



FUNDACIÓN DE LA DANZA
ALICIA ALONSO

Investigartes

revista de artes y humanidades

CONTENTS

	4
ESTA EDICIÓN	7
AULA INTERNACIONAL DE FILOSOFÍA Y ARTES ESCÉNICAS "ALICIA ALONSO"	8
ELOGIO DEL INCENDIO	12
EL ARTE Y EL ARTISTA: ESPEJOS FILOSÓFICOS	16
SOBRE LA BELLEZA	24
EL ARTE DEL SÍ MISMO EN PLATÓN	28
UN VIAJE ALUCINANTE AL CENTRO DE LA RISA:	28
ENSAYO FILOSÓFICO EN CLAVE FIGURADA	36
LA MÚSICA EN LA FILOSOFÍA DE NIETZSCHE	42
LOU ANDREAS-SALOMÉ: MUJER Y FILÓSOFA.	48
EL PASADO EN EL PRESENTE: VICO Y NIETZSCHE	53
LA VOLUNTAD DE PODER COMO ARTE EN NIETZSCHE.	59
GRUPO DE INVESTIGACIÓN ACCIÓN PARTICIPATIVA DE PROFESORES	65
CRISIS DEL CONOCIMIENTO O CÓMO CONOCE EL HOMBRE DE HOY.	67
TECNOLOGÍA EDUCATIVA Y TELOS DOCENTE. MULTITUD EDUCATIVA	72
DEMOCRACIA, ¿MEDIO O FIN?	76
ORÍGENES DE LA ESCUELA BOLERA Y SU REPERCUSIÓN EN LA ESCUELA CLÁSICA FRANCESA. AUGUST BOURNONVILLE.	82
EVOLUCIÓN DEL RETRATO LITERARIO DEL MITO DE CARMEN EN TRES TEXTOS MUSICALES ESPAÑOLES DEL SIGLO XX	86
VASLAV NIJINSKY:	86
UN GENIO A PARTIR DEL ANÁLISIS DE SU NARRATIVA	96
AMORES PERROS	100
ANTÓN CHEJOV: IMÁGENES, VERSOS, CITAS Y SUBTEXTOS	102
VOCACIÓN ARTÍSTICA:	102
LA PROFUNDA EXPRESIÓN DEL ALMA	106
"EL PÚBLICO" DE GARCÍA LORCA: UN ACERCAMIENTO SPINOZIANO	110
¿HABRÁ LEÍDO LARS VON TRIER A GEORGES BALANDIER?	112
DANIEL ABREU, BAILARIN Y COREÓGRAFO ESPAÑOL	116
TRES EXPERIENCIAS PERFORMÁTICAS SOBRE DESEO, SUPPLICIO Y FEMINIDAD	120
DE LA FRAGMENTACIÓN DEL CUERPO: DE PLATÓN AL CARNAL ART	124
EL TRABAJO CON EL "SÍ MISMO" DEL ACTOR	128
ENTREVISTA A HADI KURICH	131
DEL 'CUERPO SIN ÓRGANOS' DE ARTAUD A UNA NUEVA CONFIGURACIÓN REVOLUCIONARIA DEL CUERPO	135
NIETZSCHE Y EL CABARET	

Esta Edición

EDICION RESUMEN

La presente edición de la Revista InvestigARTES se realiza ante la necesidad de actualizar nuestra página web y el sistema formato de nuestra revista.

Es por ello que nuestro Consejo Editorial, determinó realizar un edición especial en forma de Compilación de los Artículos que contenía nuestra página web. Los artículos aquí contenidos, no se encuentran en el Formato actual que solicita la Revista, sirviendo solo como un Archivo de aquellos trabajos que se publicaron anteriormente.

En el año 2021, la Revista InvestigARTES renace con el afán y la búsqueda de la excelencia en la publicación científica, renovado no solo su diseño, sino también su contenido, sino también su Consejo Editorial y su Consejo Asesor.



AULA INTERNACIONAL DE FILOSOFÍA Y ARTES ESCÉNICAS

”ALICIA ALONSO”

Organiza: Instituto Universitario de la Danza ”Alicia Alonso”
 Colaboran: Universidad Rey Juan Carlos. Ateneo de Madrid. Teatro Victoria de Madrid.
 Compañía Iberoamericana de la Danza. Compañía Templeteatro. Teatro de las Ideas. Red Internacional de Ética Universal.

PLANTEAMIENTO INICIAL

Es un hecho el gran interés despertado entre el alumnado del Master Universitario en Artes Escénicas por los contenidos filosóficos y humanistas, tanto en el aspecto de la especulación teórica como de la acción artística. En muchos casos, estos alumnos son ya artistas profesionales, que han mostrado abierta y directamente el descubrimiento en la filosofía de nuevas líneas y campos de inspiración y creación en su carrera, algunos de ellos se han internado a la producción de espectáculos que ahondan en ambas líneas, recogiendo directamente la influencia del estudio de la materia en el citado curso de posgrado.

Así, es el caso del SR. Cristian Sebastian con su exposición sobre “Arte y filosofía” en República Dominicana, o los también graduados del Máster Carlos Campillo y Sunih Oh, con su espectáculo “YOVOY” estrenado en escena, con el que realizaron su evaluación.

En este sentido, el Aula pretende ser el marco natural de desarrollo de investigaciones multidisciplinarias y performativas que tengan como pautas la inquietud filosófica y la actividad artística, cubriendo tanto la formación teórica como la plasmación artística de ideas filosóficas. Las relaciones entre la Filosofía y las artes escénicas no son en absoluto nuevas. Nietzsche abrió tremendamente el campo al sugerir la figura del “filósofo-artista”, planteando la música y la Danza como paradigmas tanto del vivir como del pensar. Posteriormente, han sido innumerables figuras tanto del pensamiento como del arte escénico, tanto en la producción artística como teórica los que han atravesado las categorías tradicionales planteando temas que indiscutiblemente traían

planteamientos filosóficos a escena mediante la danza o el performance como es el caso de la coreógrafa Pina Bausch o el artista plástico Joseph Beuys, por no citar los clásicos maestros teatrales de los siglos XIX y XX.

En otros casos, se ha optado directamente por mezclar las disciplinas, casos como el coreógrafo Merce Cunningham y el músico John Cage, el antropólogo y director escénico Eugenio Barba, o Antonin Artaud.

Los filósofos llamados “post estructuralistas”, han hecho emerger las llamadas “estéticas de la existencia”, inspirando a una buena parte de las líneas de performance existentes en la actualidad.

En este sentido, también es necesario volver la mirada a la tradición clásica y renacentista y a los estudios antropológico-etnológicos como caudal inspiratorio en el trabajo creativo, dada cuenta la actividad de creadores basados en el llamado “realismo mágico” y la reaparición de la ritualidad primitivista en escena.

Nos encontramos ante un campo de enorme extensión y poco tratado como tal.

2.-LÍNEAS DE TRABAJO

Tres serían los ejes del trabajo del Aula:

1.-Desarrollo de la Revista “Investigartes.com” como herramienta de difusión de las investigaciones teóricas sobre las distintas y numerosas líneas de investigación comunes entre el pensamiento filosófico y las artes escénicas.

2.-La celebración de dos eventos al año, en el que se expondrán las conclusiones teóricas y exposi-

ciones artísticas sobre las distintas líneas de investigación propuestas en el aula. 3.-La actividad investigadora permanente de los miembros del aula, manifestada en la revista y en los eventos anuales.

4.-La promoción de actividades escénicas y producción de espectáculos que incidan en el mercado escénico, abriendo un campo ya explorado tanto desde el pensamiento (Nietzsche, Roland Barthes...) como del Arte (Eugenio Barba, Peter Brooks, Maurice Béjart...)

3.-EQUIPO DE COORDINACIÓN

1.-Presidente: Sr. D. Alberto García Castaño. Director de Instituto Universitario de la Danza “Alicia Alonso”

2.-Dirección académica:
 Sr. D. LUIS LLERENA. Profesor Titular de la Universidad Rey Juan Carlos. Experto en Simbología y Culturas Comparadas. Secretario del Instituto Universitario de Danza “Alicia Alonso”
 Sr. D. Carlos Roldán López. Profesor Titular del Instituto Universitario de la Danza “Alicia Alonso”, Profesor del Master Oficial de Artes Escénicas de la Universidad Rey Juan Carlos. Doctor en Filosofía.

3.-Área Artística:
 Sr. D. Carlos Celdrán. Master Oficial de Artes Escénicas. Director Teatral.
 Sra. Da Gloria García Arambarry. Bailarina.
 Profesora de Ballet en la Universidad Rey Juan Carlos. Master Oficial de Artes Escénicas.

PROGRAMA DE LAS I JORNADAS DE INVESTIGACIÓN FILOSOFÍA Y ARTES ESCÉNICAS. DÍAS 13 Y 14 MAYO

10.00h.- Inauguración y acogida.

SR. D. Alberto García Castaño.

Director Del Instituto Universitario de Danza “Alicia Alonso”

SR. D. Carlos Roldán López.

Coordinador del Aula y Profesor Titular del Instituto Universitario de Danza “Alicia Alonso”

10.30.- Do Maria Fernanda Santiago Bolaños. “El Teatro como camino de conocimiento”

12h.- Carlos Roldán López.

“Maquinas Literarias y teatralidad: ¿Son las artes escénicas una heterotopia?”

13.-30H. Descanso.

16.-00h. Do Carlos Celdrán.-

“Cuerpos, subjetividades, artefactos: La escritura rizomática en las artes escénicas”

17.30.- Idoia López.

“Artaud y la ritualidad en las artes escénicas”

19.00h Descanso.

19.30. Mesa Redonda. “Nuevas teatralidades y nuevos paradigmas”

Modera: SR. D. Carlos Roldán López. Intervienen:

1.-SR. D. Lewis LLerena.

2.- SR. D. Gloria García.

3.-SR. Do Maria Fernanda Santiago Bolaños. 4.-SR. D. oCarlos Celdrán.

14 MAYO

Estreno Teatral: Nietzsche:Danzando con el pensamiento.

Entrega de diplomas.

ELOGIO DEL INCENDIO

AUTOR: EUGENIO BARBA

Discurso de agradecimiento por el título de doctor honoris causa conferido por el Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA) de Buenos Aires, el 5 de diciembre del 2008.

My speech is like smoke and my body is the burning: mis palabras son como humo, y es mi cuerpo el que se quema. Elijo esta imagen, incluso para evitar que el título de mi discurso – Elogio del incendio – parezca un apología de la destrucción. Quiere ser, sin embargo, celebración de la metamorfosis y, en consecuencia, de la resistencia. La imagen inicial es el título de una obra de Deb Margolin, actriz y dramaturga estadounidense, una artista batalladora, que actúa frecuentemente sola. Su cuerpo, entonces, es todo su espacio escénico, e incendiar se revela sinónimo de estar-en-vida.

Durante siglos los espectadores han visto actores y actrices en una luz-en-vida, móvil, llena de sombras imprevistas y variables, muy diferentes de nuestra luz eléctrica, dócil y domesticada. Cada uno de nosotros ha vivido al menos una vez la experiencia de un espectáculo que nos ha quemado, reduciendo a cenizas lo que pensábamos era el teatro, el arte del actor y nuestro rol de espectador.

Hay niños y viejos, enamorados y dementes que han visto inolvidables y fugaces espectáculos en las llamas del hogar o en las fogatas del campo. Están las antorchas que artistas visionarios han lanzado en la práctica y en la idea misma de nuestra profesión, creando hogueras que han alimentado con la coherencia de su accionar. El teatro es “la tierra del fuego”.

Hablando de teatro, sobre todo entre los profesionales y los entendedores, la realidad del fuego regresa como un leitmotiv: el fuego de la actuación, el público que se enardece, el ardor de las pasiones y de los aplausos. Cuando una comedia es de verdad brillante y saca chispas, cuando el actor trágico arde de pasión y rebelión o la actriz se inflama de desdén o ansias de venganza, el espectador, aterrorizado y feliz, es rozado por una duda: ¿es sólo una impresión, o en alguna parte se está incubando un incendio?

Durante siglos los teatros no pudieron sustraerse a su cita con las llamas, inesperada e imprevista,

pero también obligada. Se incendiaban promedio una vez cada cincuenta años.

Todos los teatros de San Francisco se calcinaron en la hoguera que duró tres días luego del terremoto del 18 de abril de 1906: Grand Opera House, Tivoli Opera House, Alcazar, Fischer’s & Alcazar, California, Columbia, Majestic, Central, Orpheum, sin contar las salas más chicas y el teatro de Chinatown.

Se incendiaron el Théâtre de la Porte Saint-Martin, el Châtelet y el Théâtre Lyrique durante la Comuna de París de 1871, cuando los comunards prendieron fuego a los edificios públicos.

José Posada inmortalizó el incendio y la destrucción del teatro de Puebla en una litografía que se volvió popular en México, mientras las llamas y la devastación del Bolshoi Teatro de Moscú en 1942, causada por las bombas alemanas, le inspiró a Stalin un discurso que encendió el espíritu patriótico de su pueblo.

Casi una entera generación teatral pereció entre las llamas, el 5 de septiembre del 2005, en el teatro de Beni Sweif, en la región meridional de Egipto. El fuego carbonizó a más de cuarenta artistas, directores, estudiantes de teatro, críticos y estudiosos que asistían a Grab your dreams dirigido por Mohamed Shawky. Eran el núcleo del movimiento teatral de la generación de los años ‘70 y ‘80.

A veces el teatro que arde parece empujar a sus habitantes, a los actores, hacia otras ciudades, exilios o nuevas aventuras, como le sucede a Wilhelm Meister en la novela de Goethe. O como se imaginó el pintor que representó la máscara de Jodelet huyendo del incendio del Théâtre du Marais en París en el 1634. Pero, si fueron catástrofes, ¿cómo considerarlas metáforas?

Todo el Pabellón Holandés de la Exposición Colonial de 1931 se convirtió en cenizas, se salvó sólo el teatro. Era el somnoliento verano del 1931 en París, y los diarios supieron conmover a sus lectores describiendo a los actores balineses en fuga, apretando en sus pechos sus dorados trajes. Muchos parisinos fueron a ver los espectáculos de estos extravagantes bailarines que no dudaron en arriesgar la vida por salvar sus oropeles. Entre ellos, Antonin Artaud. Al final de la introducción de El teatro y su doble, Artaud habla de fuego. Parece aludir al martirio

y, sin embargo, se trata de vida. Explica lo que debería ser la cultura y lo que la cultura no es. El humo de sus palabras es exhalado por un cuerpo. Por esto conviene traducir sus palabras literalmente, como un mantra contra el espíritu de su siglo y del siglo en el cual vivimos:

Cuando pronunciamos la palabra vida debe entenderse que no hablamos de la vida tal como se nos revela en la superficie de los hechos, sino de esa especie de centro frágil e inquieto que las formas no alcanzan. Si hay aún algo infernal y verdaderamente maldito en nuestro tiempo es esa complacencia artística con que nos detenemos en las formas, en vez de ser como hombres condenados al suplicio del fuego, que hacen señas sobre sus hogueras.

Artaud no habla explícitamente de actores. Y sin embargo esos signos, el del suplicio y el de la hoguera han sido inmediatamente entendidos como una imagen extrema e ideal del actor. Julian Beck y Judith Malina hicieron de ella la piedra angular de su Living Theatre, el teatro vivo.

Antonin Artaud fue el más pobre, el que más padeció, ciertamente el menos acreditado profesionalmente entre los protagonistas de la gran reforma del teatro en la primera mitad del siglo pasado. Del punto de vista del oficio tiene poco que enseñar. Hoy lo contamos entre los maestros, pero no fue nunca un maestro. Fue el alumno de la propia alma dividida. Aprendió muchísimo de ella. Unió indisolublemente el corazón del arte teatral a los sufrimientos del alma enferma. Artaud no depuso las armas, continuó toda la vida sucumbiendo, volviéndose a poner en pie y combatiendo. Hasta la noche en la cual se sentó en su cama y comprendió que la hora había llegado. Se sacó un zapato y, teniéndolo en la mano como un amuleto, inició el último viaje.

Artaud nos indicó a nosotros, pueblo del teatro, no los secretos del oficio, sino lo que, a través del oficio, debemos sufrir y, tal vez, esperar: el exilio. Es apenas el uno por ciento de nuestra profesión. Pero sin ese uno por ciento, arte y oficio son sólo una llamarada.

Sabemos por qué los teatros se queman y son quemados: por negligencia, por la crueldad del cielo, por especulación, por delincuencia, por fascismo, por venganza y amenaza, por vejez. En el teatro, en esta “tierra del fuego”, aparecen dos naturas diferentes. Una es catástrofe, la otra transformación. Una destruye, la otra refina, refuerza el hierro y separa el oro del lodo al cual es incorporado. De este segundo fuego hago el

-09

elogio. De este segundo fuego nuestra profesión extrae la vida y su valor. Su danza. ¿Bailamos? Sí, bailamos. O bien no, no bailamos: hacemos teatro. Pero ¿quién sabría decir dónde está la diferencia, por dónde pasa el confín?

Bailamos siempre, pero no siempre para adecuarnos a un género estético. Bailamos como sobre carbones ardientes, porque esta danza es esencialmente un rechazo no destructivo, una guerra no violenta a la naturaleza que nos sujeta y, en consecuencia, más o menos conscientemente, un rechazo de la historia a la cual pertenecemos. Como si tuviéramos alas; como si pesadísimas raíces se hundieran en la tierra bajo nuestros pies; como si nuestro “yo” fuera otro. Como si de verdad fuéramos libres. Pero humildemente, porque esta danza tiene la humildad de un oficio, poco más que un ejercicio del como si. Y para los espectadores es sobre todo un pasatiempo.

Si algo parece no poder asociarse al elogio del incendio, es justamente la idea de un pasatiempo. Sin embargo...

Nuestro arte no está hecho para ser arte. No se desvive por alcanzar una forma definitiva. Se desvive para desaparecer. Es un arte arcaico, no sólo porque hoy está excluido o se excluye del espectáculo principal de nuestro tiempo, el espectáculo de la imagen reproducida y reproducible. Pero sobre todo porque bajo la apariencia de un pasatiempo puede esconder una búsqueda espiritual, algo que sacude, fortifica y a veces modifica nuestra consciencia y nos sumerge en una condición gobernada por otros valores.

Debemos permanecer con los pies bien plantados en la tierra y los ojos fijos en la taquilla. Pero no debemos olvidar que el teatro es ficción en tránsito hacia otra realidad, hacia el rechazo de la realidad que creemos conocer. El teatro es ficción que puede cambiar tanto a los que actúan como a los que observan. Nada de altisonante, de amenazante, de herético o de loco. Sólo pasatiempo.

Ser pasatiempo es el nivel elemental de nuestro arte, así como el pan lo es para la cocina mediterránea. No se come sin pan. Pero el pan sólo a la larga no basta.

A veces el pasatiempo es un valor en sí mismo. Cuando el tiempo parece no pasar más, para quien ha sido privado de la libertad, para quien se mantiene en pie frente al propio sufrimiento, a la amputación de la propia identidad, o a la muerte, el pasatiempo puede ser la fórmula de la vida, la resistencia al horror. Dostoievski narra cómo el vaudeville hecho con trajes señoriales y las cadenas

en los pies, en la katorga siberiana, fuera para los condenados un modo de reconstruirse una vida. Para un grupo que he conocido, hacer modestamente teatro, como amateur, en los años de la guerra entre el ejército y Sendero Luminoso, en Ayacucho, Perú, era una acción cercana al heroísmo. Eran actores porque deseaban tener también una balsa fuera del horror.

En Europa, durante el Renacimiento, uno de los modos de festejar no eran simplemente los fuegos artificiales y pólvora, sino el incendio. El poderoso que organizaba los festejos compraba una o dos casas populares, echaba a sus habitantes, las vaciaba, las llenaba de fuegos artificiales y pólvora, luego las hacía incendiar y explotar. El espectáculo era muy aplaudido.

Para quien no está directamente implicado, el incendio puede ser un espectáculo. Y para quien lo cuenta puede ser una metáfora de la fuerza demolidora del teatro en el corazón de una ciudad, de su naturaleza de foco de infección moral. O bien, una imagen de la vocación de los actores por estar “sin techo”, siempre listos a ser desahuciados: por el fuego, por los integristas, por la autoridad, por la explotación económica.

Las desventuras de los actores son muchas y, sin embargo, muchas veces se cuentan como si fueran historias divertidas. En el país en el cual quemaron el teatro El Picadero, tal vez no debería usar el incendio como una metáfora.

Cuando leo que en Argentina reinaba la paz de los cementerios; que hubo treinta mil desaparecidos, miles de presos políticos y un millón de exiliados; que el pueblo se había quedado sin sus líderes - muertos, presos o fuera del país - y que toda forma de organización parecía casi imposible - el Teatro Abierto se me aparece como la danza sobre esos carbones ardientes de un puñado de actores, directores, autores, escenógrafos y técnicos, apenas doscientos, frente a la violencia de la Historia.

El comando de la dictadura que incendió la sala del Picadero en agosto del 1981 no había previsto que su acto criminal habría desencadenado una danza mucho más grande. Otros productores ofrecieron sus espacios al Teatro Abierto, pintores donaron cuadros para recoger fondos y las personalidades más notables de la cultura expresaron su adhesión. Así describió esta danza el escritor Carlos Somigliana: “el objetivo profundo del Teatro Abierto fue el de volvernos a mirar nuestra cara sin avergonzarnos”.

Hay un fuego que no cesa de arder en las con-

ciencias y en las memorias de los teatristas, como también en los edificios teatrales.

La noche del 7 de mayo de 1772, en Amsterdam, durante la representación del *Déserteur de Monsigny*, obra cómica en tres actos, se desató un incendio que destruyó completamente el teatro Schouwburg, cobrándose dieciocho víctimas. En apenas tres años fue reconstruido un nuevo edificio, más imponente y suntuoso.

Hasta 1941, el Schouwburg fue el teatro de la ciudad, situado en el Plantagebuurt, el corazón del viejo barrio judío de Amsterdam. En octubre de 1941, los nazis que habían ocupado Holanda, cambiaron su nombre por Joodsche Schouwburg (Teatro Judío) sólo para actores, músicos y espectadores judíos. En septiembre del 1942 el teatro fue cerrado y transformado en un lugar para reagrupar hebreos. 104.000 hombres, mujeres y niños fueron amontonados, y de allí transportados a los campos de exterminio de Alemania y Polonia.

De centro de cultura y diversión, el teatro Schouwburg se transformó en un oscuro lugar de angustia y dolor. Luego de la guerra aquel espacio no podía retomar su función original y permaneció cerrado durante años. Fue elegido para volverse un lugar de la memoria. Hoy, entrando en el ex-teatro, vemos flamear una llama eterna.

Con esta imagen de una llama de pura memoria, que se quema sin humo de palabras y sin cuerpo podría cerrar este discurso.

Cerraré, sin embargo, con un brindis imaginario. Como se usa en teatro, cuando se apela al mimo en vez de recurrir a los objetos materiales.

Imagínate que aquí, sobre este púlpito, hay una botella de cerveza. Y regresamos a la ribera del Támesis, en una de nuestras antiguas patrias teatrales. Encontramos la noticia del primer incendio en la historia del teatro europeo en una carta del noble inglés Sir Henry Watton, datada el 2 de julio de 1613 y enviada a Sir Henry Bacon. Comienza así: “Y ahora dejemos descansar los discursos políticos y del Estado. Pongámoslos a dormir. Ahora les quiero contar algo que sucedió en la zona del Támesis esta semana”.

Sir Watton cuenta que los “Actores del Rey”, la compañía de Shakespeare, habían puesto en escena un drama llamado *All Is True*. La escenografía era suntuosa, con esterillas y alfombras sobre el escenario, una fiesta más rica y majestuosa que las verdaderas ceremonias de la corte. Durante el espectáculo se dispararon salvas de cañón y algunas chispas habían volado sobre la paja del techo consumiendo el teatro entero en menos de una hora.

