapa conoce a Jossie Bliss con quien vive, y que constituye un tormentoso amor entrañable a lo largo de su vida, la inspiradora de "El tango del viudo". Un año después es nombrado Cónsul en Colombo (Ceylán) y se aleja de Jossie Bliss para siempre.

"Oh, Maligna, ya habrás hallado la carta,
ya habrás llorado la furia,
ya habrás insultado el recuerdo de mi madre
llamándola perra podrida y madre de perros,
ya habrás bebido sola, solitaria,
el té del atardecer

mirando mis viejos zapatos
vacíos para siempre.

Maligna, la verdad, que noche tan grande,
que tierra tan sola!
(...)

Cuánta sombra de la que hay en mi alma
daría por recobrarte,
y que amenazadores me parecen
los nombres de los meses,
y la palabra invierno
que sonido de tambor
lúgubre tiene.

(...) ("Tango del viudo"-Residencia en la tierra,
editorial LOSADA)

Luego de haber sido cónsul en países de culturas exóticas, en territorios inhóspitos, se traslada a España. Allí conoce a Federico García Lorca y a Rafael Alberti, con quienes traba una gran amistad, y tiempo más tarde aparece la publicación "Caballo Verde para la Poesía", dada a luz por un grupo de los más selectos poetas unidos en jornadas de labor en la legendaria "Taberna del Caballo Verde" y al amparo de la guitarra de García Lorca. Por decisión unánime le es confiada a Neruda la dirección de esta revista.

En 1936 se desata la Guerra Civil Española, en que la lumbre y el oscurantismo libran su más encarnizada batalla por la libertad de la península, y el 18 de Julio es asesinado Federico García Lorca. El corazón de la España libertaria había sido vulnerado. Algo se quiebra dentro de Neruda, y comienza a escribir un libro dedicado a España y a esa época de sangre y destrucción de la cual fue activo testimonio. Debido a esta obra es destituido de su cargo consular.

Un hecho curioso se produjo con la edición de esta obra, y merece ser mencionado. Manuel Altolaguirre, amigo de Neruda e infatigable improvisador de imprentas, logra instalar una, sumamente precaria en un viejo monasterio al Este, cerca de Gerona. En esta humilde industria gráfica los soldados aprendieron lo esencial del oficio, y a falta de papel, decidieron instalarse en un molino cercano para fabricarlo.

Este papel, dedicado a la impresión de "España en el corazón", fue concebido con una extraña mezcla de todo lo que podía ser rescatado del fuego, es decir, banderas del enemigo, trapos, uniformes ensangrentados y todo cuanto aportara consistencia a la insólita fusión con la que estos improvisados imprenteros darían luz al libro del poeta americano dedicado a España y sus luchas.

Apenas terminada la primera edición, sobrevino la derrota de la República, y cuentan que en el éxodo, los hombres empujados al destierro, prefirieron cargar con los ejemplares de su libro, antes que sus provisiones de alimentos y abrigo.

Este libro constituyó el orgullo de aquellos hombres y penosamente les fue arrebatado de las manos por la muerte, que se abalanzaba desde el aire con su carga de fuego y destrucción. El bombardeo esparció junto a la sangre joven los ejemplares de "España en el corazón", libro que fue considerado por quienes llegaron a conocerlo como una obra magnífica, un libro extraño en medio de una guerra fratricida.

En la Biblioteca del Congreso, en Washington, hay un ejemplar de esta edición, dignamente preservado, y se lo expone como uno de los libros más extravagantes de nuestros tiempos.

"España en el corazón", un libro heroico, amasado con el esfuerzo y la sangre de hombres aferrados a un ideal, que independientemente de las razones que esgriman los unos y los otros, cumplieron la humana perfección de abrazarse a un sueño y regalaron

a la historia un nuevo capítulo en la vida de su pueblo, y una obra poética testimonio de él.

Para darle forma a este relato, desprolijo y salpicado, tiene por finalidad la pretensión de recordar al más grande poeta de América, algunas imágenes de sus últimos días, junto a su mujer, la más amada, la inspiradora de "Los Versos del Capitán", libro que Neruda publicara bajo el seudónimo Rosario de la Cerda, en medio de su secreto romance. Matilde Urrutia, destinataria de "La carta en el camino".

Pablo se instala en la casa de Isla Negra, que ellos mismos diseñaron, una casa brotada del tiempo, del polvo y del mar. En 1971 había obtenido el Premio Nobel, lo que les permitió costear el final de la construcción, ya que los primeros pasos habían sido llevado a cabo con dinero que le adelantara su editor.