Así desapareció el Globe: sin muertos y sin heridos. El teatro, inmediatamente vuelto a edificar con un techo de tejas, fue reabierto un año más tarde. En 1642 los Puritanos, en su ardor religioso, cerraron todos los teatros, incluso el Globe que fue olvidado como forma de edificio teatral: los ingleses, en la reapertura de los teatros adoptaron el teatro a la italiana. Pasaron más de tres siglos y el Globe Theatre, uno de nuestros mitos, resucitó. Sobre las riberas del Támesis fueron descubiertos en 1989 restos del antiguo edificio. Algunos años más tarde, en 1997, debido a la inspiración de un actor y director estadounidense Sam Wanamaker, un nuevo Globe fue reconstruido igual al antiguo modelo isabelino y cercano al lugar en donde se levantaba el original. Sabía bien, Sir Watton, que cada drama debe cerrarse con el respiro sutil de una farsa, y concluye así su carta a Sir Henry Bacon: “Sólo uno de los espectadores estuvo a punto de morir. Se le incendiaron los calzones y habría terminado asado quizás si un bonachón medio borracho no los hubiera apagado vertiéndole encima una botella de cerveza”

Entre tantos incendios, ¿no sería oportuno que nos auguremos, también a nosotros, una buena cerveza?



EL ARTE Y EL ARTISTA: ESPEJOS FILOSÓFICOS

AUTORA: VIVIANA CUSI

Pensaba presentar una coreografía tratando de diferenciar los momentos del hombre para llegar a ser un superhombre, según Nietzsche. Una bailaora que se sintiese oprimida, luchara contra su propio nihilismo y festejara vencedora como un niño.

Luego pensé que sería mejor y más interesante ponerle algo de teatro a la representación, agregando un par de palabras y algunos elementos. Entonces, ya no veía a la bailaora Nietzscheana, sino que de pronto, en mi propia imaginación, empezaba a quitarse elementos para decirme otra cosa. En ese momento deje de pensar en Nietzsche, y fue Grotowski quien vino a mi mente, con su teatro laboratorio.

La idea se clarificó al instante en mi cabeza, poniéndole más objetos y accesorios a la bailaora. Peineta, flor, mantón, bata de cola, castañuelas, zarcillos, maquillaje, todo lo que la gente piensa cuando escuchan la palabra “flamenco”. Ella bailarían, debajo de todo ese ropaje y expresando su

inconformidad, iría despojándose de todo aquello que tenía “de más”, para así expresarse de manera honesta, y que el público pudiese verla en cuerpo y alma, en un acto de entrega total a su arte.

Pensé en acompañarla de otras bailaoras, para que al final se creara un contraste evidente entre ellas, más parecidas a las muñecas de los suvenires y la bailaora Grotowskiana, “desnuda” y bailando desde su esencia más pura. Allí, tal vez, cabría un texto, una reflexión, un poema que hiciera alusión a lo que sentía y lo que todo aquello representaba.

Y me pregunte por qué, si ya estábamos en lo esencial, por qué no despojar todo esto de la escena, de la bailaora, de las luces, los vestuarios, los maquillajes y peinados, y presentar lo que esto es en esencia con aquello que me es más cercano y auténtico: la palabra escrita.

Es curioso, que antes de empezar a escribir, he tenido que buscar el rincón tranquilo de mi habitación, esperar a que llegase la noche con su

tranquilidad, quitarme el maquillaje y hasta el esmalte de las uñas, porque solo así, desde lo más esencial, tendría la valentía de acercarme a Jerzy Grotowski.

Tomemos como punto de partida un silencio profundo, ese donde más que la calma, se generan ideas, pensamientos, creaciones. Un silencio productivo y fructífero, prometedor para las artes y los artistas.

De pronto, el silencio empieza a levantarse, como un susurro que se convierte en voz, en crescendo. Pero todavía no habla, es un suspiro que se anida en el alma del artista, del filósofo. Este se agita y siente que en su pecho vibra algo que debe traducir en palabras concretas. Los latidos del corazón se aceleran, las mejillas se enrojecen y el pensamiento, finalmente se enciende. Ha despertado la voz que a sus oídos les dice en secreto qué escribir y en qué momento.

No es seguro que fuese una voz la inspiración de Grotowski, pero sin duda fue su movimiento y su interacción con otros actores... simplemente con otros. Así, descubrió que todo contacto genera una comunicación en esencia distinta, aunque mantenga la misma intención, que el mundo gira en torno al movimiento y a las acciones, que la actuación es mucho más que recitar un texto. Mucho más allá de eso, actuar es entregarse desde la mayor autenticidad de la interpretación. Es bien sabido que Grotowski decía que el actor debía tener una educación como un bailarín clásico, iniciándose desde muy joven para dominar la técnica y luego simplemente actuar como profesional, no emulando gestos, sino dándole sentido, intención y vida a las palabras escritas por otros actores.

Desarrolló sus “resonadores naturales”, haciendo, o pretendiendo, que su voz vibrase por todo su cuerpo y controlando en qué parte específica debía resonar, según lo que pidiese un personaje y una escena.

Dijo cosas como: “Si queréis conseguir una verdadera obra maestra, debéis prescindir siempre de las mentiras bonitas” porque sostenía que el actor existía para decir la verdad. “Tratad siempre de mostrar al espectador el lado desconocido de las cosas”, haciendo énfasis en que el actor debe buscar

siempre la verdad real y no la concepción popular de la verdad.

Para ello propuso emplear experiencias reales, concretas e íntimas. Según Grotowski, esta era la única manera de lograr la autenticidad. Y es aquí el punto en el que Grotowski lleva a cabo una tarea platónica dentro de su trabajo... entre otros trasvases.

Para lograr la autenticidad, según Grotowski, el actor debe conocerse a sí mismo en profundidad, debe descubrirse y tender más hacia lo personal y, de esta manera, actuar siempre con autenticidad. Desde un punto de vista platónico, el actor estaría ocupándose de sí mismo, trabajando arduamente para perfeccionar y profesionalizarse, haciendo de sí mismo una obra de arte.

El éxito para Grotowski, estaba en ser un mejor actor, tarea que se aleja del mundo establecido como “normal”, donde el individuo trabaja ocho horas al día en una empresa determinada, por un salario establecido. Él iba más allá, y se ocupaba, en términos platónicos, de su propia alma.

Para él, ser honesto en el teatro, de cara al público era considerado como un acto de moralidad, pues así expresaba en su trabajo toda la verdad. Esto es lo que distinguía al arte verdaderamente grande. Si Platón hubiese compartido un café con Grotowski, hubiese considerado que su actuación era bella... aunque para el actor, la verdad no siempre es bella. De hecho, casi nunca es bella y es poco acogida por el público general. Solo unos pocos resisten la verdad y para ellos es para quienes trabaja el actor.

Grotowski dice:

“Al público no le gusta que lo agobien con problemas... este es pues, problema. Pero después, paso a paso, el mismo público empieza a comprobar que serán estos mismos artistas, estos artistas sin duda peculiares los que no podrá olvidar. Y este es el momento en que podréis decir que habéis alcanzado la gloria” (1970).

Y al mismo tiempo advierte:

“En este momento se abren dos posibilidades. O bien os parece que esta posición social es muy importante para

vosotros, lo que significa que habéis congelado toda posibilidad de desarrollo ulterior. Muy pronto temeréis perder vuestro puesto y, en consecuencia, diréis tan solo las mismas cosas que digan los demás. O, por el contrario, os sentís libres, como verdaderos artistas”.

Con estas reflexiones, sin embargo, Grotowski pudiese darse la mano con Nietzsche, más que compartir espacio con Platón, porque considera que el artista no está para complacer sino para crear y expresar las verdades que le rodean.

En este sentido, Grotowski no trabajaba para ser aclamado ni aplaudido. Esto lo considero como servidumbre. Estaba consciente de que los grandes trabajos generaban conflicto, y esto es precisamente lo que defiende Nietzsche cuando dice que el artista es quien puede hacer evolucionar al mundo a través de la creación. No se trata de crear por crear, sino de reinventarse la realidad como se inventó la religión, la política, la guerra. El mundo es un acto de creación y en él los artistas tienen una gran labor. Desde este punto de vista, Grotowski es un creador.

Y es un creador tan profundo y tan radical sobre la honestidad, que algunos pueden considerarle como un “bicho raro”, alejado de las normas establecidas socialmente. En ese caso, Foucault giraría su vista en dirección a este artista distinto, que podría ser el artífice de una nueva manera de resistencia del poder. Si bien existe dentro de un espacio aceptado socialmente, que es el teatro, sus ideas están rayando en algo peligroso para el poder, porque desde el escenario busca la autenticidad y el despertar del público, de la manera más honesta posible.

Frases como “muchas veces, el artista debe estar totalmente exhausto para vencer la resistencia de la inteligencia y empezar a actuar, con verdad”, refiriéndose a cómo apagar los pensamientos racionales, creando el silencio de la mente necesario para revelar el manantial íntimo al espectador, rozan con la yema de los dedos algunas ideas foucaultianas, si estamos conscientes de lo revolucionarias de las ideas de Grotowski y de cómo estas lo alejan de lo preestablecido socialmente.

Foucault pudiese asentir con la cabeza mientras escuchase

a Grotowski decir:

“El teatro solo tiene un sentido: empujarnos a trascender nuestra visión estereotipada, nuestros sentimientos convencionales, nuestros hábitos, nuestros baremos convencionales de juicio – no por el hecho de destruir todo esto, sino principalmente para que podamos experimentar lo real y, tras prescindir de nuestras cotidianas huidas, nuestros cotidianos fingimientos, en un estado de total desvalimiento, quitarnos los velos, darnos, descubrirnos a nosotros mismos”.

Más atrás, en alguna butaca, Barush Spinoza pensaría que está viendo a un artista que trabaja arduamente para encontrar dirigirse hacia su clinamen. Vería en Grotowski un cuerpo que se sale de convencionalismos y busca su propio camino. Tal vez a Spinoza le hubiese encantado sentarse un rato a conversar con Grotowski para que le explicase con mayor detenimiento que quiere decir cuando afirma:

“El arte no puede estar sujeto a las leyes de la moralidad común ni a especie alguna de catecismo. El actor, al menos en parte, es creador, modelo y creación sintetizados en una sola persona”.

Al escuchar esto, contestaría Spinoza que esas morales universales son gigantescos aparatos de captura, porque tratan de dar a los diferentes cuerpos, lo mismo. Cuando, muy por el contrario, cada cuerpo tiene su estado de “felicidad” y debe procurársela con la “individualidad” que amerita.

Y al finalizar la conversación, podemos imaginar cómo el entendimiento entre ambos crece cuando, para ambos, la libertad humana es el primer paso hacia la beatitud y la creación más honesta e individual es la mejor manera de trascendernos de nosotros mismos.

Pero en medio de toda esta conversación, parecería Nietzsche nuevamente, y diría “Jerzy Grotowski, eres un filósofo artista”. Si lo vemos bajo este prisma, indudablemente, Grotowski bailó con sus pensamientos y con su arte. Creó nuevas reglas en el juego de la actuación, y de alguna manera reinventó conceptos importantes dentro de las artes escénicas. Además, desarrolló una teoría de manera concienzuda y metódica, reflexionando sobre temas

relevantes desde el punto de vista actoral, tocando, tal vez de manera inconsciente, temas universales.

Pero más allá de la genialidad de uno o de otro personaje citado en este ensayo, que no pretende ser más que una reflexión muy individual, es increíble identificar aquello que los une.

Pensando detenidamente, es posible afirmar que existe un momento de encuentro, un espacio en el que el pensamiento de estos filósofos coinciden. Imaginemos por un instante que estamos en una sala de teatro y que es Grotowski quien dirige el ensayo, pidiendo que cada uno exprese la palabra “creación” desde lo más íntimo de su ser y con la mayor honestidad. Sade se va de la sala para cumplir con su principal ley, su propio cuerpo; Foucault siente que, de alguna manera, su director es un bicho raro, distinto a los demás y por eso se queda en la sala, pero sigue atento a no transformar aquello en una nueva forma del poder en vez de una resistencia al mismo; Nietzsche piensa que no le importaría que esto fuese una nueva forma del poder, porque cree que, de ser así, solo habrá que seguir bailando con los pensamientos hasta inventarse un nuevo orden, un nuevo juego con otras reglas; Spinoza también está en la sala, disfrutando de este encuentro feliz, que definitivamente lo acercan a su clinamen; Platón se siente también satisfecho porque esta cultivándose a sí mismo, que es lo mismo que cuidar de su alma; y Grotowski siente que este contacto con sus compañeros es un verdadero acto de entrega.

Todos, de alguna manera u otra buscan y disfrutan de este punto de encuentro, allí, en la sala de ensayo, en el escenario. Todos miran al arte como una salida, una manera real y contundente de vivir la realidad y a la vez reinventarla.

Con más o menos palabras, estos pensadores consideran que el arte y el artista son una salida, una evolución, siempre y cuando exista en ellos una manera de cultivar el alma; siempre y cuando sea el punto de partida hacia una nueva forma de resistencia del poder; siempre y cuando sea una invitación constante hacia el movimiento y la vida y no al reposo y la muerte; siempre y cuando el arte invite al baile del pensamiento y no al estancamiento; siempre y cuando el arte... siempre y cuando el artista parta de sí mismo y sea

honesto.

Ahora, imaginemos que el ensayo finaliza y haciendo un gran círculo, cada uno dice su nombre y al final gritan al unísono: “Mierda”, como es la tradición teatral. Luego se van y cada uno vuelve a sus labores, a su ritmo, pero conservan una pequeña afinidad entre sí. Por un instante se reflejaron los unos a los otros a través del arte.

El arte funcionó como un espejo para ellos y para su tiempo. Fueron auténticos, estuvieron conscientes de la existencia del otro, en el que se reflejaron y se reconocieron como seres distintos con solo una cosa en común: la individualidad, la universalidad de lo subjetivo y de sus propias creaciones. Sócrates una vez dijo: “conócete a ti mismo”, porque tal vez esta sea la única manera de conocer al resto de la humanidad, siendo uno mismo un espejo de todo aquello. Solo así es posible observar la realidad con los ojos del filósofo, pensador e intérprete de realidades. Solo así es posible evolucionar y comunicarse con honestidad. Solo así se es artista y el trabajo se convierte algo auténtico y transformador.

SOBRE LA BELLEZA

TRADUCCIÓN Y NOTAS: JESÚS IGAL

INTRODUCCIÓN

En este tratado, el primero que compuso Plotino (Vida 4, 22), el más traducido y el más popularizado, se entrecruzan característicamente los dos temas fundamentales de la filosofía plotiniana: metafísica y mística. La decidida identificación de la belleza con la forma marca una revolución en la historia de la estética y permite a su autor establecer la siguiente gradación: la belleza sensible se identifica con una forma inmanente; la del

alma, con una forma trascendente pero secundaria; la propia de la Inteligencia, con la Forma trascendente y primaria, mientras que el Bien, como principio de forma, es también principio de belleza, pero no es, estrictamente, la Belleza. Ahora bien, lo que prometía ser una disquisición metafísica se convierte de pronto, a partir del cap. 7, en una apasionada exhortación a la unión mística por la vía de la belleza, dejada a medio trazar en I 3. Plotino bebe a chorros de los diálogos más místicos de Platón (Banquete, Fedón, República y Fedro), pero difiere de su maestro por la mayor «netitud» con que distingue el Bien de la Belleza y el mayor énfasis con que recomienda el camino de la interioridad 1.

SINOPSIS

I. PLANTEAMIENTO (1, 1-17).

1. Por encima de la belleza sensible está la del alma. ¿Hay alguna belleza ulterior? (1, 1-6).
2. ¿En qué consiste la belleza, si es unívoca, o las bellezas, si no es unívoca? Y, primero, ¿en qué consiste la belleza del cuerpo? (1, 7-17).

II. LA BELLEZA ESTA EN LA FORMA (1, 16-6, 32).

1. La belleza no consiste en la proporción: ni la belleza sensible (1, 20-40), ni la del alma (1, 40-53), ni menos la de la Inteligencia (1, 53-54).
2. La belleza sensible (caps. 2-3): (a) consiste en la participación en una forma, previa reducción a unidad (cap.2); (b) de ahí que el juicio estético sea un juicio de conformidad de la forma exterior con la interior (3, 1-16); (c)

de ahí también la belleza de colores y sonidos (3, 17-36).

3. La belleza del alma (4, 1-6, 24):

- 1) emociones provocadas a la vista de un alma bella (4, 1-5, 17),
- 2) fealdad del alma amalgamada con la materia (5, 17-58).
- 3) belleza del alma purificada por la virtud (6, 1-13),
- 4) conclusión: la belleza del alma consiste en ser pura y plenamente lo que es: una forma incorpórea, intelectual y divina (6, 13-24).

4. Jerarquía de bellezas desde el Bien hasta los cuerpos (6, 24-32).

III. EL BIEN Y LA BELLEZA PRIMARIA (caps. 7-9).

1. El Bien como meta del alma (cap. 7): mientras que el deseo del Bien es común a toda alma, su consecución —ver por sí sólo a él solo— no compete más que al alma pura; y en esa visión se cifra su dicha suprema.

2. El camino de subida al Bien (8, 1-9, 39): repudiando la belleza sensible (8, 1-16), emprendiendo el retorno a la patria (8, 16-21), despertando la vista interior (8, 21-9, 7) y labrando la propia estatua hasta asemejarse a Dios (9, 7-34), llegará el alma a la Belleza de la Inteligencia, y de allí al Bien (9, 34-35).

Precisión final (9, 35-43): la Belleza primaria se identifica con las Formas; es verdad que, hablando imprecisamente, cabe decir que el Bien es la Belleza primaria; pero, estrictamente, el Bien es el principio de la Belleza primaria, no la Belleza primaria.

1 La belleza se da principalmente en el ámbito de la vista. Pero también se da en el ámbito del oído y conforme a combinaciones de palabras; mas también se da en la música, y aun en toda clase de música, pues también hay melodías y ritmos bellos². Y si, abandonando la percepción sensible, proseguimos hacia lo alto, también tenemos ocupaciones, acciones y hábitos bellos, ciencias bellas y la belleza de las virtudes³. ¿Existe además alguna belleza anterior a éstas? La discusión misma lo mostrará⁴.

¿Cuál es, pues, la causa de que aun los cuerpos aparezcan bellos y de que el oído asienta a los sonidos conviniendo en que son bellos? Y cuantas cosas depende directamente del alma, ¿en virtud de qué son todas bellas? ¿Y todas las cosas bellas lo son en virtud 10 de una sola y misma belleza o es distinta la belleza que hay en un cuerpo de la que hay en otra cosa? ¿Y cuáles son ésta o estas bellezas? Porque hay cosas, como los cuerpos, que son bellas no por sus sustratos mismos, sino por participación, mientras que otras son bellezas ellas mismas, por ejemplo la naturaleza de la virtud. En efecto, unos mismos cuerpos parecen ora bellos, ora no bellos, como que una cosa es ser cuerpos y otra ser bellos. ¿En qué consiste, pues, esa belleza presente en los cuerpos? He aquí el primer punto que hay que examinar.

¿Qué es, pues, lo que concita las miradas de los espectadores y las vuelve hacia sí, las atrae y les hace disfrutar del espectáculo? Averiguado esto, bien puede ser que, «sirviéndonos de ello como de escala»⁵, podamos contemplar aun las bellezas restantes. Pues bien, todos o poco menos que todos afirman que es la proporción de unas partes con otras y con el conjunto, a una con el buen colorido añadido a ella, la que constituye la belleza visible, y que para las cosas visibles, como para todas las demás en general, el ser bellas consiste en estar bien proporcionadas y medidas⁶.

25 Según esta teoría, nada que sea simple, sino forzosamente sólo lo compuesto, será bello. Además, según esta teoría, será bello el conjunto, mientras que las partes individuales no estarán dotadas de belleza por sí mismas, pero contribuirán a que el conjunto sea bello. Y, sin embargo, si el conjunto es bello, también las partes deben ser bellas, pues cierto es que la belleza ³⁰ no debe constar de partes feas, sino que debe haber tomado posesión de todas ellas. Además, según esta teoría, los colores bellos, al igual que la luz del sol, siendo simples, no tomando su belleza de la proporción, quedarán excluidos de ser bellos. Y el oro, ¿cómo podrá ser bello? Y

el relámpago o los astros, de noche, ¿serán dignos de verse por ser bellos? Y con los sonidos ocurre lo mismo: el sonido simple habrá desaparecido, a pesar de que muchas veces cada sonido de los que hay en un conjunto bello es bello aun por sí mismo. Y en los casos en que, aun manteniéndose la misma proporción, un mismo rostro aparezca unas veces bello y otras no, ¿cómo no habrá que admitir que la ⁴⁰ belleza es otra cosa por encima de la proporción y que la proporción es bella por otra cosa?

Y si, pasando a las ocupaciones y a los razonamientos bellos, atribuyeran a la proporción la causa de la belleza aun en estas cosas, ¿qué proporción cabría aducir en ocupaciones, leyes, enseñanzas o ciencias bellas? ¿Cómo puede haber proporción entre teorema y teorema? Si es porque armonizan, también habrá concordancia y armonía entre malos teoremas. Efectivamente, la tesis de que «la justicia es una auténtica simpleza» armoniza y consueña con la de que «la morigeración es bobería»⁷, y concuerda la una con la otra. Pues bien, todas las virtudes son bellezas del alma y bellezas más verdaderas que las anteriores; pero properdonadas, ¿cómo pueden serlo? No son proporcionadas ni al modo de las magnitudes ni al modo del número, aunque haya varias partes en el alma⁸. Porque ¿cuál sería la fórmula para la composición o la combinación de esas partes o de esos teoremas? ¿Y en qué consistiría la belleza de la Inteligencia, si la Inteligencia está a solas?⁹.

2 De nuevo, pues, reanudando el tema, digamos lo primero en qué consiste por cierto la belleza que hay en los cuerpos. Efectivamente, es algo que se hace perceptible aun a la primera ojeada, y el alma se pronuncia como quien comprende y, reconociéndolo, lo ⁵ acoge y como que se ajusta con ello¹⁰. En cambio, si tropieza con lo feo, «se repliega» ¹¹, y reniega y disiente de ello porque no sintoniza con ello y está ajena a ello. Pues bien, nuestra explicación es que, como el alma es por naturaleza lo que es y procede de la Esencia que le es superior entre los seres, en cuanto ve

cualquier cosa de su estirpe o una huella de lo de su estirpe, se alegra y se queda emocionada y la relaciona consigo misma y tiene remembranza de sí misma y de los suyos.

—¿Pues qué parecido tienen las cosas de acá con las cosas bellas de allá? Además, si tienen parecido, concedamos que sean parecidas. Pero ¿en virtud de qué son bellas tanto las de allá como las de acá?

—Nuestra respuesta es que las de acá lo son por participación en una forma. Porque todo lo informe, como es susceptible por naturaleza de conformación 15 y de forma, si no participa en una razón y en una forma, es feo y queda fuera de la Razón divina 13. Y ésta es la fealdad absoluta 14. Pero también es feo lo que no ha sido dominado por la conformación y la razón, debido a que la materia se resistió a dejarse conformar del todo por la forma. Es, pues, la forma la que, con su advenimiento, compone y coordina lo que va a ser algo uno compuesto de muchos, lo reduce a 20 una sola comunidad y lo deja convertido, por la concordia, en unidad, supuesto que, como la forma era una, también lo conformado por ella debía ser uno, como podía serlo constando de muchas partes. Y, una vez que ha sido ya reducido a unidad, es cuando la belleza se asienta sobre ello dándose tanto a las partes como a los todos. Porque cuando toma posesión de algo uno y homogéneo, da al todo la misma belleza 23 que a las partes. Por ejemplo, unas veces será el arte el que dé belleza a una casa entera junto con sus partes, mientras que otras una naturaleza particular dará belleza a una sola piedra 15.

He aquí, pues, cómo se origina el cuerpo bello por la comunión con una razón originaria de Seres divinos.

3 Ahora bien, el cuerpo bello es conocido por la facultad destinada a presidirlo. Ninguna más autorizada que ella para juzgar de sus propios objetos siempre que ratifique sus juicios el alma restante y, aun tal vez, que ésta se pronuncie ajustando el objeto con la forma adjunta a ella y valiéndose de aquella forma para su dictamen cual de una regla para el dictamen 5 de lo rectilíneo 16.

—Pero ¿cómo es que lo inherente a un cuerpo es acorde con lo incorpóreo? ¿Cómo es que el arquitecto dictamina que

la casa exterior es bella tras haberla ajustado con la forma interior de casa?