Son días de felicidad, en una casa sencillamente hermosa, cargada de poesía y fragancia marina. Repleta de los objetos a los que tanto amaba, de sus "juguetes", en un hogar mecido por las olas subterráneas y el bramar del océano en la playa. En una "fortaleza" de puertas sin candado, una nave terrestre de corazón abierto. Las horas pasan también para el poeta, que siente dentro suyo la necesidad del esfuerzo superior por culminar su legado. Son horas de profunda creación, y sensaciones intensas.

Con la ayuda del poeta Homero Arce, su secretario, su amigo, logra darle forma a sus dos tomos de Memorias, cuyo volumen último queda inconcluso en algunas de sus partes. Posteriormente fueron excelentemente editados por Losada y Bruguera.

Neruda ya padecía un cáncer avanzado.

El 11 de septiembre de 1973 se desata el golpe militar en Chile, y doce días más tarde, en medio de la convulsión y el dolor de su pueblo, se marchó. El 23 de septiembre de 1973, a las 22.30 horas, fallece en una clínica de Santiago el embajador poético de Chile, el padre de la más esencial poesía hispanoamericana.

Quienes hayan leído sus obras coincidirán conmigo en que se trata de un poeta sencillo y profundo, infantil y terrible, pleno de luz y sombra. Un obrero de la poesía. Un navegante de la fertilidad. Sus versos seguirán brotando en un territorio celeste, en donde la libertad de crear y de pensar no sea abofeteada, y la muerte no esterilice la belleza. En donde el hombre conviva con el hombre, y con el lobo.

Estamos en septiembre. Observo en derredor y el verde empieza a erguirse, a alzar su voz de fresca enredadera. Los pájaros desatan su arte, y yo, como quien espera una brisa, una estela de mar, un tañir de campanas sepultadas, agazapo mis ojos y acecho una sonrisa.

Es ya la primavera, Pablo Neruda renace y canta.

Sergio Manganelli

Datos biográficos de Sergio Manganelli



Sergio Manganelli nació en Haedo, Provincia de Buenos Aires, Argentina, el 28 de febrero de 1967. Reside actualmente en San Antonio de Padua, al oeste del conurbano bonaerense. Sus poemas y artículos han sido publicados en una importante cantidad de diarios argentinos, de México, Colombia y España. Asimismo en revistas culturales y literarias de Argentina, Brasil, España, México, Estados Unidos, Puerto Rico, Francia, Colombia, Venezuela, Chile, Cuba, Nicaragua, etc... Obtuvo entre 1991 y 1999 una treintena de premios y menciones en su país. Se encuentra trabajando en la edición de "Sangre de Toro" - poemas y banderillas-, que se editará inicialmente en Buenos Aires y posteriormente en España.

En 2011 ha ganado el Primer Premio de Poesía de la Universidad Buenaventura de Cali, Colombia, entre participantes de 30 países, por sus poemas "31" y "36".-

Nota: este artículo ha sido publicado hasta la fecha en los siguientes periódicos y revistas.

Periódicos:

"EL DIA LATINOAMERICANO" (México, D.F.-MEXICO) -1991-

"LA VERDAD" (Junín, Buenos Aires-ARGENTINA) -1992-

"EL PATAGONICO" (C.Rivadavia,Chubut-ARGENTINA) -1992-

"JORNADA" (Trelew, Chubut-ARGENTINA) -1991-

"LA NUEVA OPINION" (Baradero,Bs.As.-ARGENTINA) -1992-

"EL DIARIO DE CADIZ" (Cádiz, ESPAÑA) -2005-

"LA ARENA" (Santa Rosa, La Pampa, ARGENTINA) -2005-

Revistas/otros:

"LA PALABRA Y EL HOMBRE" (Universidad Veracruzana/México)

"POETICA" (Fundación de Poetas de Mar del Plata/Argentina)

UOL – sitio de Internet –sección "A mano alzada" (2001)

"LITERATURAS.COM" –(España) -2006-

SOCIEDAD DE ESCRITORES DE CHILE (SECH) -2007-

"AMALGAMA" (Cádiz, España) -2007-

"FRACTURAS" (Chile) -2007-

"CRONOPIOS" (Brasil) -2008-

La Revista Literaria Katharsis
Presenta su
Edición Especial
Antología Poética



Número 11. Enero 2012

La Revista Literaria Katharsis

Presenta su

Edición Especial

Reseñas literarias



Numero 11. Enero 2012

EDICIÓN ESPECIAL: ARTÍCULOS Y ENSAYOS

WEB: <http://www.revistakatharsis.org/>

CORREO: damian@revistakatharsis.org

Nº 11, Enero 2012

©Revista Literaria Katharsis 2012