—Es que la forma exterior, si haces abstracción de las piedras, es la forma interior dividida por la masa exterior de la materia, una forma que es indivisa aunque aparezca en una multiplicidad. Así pues, cuando 10 la percepción observa que la forma inmanente en los cuerpos ha atado consigo y ha dominado la naturaleza contraria, que es informe; cuando avista una conformación montada triunfalmente sobre otras conformaciones 17, congrega y apiña aquella forma desparramada, la reenvía y la mete dentro, ya indivisa, y se la 15 entrega acorde, ajustada y amiga, a la forma interior. Es como cuando a un varón virtuoso le es grato el vislumbre de virtud que aflora en un joven porque es acorde con su propia y verdadera virtud interior.

La belleza del color es simple debido a la conformación y a su predominio sobre la tenebrosidad de la materia por la presencia de la luz, que es incorpórea y es razón y forma 18. De ahí que el fuego mismo sobrepase en belleza a los demás cuerpos, porque tiene 20 rango de forma frente a los demás elementos: por posición, está arriba, y es el más sutil de todos los cuerpos, cual colindando con lo incorpóreo; y él es el único que no recibe dentro de sí a los demás, mientras que los demás lo reciben a él, pues aquéllos se calientan, mientras que él no se enfría, y está coloreado primariamente, mientras que los demás reciben de él la 25 forma del color. Por eso refulge y resplandece cual si fuera una forma. Pero si el fuego no predomina 19, al disminuir en luz, deja de ser bello, cual si no participara del todo en la forma del color.

Por otra parte, las armonías sonoras, puesto que son las ocultas las que producen las manifiestas 20, hacen que el alma logre aun por esta vía una comprensión de la belleza, mostrando lo mismo en un medio distinto. Ahora bien, las armonías sensibles se caracterizan por la medida numérica, mas no en cualquier proporción, sino en la que sirva para producir una forma que predomine.

Y baste lo dicho sobre las bellezas sensibles, que no siendo más que fantasmas y como sombras evanescentes, adentrándose en la materia, la ornamentan y, 35

apareciéndonos, nos conmueven.

4 Acerca de las bellezas ulteriores, que ya no le toca ver a la percepción sensible, sino que es el alma quien sin mediación de órganos 21 las ve y las enjuicia, hay que contemplarlas elevándonos, tras dejar que se quede acá abajo la percepción sensible. Pero así como, en el caso de las bellezas sensibles, no les sería posible hablar sobre ellas a quienes ni las hubieran visto ni las hubieran percibido como bellas —por ejemplo, a los ciegos de nacimiento—, del mismo modo tampoco les es posible hablar sobre la belleza de las ocupaciones, de las ciencias y demás cosas por el estilo a quienes no la hayan acogido, ni sobre el «esplendor» 22 de 10 la virtud a quienes ni siquiera hayan imaginado cuán bello es el «rostro de la justicia» 23 y de la morigeración, tan bello que «ni el lucero vespertino ni el matutino» lo son tanto 24. Mas es preciso estarse contemplando tales bellezas con lo que el alma las mira y que, al verlas, sintamos un placer, una sacudida, una conmoción mucho más intensos que a la vista de las 15 bellezas anteriores, como quienes están ya en contacto con bellezas reales. Porque he aquí las emociones que deben originarse ante cualquier belleza: estupor, sacudida deleitosa, añoranza, amor y conmoción placentera. Tales son las emociones que es posible experimentar y las que de hecho experimentan, aun ante las bellezas invisibles, todas o poco menos que todas las almas, pero sobre todo las más enamoradizas. Pasa 20 como con la belleza de los cuerpos: verla, todos la ven; mas no todos sienten por igual el aguijón. Hay quienes lo sienten los que más, y de ellos se dice que están enamorados.

5 Hemos de informarnos, pues, de los enamoradizos de las bellezas suprasensibles: «¿Qué experimentáis ante las llamadas ocupaciones bellas, los modos de ser bellos, los caracteres morigerados y, en general, las obras de virtud, las disposiciones y la belleza de las almas?» 25. ¿Qué experimentáis al veros a vosotros mismos bellos por dentro? 26. Y ese frenesí 27, esa excitación, ese anhelo de estar con vosotros mismos recogidos en vosotros mismos aparte del cuerpo 28, ¿cómo se suscitan en vosotros?». Éstas son, en efecto, las emociones que experimentan los

que son realmente enamoradizos. Pero el objeto de estas emociones ¿cuál es? No es una figura, no es un color, no es una magnitud, sino el alma, 10 que «carece de color» 29 ella misma y está en posesión de la morigeración sin color y del «esplendor» 30 sin color de las demás virtudes, siempre que veáis en vosotros mismos u observéis en otro grandeza de alma, carácter justo, morigeración pura, hombradía de masculino rostro, gravedad y, bajo un revestimiento de 15 pudor, un temple intrépido, bonancible e impasible y, resplandeciendo sobre todo esto, la divinal inteligencia 31. Pues bien, aun profesando admiración y afecto por estas cosas, ¿por qué las llamamos bellas? Es verdad que éstas son, y está a la vista que son y no hay cuidado de que quien las vea las llame de otro modo sino las cosas que realmente son. Pero que realmente 20 son ¿qué? Bellas. Con todo, la razón echa de menos todavía una explicación: ¿qué son para haber hecho al alma deseable? ¿Qué es esa especie de luz que brilla en todas las virtudes? 32.

¿Quieres, entonces, imaginar las cualidades contrarias, las cosas feas que se originan en el alma, y con-25 traponerlas a aquéllas? La aparición del qué y del porqué de lo feo, es fácil que contribuya al objeto de nuestra 12 investigación 33. Supongamos, pues, un alma fea, intemperante e injusta, plagada de apetitos sin cuento, inundada de turbación, sumida en el temor por cobardía y en la envidia por mezquindad, no pensando —cuando piensa— más que pensamientos de mortalidad y de bajeza, tortuosa de arriba abajo, amiga 30 de placeres no puros, viviendo una vida propia de quien toma por placentera la fealdad de cuanto experimenta a través del cuerpo. ¿No diremos que esta misma fealdad se le ha agregado al alma como un mal adventicio que, tras estragarla, la ha dejado impura y «amalgamada» 34 con mal en abundancia y sin gozar 35 ya de una vida y de una percepción límpidas, sino viviendo una vida enturbiada por la mezcla de mal y fusionada con muerte en gran cantidad, sin ver ya lo que debe ver un alma y sin que se le permita ya quedarse en sí misma debido a que es arrastrada constantemente hacia lo de fuera, hacia lo de abajo y hacia lo tenebroso?

Y porque no está limpia, porque es llevada al retortero atraída por los objetos que inciden en la sensación y porque es mucho lo corporal que lleva entremezclado y mucho lo material con que se junta y que ha asimilado, por eso, creo, cambió su forma por otra distinta a causa de su fusión con lo inferior. Es como si uno se metiese en el barro o en el cieno: ya no pondría de manifiesto la belleza que tenía; lo que se 45 vería es esa capa pegada que tomó del barro o del cieno³⁵. A ése, pues, la fealdad le sobrevino por añadidura de lo ajeno; y si quiere volver a ser bello, su tarea consistirá en lavarse y limpiarse y ser así lo que era.

Si dijéramos, pues, que el alma es fea por causa de una mezcla, de una fusión y de su inclinación al cuerpo y a la materia, hablaríamos correctamente. Y en esto 50 consiste la fealdad del alma, como la del oro: en no estar pura ni acendrada, sino inficionada de lo terreo. Expurgado esto, queda el oro, y el oro es bello si se aísla de las demás cosas y se queda a solas consigo mismo³⁶.

Pues del mismo modo también el alma, una vez aislada de los apetitos que tiene a través del cuer- 55 po porque trataba con él en demasía, desembarazada de las demás pasiones y purificada de lo que tiene por haberse corporalizado, una vez que quedó a solas, depone toda la fealdad, que trae su origen de la otra naturaleza 37.

6 Y es que, según la doctrina antigua, «la morigeración, la valentía» y toda virtud es «purificación, y la sabiduría misma lo es»³⁸ Y por eso los ritos místéricos tienen razón al decir, con misterioso sentido, que quien no esté purificado, yendo «al Hades, yacerá en el cie-5 no» 39. Porque lo impuro, por su maldad, es amigo del cieno, lo mismo que los cerdos, inmundos como son de cuerpo, se recrean en lo inundo⁴⁰. Porque la verdadera morigeración, ¿en qué puede consistir sino en no tener trato con los placeres del cuerpo, antes bien rehuirlos como impuros e impropios del puro?⁴¹ La valentía consiste en no temer la muerte; mas ésta, la 10 muerte, consiste en que el alma esté separada del cuerpo. Ahora bien, esta separación no la teme quien gusta de quedarse a solas⁴². La magnanimidad consiste en el desdén por las cosas de acá; y la sabiduría, en la intelección,

que vuelve la espalda a las cosas de abajo y conduce el alma a las de arriba.

Una vez, pues, que el alma se ha purificado, se hace forma y razón, se vuelve totalmente incorpórea e intelectual y se integra toda ella en lo divino, de donde nacen la fuente de lo bello y todas las cosas de la misma estirpe parecidas a lo bello. Un alma subida a la inteligencia realza, por tanto, su belleza. Ahora bien, la inteligencia y las cosas derivadas de la inteligencia⁴³son la belleza propia, que no ajena, del alma, ya que entonces es realmente sólo alma. Y por eso se dice con razón que, para el alma, el hacerse buena y bella consiste en asemejarse a Dios⁴⁴, porque de él 20 nacen la Belleza y la otra porción de los seres. Mejor dicho, los Seres son la Beldad, y la otra naturaleza la fealdad, que es lo mismo que el mal primario⁴⁵; luego también en Dios son la misma cosa bondad y beldad, o mejor, el Bien y la Beldad⁴⁶. Y, por tanto, la investigación de lo bello debe ir paralela a la de lo bueno; y la de lo feo, a la de lo 23 malo. Y así, lo primero de todo hay que colocar a la Beldad, que es lo mismo que el Bien. De éste procede inmediatamente la Inteligencia en calidad de lo bello. El Alma, en cambio, es bella por la Inteligencia, mientras que las demás cosas son ya bellas por obra del Alma, porque las conforma, tanto las que entran en el ámbito de las acciones como las que entran en el de las ocupaciones. E incluso los cuerpos, cuantos son calificados de bellos, es ya el Alma quien los hace tales. 30 Porque como el Alma es cosa divina y una como porción de lo bello, cuantas cosas toca y somete las hace bellas en la medida en que son capaces de participar.

7 Hay que volver, pues, a subir hasta el Bien⁴⁷, que es el objeto de los deseos de toda alma⁴⁸. Si alguno lo ha visto⁴⁹, sabe lo que digo; sabe cuan bello es. Es deseable, en efecto, por ser bueno, y el deseo apunta al Bien; mas la consecución del Bien es para los que 5 suben hacia lo alto, para los que se han convertido y se despojan de las vestiduras que nos hemos puesto al bajar (como a los que suben hasta el sanctasanctórum de los templos les aguardan las purificaciones, los despojamientos de las vestiduras de antes y el subir desnudos⁵⁰ , hasta que, pasando de largo

en la subida todo cuanto sea ajeno a Dios, vea uno por sí solo a él solo 51 10 incontaminado, simple y puro, de quien todas las cosas están suspendidas, a quien todas miran, por quien existen y viven y piensan, pues es causa de vida, de inteligencia y de ser.

Si, pues, uno lograra verlo, ¡qué amores sentiría!, ¡qué anhelos, deseando fundirse con él, ¡qué sacudida tan deleitosa! Porque lo propio de quien no lo ha visto 15 todavía, es el desearlo como Bien; pero lo propio de quien lo ha visto, es el maravillarse por su belleza, el llenarse de un asombro placentero, el sentir una sacudida inofensiva, el amarlo con amor verdadero y con punzantes anhelos, el reírse de los demás amores y el menospreciar las cosas que anteriormente reputara por bellas. Le sucede como a los que toparon con figuras de dioses o demonios: que ya no acogerían del 20 mismo modo bellezas de otros cuerpos. «¿Qué pensar si uno contemplara la Belleza en sí autosubsistente y pura, que no está inficionada de carnes ni de cuerpo y no reside ni en la tierra ni en el cielo»⁵², para poder ser pura? Porque todas estas bellezas de acá son adventicias, están mezcladas y no son primarias, sino que 25 proceden de aquél.

Si, pues, uno viera a aquel que surte a todos pero que da permaneciendo en sí mismo y no recibe nada en sí mismo, si perseverara en la contemplación de semejante espectáculo y gustara de él asemejándose a él, ¿de qué otra belleza tendría ya necesidad? Y es que, como ésta misma es la Belleza en sí por excelencia y la primaria⁵³, transforma en bellos a sus enamorados 30 y los hace dignos de ser amados. «Y aquí es donde las almas se enfrentan con su lucha suprema y final»⁵⁴, y ése es el motivo de todo nuestro esfuerzo por no quedarnos sin tener parte en la contemplación más eximia. El que la consiguió es bienaventurado porque ha contemplado una «visión bienaventurada»⁵⁵, pero desdichado aquel que no la consiguió. Porque no es desdichado el que no consiguió colores o cuerpos bellos 35 ni el que no consiguió poderío, ni mandos ni un reino, sino el que no consiguió eso y sólo eso por cuya consecución es menester desechar reinos y mandos sobre la tierra entera, el mar y el cielo, por si, tras abandonar y desdeñar estas cosas

y volverse a aquello, lograra uno verlo.

8 —¿Y cuál es el modo? ¿Cuál es el medio? ¿Cómo va uno a contemplar una «Belleza imponente»⁵⁶ que se queda allá dentro, diríamos, en su sanctasanctórum, y no se adelanta al exterior de suerte que pueda uno verla, aunque sea profano?⁵⁷.

—Que vaya el que pueda y la acompañe adentro 5 tras dejar fuera la vista de los ojos y sin volverse a los anteriores reverberos de los cuerpos. Porque, al ver las bellezas corpóreas, en modo alguno hay que correr tras ellas, sino, sabiendo que son imágenes y rastros y sombras, huir hacia aquella de la que éstas 10 son imágenes. Porque si alguien corriera en pos de ellas queriendo atraparlas como cosa real, le pasará como al que quiso atrapar una imagen bella que bogaba sobre el agua, como con misterioso sentido, a mi entender, relata cierto mito⁵⁸: que se hundió en lo profundo de la corriente y desapareció. De ese mismo modo, el que se aferró a los cuerpos bellos y no los suelte, se anegará no en cuerpo, sino en alma, en las profundidades 15 tenebrosas y desapacibles para el espíritu, donde, permaneciendo ciego en el Hades, estará acá y allá en compañía de las sombras⁵⁹. «Huyamos, pues, a la patria querida», podría exhortarnos alguien con mayor verdad».60

—¿Y qué huida es ésa? ¿Y cómo es?

—Zarparemos como cuenta el poeta (con enigmática expresión, creo yo) que lo hizo Ulises abandonando a la maga Circe o a Calipso, disgustado de haberse quedado pese a los placeres de que disfrutaba a través de 20 la vista y a la gran belleza sensible con que se unía⁶¹. Pues bien, la patria nuestra es aquella de la que par-tunos, y nuestro Padre está allá.

—¿Y qué viaje es ése? ¿Qué huida es ésa?

—No hay que realizarla a pie: los pies nos llevan siempre de una tierra a otra. Tampoco debes aprestarte un carruaje de caballos o una embarcación, sino que debes prescindir de todos esos medios y no poner la 23 mirada en ellos, antes bien, como cerrando los ojos, debes trocar esta vista por otra y despertar la que todos tienen pero pocos usan.

9 —¿Y qué es lo que ve aquella vista interior?

—Recién despierta, no puede mirar del todo las cosas brillantes⁶². Hay que acostumbrar, pues, al alma a mirar por sí misma, primero las ocupaciones bellas; después cuantas obras bellas realizan no las artes, sino los llamados varones buenos; a continuación, pon la 5 vista en el alma de los que realizan las obras bellas. ¿Que cómo puedes ver la clase de belleza que posee un alma buena? Retírate a ti mismo y mira. Y si no te ves aún bello, entonces, como el escultor de una estatua que debe salir bella quita aquí, raspa allá, pule esto y 10 limpia lo otro hasta que saca un rostro bello coronando la estatua, así tú también quita todo lo superfluo, alinea todo lo torcido, limpia y abrillanta todo lo oscuro y no ceses de «labrar» tu propia estatua⁶³ hasta que se 18 encienda en ti el divinal esplendor de la 15 virtud, hasta que veas «a la morigeración asentada en un santo pedestal» ⁶⁴.

Si has llegado a ser esto, si has visto esto, si te juntaste limpio contigo mismo sin tener nada que te estorbe para llegar a ser uno de ese modo y sin tener cosa ajena dentro de ti mezclada contigo, sino siendo tú mismo todo entero solamente luz verdadera no mensurada por una magnitud, ni circunscrita por una figura ²⁰ que la aminore ni, a la inversa, acrecentada en magnitud por ilimitación, sino absolutamente carente de toda medida como mayor que toda medida y superior a toda cantidad; si te vieras a ti mismo transformado en esto, entonces, hecho ya visión, confiando en ti mismo y no teniendo ya necesidad del que te guiaba ⁶⁵ una vez subido ya aquí arriba, mira de hito en hito y ve. Éste ²⁵ es, en efecto, el único ojo que mira a la gran Belleza; pero si el ojo se acerca a la contemplación legañoso de vicios y no purificado, o bien endeble, no pudiendo por falta de energía mirar las cosas muy brillantes, no ve nada aun cuando otro le muestre presente lo que puede ser visto. Porque el vidente debe aplicarse a la ³⁰ contemplación no sin antes haberse hecho afín y parecido al objeto de la visión⁶⁶. Porque jamás todavía ojo alguno habría visto el sol, si no hubiera nacido parecido al sol⁶⁷. Pues tampoco puede un alma ver la Belleza sin haberse hecho bella.

Hágase, pues, primero todo deiforme y todo bello quien se disponga a contemplar a Dios y a la Belleza. Porque, en su

subida, llegará primero a la Inteligencia, y allá sabrá que todas las Formas son bellas y dirá ³⁵ que la Belleza es esto: las Ideas, fundándose en que todas las cosas son bellas por éstas, por la progenie y sustancia de la Inteligencia. Mas a lo que está más allá de ésta, lo llamamos la naturaleza del Bien, que tiene antepuesta la Belleza por delante de ella⁶⁸. Así que, si se expresa imprecisamente⁶⁹, dirá que es la Belleza primaria; pero si distingue bien los inteligibles, dirá que la Belleza inteligible es la región de las Formas, pero que el Bien es lo que está más allá, fuente y principio de la Belleza, so pena de identificar el Bien con la Belleza primaria. En todo caso, la Belleza está allá.



El Arte del Sí Mismo en Platón

AUTOR: CARLOS ROLDÁN LÓPEZ
DOCTOR EN FILOSOFÍA
UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS



Hemos visto que la noción de ocupación de sí mismo o cultivo de sí ocupa un lugar singular dentro del sistema filosófico nietzscheano. En este concepto, a primera vista, podemos encontrar una herencia que el filósofo toma tanto de la antigüedad clásica como de otras teorías que lo anteceden, en las cuales el cuidado de sí ocupó un rol primordial.

Sin embargo, esto genera una enorme cantidad de preguntas si tenemos en cuenta que Nietzsche ha generado una ruptura, explícita e intencionada, con gran parte de la tradición filosófica que lo precede.

¿De qué modo entonces el autor retoma este concepto, que ha sido creado y utilizado por aquella tradición que él

mismo desdeña y que desea subvertir? ¿Cuál es la reapropiación que Nietzsche realiza de la noción de cultivo de sí, y hasta qué punto puede vincularse con aquellos filósofos que previamente trabajaron este concepto?

En la introducción a nuestro trabajo hemos realizado una primera aproximación al concepto, observando a simple vista algunas determinaciones singulares. En primer lugar, la noción de cultivo de sí que maneja Nietzsche se encuentra indisolublemente vinculada con el arte. Como primera caracterización, esto nos alerta contra la posibilidad de establecer un vínculo directo entre la noción nietzscheana de cultivo de sí y la tradición platónica,

en la medida en que Platón se ha manifestado explícitamente en República en contra de los poetas y otros artistas.

En segundo lugar, hemos visto que a partir de la vinculación con el arte Nietzsche desplaza el concepto de cultivo de sí, ejecutado sobre las propias debilidades y fuerzas, del terreno moral al estético. Esto constituye una segunda ruptura que nos obliga a repensar las relaciones con la tradición filosófica antecedente.

Por último, hemos visto que la noción de ocupación de sí mismo elaborada por Nietzsche plantea la identidad entre artista y obra de arte, diluyendo la dualidad entre sujeto y objeto que ha caracterizado a la filosofía moderna.

Esto quiere decir, entonces, que la reapropiación nietzscheana de la noción de cuidado de sí u ocupación de sí mismo es, al menos, controversial, en la medida en que no retoma la tradición de manera obediente, sino que opera sobre ella una cierta violencia filosófica, desplazándola de su eje y creando un nuevo concepto a partir de su propio sistema ético y metafísico.

Es por eso que antes de abordar cualquier análisis específico acerca del cultivo de sí como obra de arte en la filosofía nietzscheana, consideramos necesario realizar un breve repaso por las nociones de cuidado de sí u ocupación de sí mismo que han elaborado las distintas corrientes filosóficas precedentes, desde la antigüedad hasta la modernidad. Creemos que a partir de una reseña de aquello que han concebido como cuidado de sí algunas corrientes de la tradición filosófica, y una vinculación de dichas nociones con la obra de Nietzsche, será posible plantear las herencias, influencias y rupturas que éste filósofo ha generado con la filosofía que lo precede, para definir luego su propia concepción del cultivo de sí como obra de arte.

II. 1. La Grecia clásica.

II. 1. a. Platón, la doctrina socrática y la teoría de las ideas.

Posiblemente, el primer filósofo en exponer específicamente la cuestión del cuidado de sí como una preocupación ética y filosófica central, ha sido Platón, a partir del legado de la doctrina

socrática.

En el diálogo platónico Apología de Sócrates[1], Platón elabora su propia versión del proceso judicial al que es sometido su maestro antes de morir. En esta obra, la palabra de Sócrates aparece en primera persona (como en la mayoría de los diálogos platónicos), realizando su propia defensa ante las acusaciones de los atenienses que lo llevarán a la muerte. Es en este contexto en el cual se manifiesta de manera más acabada la teoría socrática del cuidado de sí.

“ Yo, atenienses, os aprecio y os quiero, pero voy a obedecer al Dios más que a vosotros y, mientras aliene y sea capaz, es seguro que no dejaré de filosofar, de exhortaros y de hacer manifestaciones al que de vosotros vaya encontrando, diciéndole lo que acostumbro: mi buen amigo, siendo ateniense, de la ciudad más grande y más prestigiada en sabiduría y poder, no te vergüenzas de preocuparte de como tendrás las mayores riquezas y la mayor fama y los mayores honores, y en cambio no te preocupa interesarte por la inteligencia, la verdad, por cómo tu alma va a ser lo mejor posible (...) En efecto, voy por todas partes sin hacer otra cosa que intentar persuadirlos, a jóvenes y viejos, a no ocuparos ni de los cuerpos ni de los bienes antes que del alma ni, con tanto afán, a fin de que ésta sea lo mejor posible”[2].

La importancia de esta doctrina resulta absolutamente evidente en este diálogo. Aún ante el peligro inminente de su propia muerte Sócrates decide defender -sin ocultar ni minimizar- aquello que él considera la tarea de todo hombre: ocuparse de sí, y persuadir a los demás hombres para que hagan lo mismo. En palabras de Foucault, Sócrates se presenta a sus jueces en este diálogo como el maestro de la inquietud de sí: “el dios lo ha comisionado para recordar a los hombres que les es preciso preocuparse, no de sus riquezas, no de su honor, sino de sí mismos y de sus almas”[3]. Ahora bien, cuando se trata de llenar de contenido la doctrina socrática del cuidado de sí, puede observarse a primera vista que lo que se esconde tras la exhortación socrática dista mucho de aquello que es elaborado por Nietzsche en su propia concepción del cultivo de sí. En

efecto, casi podría decirse que la concepción nietzscheana del cultivo de sí a partir del arte es completamente antagónica a la doctrina socrática.

En primer lugar, Sócrates exhorta a los atenienses a despreocuparse por los asuntos cotidianos. Así, el hecho de que Sócrates considere que quienes se encuentran en mejores condiciones para esta labor son los hijos de las familias ricas, no refiere tanto al establecimiento de una jerarquía aristocrática (debe recordarse que Atenas era una ciudad democrática, y que todos los ciudadanos eran considerados iguales, esto si se deja de lado a los esclavos, a quienes se los consideraba explícitamente infra-humanos), sino más bien a que estos jóvenes estaban en condiciones de despreocuparse de su cotidianidad. Si la tarea principal de todo hombre consiste según esta doctrina en prestarse atención a sí mismo, para ocuparse de sí, la posibilidad de contar con tiempo libre y ocioso se volvía un requisito necesario e imprescindible.

Bien pareciera que el filósofo no tiene mejor tarea que hacer, mejor empresa a la cual dedicar su tiempo, que la de ocuparse de sí mismo y empeñarse en perfeccionarse en la virtud. En efecto, el perfil que Sócrates dibuja de aquel que se ocupa de sí mismo, es el de quien escucha “su voz interior”, la cual le impele a “desviarse” de las tareas comunes y corrientes, descuidando sus asuntos para ocuparse de su propia virtud, con tiempo libre para dedicarse en exclusiva a sí mismo, para trabajar sobre sí mismo, o bien exhortar a los semejantes a abandonar toda tarea que no sea la de ocuparse de sí mismo.

Este primer elemento de la doctrina socrática, la despreocupación hacia los asuntos cotidianos, es visto por Nietzsche como una de las tantas formas en las que se manifiesta el rechazo a la vida, propio de la tradición filosófica que lo antecede y con la que él espera romper. Pero para poder comprender esto en toda su magnitud, es preciso previamente desarrollar la base de la ontología platónica, es decir, la teoría de las ideas.

En efecto, no es la noción de cuidado de sí lo que Nietzsche impugna, sino la doctrina moral que se esconde tras los postulados socráticos, así como

la tradición metafísica que se inicia con Platón separando la realidad sensible, fenoménica, del mundo de las ideas, donde se encontrarían las esencias que no son inteligibles a nuestros sentidos.

Desarrollemos esto con mayor profundidad. Frente a la doctrina de Heráclito, uno de los pocos filósofos admirados por Nietzsche, que sostiene la inestabilidad y el constante devenir de la realidad, Sócrates desarrolló su propia teoría: a la incapacidad de las sensaciones para darnos algo más que opiniones mudables –carentes de un criterio de verdad o de certeza– oponía la capacidad de los conceptos para darnos una ciencia firme y segura de las esencias universales.

Platón deduce de esta teoría del conocimiento su teoría del ser: aquello que corresponde a la falaz opinión sensible es mera apariencia ilusoria, mero fenómeno, y la verdadera realidad es lo que corresponde al conocimiento verdadero, es decir, las esencias, tipos universales o ideas. He aquí la base del idealismo platónico, que convierte la antítesis entre los fenómenos y las sustancias en dualismo o separación de dos mundos: las ideas constituyen el mundo eterno de la realidad, mundo de las sustancias, separado del mundo de las cosas. Y los filósofos deben tratar de llegar hasta él, tal como trataba Sócrates por medio de la inducción y la definición, a fin de lograr el verdadero conocimiento.

“Las ideas son los tipos eternos sobre cuyo modelo el creador ha formado las cosas: tipos respecto a los cuales Platón nos deja en la incertidumbre sobre si debemos entenderlos como pensamiento de la mente divina o entes que existen fuera de ella, pero de los cuales declara que las cosas son meras imitaciones.”[4] Ahora bien, para comprender hasta qué punto la ontología platónica define el modo en que debe entenderse la doctrina socrática del cuidado de sí, es preciso analizar el diálogo titulado Alcibiades[5], en el cual Sócrates afronta directamente que es lo que entiende por sí mismo, por uno mismo, cuál es el objeto de ese cuidado por el que merece la pena renunciar a cualquier otra preocupación.

Básicamente, la figura del uno mismo a la que se refiere Platón en boca de Sócrates, es el alma.

Son numerosas las exhortaciones en las que el sí mismo se identifica profundamente con el alma: es mi alma quien habla contigo, es tu alma a quien me dirijo cuando expreso mi amor, quien te ama a ti mismo es quien ama tu alma. Y este alma particular que constituye el sí mismo de cada hombre, es al mismo tiempo la Verdad. El alma es la verdad definitiva y eterna del hombre. La doctrina socrática del cuidado de sí, entonces, exhorta a los hombres a cuidar de su propia alma particularizada, ocuparse de sí mismos para acceder así a la verdad y, en definitiva, superar la corporalidad y proceder a la contemplación beatífica del mundo de las ideas.

[1] PLATON. Apología de Sócrates. España: Espasa Calpe, 1974.

[2] Ibid. 29c-30c.

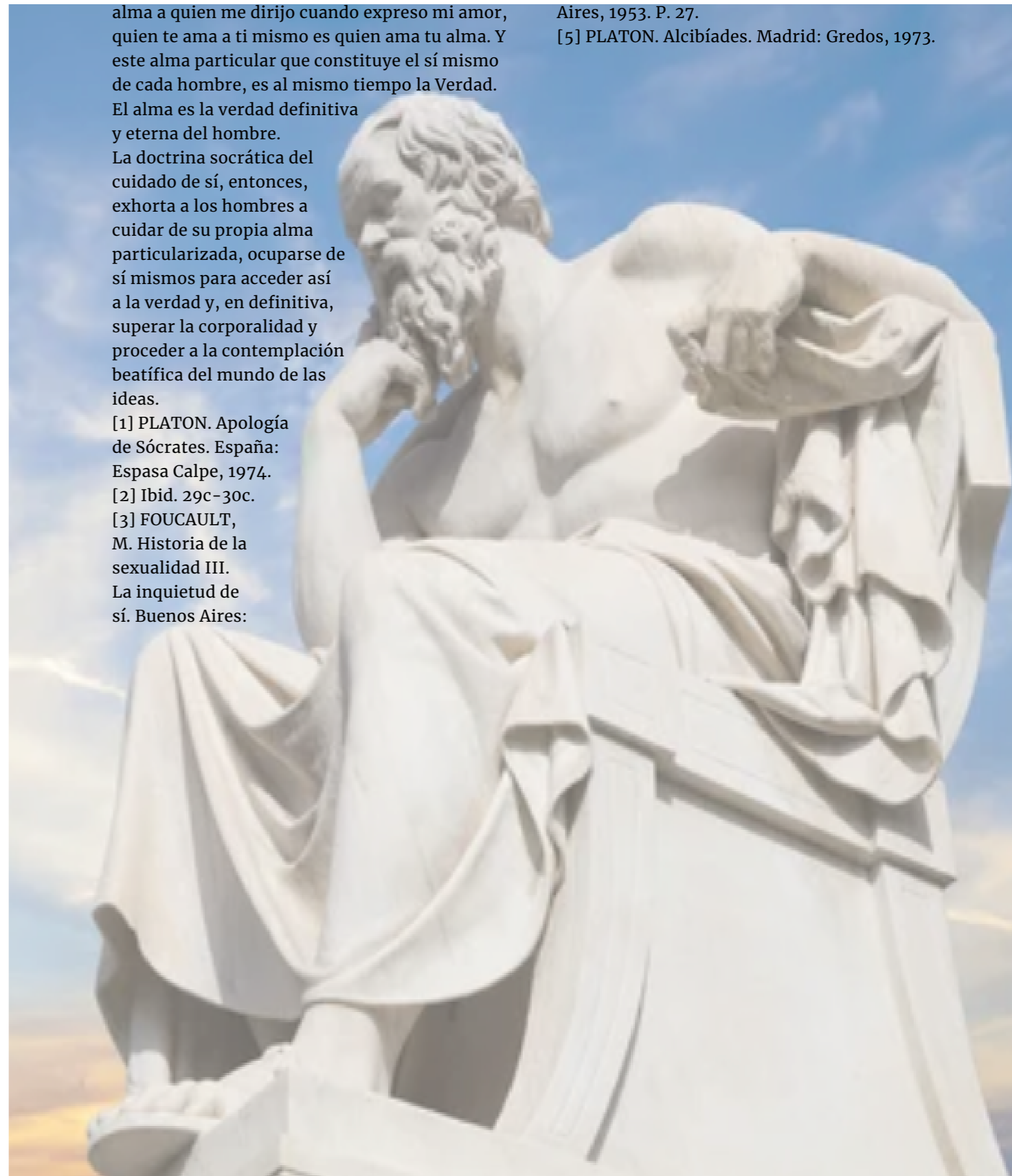
[3] FOUCAULT, M. Historia de la sexualidad III.

La inquietud de sí. Buenos Aires:

Siglo XXI Editores Argentina, 2004. P. 43.

[4] MONDOLFO, RODOLFO. Breve historia del pensamiento antiguo. Editorial Losada, Buenos Aires, 1953. P. 27.

[5] PLATON. Alcibiades. Madrid: Gredos, 1973.



UN VIAJE ALUCINANTE AL CENTRO DE LA RISA: Ensayo filosófico en clave figurada

AUTORA: MONTSERRAT MUÑOZ ÁVILA

Apelando al sentido del humor de quien lea este texto, propongo un paseo filosófico en forma de diálogo figurado a modo de juego, homenajeando al Homo ludens (el hombre que juega) del historiador holandés Johan Huizinga, quien sostiene que el juego se encuentra en los orígenes de toda cultura humana, empezando por el lenguaje; el juego se sitúa por encima de la antítesis entre prudencia e insensatez, entre lo verdadero y lo falso o el bien y el mal. El juego no forma parte de la realidad de la vida cotidiana, más bien es una manera de salir de ella.

La risa y el juego, siendo esencialmente distintos, tienen dos cualidades importantes en común: El placer que generan per se y la capacidad de abrir paréntesis en el espacio y el tiempo cotidianos. Nos llevan a un estado parecido al éxtasis, ausente de dolor, de obligación, de moral y de normas externas, en el que nuestras incongruencias no sólo no se condenan sino que son objeto de culto.

“Jugar es entregarse a una suerte de magia, a una danza divina” dice el teólogo Hugo Rahner en *Lo Cómico y el Juego*.

En este contexto, mi propuesta es invitar al lector a una tertulia muy especial, con formato actual y con invitados de excepción.

Moderadora.- Buenas noches, el tema que hoy nos ocupa es un tema muy serio: La Risa, la gran Dama olvidada e incluso despreciada por la filosofía occidental hasta el siglo XVI. Para hablar sobre ello contamos con cuatro contertulios de lujo, que paso a presentarles junto con los textos que nos van a servir de base para nuestras reflexiones:

Charles Baudelaire, poeta, novelista y crítico de arte francés. Nos hablará de su obra *Lo Cómico y la Caricatura*, en concreto del

texto titulado *De la Esencia de la Risa* y en general de lo Cómico en las Artes Plásticas.

Bienvenido, Sr. Baudelaire.

Henri Bergson, filósofo y escritor francés, premio Nobel de Literatura 1927, conocido como “el filósofo de la intuición” y referente obligado para el tema que nos ocupa por su obra titulada *La Risa*. Un honor, Sr. Bergson.

Peter Ludwig Berger, sociólogo y teólogo laico de origen vienés, que ha desarrollado su labor como profesor e investigador en varias universidades de EEUU. *Risa Redentora*, la dimensión cómica de la experiencia humana es la obra con la que nos acompaña esta noche. Sr. Berger, un placer.

Por último les presento a Paulina Rivero Weber, filósofa mexicana y profesora en la universidad Nacional Autónoma de México, cuyo artículo *Homo Ridens: Una Apología de la Risa*, además de su impecable trayectoria, es el motivo de su presencia en esta tertulia. Encantada, Sra. Rivero.

Gracias a los cuatro por su presencia. Aprovecho para excusar a dos invitados cuyo pensamiento es clave para este debate y que no han podido venir por problemas de salud: Baruch Spinoza y Friedrich Nietzsche. Desde aquí lanzo mi promesa de hacerles presentes citando sus ideas más relevantes sobre la risa.

Les propongo enmarcar el diálogo alrededor de las siguientes preguntas: ¿Qué es la risa?

¿De dónde emana y cuál es su función?

La Risa y la Filosofía. ¿Hay filósofos de lo cómico?

¿Los dioses también ríen?

¿Qué papel juega el Arte en todo esto?

Sr. Baudelaire, ¿qué es para usted la risa?

BAUDELAIRE.- La risa es satánica, luego es profundamente humana. Es primitiva, como recién salida de la naturaleza. La risa saca a la luz la esencia de la naturaleza humana, su condición más escondida se manifiesta. Es la mejor

expresión de la idea de que el ser humano es un choque perpetuo entre dos infinitos: La miseria absoluta ante la divinidad y la grandeza absoluta ante todos los demás seres de la naturaleza. Y nos hace vibrar de forma natural. Pero ante todo hay que distinguir la alegría de la risa; la alegría existe por sí misma con diversas manifestaciones, una de ellas es la risa pero a veces se expresa con el llanto. La risa es sólo un síntoma, un diagnóstico.

Mod.- Sr. Bergson, ¿podría aplicar su método intuitivo al tema que nos ocupa?

BERGSON.- Por supuesto. La intuición es la simpatía mediante la cual uno se inserta en la interioridad de un objeto, en este caso la risa, para coincidir con lo que éste tiene de único. Estoy de acuerdo con el Sr. Baudelaire en que no hay nada cómico fuera de lo propiamente humano. El ser humano es el único que puede reír y hacer reír voluntariamente. Aristóteles nos caracterizó como seres rientes. En mi opinión la risa es una proyección y una descarga de tensión emotiva ante algo que nos representa. La peor enemiga de la risa es la emoción. Para que se produzca la risa es necesario algo así como una “momentánea anestesia del corazón”.

Mod.- Estaría entonces de acuerdo con lo que dice el Sr. Bataille al respecto?

BERGSON.- Sí, en cierto modo sí, porque Georges Bataille dice que la risa es una pérdida de conciencia. Pero debe tener siempre una implicación social y ética. Mod.- Sr. Berger, su obra más famosa es *La construcción social de la realidad*, extendería esa misma idea de constructivismo a la risa?

BERGER.- La experiencia de lo cómico y de la risa como su expresión humana más directa es, por un lado, ubicua y universal y por otro sumamente frágil, sutil y fugaz. Lo que resulta gracioso en un instante al siguiente puede tornar en trágico. Lo cómico es en cierto modo un misterio. Podemos construirlo socialmente también, pero su naturaleza se asemeja más a la naturaleza del juego y más aún a la de los sueños. La

risa conjura un mundo onírico que, mientras estás en él, es más real que la vigilia; se rige por normas propias y en él las limitaciones de la condición humana se superan milagrosamente. La experiencia de lo cómico es una promesa de redención.

Mod.- Sra. Rivero, noto su impaciencia por intervenir. En su artículo cita tanto al Sr. Bergson como al Sr. Berger, así como a nuestros dos grandes ausentes, Spinoza y Nietzsche. Es su turno de palabra.

RIVERO.- Gracias. Sí, es realmente emocionante compartir mesa con pensadores a quienes admiro tanto. Efectivamente, la risa es la gran ignorada e infravalorada por esa mala madre que ha sido la filosofía occidental; hecho absurdo si tenemos en cuenta, tal como dice Berger en su libro *Risa Redentora*, que ésta comienza precisamente con el enfrentamiento entre el pensamiento de Tales de Mileto y la risa de una esclava tracia. Anécdota que Platón atribuye a Sócrates en el *Teeteto*. En este texto aparece Tales, ocupado en la astronomía, mirando al cielo y cae en un pozo, lo que desata la risa burlona de la sirvienta: “Tan preocupado está por saber lo que hay en el cielo que se olvida de lo que tiene a sus pies”. Imagino que Berger hablará más extensamente del significado de esto más adelante. Hay muchos tipos de risa, depende de aquél que ríe. Hay que distinguir antes lo cómico del sentido del humor, que es la capacidad humana para percibir algo como cómico o risible. Me interesa la risa que provoca salir de la mirada cotidiana y facilita una perspectiva diferente de un mismo evento, jugando un papel similar al que ha tenido la obra de arte para Nietzsche y Heidegger. Existe la risa burlona o la sádica pero la que me interesa es la risa como explosión de alegría vital, producto del sentido del humor. Me interesa revalorar la risa indicativa de una cierta facultad para vivir la vida en el marco de lo que Spinoza llamó *laetitia*: la alegría. El fin último de toda Ética para Spinoza era la alegría; nada bueno surge del dolor o la tristeza. Lo sano es la alegría y, con ella, la risa.

Mod.- Bien, una vez enmarcado el tema, permítanme la libertad de recopilar los diferentes enfoques sobre la risa que han puesto sobre la mesa. Corrijanme por favor si me equivoco. Podríamos decir que tenemos por un lado la visión pagana del Sr. Baudelaire; por otro la dimensión

social y ética de la risa del Sr. Bergson; la risa como algo sutil, lúdica y espiritual del Sr. Berger y el concepto Spinozista de la risa como alegría vital que retoma la Sra. Rivero. Por último y cumpliendo mi promesa quiero añadir una de las ideas que el Sr. Nietzsche aporta al respecto. El filósofo alemán considera la risa como la cualidad que distingue al hombre superior, e introduce dos nuevos conceptos: el sonido y el movimiento, la música y la danza. “La risa rompe el rostro, quiebra el lenguaje y permite que entre la música. El hombre superior es aquél capaz de danzar sobre sí mismo”.

RIVERO.- Si me permite, me gustaría puntualizar que Nietzsche, el filósofo de la fuerza y de la libertad, de la danza, la risa y el juego, no siempre tuvo ese concepto de la risa, es un claro ejemplo de cambio de valoración. En El nacimiento de la Tragedia concibe la comedia como algo sumamente inferior a la tragedia. Hay que decir que escribe este texto en la época en que admiraba ante todo la música de Wagner, lo que explica su alabanza de la tragedia y su desprecio por la comedia. Pero más adelante dejará de lado la seriedad Wagneriana y se reirá, desde las montañas más altas, de todas las tragedias, las del teatro y las de la vida, de la mano de Zarathustra.

Mod.- Gracias Sra. Rivero. Efectivamente Nietzsche materializó su idea de movimiento perpetuo en su propio pensamiento.

Vamos a pasar a la segunda cuestión de esta noche: ¿De dónde creen ustedes que emana la risa y cuál es su función, si es que la tiene? Monsieur Baudelaire, está usted riendo, nos podría explicar por qué, de qué?

BAUDELAIRE.- Claro Madame, llámeme Charles por favor. Mi risa brota irrefrenable ante tanta seriedad, ante tanta ingenuidad casi pueril disfrazada de una solemnidad que la hace grotesca. Cuánto desearía que estuviera Friedrich con nosotros, sin duda él reiría conmigo, y creo que la manera más apropiada de hacer presente a quien se autodenomina el último iniciado y discípulo del dios Dionisos es con un buen vino delante. Dígame, mi bella dama, si mi deseo puede ser saciado.

Mod.- No está permitido ni fumar ni beber alcohol en un plató de televisión, pero dado lo excepcional de esta tertulia vamos a ver qué podemos hacer... Charles. Blanco o tinto?

BAUDELAIRE.- Tinto, por supuesto. Qué vino bebía Francisco de Goya, el genio español de la

caricatura negra. Ese quiero!

Mod.- Me lo está usted poniendo difícil Charles, imagino que lo más parecido que podemos conseguir es un tinto Rioja. Enseguida se lo traen.

RIVERO.- Perdón, antes de proseguir, si me lo permite, me gustaría acompañar a monsieur Baudelaire con un vino blanco bien frío.

Mod.- Cómo no, Sra. Rivero.

BAUDELAIRE.- Así me gusta madame... siempre he pensado que la mujer es la imagen suprema de la naturaleza, si además ríe y bebe, estoy en el paraíso. Por cierto, ya que vamos a beber juntos, ¿podría tutearla? Es usted tan joven y bella...

RIVERO.- Llámeme Paulina, Charles.

Mod.- Charles por favor, es usted incorregible.

Ahora por favor le ruego se centre en el tema que nos ocupa.

Sr. Bergson, Sr. Berger, ¿desean beber algo?

BERGSON y BERGER.- Agua fresca por favor. Gracias.

BERGER.- Sr. Baudelaire, lejos de aprobar sus excesos en este contexto, tengo que admitir que el estado de embriaguez es muy parecido a la dimensión onírica a la que nos transporta la risa, tal como comentaba antes. Confío en que su poesía, que tanto admiro, no sea fruto únicamente del vino.

BAUDELAIRE.- No lo sé, Sr. Berger, quizá su exceso es la confianza. Lo que sí sé es que comparto con mi compatriota Voltaire el deseo de morir riendo, como le ocurrió al filósofo estoico Crisipo. El vino es un placer más que compartimos como humanos con los dioses. En cuanto a mi poesía, esa que tanto admira, también es excesiva, fruto seguramente de emociones opuestas en eterna lucha, igual que la risa.

Mod.- Al hilo de esto y por reubicar la cuestión, voy a leer una cita de Laurent Joubert, médico francés del siglo XVI, que aparece en su hermoso Tratado de la Risa de 1579: “La risa es fruto de dos pasiones o emociones opuestas, la alegría y la tristeza”. Joubert considera la risa un don exclusivo del ser humano cuyo origen es puramente fisiológico y no intelectual, a pesar de que estimula directamente al espíritu, y cuya función es propiciar el descanso de los asuntos serios o preocupantes de la vida. Incluso ubica fisiológicamente las pasiones y emociones en el corazón y en el diafragma la risa, argumentando que estos dos órganos se hallan unidos de forma

única y distinta a cualquier otro animal, de manera que el corazón empuja al diafragma. ¿Qué piensan ustedes de esta teoría fisiológica y dual?

BERGSON.- Bien, antes que nada y por unirme a la promesa de hacer presente al Sr. Nietzsche, diré que en su primera valoración de la risa coincide con Joubert cuando dice que “ el hombre sufre tan terriblemente en el mundo que se ha visto obligado a inventar la risa”. Spinoza también coincide con el médico francés cuando sostiene que los afectos fundamentales de los cuales derivan el resto de las emociones son la alegría y la tristeza, dándoles la misma dignidad a ambos, tal como recuerda la Sra. Rivero en su brillante artículo.

En mi opinión la verdadera causa de la risa es una cierta desviación o distracción del curso natural de la vida, ya sea en las formas, los gestos, el carácter, el lenguaje o los acontecimientos. Esta distracción genera un automatismo rígido que se opone a la elasticidad natural exigida por la vida y por la sociedad. Lo cómico surge de la rigidez y la risa es su castigo, entendido éste como gesto social.

Respondiendo más directamente a su pregunta sobre Joubert, con mi mayor respeto y admiración, discrepo de su idea fisiológica y coincido en la idea de dualidad. Lo cómico se dirige a la inteligencia pura. Claro que la alegría y la tristeza están como emociones opuestas dentro del fenómeno de la risa, como dice Joubert, pero como fuerzas que se contrapesan para evitar las graves consecuencias del exceso.

Por otra parte, estoy seguro de que el estudio de la vanidad humana y del ridículo que se le une, proyectaría una luz singular sobre el origen de la risa. No creo que haya defecto más superficial y a la vez profundo que la vanidad, que brota de la vida social, ya que es una admiración de sí mismo fundada en la admiración que cree inspirar en los demás. La risa es el remedio específico de la vanidad. Concluyo entonces que la función de la risa es correctora y pedagógica y por lo tanto ética, dentro de lo social, porque la risa no se produce en soledad, real o imaginaria, se produce en sociedad.

BAUDELAIRE.- Reivindico el exceso, por alusiones y por convicción.

Mod.- Lo siento Charles pero tenía la palabra la Sra. Rivero y después el Sr. Berger.

BAUDELAIRE.- Excúseme, mi querida Paulina. Adelante.

RIVERO.- Gracias Charles. Hay muchos tipos de risa, dependiendo del estímulo. Es cierto que se puede hacer un estudio desde el punto de vista fisiológico pero no creo que sea su origen. Es muy distinta la risa causada por cosquillas que la causada por una buena broma, o por mofa o burla de una desgracia ajena, que sería la risa sádica, contra la que hablaba Platón. Volviendo a mi amado Spinoza, con quien comparto este pensamiento, a pesar de reconocer en la dualidad alegría-tristeza el origen de todas las emociones, tal como apuntó el Sr. Bergson, es sólo del camino de la alegría de donde emana la risa, entendida como contento de sí mismo, y éste como consecuencia de encuentros alegres, y éstos entendidos como aquellos que alimentan tu conatus o razón esencial de tu existencia. Desde luego no asimila el placer a la alegría ni el dolor a la tristeza, es algo mucho más profundo. Sin embargo, medio siglo después, el ilustrado escocés Francis Hutcheson le dio al mundo la base para una de las más sobresalientes y compartidas teorías sobre la risa: La teoría de la incongruencia. Aquí sí vuelve a aparecer la dualidad. La idea de la risa como respuesta a la incongruencia, o al absurdo ha sido secundada por numerosos filósofos como Kant, Hegel o Schopenhauer, quien diría que “la risa surge de la incongruencia entre pensamiento y realidad ... es el triunfo del pensamiento intuitivo sobre el racional”, cercano también a usted, Sr. Bergson, así como el análisis que hace Kierkegaard, en el que nos hace ver que lo trágico surge de una contradicción sufrante y lo cómico de una contradicción indolora. Pero en mi opinión, es la filósofa estadounidense Marie Collins Swabey quien da con la clave propiamente filosófica para la comprensión de la risa cuando dice que “ en el ser humano existe un impulso básico a ordenar la realidad” y la primera respuesta humana y social a esto es la razón. La risa en cambio, ante la incongruencia o el desorden, no ordena racionalmente sino que la acepta tal como es y, lo que es más importante: La festeja. Esta es la risa de la muchacha tracia ante Tales de Mileto, carente de juicio y de afán pedagógico o corrector. Definitivamente me quedo con esta idea aunque ello suponga un alejamiento momentáneo de mi admirado Sr. Bergson. BAUDELAIRE.- Mi bella Paulina, al escucharla empiezo a entender el contento del que habla Spinoza y la dualidad de Joubert, y la incongruencia de Schopenhauer...Incluso siento

mi corazón, mi diafragma y todo mi cuerpo convulsionarse entre lo diabólico y lo angélico. Usted también ríe al escucharme
 Mod.- Sr. Baudelaire, por favor! Le recuerdo de nuevo que no es su turno de palabra. Sr. Berger, es su turno, cuando quiera.
 BERGER.- Gracias. Permítanme comenzar dando una explicación etimológica de lo absurdo: Del latín absurdum, por sordera. La observación de las acciones sordas, privadas del lenguaje, o sea carentes de sentido racional. He ahí la incongruencia. Llegar a comprender plenamente el fenómeno de la risa supondría haber desentrañado el misterio central de la naturaleza humana. Sea cual sea su motivación no cabe la menor duda de que la risa es un proceso fisiológico, tal como sostiene Joubert. Pero, ¿cómo el mismo proceso fisiológico puede ser desencadenado por estímulos tan distintos como las cosquillas o un mordaz chiste político? No voy a extenderme demasiado en este asunto del que ya han hablado extensa y acertadamente mis contertulios, especialmente la Sra. Rivero, que ha demostrado conocer minuciosamente mi libro. Sólo quiero citar a Reinhold Niebuhr, posiblemente el teólogo más relevante del siglo XX, que en su libro titulado El humor y la Fe, expresiones de la libertad del espíritu humano dice que “ambos se ocupan de las incongruencias de nuestra existencia, el humor de las inmediatas y la fe de las últimas”. El ser humano es incongruente y caótico como la propia naturaleza a la pertenece y por lo tanto perfecto en su imperfección. La risa pues, no tiene como finalidad la corrección o el aleccionamiento, sino la liberación del espíritu humano a través de la superación de sus limitaciones sublimándolas para así trascender.
 Mod.- Sr. Baudelaire. Monsieur Baudelaire. ¡Charles! ¿Sería tan amable de volver a su asiento, por favor? Ahora sí es su turno.
 ¿Necesita usted algo?
 BAUDELAIRE.- Sí, perdón, estaba brindando con la Sra. Rivero por su intervención anterior. Un poco más de vino, por favor.
 Sr. Berger, le voy a dedicar una cita que le va a encantar: “Los fenómenos engendrados por la caída llegarán a ser los medios de redención” refiriéndose a la risa y a la lágrima; si mi memoria no me falla también la dijo un teólogo, para que vea que pongo suma atención a sus palabras. ¿Sabía usted que quien más teme a

la risa es el Sabio, que tiembla por haber reído y se detiene al borde de la risa como ante una tentación? Hay por tanto, según el Sabio, una cierta contradicción secreta entre su condición de sabio y la condición primordial de la risa. ¿Podríamos decir entonces que la risa es privativa de los tontos, tal como formula el Eclesiastés? La risa, dicen, viene de la idea de la propia superioridad. ¿Idea satánica como la que más! La vanidad de la que hablaba Bergson. Ahora bien, también hay un claro síntoma de debilidad en la risa, luego ¡claro que es dual!, de hecho está repleta de binomios contradictorios, pero no estancos sino mezclados: La risa y la lágrima, lo angélico y lo diabólico, lo masculino y lo femenino, lo telúrico y lo uránico, la tierra y la lluvia, que se unen para que brote la Vida como un Todo. Tan necesaria es la ruptura y la catarsis que genera la risa como el desbordamiento y la disolución de la lágrima. Alumbran y devoran, como el fuego de Prometeo.
 Es importante distinguir, además de los tipos de risa que ha señalado mi querida Paulina, entre la alegría adulta, que es a la que me he referido hasta ahora, y la risa infantil, que es como la eclosión de una flor. Es la laetitia de Spinoza. Aunque en mi opinión, ni siquiera la sonrisa de un niño está exenta de ambición. Los niños son satanes en ciernes.
 También estoy de acuerdo con Laurent Joubert en que hay una fisiología de la risa, no tanto en origen como en consecuencia, como sostiene mi colega Berger. La risa y el dolor se expresan con los órganos en los que reside el mando y la ciencia del bien y del mal: Los ojos y la boca. En este mismo terreno diferenciamos también la sonrisa de la risa. La primera es muda, serena, suave, acariciante; la segunda es sonora, vibrante, mordente, penetrante, expansiva y contagiosa, igual que la música. Como diría mi amigo Nietzsche. El gesto se puede igualar por herencia o por imitación genética; la música de la risa no, es única e irrepetible en cada ser humano.
 Mod.- ¿Podríamos hablar entonces de una especie de huella dactilar sonora, Monsieur Baudelaire?
 BAUDELAIRE.- Llámeme Charles Madame. Sí, exacto, un sello de identidad irrepetible.
 Mod.- Bien, el tiempo se nos acaba y nos quedan aún varias cuestiones importantes. Pasemos a la siguiente. Hemos hablado de las

causas, de los efectos, de la ubicación, de la naturaleza física y metafísica de la risa y de su clasificación atendiendo a todo ello, así como de sus consideraciones filosóficas y de los pensadores, escritores y filósofos que, además de los presentes, han aportado luz sobre este tema. Podríamos decir que la tercera pregunta que les proponía al principio de esta tertulia acerca de la risa y la filosofía ha quedado en gran parte cubierta, aunque podríamos hablar durante días sobre ello. Concluimos pues que sí hay filósofos de lo cómico pero ¿y los Dioses? ¿Los Dioses también ríen? Sean escuetos y directos, por favor.
 BERGER.- Hay un dios riente por excelencia: Dionisos. Ya lo dijo tan bella como cruelmente Nietzsche. Volviendo a la anécdota que la Sra. Rivero citó antes y que aparece en mi libro sobre Tales y la sirvienta, Platón añade que este chiste se puede aplicar a todos los que hacen profesión de la filosofía y la tomó de las Fábulas de Esopo. ¿Por qué escoge a Tales de Mileto? Porque fue uno de los primeros presocráticos y se considera que la filosofía occidental nace con él. ¿Por qué la sirvienta es de la región de Tracia? No podemos tener certeza de ello pero mucho me temo que fue porque es precisamente en esa región donde se ha situado el origen del culto a Dionisos. Los orígenes de la comedia y de la tragedia se remontan al culto a este dios riente. Aristóteles afirma que la palabra comedia procede de komodia, el canto del Kosmos, que era la multitud enardecida participando en los ritos extáticos y orgiásticos del culto a Dionisos.
 Mod.- Fue Nietzsche, tal como apuntó anteriormente Monsieur Baudelaire, el filósofo que se autoproclamó el último iniciado y discípulo del dios Dionisos, y que, como consecuencia de su risa (su música) se produce la Danza y el Juego. Y en base a estas tres ideas articulará su Gaya Ciencia o Filosofía Feliz.
 BERGER.- En efecto, además relaciona la risa divina con la del hombre superior, aquél que en su último estadio evolutivo ha aprendido a reír como un niño dios.
 Contrasta la alegría y la luz de los dioses paganos con las tinieblas, la tristeza y la debilidad de la tradición judeo-cristiana.
 BAUDELAIRE.- Ahora sí estoy de acuerdo con usted, Sr. Berger. Los libros sagrados, sea cual sea la nación a la que pertenecen, no ríen jamás. Desde el punto de vista cristiano la risa humana

está íntimamente ligada a la degradación física y moral. En el Paraíso no tenía sentido la agitación de la risa. Es más, ni la risa ni la lágrima podían dejarse ver en el jardín de las delicias. En el Antiguo Testamento aparece un dios creador a quien le gusta reír, pero del sufrimiento de sus devotos. Es una deidad autoritaria, irascible, vanidosa y cruel. La expulsión del Paraíso, el diluvio universal o la destrucción de Sodoma y Gomorra son pruebas de ello. Nacen el pecado, la culpa y el castigo.
 Ni que decir tiene que esta risa nada tiene que ver con la manifestación de plenitud vital propia de las deidades paganas. En éstas impera el amor a la vida como sacralización de la existencia y esto se manifiesta en el carácter festivo de sus dioses. La deidad griega de la risa era Galeón pero es Dionisos el gran dios riente.
 RIVERO.- Las sociedades primitivas creían que el mundo es producto de la hilaridad divina. Esta es una de las dimensiones más sorprendentes de la risa como medio de creación del cosmos y de la vida, como responsable fértil del surgimiento de los señores de la muerte, el sol y el agua, que al unirse generan la tierra. Señores, hablo de la risa mágica, sacra, catártica, fértil, sanadora, liberadora y, si me lo permiten, profundamente femenina.
 BAUDELAIRE.- Por supuesto que es profundamente femenina, de ahí mi adoración por la mujer, que representa todo en lo que yo creo.
 BERGSON.- Es a esa dimensión precisamente a la que me refiero en mi libro La Risa cuando digo que “la risa necesita un eco. Escuchadlo y advertiréis que no es un sonido articulado, neto, acabado; es algo que requiere prolongarse, repitiéndose gradualmente; algo que comienza en un estallido para continuar retumbando, lo mismo que el trueno en la montaña”.
 Mod.- ¿Creen ustedes que quedan reminiscencias de las celebraciones paganas en nuestras celebraciones actuales?
 BERGER.- Seguro, nos llegan fruto del sincretismo de ambas culturas. Por ejemplo, de las bacanales, dionisíacas o saturnales derivan las fiestas de los santos inocentes, de los locos o los carnavales; así como la danza, la máscara, la burla y, como hemos dicho anteriormente, la comedia y la tragedia. Y aquí tengo que hacer una puntualización importante. Ya en la antigüedad se aplicó la fórmula básica por

la cual la incorporación significa contención. Una fórmula excelente, dicho sea de paso, para contener todo tipo de revolucionarios. Podría decirse que la comedia, como arte escénica actual, es uno de esos reductos de contención de la experiencia de lo cómico, ritualizada bajo formas socialmente aceptables y confinada dentro de los límites del escenario teatral. El público se ríe en el teatro y eso puede servir para evitar que se rían en y de las representaciones solemnes a cargo de la religión y del Estado. Mod.- Por tanto, a modo de broche de este bloque, podemos calificar la risa y lo festivo en el contexto socio-cultural popular como una negación del orden y un principio generador de subversión. Pero debemos señalar que a pesar de la salvaje represión que sufrió, sobre todo a partir de la estructuración industrializada, el espíritu inicial pudo sobrevivir en el Medioevo y parte del Renacimiento a través de la religiosidad popular como las fiestas de locos, el teatro de calle, la figura del bufón y la creación de obras maestras de la literatura en las que lo cómico y la risa se convierten en ejes centrales: El Quijote, Gargantúa y Pantagruel, La Celestina, etc.

BERGER.- Me gustaría comentar un hecho anecdótico y casi desconocido al hilo de lo que acaba de decir usted y que figura en La Cultura de la Risa en la Época Medieval, de Mijail Bajtin: La risa Pascual (risus paschalis). En la Europa medieval cristiana, dentro de esta misa de Pascua, se animaba a la congregación a reír sonoramente para celebrar la Resurrección. Los predicadores contaban anécdotas y chistes obscenos. Esta práctica se mantuvo hasta tiempos modernos en algunas localidades. RIVERO.- No olvidemos que la celebración de Pascua y resurrección cristianas coinciden con el solsticio de la Primavera y el renacimiento de Dionisos .

BAUDELAIRE.- Me lo ha quitado usted de los labios. Sus ojos, su piel y su palabra llevan impresos la luz y el color de su cálido país de origen. Brindo por ello, bella Paulina.

RIVERO.- Va a conseguir ruborizarme, Charles. O quizá sea el vino...

BERGER.- Perdón por interrumpir este delicioso flirteo pero quería hacer un último apunte antes de pasar a la siguiente cuestión. El Elogio de la Locura de Erasmo de Rotterdam

se puede considerar la obra puente entre la cultura cómica de la Edad Media y las interpretaciones modernas de lo cómico. Mod.- Señora, Señores, pasemos sin más dilación a la última cuestión de esta noche: ¿Qué papel juega el Arte en todo esto? Soy consciente de que este tema merece por sí solo su propio debate pero, dado que no es el tema central de esta tertulia, les ruego brevedad en sus intervenciones, pues estamos prácticamente fuera de tiempo. Lo siento, así es la televisión. Estableciendo un puente entre los dioses, la risa y el arte quiero citar de nuevo a Friedrich Nietzsche, que dice en su Ciencia Alegre que “el hombre superior es el niño dionisiaco, que juega a ser algo distinto cada día. El concepto supremo del Arte.” La idea es que el ser humano debe disolverse a través de la risa para reconfigurarse como obra de arte viviente, siempre en movimiento. Sr. Bergson, tiene la palabra. BERGSON.- Bien, digamos que estoy en parte de acuerdo con la idea que plantea Nietzsche, solo que yo ubicaría la risa no como medio sino como consecuencia. Lo cómico se balancea entre la vida y el arte, y la risa también tiene algo de estético, pero sólo aparece cuando la sociedad y la persona comienzan a tratarse a sí mismos como obra de arte. ¿Cuál es el objeto del arte? Si la verdad llegase directamente a nuestros sentidos y a nuestra conciencia, si pudiésemos entrar en comunicación directa con las cosas y con nosotros mismos, creo que el arte sería inútil, o más bien que todos nosotros seríamos artistas, pues nuestra alma vibraría entonces continuamente al unísono de la naturaleza. Entre la naturaleza y nosotros, más aún, entre nosotros y nuestra propia conciencia se interpone un espeso velo para el común de los seres humanos, pero sutil y transparente para el artista y para el poeta. Esa es pues la finalidad del arte: Desvelarnos la verdad.

Mod.- Perdone que le interrumpa Sr. Bergson pero, a colación de lo que acaba de decir, me gustaría citar una célebre frase de Pablo Picasso. “El arte es una mentira que nos permite decir la verdad”. ¿Es a esto a lo que usted se refiere? BERGSON.- Sí, yo no lo hubiera expresado mejor. Por otra parte y conectando con el tema central de la risa, la vida real sólo nos provoca risa cuando la observamos como público. Y es la comedia el arte que mejor se ocupa de esto.

Nos gusta reír y cualquier pretexto es bueno para hacerlo. Además, el rebote de lo cómico es infinito, como los armónicos que siguen a un sonido musical fundamental. Para terminar diré que el arte, especialmente el de la alta comedia, tiene el poder de aislar las emociones en una especie de burbuja para que sea posible el fenómeno de la risa.

BAUDELAIRE.- “Sin arte la vida sería un error” dice también mi amigo Friedrich. ¡Qué gran verdad! El arte es sin duda esa bella mentira que comunica las múltiples dualidades opuestas entre sí, contenidas en la vida del ser humano y en su proyección exterior e interior. Pero a pesar de secundar lo que se ha dicho sobre la comedia, permitan que mis preferencias se inclinen más hacia la poesía y hacia el arte de la caricatura.

BERGER.- Quiero retomar el enfoque del principio de esta tertulia. El arte tiene en común con el juego y la risa esa capacidad para conjurar un mundo hecho de la misma materia de los sueños. Pero el arte además genera una ilusión de trascendencia en el ser humano que, aunque momentáneamente, le hace participar y disfrutar de su dimensión espiritual como una experiencia vívida y real.

Mod.- Está usted hablando de lo que comúnmente llamamos “una experiencia religiosa”?

BERGER.- Sí, podría llamarse así, pero en un sentido esencial del término. Estaríamos hablando de una dimensión salvadora del juego, de la risa y, por supuesto, del arte.

BAUDELAIRE.- No empiece otra vez con el discurso teológico Sr. Berger. Ahora que me estaba reconciliando con usted. Tómese un vino, que el vino invita al juego y a la risa. Y le aseguro que también le ayudará a entrar en un estado de ensueño maravilloso que sublima todas sus percepciones.

Mod.- Charles, por favor, no me obligue a invitarle a salir del plató antes de tiempo.

BERGER.- Dice Homero que “Quien sobrevive a los críticos ríe el último”.

BAUDELAIRE.- Touché, Sr. Berger. Y usted, señora moderadora, debería usted tomarse las cosas con más filosofía y sentido del humor, sobre todo en este contexto, ¿no le parece?

Mod.- Gracias Charles por su sabio consejo, lo tendré en cuenta, pero no tengo tiempo para discutir con usted. Si no tiene nada más que

aportar a la conversación puede irse cuando le plazca. En cualquier caso ha sido un honor poder contar con usted esta noche y sus aportaciones han sido muy valiosas. Muchas gracias.

BAUDELAIRE.- Sí, tengo algo más que añadir: Recuérdeme que la invite a bailar cuando salgamos de aquí. Gracias por sus halagos y por el vino, era excelente. A usted Paulina, la espero impaciente para cumplir sus deseos más ocultos, o para reír, simplemente. Beso su mano.

Mod.- Sra. Rivero, ¿quiere usted cerrar esta última rueda de intervenciones?

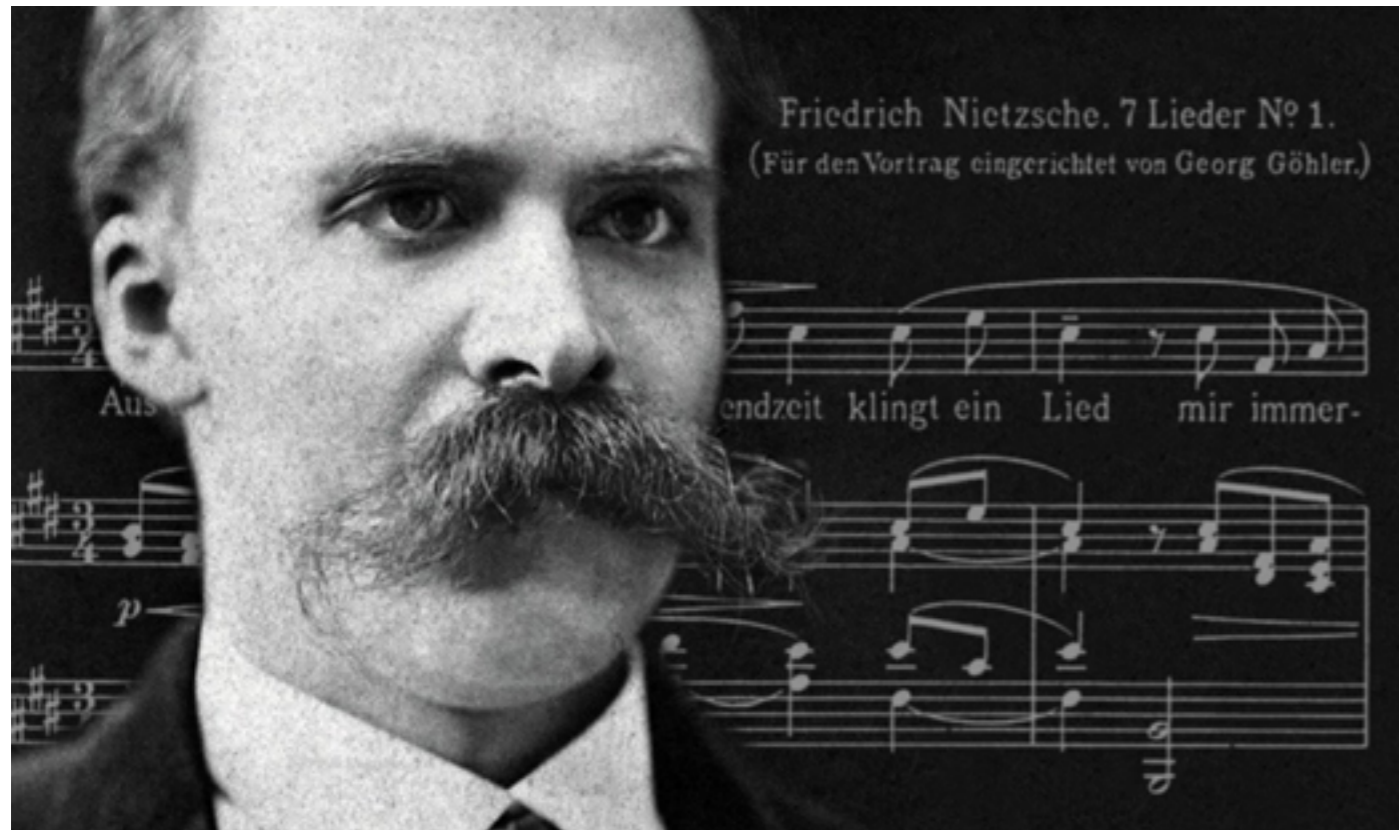
RIVERO.- Sí, gracias. Voy a ser muy breve, porque el tiempo apremia y porque ya se ha dicho casi todo lo que yo podía aportar sobre el arte en este contexto. Sólo quiero matizar una idea en la que parece que hay consenso. Tanto la tragedia como la comedia, y la risa provocada por esta última, juegan un papel similar al que juega el arte en el pensamiento de Heidegger: Arrancar al individuo de la cotidianidad en que se mira sin ver y se oye sin escuchar, para llevarlo a ver y escuchar de una manera nueva y diferente. Y para concluir diré que podemos lograr una visión más amplia de la realidad si, en lugar de elegir una teoría sobre otra, complementamos una con otra ubicándolas desde las perspectivas de cada uno de sus intérpretes.

Mod.- Gracias Sra. Rivero por terminar con esa visión conciliadora. Gracias a los cuatro por su presencia y por sus lúcidas ideas. Ha sido un privilegio y un verdadero placer compartir con ustedes esta velada. Gracias también al pensamiento presente de nuestros contertulios ausentes, el Sr. Spinoza y el Sr. Nietzsche. Me despido de todos ustedes haciendo un repaso de la bibliografía que se ha citado en la tertulia, así como algunas otras recomendaciones bibliográficas que pueden consultar si les interesa profundizar en el estudio de la risa desde un punto de vista filosófico y artístico.

Señoras, Señores, les deseamos buenas noches, buenos sueños y una última recomendación: ¡Aprendan reír!

LA MÚSICA EN LA FILOSOFÍA DE NIETZSCHE

AUTOR: CARLOS ROLDÁN LÓPEZ
DOCTOR EN FILOSOFÍA Y EXPERTO UNIVERSITARIO
EN TEORÍA ESTÉTICA



Posiblemente, una de las artes que más directamente se relacionan con la filosofía nietzscheana, y con su concepción estética del mundo y la noción de cultivo de sí como obra de arte, es la música.

Las reflexiones e indagaciones en torno a lo musical acompañan toda la obra del autor, desde sus primeras aproximaciones relacionadas con el elogio a Wagner, hasta sus últimos escritos. Es por eso que consideramos necesario recorrer el lugar que la música ha tenido en su producción, partiendo de sus inicios.

En la perspectiva del primer Nietzsche, el consuelo metafísico del arte a través de la apariencia se inscribe en una metafísica de artista que intenta desentrañar el origen doble de la tragedia griega para reinstalarla como el espejo musical en el cual debe mirarse su Alemania contemporánea.

En efecto, El Nacimiento de la Tragedia se propone indagar el origen y los efectos de la cópula divina de Apolo y Dionisos. La tragedia ática, resultado de esta unión estética divina, represen-

ta el modelo estético por excelencia, una estética de cuño romántico que se pronuncia a favor de la superioridad de la forma intuitiva por sobre la del lenguaje.

En efecto, se opera aquí una reinterpretación original de Apolo y Dionisos como siendo los instintos artísticos de la naturaleza que en la tragedia: estos expresan, del lado dionisiaco, el dolor primordial de la individuación y, al mismo tiempo una experiencia transfiguradora apolínea que restituye la calma original a partir de la bella apariencia.

“Mucho habremos ganado para la ciencia estética cuando hayamos llegado no sólo al discernimiento lógico, sino a la seguridad inmediata de la intuición de que el desarrollo continuado del arte está ligado a la duplicidad de lo apolíneo y lo dionisiaco: de forma similar a como la generación depende de la dualidad de sexos, en lucha permanente y en reconciliación que sólo se produce periódicamente”[1].

El devenir conflictivo y contradictorio de esta alianza fatal constituye las condiciones de posibilidad para que el hombre viva en carne viva los

movimientos de la voluntad y que de esa manera se comprenda a sí mismo. La música es el lenguaje de esta manifestación potente de la naturaleza que constituye el coro y el mito trágico. Es básicamente en este aspecto que la música se coloca como expresión suprema del mundo intuitivo, su capacidad expresiva inmediata y aconceptual nos hace conocer en forma directa la esencia del mundo.

“La música expresa, más que cualquier otro arte, la realidad de la voluntad de poder, ella es aun trágica y melancólica, el fondo de toda vida, pero también un «estimulante de la vida», incitación seductora a la vida. Se comprende así por qué El nacimiento de la tragedia está subtítuloada «A partir del espíritu de la música»”[2].

En efecto, lo que el arte consuela es esa herida del individuo cuya imperfección no le permite expresar, ese eterno desconocer lo esencial, esa desintegración de la vida civilizada:

“...el efecto más inmediato de la tragedia dionisiaca es que el Estado y la sociedad y, en general, los abismos que separan a un hombre de otro dejan paso a un prepotente sentimiento de unidad, que retrotrae todas las cosas al corazón de la naturaleza. El consuelo metafísico -que, como yo insinúo ya aquí deja en nosotros toda verdadera tragedia- de que en el fondo de las cosas, y pese a toda la mudanza de las apariencias, la vida es indestructiblemente poderosa y placentera, ese consuelo aparece con corpórea evidencia como coro de sátiros, como coro de seres naturales que viven inextinguiblemente por detrás de toda civilización y que, a pesar de todo el cambio de las generaciones y de la historia de los pueblos, permanecen eternamente los mismos.”[3]

Esta íntima relación que Nietzsche plantea entre la música y la vida debe comprenderse como una revalorización de la experiencia intuitiva, de un elogio a la actividad de sentir como afectividad melódico-rítmica que explica la vida y la comprende.

Esta mezcla de placer-dolor que la música provoca es también el sustrato de la concepción musical nietzscheana, en efecto la tragedia ática, el modelo más excelso de creación artística, también supone el efecto de la doble influencia apolíneo-dionisiaca, los dos instintos artísticos de la naturaleza.

Apolo, el sueño y la agradable apariencia, nos redime y nos cura de los salvajes influjos de la furia embriagante de Dionisos, que hace del dolor primordial, de lo horroroso y lo terrible de la

existencia, su razón de ser. En efecto, la apariencia, en tanto reflejo de la contradicción eterna, madre de todas las cosas, aporta la protección y la medida para que la individualidad pueda seguir viviendo. Sin embargo, la desmesura salvaje de Dionisos, en su contacto con el dolor universal, también nos proporciona un placer glorioso; la gratuidad del devenir impersonal.

En la contemplación dionisiaca el devenir impersonal barre las fronteras de la individualidad y nos lleva sin mediaciones al sótano inconsciente y oscuro de la vida. Pero si este placer durara mucho nos llevaría al suicidio, simplemente porque consta en el conocimiento de esa voluntad contradictoria que está en el origen de todo, el conocimiento de la verdadera tragedia de vivir.

Así, para que esta música fatal no nos liquide, el influjo medido y protector de la luz apolínea nos redime en una transfiguración profunda que abre paso a la belleza. Se trata de una transformación mágica. Es por eso que la música es sobre todo, un consuelo metafísico.

Creemos que la tesis del Nacimiento de la Tragedia es que el arte, y especialmente la música, nos hace intuir la unidad de todo lo existente al mismo tiempo que nos da la consideración de la individuación. En este trasfondo pesimista el arte es la alegre esperanza que pueda romperse el hechizo de la individuación y de esa manera, nos da el presentimiento de una unidad restablecida.

“Bajo la magia de lo dionisiaco no sólo se remueva la alianza entre los humanos: también la naturaleza alienada, hostil o subyugada celebra de nuevo su fiesta de reconciliación con su hijo perdido, el hombre”[4].

Sin embargo, a partir de la presencia de Dionisio, Nietzsche se plantea los problemas de una estética negativa, es decir de una estética que rescate lo feo, lo desarmónico, como criterios válidos de evaluación del arte.

En tanto que la vida comporta un significado trágico no pueden estar ausentes de ella las imágenes de lo desagradable o lo tenebroso. En efecto, el mito trágico nos muestra que lo desarmónico y lo feo son también juegos de la voluntad que juega siempre en la eterna plenitud de su placer.

Así, en el final de El nacimiento de la Tragedia, lo que está en juego es justificar una estética negativa pero que finalmente aporte un sentido positivo a la contemplación de fenómenos considerados con rechazo. En estos párrafos se hace hincapié en la irremediable contradicción cómplice de Apolo y Dionisos, se trata de una contradicción inherente

al mito trágico. Por eso asistimos, en estas líneas finales, a la exaltación de las pasiones tortuosas, esta representación de lo terrible queda encarnada en la disonancia musical.

“El placer que el mito trágico produce tiene idéntica patria que la sensación placentera de la disonancia en la música. Lo dionisiaco con su placer primordial percibido incluso en el dolor, es la matriz común de la música y del mito trágico”[5].

La disonancia interpela a un oír más allá de lo que se está oyendo, es, dice Nietzsche, un aspirar al infinito de un aletazo. Y luego se pregunta; “Si pudiéramos imaginarnos una encarnación de la disonancia -¿y qué otra cosa es el ser humano?- esta disonancia necesitaría para poder vivir, una ilusión magnífica que extendiera un velo de belleza sobre su esencia propia”[6]

Así, cuando Nietzsche piensa al hombre como encarnación de la disonancia, lo hace con Schopenhauer y en contra de él. En efecto, se critica la función moral del arte. No hay moralidad, sólo como fenómeno estético está justificada la vida. La redención apolínea nunca va a conjurar lo horroroso: lo desagradable se incorpora a la vida como un aspecto más de ella, no como algo a conjurar.

El desafío es articular la noción de disonancia con la de metafísica del arte: si esa articulación se logra, entonces la disonancia musical adquiere un significado milagroso, es la demostración más precisa de la justificación del mundo como fenómeno estético.

A su manera, lo que en este texto creemos que se expresa con mayor claridad es que la música puede funcionar como un nuevo modo de encarar la relación con el mundo, aplicable a todos los fenómenos humanos, incluido la reflexión filosófica. En efecto, si la música es un medio privilegiado de comprensión del mundo, leer es ya escuchar porque escuchar es ya pensar. Incluso podría pensarse en una anterioridad del oído musical respecto de los otros sentidos y/o facultades. En efecto, uno resuena antes de razonar. En este sentido, la música no sería solamente una puesta entre paréntesis del tormento de vivir, sino una comprensión más aguda del mismo.

En efecto, el pensamiento encuentra en la música una nueva modalidad de expresión. Naturalmente, no se trata de abandonar la filosofía o su historia, sino de dar fin a una manera metafísica de pensar, aquella que ha sostenido toda la tradición filosófica imperante. Si la palabra pesa y

entonces detiene el devenir del mundo, si cristaliza lo existente en valoraciones estáticas, la música es conjugación en presente y, por ello, imposible de infección moral.

Es en este punto de la filosofía nietzscheana donde puede comprenderse de manera cabal la importancia de Wagner en la producción de este filósofo. En palabras de Varela:

“Música, eso es lo que Nietzsche quiere escuchar cuando escribe filosofía, palabras que se articulen melódicamente y no en dirección a una verdad.

En este registro, sólo Wagner es la música: ninguna partitura lo acerca tanto a su filosofía como las obras de su maestro. Nietzsche es su traducción literaria, su fundamento y también su continuación. Lo que le brinda la cosmología wagneriana no es un contenido, contra el que descarga su dinamita una y otra vez, sino un lenguaje posible para la construcción de su pensamiento”[7]

Siguiendo a Mónica Cragolini[8], es posible sostener que la obra de Nietzsche se inicia como monumento a Wagner, se forja como crítica a los postulados presentes en la metafísica wagneriana, y termina como repulsa decidida y cabal a su antiguo maestro.

De acuerdo con esta interpretación, Wagner es el símbolo de muchas cosas que van más allá de la música: constituye también la encarnación de toda la metafísica logocéntrica y representativa. Por este motivo, la crítica nietzscheana a Wagner puede ser entendida como una crítica al modelo representacionista en la filosofía, y el desprecio de esta música es también el rechazo de los sistemas que, intentando expresar grandes totalidades, retuercen y fuerzan al lenguaje en busca de la expresión perdida.

“Wagner es cada vez más lo que hay que aborrecer, el punto sobre el que se desata la tormenta; su pensamiento es la bajeza que Nietzsche quiere abandonar, la que obliga al espíritu a disolverse fuera de sí; es la experiencia de la debilidad, del sometimiento”[9]

No obstante, más allá de la gradual separación y la feroz crítica que coronará la relación entre Nietzsche y Wagner (que había sido iniciada a partir de la más profunda adoración) de todos modos es imposible negar la influencia del músico en la producción nietzscheana.

La música wagneriana abre por primera vez en Nietzsche la exploración de nuevos modos de expresión que trasciendan los límites del lenguaje de la filosofía tradicional, acotado a la búsqueda de la verdad en términos estáticos, carentes de vida.

“La relación con Wagner le permite a Nietzsche

tomar dimensión de su propia carencia y de la necesidad de tener que forzar a la filosofía a tomar otra dirección. La palabra está acabada, ni siquiera la metáfora puede conducir por fuera de la necesidad de verdad a la que ella misma direcciona. El lenguaje angosta, cierra todo sensualismo, genera ilusiones de verdad en cabezas sin relieve. La música, en cambio, abre, exige un espíritu noble, aristocrático, lejos del intelectualismo que hace del pensamiento una roca pesada”[10]

Así, siguiendo a Varela, es posible decir que si bien en los primeros años de su filosofía Nietzsche está empapado de una metafísica del artista de corte netamente romántico, posteriormente la matriz de la voluntad como fundamento estético va a ser el sustento, en toda su obra, de un aparato crítico demoledor[11].

A partir de este aparato crítico, la voluntad de verdad es considerada como uno de los posibles efectos de una naturaleza irracional, y entonces la verdad pierde su carácter necesario y se vuelve relativa a una fuerza externa a su propia condición. De este modo, Nietzsche acentúa por un lado, el carácter moral de esa verdad y su pretensión de disciplinamiento sobre los hombres, y por otro, su origen en un impulso estético. Es decir, Nietzsche define a toda verdad, sea la de la ciencia o de la religión, como creación artística. Esto es lo que ha sido negado por la tradición filosófica, y que la música permite desnudar de manera excepcional. “Y es la música el arte que, como prisma de análisis, permite no sólo apreciar la pobreza del pensamiento moderno, sino también leer a la historia de la filosofía como el desenvolvimiento de una palabra que petrifica. Para Nietzsche, la música es lo obstruido por una forma de pensar, es decir, un principio de liberación que queda sepultado por una filosofía del deber, del cálculo y de una espiritualidad programada”[12]

De este modo, es posible reencontrar en la música un nuevo modelo para el pensamiento, que pueda mantenerlo en movimiento evitando la petrificación propia del mundo conceptual como ha sido concebido por la tradición filosófica imperante. “Así, la música habla, no con conceptos, sino con sonidos. Esto no quiere decir que carezca de significaciones sino que estas son dichas en otro lenguaje, uno que no es el de la razón (...) La música es la misma voluntad, una fuerza irracional que se hace armonía, melodía y ritmo”.

La apropiación de la música como un modelo posible para el pensar filosófico deriva en una concepción de la filosofía muy diferente a la que

tradicionalmente ha sido aceptada y defendida. En efecto, con esta reapropiación del lenguaje musical Nietzsche abre las puertas para que muchos autores posmodernos puedan luego replantearse los modos de expresión y la definición misma de la filosofía.

La concepción de la filosofía como pensamiento musical no es entonces simplemente una bella fórmula poética. Remite, de manera clara, al carácter inmanente que Nietzsche busca otorgarle al pensar filosófico, y hace referencia a aquellos elementos de su filosofía que serán retomados posteriormente por numerosos filósofos contemporáneos.

“¿Cómo es posible que la filosofía sea música? En principio, abandonando la idea de una verdad trascendente, es decir, ya no suponer que el pensamiento filosófico es reproductivo de una realidad en sí, sea esta la del mundo, la del Ser, o la de Dios. Esto hace que los enunciados de un pensar estén desprendidos de la obligación de referirse por fuera de sí mismos. (...) El fundamento de todo pensar es estético ya que remite a una disposición creadora del hombre, en tanto compone, crea, produce acordes conceptuales que se ordenan a través de una escritura”[13]

Este modo de pensar y comprender la filosofía puede reencontrarse, de manera bastante clara, en el pensamiento de Gilles Deleuze, que es uno de los tantos filósofos contemporáneos que ha retomado la teoría nietzscheana y su definición del pensamiento filosófico desde una concepción artística de la creación conceptual.

En su libro *¿Qué es la filosofía?* Deleuze define a la filosofía como el arte de crear conceptos. Ahora bien, todo concepto tiene componentes y se define por ellos. Se trata de una multiplicidad, y no de una unidad. El concepto es una cuestión de articulación, de repartición, de intersección. Forma un todo, porque totaliza sus componentes, pero un todo fragmentario. Y además, todo concepto tiene un movimiento, un devenir que atañe a los conceptos que se encuentran en su mismo plano. El concepto es efectivamente, en este sentido, un acto de pensamiento, puesto que el pensamiento opera a velocidad infinita. [14]

Como puede verse, esta definición contemporánea de filosofía coincide en muchos puntos con la concepción Nietzscheana del pensamiento filosófico definido a partir de la música: “Es la palabra musical del recitado, donde la relación entre los conceptos es sonora, depende

de su colocación, de su altura, como en una línea melódica. Por ello el sentido de un concepto no está definido de antemano sino en relación a los otros conceptos con los que opera. Una cadena de conceptos conforma un pensamiento, pero la potencia de este está dada en cuanto sonido, en cuanto pensamiento cantado”[15]

[1] NIETZSCHE, F. El nacimiento de la tragedia. Madrid, Ed. Alianza, 2001. Cap. 1.

[2] BLONDEL. “Nietzsche y la música”, en Magazine Littéraire, No 383, 2000, pp. 44-45

[3] NIETZSCHE, F. El nacimiento de la tragedia. Madrid, Ed. Alianza, 2001. P. 77.

[4] Ibid.

[5] Ibid. & 24.

[6] Ibid. & 25.

[7] VARELA, G. La filosofía y su doble. Nietzsche y la música. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2008. P. 78.

[8] CRAGNOLINI, MONICA. “Música y filosofía en el pensamiento nietzscheano: sobre entrecruzamientos y tensiones”. En: AAVV., Nietzsche actual e inactual. Proyecciones en el pensamiento contemporáneo. Argentina, Oficina de Publicaciones-Ciclo Básico Común, Universidad de Buenos Aires. 1994.

[9] VARELA, G. La filosofía y su doble. Nietzsche y la música. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2008. P. 52. [10] Ibid. P. 79.

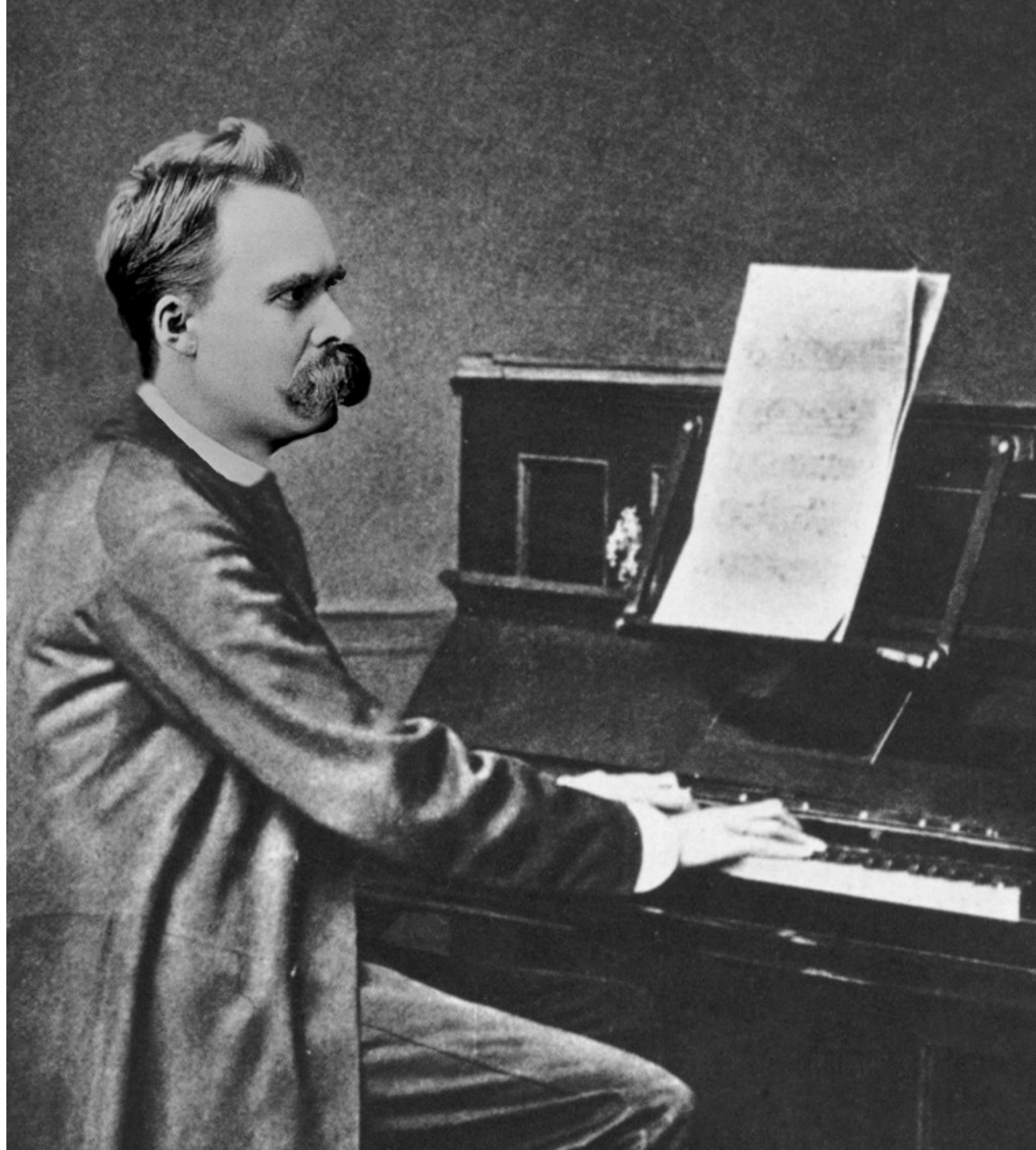
[11] Ibid. P. 107.

[12] Ibid. P. 112.

[13] Ibid. P. 119.

[14] Cf. DELEUZE, GILLES. ¿Qué es la filosofía? Barcelona, Anagrama, 1993.

[15] VARELA, G. La filosofía y su doble. Nietzsche y la música. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2008. P. 118.



Lou Andreas-Salomé: mujer y filósofa.

AUTORA: DA PAZ CORRALES

En una sociedad que se jacta de ser cada día menos machista, y que intenta educar a sus jóvenes en los principios de igualdad y respeto a las mujeres, éstas prácticamente no existen en los libros de texto, lanzándonos al inconsciente el claro mensaje de que todos los protagonistas de la historia, (genios, pensadores, políticos, etc.) han sido hombres, y que las mujeres no han pensado, inventado, o tomado decisiones hasta ahora. Lo mismo sucede con la asignatura de filosofía, ya que aunque ha habido grandes pensadoras a lo largo de la historia, es necesario ir a una librería feminista para descubrir quiénes fueron estas mujeres. Así, es difícil que las nuevas generaciones asimilen el concepto de igualdad, cuando la historia no nos ha tratado por igual a ambos sexos. Así que éste trabajo es una reivindicación de las mujeres filósofas, porque ¡¡nosotras también pensamos!! Breve biografía

Lou Andreas Salomé nació en San Petersburgo el 12 de Febrero de 1861. Era la más pequeña de cinco hermanos varones, lo que marcó profundamente su carácter. Su madre, Louise Wilm, a pesar de que era una mujer muy inteligente, renunció a cultivar su intelecto, ya que el día de su boda escribió en su diario que a partir de ese momento dedicaría su vida a su esposo, a su familia y a Dios sin ninguna otra ambición, propósito que cumplió hasta el fin de sus días. No comprendía que tantas mujeres quisieran emanciparse de la vida de esposas y madres y competir con los hombres en el mundo profesional.

El padre de Lou, con el que ésta tenía una relación de adoración, con una imagen de dios paternal y cariñoso que marcaría toda su vida, se levantaba de su asiento siempre que

la madre de Lou entraba en la habitación, hecho que impresionaba profundamente a ésta y a sus hermanos. Su relación con su hija pequeña era muy especial, basada en un profundo amor y mucha complicidad, además de un gran respeto. Desde muy joven, Lou rehuía las recepciones oficiales. Lo que más le gustaba era deslizarse silenciosamente con sus zapatos de baile sobre el parquet de la sala; “En mi recuerdo me veo, ante todo, durante este movimiento. Me daba la sensación de que estaba sola”. Su primer amor platónico fue a los ocho años, con adulto al que adoraba desde la distancia.

Lou era muy autónoma e imaginativa; la figura más significativa de su mundo de fantasías infantiles era Dios, ya que nace en una familia muy piadosa y esta idea penetra en su pensamiento muy pronto, y le preocupa intensamente. Un día, repentinamente, pierde la fe en Dios siendo aún una niña, pero decide ocultar este hecho a sus padres para no inquietarles, una actitud muy madura para una niña pequeña.

Queda claro que Lou no tenía en común nada con las jóvenes de su época. Le atraía el tema del matrimonio por apariencias, sin las connotaciones del matrimonio al uso, y sobre todo le atraía enormemente la idea de seguir estudiando y formándose en la universidad. Además, simpatizaba con ciertos ideales revolucionarios (hizo de estas palabras su lema: “El mundo no ha de ayudarte, ¡créeme! Si quieres una vida, irócala!”)

Siendo aún muy joven, con 17 años conoce a Gillot, un sacerdote casado del cual se enamora y al cual se entrega espiritualmente, como una discípula, con el que se dedicó a los estudios filosóficos y literarios, y donde leía a Descartes, Pascal, Rousseau, Voltaire..., pero cuando se



hacen públicos sus encuentros, él la propone matrimonio, lo que la entristeció enormemente, y hace que termine su relación. Esta relación fue muy importante para Lou, pues supuso su paso de la infancia a la madurez (junto con el hecho de la muerte de su padre). El nombre por el que la conocemos, se lo debemos a Gillot, pues no sabía pronunciar su verdadero nombre, Louise, y la llamaba Lou, nombre con el que ella se quedó en homenaje a él.

Otro personaje relevante en la vida de Lou será la figura del feminismo alemán Malwida Von Meysenbug, gran amiga de Wagner, a través de la cual conoce a Paul Rée y a Nietzsche, que eran sus protegidos (En ése momento, Lou era la más versada de los tres en filosofía clásica moderna). Ambos hombres quedaron fascinados con Lou y quisieron casarse con ella, y aunque Lou rechazó a ambos en el plano matrimonial, su intención era vivir con ambos como tres hermanos intelectuales, como colegas (Lou tenía en común con Nietzsche el hecho de que ambos iban en busca de una nueva fe). Rée acabó por apartarla de Nietzsche, y por el sufrimiento que esto causó al filósofo, su hermana atacó duramente a Lou durante varios meses, aunque ésta se mostró imperturbable. A causa de este incidente, Lou se da cuenta de lo frágil que es la barrera que separa el genio de la locura, lo que señalará a Lou el camino hacia Freud y el psicoanálisis. Tras estos acontecimientos, aún vivió con Rée cinco años como “hermanos”.

Cuando Lou escribe el libro “En la lucha por Dios”, con el pseudónimo de Henry Lou, obtiene un gran éxito, que hace que Rée se parte de ella, ya que a él no le va tan bien con sus escritos, y se vuelque en sus estudios y posterior trabajo como médico para la gente sin recursos. En el momento en que Lou conoce al que será su marido, Fredrich Carl Andreas, este se encuentra en la plenitud de su vida, y decide desde el primer momento que hará a Lou suya; contra más se opone Lou a su proposición de matrimonio, más insiste él, hasta que la noche anterior a la boda, Andreas comete un acto que conseguirá, a la vez, que Lou se case con él y perderla para siempre: intenta suicidarse. De ésta forma, Lou se ve casada con un hombre con el que nunca mantendrá relaciones sexuales. Y estas relaciones llegarán por vez primera con el joven poeta y escritor Rainer Maria Rilke, catorce años más joven que ella, con

quien mantendrá una intensa relación. Tras él vendrían muchos otros amantes, amigos, y colegas intelectuales.

Otro de los momentos clave en la vida de Lou será su encuentro con Freud, con el que rápidamente trabará una profunda y sincera amistad basada en una admiración y respeto mutuos. Esto llevó a Lou a dedicarse a la psicoterapia, a pesar de ser una escritora de éxito, pues su necesidad de aprender y de ayudar a los demás era imperiosa.

La vida de Lou acabó a sus días en su casita de Hainberg, el 5 de febrero de 1937, tras haberse convertido en una escritora de éxito y una reconocida psicoterapeuta.

Lou y su autoconfiguración a través de su cuerpo

Lou Salomé fue una mujer de voluntad férrea, que permaneció virgen hasta entrada la treintena (según ella misma afirma, Rilke fue su primer amante, cuando ella contaba con 36 años y él tan sólo 22). Su infancia, rodeada de sus hermanos, todos varones, la enorme influencia de la figura de su padre y sus ganas de aprender y de ser tratada por sus colegas masculinos como una igual, seguro influyeron en su forma de relacionarse a través de su cuerpo con los hombres hasta su encuentro con Rilke. Para Lou, el sentido de la libertad era el desarrollo de la propia personalidad, y esta idea no encajaba con el concepto de matrimonio, ya que para Lou éste suponía que la mujer debía renunciar a su desarrollo intelectual y supeditar su personalidad a la de su marido (como hizo su madre). A pesar de esto, matrimonio era lo que los hombres que la conocían, trataban con ella (y solían quedar irremediablemente fascinados, no tanto por su físico, sino por su brillante intelecto) le proponían constantemente, para disgusto de la propia Lou “¿Qué les pasa a los hombres? ¿Son incapaces de sentir amistad hacia una mujer, sólo saben ser amantes o esposos?”. Así pasó con la mayoría de los hombres que Lou conoció, y es curioso que el hombre que finalmente logra hacerla su mujer, el orientalista Andreas, nunca pudo consumir el matrimonio con Lou porque ella siempre se negó. Y no es que Lou tuviera ningún tipo de trastorno sexual, como demostrarían sus futuras relaciones con sus amantes, y como sugirió Nietzsche, que la acusó de padecer “atrofia sexual”, seguramente a causa del despecho, ya que su amor por Lou y sus repetidas proposiciones de matrimonio,

siempre amablemente rechazadas, le llevaron al borde de la locura (Muchos allegados al filósofo sospechaban que su Zaratustra es una consecuencia de su desamor con Lou). Seguramente, el hecho de tener un matrimonio alejado de la idea convencional del mismo, y poder mantener relaciones sexuales con la persona que ella elegía en cada momento, hacían que Lou se sintiera libre; Lou no podía ser fiel a nadie, porque no podía dejar de ser fiel a sí misma. Una frase de la propia Lou que define muy bien su manera de entender la vida es: “No soy capaz de vivir según modelos, ni nunca podré servir de modelo a nadie, en cambio, estoy segura de que moldearé mi vida a mi modo, sean cuales sean las consecuencias”.

Lou y los “Encuentros Felices”

Es difícil tildar las relaciones que tuvo Lou con su entorno de “Felices”, al menos, no creo que lo entendieras así una para gran parte de los hombres que Lou conoció en su vida, en concreto, aquellos que quisieron atarla de un modo u otro y no lo lograron; la razón seguramente se encuentre en una anticuada concepción posesiva y machista del amor, en la que la mujer amada se convierte en un preciado bien que se codicia poseer. Esta concepción del amor hizo que algunos de los hombres que se acercaban a Lou no pudieran disfrutar de su compañía y de su amistad plenamente. Es innegable que ella influyó notablemente en todos los hombres que conoció, (algunos de ellos llegaron a afirmar que conocer a Lou había cambiado sus vidas, definitivamente) y si bien en la mayoría de los casos, la felicidad que estos encuentros podía proporcionar no era igual por ambos lados, hay una clara excepción: El doctor Freud, que al parecer nunca tuvo pretensiones de índole amoroso con Lou, lo que facilitó las relaciones de amistad y trabajo entre ellos. Los momentos trágicos en la vida de Lou respecto a sus relaciones con los seres a los que amaba tuvieron consecuencias sobre su salud física, ya que tras enterarse de la muerte de su querido Rée, sufrió desvanecimientos, y ataques en los que se le llegaba a parar el corazón, lo que hizo correr el rumor de que dominaba técnicas de los faquires para parar su corazón a voluntad, y tras el fallecimiento de su marido Andreas Lou padeció un cáncer de mama que obligó a que le amputaran un pecho, hecho sobre el que Lou Llegó a bromear cuando lo tuvo que sustituir por una pequeña almohadilla, diciendo mientras

sonreía: “Nietzche tenía razón; ahora, tengo un pecho postizo”.

Lou y el psicoanálisis

Lou conoce a Freud en 1911 en el Congreso de la asociación Psicoanalítica Internacional de Weimar, cuyo presidente era Carl Gustav Jung, y Freud queda asombrado al oír hablar a Lou por la profundidad de sus pensamientos y el alcance de sus observaciones psicológicas. Sentía que le comprendía bien, pero no entendía su “alegre optimismo”. Lou se familiarizó rápidamente con los pensamientos fundamentales de Freud y le solicitó poder trabajar bajo su dirección, a lo que él accedió gustoso. En el plano personal, Freud llegó a decir de Lou que se había acostumbrado tanto a su presencia que se sentía molesto cuando su silla estaba vacía, además admiraba de Lou que supiese reírse de sí misma, que no fuera rencorosa y que no se jactara de sus hazañas ni celebrara sus amistades. La amistad entre ambos duró un cuarto de siglo, hasta la muerte de Freud. En el plano profesional, tras elegir la profesión de psiquiatra, se entrega a ésta en cuerpo y alma, a pesar de que Freud le advierte de los peligros de dedicar más de 10 horas diarias al psicoanálisis, ya que ella trabajaba incansablemente.

Uno de los temas que más interesó a Lou fue el instinto sexual, ya que ella había publicado su libro “El erotismo” un año antes de conocer a Freud, quien confirmó muchos de los hallazgos obtenidos por Lou independientemente de sus propias investigaciones; según Lou, la sexualidad era una necesidad física como el comer, el amor correspondido muere de saciedad y la vida amorosa natural se basa en la infidelidad. Además, para Lou, el amor sexual, la creación artística y el fervor religioso son tres aspectos distintos de la misma fuerza vital; el símbolo de este triple aspecto de la fuerza vital es la triple función de la mujer como amante, madre y virgen.

Obras destacadas de Lou Andreas-Salomé:

* “En la lucha por Dios” (bajo el pseudónimo de Henry Lou), Leipzig, Berlín, W. Friedrich, 1885. * “Nietzche” (1894) 30 Ed, Madrid, Zero, 1980.

* “De un alma extraña” Stuttgart, Costa, 1896.

* “Fenitschka. Una divagación” (1898)

Barcelona, Icaria, 1986.

* “Zona cerpuscular” Stuttgart,-Berlín, Cotta, 1902.

* “El erotismo” Francfort del Meno, Rutten & Loeming, 1910.

- * "La hora sin Dios" Jena, Eugen Diederichs, 1922.
- * "Rainer Maria Rilke", Leipzig, Insel, 1928.
- * "Mi agradecimiento a Freud", Viena, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1931.
- * "Mirada retrospectiva" Madrid, Alianza, 1988.
- * "Rainer Maria Rilke-Lou Andreas-Salomé; Correspondencia" Ed: Torre de Viento, 40 ed, 2000.
- * "Aprendiendo con Freud"(1958) 30 ed, Barcelona, Laertes, 1984.
- (Además de 119 artículos para varias publicaciones y 4 manuscritos no publicados)
- Bibliografía consultada
- * "Las filósofas. Mujeres protagonistas en la historia del pensamiento" Giulio de Martino y Marina Bruzzese. Ed Cátedra. Universidad de Valencia. Instituto de la mujer.
- * "Rainer Maria Rilke- Lou Andreas-Salomé; Correspondencia" Ed. Torre de Viento, 40 ed, 2000.
- * "20 Pensadoras del siglo XX", Tomo I, María José Guerra y Ana Hardison, eds. Ediciones Nobel.
- * "Lou Andreas-Salomé, mi hermana, mi esposa. Una biografía" H.F.Peters, Ed. Paidós testimonios.



EL PASADO EN EL PRESENTE: VICO Y NIETZSCHE

AUTORA: MA JOSÉ ZAMORA

Posiblemente Giambattista Vico fuera un precursor-no reconocido- de Nietzsche; Su teoría cíclica del tiempo tiene evidentes resonancias con el eterno retorno y, de ambas, surge el “revival” artístico como categoría y estilo.

La periodización de la historia nos ha ido llegando a través de la reflexión sobre las maneras de concebir el paso del tiempo que

nos han aportado los filósofos que de ello se han ocupado. Dos concepciones van así a configurarse: una periodización rectilínea o la circular de Nietzsche que se acerca, de alguna manera, a la cíclica de Vico.

Para las teorías que consideran el proceso histórico como algo lineal, la existencia histórica es tan sólo una meta. Dicho objetivo puede ser trascendente y, de esta manera,

lo suprahistórico hace que exista la historia, pero también inmanente, como la concepción de Voltaire, Hegel o Marx, quienes otorgan al proceso histórico la idea de progreso creciente ya sea científico, económico, cultural o moral. Muchas de estas filosofías han llegado a afirmar que el progreso se rige por un plan universal por el cual el hombre habrá de llegar a otro estado. Sería el caso del milenarismo cuya visión afirma la certeza de que tendrá que llegar un tiempo, un milenio como decían los antiguos, en que tendrá lugar una renovación total del hombre. El Apocalipsis de San Juan de Patmos preconiza este plan universal donde la conciencia del juicio es, según Nietzsche (El Anticristo) la conciencia de tener una deuda para con la divinidad. Pero no todas las visiones milenaristas son deudoras de la visión apocalíptica, y así encontramos el estado de paz perfecta que preconizaba

Kant: el suyo era un sentimiento más filosófico que religioso, cuando esperaba un estado de paz perpetua, fundada en una liga de las naciones fruto de la razón.

Las concepciones de Vico, y más tarde la de Nietzsche, negará el proceso lineal de la misma, aunque ambos partan de puntos de partida radicalmente diferentes: el primero desde la filosofía trascendental, pues para Vico el proceso histórico depende de una ley inmutable, de la Providencia. Por el contrario Nietzsche con la afirmación de que “Dios ha muerto”, liberará al hombre al fin de toda trascendencia, quien no habrá de buscar un fin fuera de él mismo. El sujeto de la historia es con Nietzsche el hombre en soledad y en responsabilidad propia, pasando así la vida a tener un constante carácter experimental. Pero ya para Vico, mucho antes, sólo lo histórico es auténtico, estableciendo

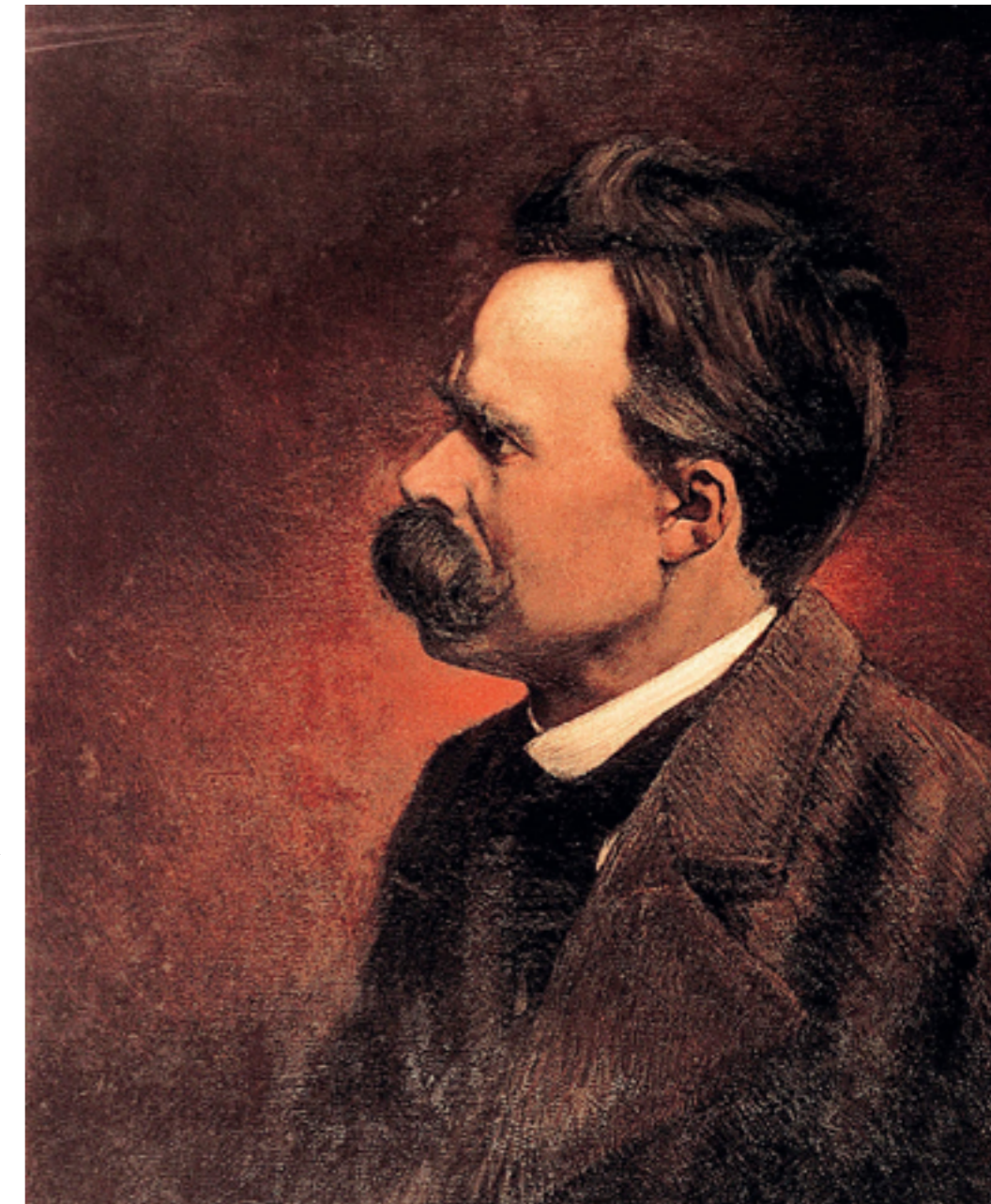
así la indisoluble unidad de la teoría y la práctica, que se desarrollará más tarde, como acabamos de ver en Nietzsche (La gaya ciencia) y en distintas direcciones lo harán también Hegel, Marx o Freud.

Giambattista Vico (Nápoles 1668-1744) es una de las figuras más importantes de la cultura italiana y, sin embargo, es difícil encuadrarlo en la época en la que le tocó vivir, pues se mostró un ferviente adversario del racionalismo y de Descartes y, para combatirlo, volvió sus ojos a la tradición platónica renacentista, en una época que ya había superado tal etapa y que era plenamente consciente de todas sus posibilidades científicas, que desde Copérnico a Kepler a Galileo o a Newton habían hecho florecer una entusiasta esperanza abierta a un mundo nuevo. Y en medio de ese ambiente de euforia científica, un humilde profesor napolitano se atrevió a oponerse al cartesianismo y a rechazar el mundo de la física y de las matemáticas como los nuevos paradigmas para explicar el mundo, en un momento en que

lo sorprendente y antiprogresista era negar su importancia.

Todo esto le llevó a centrar sus estudios en el mundo de la historia, el único que él consideraba que nos permitía observar la actuación verdadera de los hombres. Así postuló su famoso *Verum ipsum factum*: sólo podemos llegar a conocer lo que se ha hecho, por tanto sólo podremos conocer la historia que ha sido construida por el hombre. De esta manera, dado que el hombre no puede conocer el mundo de la naturaleza, obra de Dios, Vico se propuso estudiar lo que de eterna tenía la historia de los hombres. Fruto de estas reflexiones que le ocuparon toda su vida, surgió su obra más importante: *La scienza nuova* (1744).

Y así Vico estableció una diferencia, por primera vez, entre ciencias naturales y sociales, basada la primera en principios físico-matemáticos



frente a la segunda. Esta ciencia nueva parte de la idea de que el mundo humano ha sido creado por el hombre a lo largo de la historia y las modificaciones de la mente humana explicarían el devenir de la historia. Sólo una historia de las ideas, costumbres y hechos nos permitirá establecer unos principios de la naturaleza humana que sean así los principios de una historia universal. El olvidado Vico fue con su *Scienza nuova* el creador del historicismo moderno, el primero que dio valor a la historia como fuente de la realidad, quien buscó leyes evolutivas para la sociedad, poniendo así las bases a la sociología y la antropología. Para Vico las creaciones de los hombres (leyes, instituciones, mitos, rituales, religiones, música, lenguaje, obras de arte) son auténticas formas de autoexpresión, de comunicación. Por ello son la mejor y única fuente para penetrar en las mentes de los hombres que la hicieron. El lenguaje es la mayor clave para descender a las mentes de los hombres y, por ende, a la sociedad. Este descubrimiento fue absolutamente revolucionario e innovador, pues supo ver con claridad cómo el lenguaje está relacionado con un cierto tipo de estructura política y social, de religión y de moralidad.

Pero, ¿cómo es este devenir histórico? El curso histórico de Vico sigue una parábola que pasa de una edad divina a una épica para más tarde concluir en una humana, yendo así desde la animalidad a la civilización, para luego volver a una repetición de los ciclos, es decir, a una nueva animalidad que vuelve a poner en funcionamiento el proceso. Se puede argumentar que una división histórica plagada de platonismo cristiano como la que propone Vico corre el riesgo de aprisionar los procesos históricos en un esquema único basado en el modelo europeo, pero no hay que olvidar que era el único que se conocía. Los ciclos no giran sobre sí mismos, sino que progresan hacia adelante (y en esto difiere del eterno retorno) como si de una parábola se tratara. Analizando este movimiento encuentra que existe una historia ideal, modelo ejemplar de las historias particulares sobre la que se forman las historias nacionales.

Para demostrar este devenir histórico de la historia ideal, Vico estableció una serie de principios que él llamó *degnità*, a través de los cuales interpreta el pasado. Así establece con respecto al devenir histórico una progresión, una especie de orden evolutivo o recorrido (*corso*)

que va desde lo moral a lo psicológico pasando por lo social:

Evolución psicológica Evolución social Evolución moral

Los hombres se procuran lo necesario Las selvas, Naturaleza cruel, luego lo útil; traslado a las chozas. luego severa, se dan cuenta de la comodidad; Las ciudades. más tarde benignos, sucesivamente se deleitan con el placer, el lujo; naturaleza refinada, perdido el seso, derrochan los bienes. Las academias. y por último disoluto.

Las tres fases en las que Vico divide el curso humano son la edad divina que representa la infancia de la humanidad, teocrática y sacerdotal, cuyo idioma también es sagrado, expresado a través de jeroglíficos. El hombre busca entonces el sentido del mundo a través de las divinidades y la magia. La segunda es la épica o heroica, en la que triunfa la imaginación sobre los sentidos, por lo que el lenguaje encuentra su referente en los símbolos. La tercera es la humana, en la que se busca la explicación intelectual del mundo.

Pero el exceso racionalista prepara la anarquía y la barbarie, por lo que se volvería (*ricorso*) a la primera edad. Los *ricorsi* o recurrencias son necesarios para Vico porque la verdad llega a desembocar en la abstracción, y por ello, el espíritu necesita entonces volver a lo espontáneo, a una infancia renovada de los sentidos. La reflexión nos trae una época demasiado humana, pero una sociedad basada en la abstracción da la espalda, según Vico, a la existencia concreta. Así, a través de los ciclos y recurrencias Vico, desde la lógica trascendental, nos hace volver a lo permanente, a la caverna. Este patrón viquiano muestra que la historia de cada país se repetirá. Esto significa que no sólo casi todas las naciones pasarán por un proceso semejante sino que, al final, renacerán de un estado de barbarie muy semejante a aquél del que surgieron, después de lo cual se producirá el mismo proceso: un retorno constante. Aunque partiendo de opuestos parámetros, para Vico y Nietzsche la historia ha dejado de ser una meta para pasar a ser un puente. El patrón cíclico de la historia que Vico adopta no será aceptado en el siglo XVIII, cuya idea de la historia se fundamenta en el progreso lineal. Pero, además, no podemos olvidar que esta visión también se opone a las enseñanzas de la Ilustración, según la cual los vicios, crímenes y demás miserias humanas se debían, principalmente, a la falta de maestros con suficiente virtud y autoridad que ayuden a la humanidad a caminar por la senda

correcta. Vico con la visión de una historia ideal eterna a través de la cual la naturaleza humana se transforma a sí misma y con ella a la sociedad en la que vive, niega tal posibilidad. El hombre es capaz de transformar su entorno, es el motor de la historia, mas de una historia que no es ya una lista de personajes ilustres, sino la historia humana, aunque quizá no aún demasiado humana, como diría Nietzsche. Estas tres fases de la historia de la humanidad corresponden a las tres fases correlativas del desarrollo del individuo: un primer momento de mera sensibilidad, durante la cual los niños sienten sin percatarse de ello; un segundo momento de pasión y fantasía, en el que los jóvenes "advierten con ánimo perturbado y conmovido"; y un tercero, el de la plena razón, en la que los adultos "reflexionan con mente pura". A las dos últimas fases les corresponden, respectivamente, el mito o poesía y la filosofía. Así también se opone al olvido por parte del cartesianismo de la poesía, más centrado en la prosa, científica o no y en el teatro con fines didácticos. Para él el nacimiento del mito está ligado a una época histórica en la que, al ser más agudos los sentidos y las pasiones y estar más desarrollada la fantasía, el hombre piensa mejor a través de imágenes y mitos poéticos.

Por todo ello el mito es el medio de expresión más idóneo y más flexible, pues la conciencia mítica es el principio de todas nuestras afirmaciones. Para Vico el mito y los símbolos constituyen un lenguaje originario, prerreflexivo, a partir del cual debemos reflexionar. De ningún modo Vico, como fue acusado por sus contemporáneos, se opuso a la razón, sólo que él se negaba a perder la inteligencia intuitiva. La función de la razón sería para él, exclusivamente, la de armonizar la vivencia para llevarla a la experiencia. Vico supo captar antes que Schelling, Nietzsche, Freud o Jung el papel fundamental, desde el punto de vista formativo, de los mitos, vistos como imágenes arquetípicas y simbólicas.

De la misma manera que Vico se enfrentó al cartesianismo imperante que buscaba en la razón todo fundamento de la existencia, también Nietzsche escribe sus obras en abierta oposición al Naturalismo que prima en ese momento en Alemania para el que la literatura, como para los ilustrados, sirve para educar y para mostrar una transformación que tiene su consecuencia en el futuro. Si el Naturalismo busca presentar a los personajes en su medio social, la imaginación,

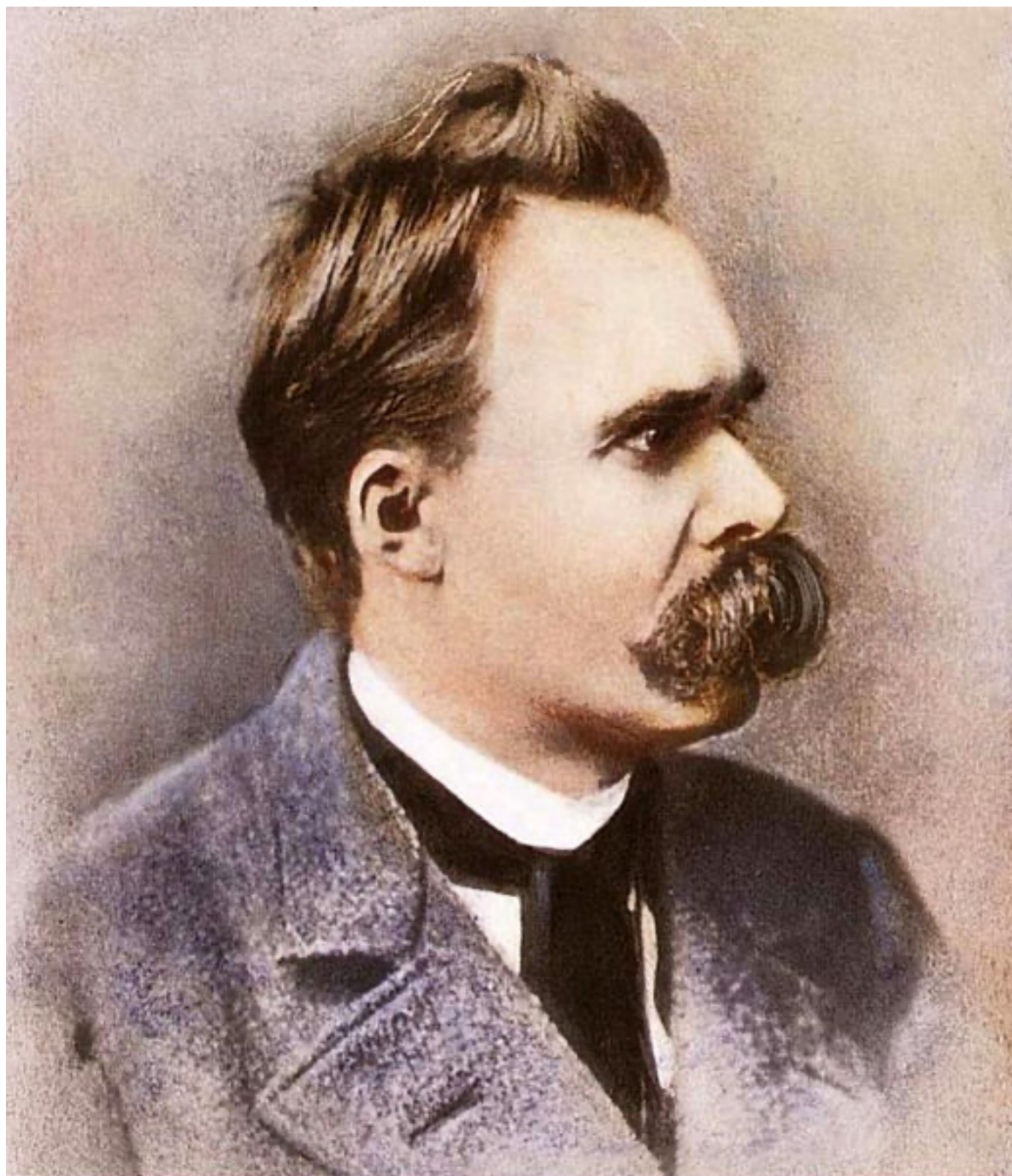
como ocurría en el Neoclasicismo, queda prácticamente fuera de esa descripción precisa. Las corrientes que se enfrentan al Naturalismo se centrarán en esa parte que aquél olvidó, la parte más irracional e interior del hombre, el aspecto dionisiaco del arte. Y aquí aparece Nietzsche, para recordarnos el inmenso poder de lo irracional, como también lo hizo Vico en la Nápoles ilustrada de las academias.

Los mitos son también, según Vico, la mejor manera de comprender y reaccionar ante el mundo y, si bien eran comprensibles para quienes los crearon, nosotros deberemos echar mano de la fantasía no pocas veces para interpretarlos. Con esta defensa de los diferentes mitos que atesoran los distintos pueblos, podríamos decir que se anticipa así a la actual visión que defiende el pluralismo cultural, en el que se defiende que cada cultura tiene sus propios ideales y su propia escala de valores. Su valentía fue, en este aspecto, enorme, pues oponerse a la concepción de la ley natural entendida como universal era un atrevimiento en el siglo de los grandes juristas, para quienes las leyes eran tan ciertas como las matemáticas. Para Vico, por el contrario, las leyes evolucionan en las diferentes fases en que analiza el devenir histórico. De esta manera tanto Vico como Nietzsche acabaron volviendo su mirada al mundo mítico y simbólico de la literatura griega. Para Vico Homero junto al denostado Dante Alighieri, ambos bárbaros para los ilustrados, se convierten en modelos de exaltación pues son capaces, al vivir en una época semibárbara, de crear sus obras a través de mitos imaginativos. En relación con esta defensa de la literatura que recrea el mito, no debemos olvidar que Así habló Zaratustra no es sólo una obra filosófica, sino también una obra literaria que recrea, a través de una parábola, un mundo simbólico, una realidad con un tiempo, un espacio y unos personajes míticos: otra realidad que se sitúa fuera de sí misma. El mismo Nietzsche fue bien consciente de ello, llegando a decir que con Zaratustra creía haber llevado a la lengua alemana a su perfección.

El rechazo de algunos de los pilares de la Ilustración llevó a Vico a la soledad intelectual y sólo más tarde serán valoradas sus tesis. Sin embargo, la obra de Vico demuestra que la crisis del hombre moderno estaba ya tomando forma bajo la aparentemente calma de la Ilustración y de ahí la nostalgia de un paraíso perdido que luego tomará forma en el inmediato Romanticismo.

La voluntad de poder como arte en Nietzsche.

AUTOR: CARLOS ROLDÁN LÓPEZ



Para comprender la relación que existe entre voluntad de poder y arte consideramos necesario pensar, de acuerdo con Vattimo¹, la oposición entre arte y ciencia que permanece vigente a lo largo de todo el pensamiento filosófico de Nietzsche.

Siguiendo al autor, el momento más significativo de esta contradicción puede encontrarse en la obra *Humano, demasiado humano*, que corresponde a aquello que muchos han dado en definir como el período «iluminista» de la meditación nietzscheana, en el cual Nietzsche tiende a preferir la dedicación científica a la verdad en cualquier forma, frente a la creación artística. En esta obra, en efecto, el arte parece algo superado, ligado a épocas precedentes y más inmaduras de la historia del espíritu humano.

Así, en *Humano, demasiado humano* el arte es definido por Nietzsche de un modo que responde a la tradición platónica: se trata de una forma del espíritu que se mueve en el mundo de la pura apariencia, al contrario de la ciencia que, en cambio, persigue y alcanza la verdad.

En el aforismo 146, el artista aparece como alguien que tiene una moral más débil que el pensador con respecto a la verdad. Asimismo, todo lo que el arte tiene de incierto y extremo, es decir, el sentido de lo simbólico, aparece reconocido, en aforismos sucesivos, como características de una época que coincide con la infancia de la humanidad.

“En estas épocas, triunfa lo fantástico, lo mítico, lo simbólico como embestida de la realidad factual por parte de la imaginación, de las fantasías, de las identificaciones antropomórficas; y esta actividad de embestida de lo exterior, de lo «dado», podríamos decir, por parte de la imaginación se origina en la presión de las emociones: ante todo, en cuanto que la ligereza y la frivolidad de la poesía sirve para aplacar temporalmente el ánimo excesivamente pasional; lo cual está en la línea de lo escrito sobre la tragedia, donde la visión apolínea era sustancialmente un modo

de aplacar la fuerza del impulso dionisiaco, de su casticidad”³

Ahora bien, esta oposición que Nietzsche establece en esta obra entre arte y ciencia es fundamental, en la medida en que los elementos de esta oposición permanecerán idénticos en toda su obra.

Lo que cambiará es básicamente la jerarquía que se establece entre ambas categorías, pues en el período que se abre con el *Zarathustra*, el arte deja de ser pensado como un hecho superado, para convertirse en el eje de descripción de la voluntad de poder, elemento central de la vida, que posee una primacía absoluta con respecto a las pretensiones científicas de verdad.

Esta revalorización del arte, entonces, es un elemento del pensamiento nietzscheano que se desarrolla a la par de su pensamiento genealógico, y es a la luz de la crítica a la moral y la metafísica que el filósofo hallará la noción de voluntad de poder como creación artística.

“Si para vivir necesitamos sólo de la mentira, entonces la voluntad de poder es arte y nada más que arte. Él es el gran posibilitador de la vida, en tanto se instituye como afirmación de la existencia en medio de una realidad que ha sido desprovista de su valor”⁴

Si pensamos la trayectoria del pensamiento nietzscheano, es posible observar que el trabajo de desenmascaramiento de la moral y de la metafísica tradicionales que Nietzsche ha realizado luego de *Humano, demasiado humano*, lo han llevado a encontrar en el arte aquel reservorio donde ha sobrevivido un residuo dionisiaco, una forma de libertad del espíritu, en suma aquello que luego, en los últimos años, se llamara voluntad de poder. Así, a partir de la crítica a la metafísica tradicional, Nietzsche realiza simultáneamente un desplazamiento ontológico y una destrucción de los planteos éticos tradicionales.

En primer lugar, niega la existencia de una cosa-en-sí, de una verdad trascendente que exceda este mundo fenoménico y que habría de hallarse en un

imperceptible mundo ideal. Paralelamente, reniega de todo valor absoluto, se sitúa más allá del Bien y del Mal, y plantea que todo sistema moral está sustentado sobre valoraciones perspectivísticas que dependen de las distintas condiciones de existencia.

“La disolución de la realidad es también la de la verdad y la del bien y, correlativamente, la de la apariencia, la ficción y el mal. “Real” y “aparente”, como “verdad” y “ficción” o “bien” y “mal”, pierden el significado que les daba su correlación opositiva, cuya disolución nos puede llevar a otra interpretación, no opositiva, no sustancialista, no moral, de la realidad”⁵.

En efecto, la disolución de ese otro mundo verdadero, único, hace posible que haya otros mundos, que ya no pueden calificarse de falsos en la medida en que no existe la categoría de verdad (y por ende tampoco de ausencia de verdad).

Se trata de una pluralidad que sólo se encuentra en relación consigo misma. Aquella Verdad y Unicidad que era su opuesto, y que la definía limitándola en su identidad correlativa, como mera oposición o carencia, es desterrada y la multiplicidad de la existencia recupera así su dinamismo, su posibilidad de cambiar.

“El mundo recupera su pluralidad, su otredad múltiple, su diversidad esencial, que es la negación de cualquier esencia. El “mundo” es sólo un nombre para esa multiplicidad que lo excede”⁶.

De esta manera, la reivindicación de este mundo fenoménico se prolonga en la idea de la total afirmación del acontecer. Pero, como hemos visto, esto no implica una mera aceptación acrítica de “lo dado”. No nos encontramos aquí frente a un empirismo o positivismo ingenuo. Por el contrario, Nietzsche establece la preeminencia de la creación de mundo respecto de todo mero reconocimiento. Se trata de crear valores, dotando de un estilo propio a la existencia, afirmando la vida en sus distintas perspectivas, siempre mutables.

“Este sería el modo de pensamiento capaz de proyectar un mundo y no de tener que suponerlo como algo dado, lo cual, de acuerdo con algunos textos, constituiría la esencia de la filosofía: la posición de un sentido ante la inexistencia de un sentido previo”⁷

Es posible sostener que a partir de la crítica Nietzscheana ya no podemos sentir ni pensar el mundo como algo que se haya detrás de nuestras representaciones, en la medida en que no hay más detrás, no

hay más representación, no hay más nosotros. El mundo debe ser asumido entonces como una construcción en el sentido de una perspectiva (no una constitución trascendental, ni un reflejo) de la voluntad de poder.

Así, para el último Nietzsche, tanto lo que llamamos nuestra representación como nosotros mismos somos una creación de la voluntad de poder; esa representación y nosotros no tenemos nada detrás salvo voluntad de poder. Lo que cambia es, básicamente, el sentido del ser, el significado del hay: a partir de la ontología nietzscheana no hay un mundo como representación y cosa en sí –ni como representación ni como voluntad- sino como mera ficción artística de la voluntad de poder.

“Dicho vulgarmente: nos vemos puestos en situación de sentir el mundo como obra nuestra, como producto de nuestro poder, de la voluntad de poder que nos ha producido a nosotros mismos (ya que no se trata de que nosotros como individuos hayamos hecho el mundo a nuestro arbitrio –el mundo está ahí, objetivo, adverso- sino de que nosotros como voluntad de poder construimos a la vez el mundo tal como nos afecta y el nosotros tal como es afectado). O sea que

tomamos conciencia de nuestro poder, de nuestra voluntad de poder, o dicho más precisamente, de nosotros como voluntad de poder”⁸

La conexión entre arte y emociones supera de este modo aquella función meramente catártica que había sido caracterizada en Humano, demasiado humano. En la medida en que el artista es un niño, vive también las pasiones y emociones a la manera de los niños y los primitivos, con violencia e impetuosidad. El fenómeno mismo de la inspiración se liga a estos mecanismos emocionales del arte; efectivamente, la inspiración no es otra cosa que fuerza creadora, voluptuosidad y voluntad de poder. El artista es aquel niño que descubre el santo decir sí de la creación.

En este sentido, ninguna de las formas que ha tomado la cultura en la tradición moral-metafísica que Nietzsche busca desenmascarar en sus obras, tiene una posición tan ambigua y ambivalente como el arte. El arte es a la vez pasado y futuro, y fundamento de la vida misma: así lo enseña la afirmación de que no hay felicidad sin placer del absurdo, es decir, sin arte, invención, máscara.

El arte difiere entonces de todas las formas de

la mentira metafísica sobre la cual se han erigido todos los sistemas morales trascendentales y reactivos: la creación artística excede precisamente esta caracterización porque, a diferencia de aquellas falsificaciones, se presenta como juego, excepción, suspensión provisional de las leyes de la jerarquía social y, en general, del principio de realidad que se produce en las fiestas.

“Lo “bello” se halla para el artista al margen de todo orden jerárquico, porque en la belleza están anuladas oposiciones, signo máximo de poder, esto es, de poder sobre términos opuestos”⁹

De este modo, el arte es más auténtica que cualquier otra expresión humana en la medida en que Nietzsche encuentra en él todo el valor de la apariencia, de lo que no pretende ir más allá de la superficie en busca de una cosa-en-sí inexistente. La supuesta Verdad no es, en el fondo, ella misma, otra cosa que una fábula: pero a diferencia del arte, es una fábula que huye de sí misma y también de la vida.

“También nuestro amor a la belleza es la voluntad plasmadora. Los dos sentidos van juntos; el sentido de lo real es el medio para conquistar el poder con miras a plasmar las cosas a nuestro antojo. El deleite de la plasmación y transformación – un deleite primario! Solo podemos concebir un mundo creado por nosotros”¹⁰

Así, todos los caracteres con los que había sido descalificado el arte en Humano, demasiado humano, a fin de distanciar la actividad artística de la única y valedera «seriedad» del conocimiento científico de la verdad, cambian de valor y significado cuando, precisamente, Nietzsche lleva hasta el punto final su crítica y desenmascara también la fe en la verdad como instancia suprema.

Siguiendo a Vattimo, esta inversión se verifica precisamente en el paso de Nietzsche del segundo al tercer período de su obra, con el descubrimiento de la idea del eterno retorno:

“En este paso permanecen casi todos los caracteres del arte que Nietzsche ha especificado en Humano, demasiado humano, pero ya no son señal de regresión (al menos no en el sentido desvalorizador del término), sino connotaciones positivas de aquella forma ejemplar de exceso que es el arte y que se desarrollará más completamente en la noción de voluntad de poder”¹¹.

Así, contra las interpretaciones de corte heideggeriano, que entienden la voluntad de poder como la extrema manifestación de la organización racional

y técnica de la realidad por parte del hombre –que se convertiría también él en objeto de una planificación total- Vattimo intenta subrayar el significado de la voluntad de poder como arte.

Esto significa plantear que la voluntad de poder no consiste en constituir un plan artístico acabado, que establezca una ley propia que debe ser obedecida y cumplida de manera rigurosa: contrariamente: lo que caracteriza a la voluntad de poder en su alcance esencialmente destrutturante es que consiste en crear siempre nuevas valoraciones, sin aferrarse a las propias creaciones estéticas y dando forma al propio yo como una obra de arte.

“El significado esencialmente destructurante de la voluntad de poder se manifiesta en relación con los aspectos del arte que hemos resumido bajo la noción de exceso y que se encuentran esbozados ejemplarmente en la cuarta parte de Humano, demasiado humano. En esta obra, como hemos visto, es arte toda la actividad de embestida de lo externo por parte de lo interno, de imposición a las «cosas» de las imágenes, fantasías, valores simbólicos, etc., inventados por el sujeto bajo el estímulo de emociones e impulsos instintivos.”¹²

Esto puede observarse con especial claridad en El ocaso de los ídolos, especialmente en el capítulo sobre «Cómo el mundo verdadero terminó por convertirse en fábula».

Básicamente, lo que Nietzsche establece en esta obra es que no existe una realidad en sí, que permanezca oculta tras los sentidos engañosos. Sólo existen fábulas, producciones simbólicas que son el resultado de determinadas jerarquías de fuerzas emocionales, y que dan lugar a determinadas configuraciones del mundo, y valoraciones del mismo (por ejemplo, una cierta interpretación «prevalece» como «verdadera», se convierte en norma, etc.; pero es precisamente un acto de fuerza).

“Una moral, un modo de vivir, probado, demostrado, por larga experiencia concluye por entrar en la conciencia como ley, como elemento dominante... Y entonces incorpórase a él todo el grupo de valores y estados afines: se torna venerable, inatacable, sacrosanto, verdadero; forma parte de su desarrollo el que su origen cae en olvido... Es esto un indicio de que se ha impuesto...”

Exactamente lo mismo puede haber ocurrido con las categorías de la razón (...) Llegó un mo-

mento en que el hombre se resumió, se proyectó en su conciencia como un todo- y en que prescribió estas categorías, esto es, en que ellas aparecían como imperativos... A partir de entonces, se las reputaba de apriorísticas, válidas más allá de la empiria, inexcusables. Y sin embargo, tal vez no expresen sino conveniencia para una raza y especie determinada; - solo su utilidad es su verdad”¹³

Y precisamente a este juego de hacerse valer de interpretaciones sin “hechos”, o sea, a este juego de configuraciones simbólicas que son resultado de juegos de fuerza y que se convierten ellas mismas en agentes del establecimiento de siempre nuevas configuraciones de fuerzas, es a lo que Nietzsche llama el mundo como voluntad de poder. Se trata precisamente de un mundo que es como «una obra de arte que se hace por sí misma». Ahora bien, ¿por qué Vattimo caracteriza como «destrucción» a la voluntad de poder concebida sobre la base de este modelo artístico? De acuerdo con su propio análisis, porque incluso en los fragmentos de las últimas obras nietzscheanas el arte -modelo de la voluntad de poder- no es pensado sólo en términos de «gran estilo», de «forma» cerrada, acabada, completa. Contrariamente, se trata de una impetuosidad de pasiones, tal como había sido caracterizado el fenómeno artístico en Humano, demasiado humano. Justamente, la danza de Zarathustra, imagen característica de la concepción filosófica del último Nietzsche, es ante todo caos, desenfreno dionisiaco, mitigado sólo por la ironía. Es decir, no puede considerarse a la voluntad de poder como arte en términos de un hecho apolíneo, donde prevalezca la forma perfecta, la pureza y transparencia, la estabilidad, el orden, la simetría. El que impera es Dionisio.

“Mi primera solución: la sabiduría dionisiaca. Deleite de la destrucción del más noble, del espectáculo de su gradual perdición: como deleite de lo por venir, de lo futuro que triunfa sobre lo existente, por bueno que sea. Dionisiaco: identificarse de tanto en tanto con el principio de la vida”¹⁴

Es por eso que mediante la referencia a estos modelos del modo nietzscheano de considerar el arte, tanto en el período de Humano, demasiado humano, como en el período posterior al Zarathustra, Vattimo intenta ponernos en guardia ante el frecuente error de pensar que voluntad de poder significa, en primer término, voluntad de forma, de definición, y, por consiguiente, tam-

bién de orden. Tal es el error de la interpretación heideggeriana.

Caracterizada como arte, como producción de símbolos que no actúan sólo, o principalmente, como «equilibradores» de las pasiones, sino como mecanismos emocionales en sí mismos, que, antes que aplacarla, ponen en movimiento la vida emotiva, la voluntad de poder se revela en su esencia destrutturante¹⁵.

Esta esencia, por otra parte, se encuentra sustentada por el autor en el análisis de un largo fragmento escrito por Nietzsche en el verano de 1887 titulado El nihilismo europeo.

Así, Vattimo analiza que el descubrimiento de que no hay valores eternos, estructuras naturales estables, sanciones definitivas garantizadas por Dios, y que, por el contrario, todo es lucha de fuerzas, produce un movimiento en el que, como escribe Nietzsche, «los fracasados» sucumben precisamente porque, si reconocen sin velos ni ilusiones la situación de lucha en que se encuentran, o salen de su sometimiento a los poderosos a través de una lucha victoriosa, o bien, por una suerte de neurosis, se comportan de tal modo que obligan a los poderosos a exterminarlos.

Así, el nihilismo, el descubrimiento de la «mentira» y del carácter de juego de fuerzas que tienen los pretendidos valores y las pretendidas estructuras metafísicas, implica la aparición de la voluntad de poder que disloca, subleva las relaciones jerárquicas vigentes; esto sucede incluso con sólo revelarlas como relaciones de fuerzas y no como órdenes correspondientes a «valores»¹⁶.

Entendemos entonces que a partir del descubrimiento de que los valores morales no son otra cosa que posiciones de la voluntad de poder, tanto de los fuertes como de los débiles, es imposible mantener intactas las jerarquías sociales, pero también la jerarquía interna de los sujetos individuales, que descubren en sí mismos fuerzas en lucha y organizaciones siempre provisionales.

“Denominamos vida a una pluralidad de fuerzas unidas por un común proceso de alimentación. De este proceso de alimentación, como factores que lo hacen posible, forma parte todo llamado sentir, imaginar y pensar”¹⁷

Por eso, los textos en los que Nietzsche niega que la voluntad de poder sea voluntad, en el sentido psicológico del término, no sólo se dirigen contra el equívoco que confunde su doctrina con la de Schopenhauer; sino que también buscan combatir toda identificación de la voluntad de poder con la

voluntad del hombre metafísico, libre, responsable organizador técnico del mundo objetivo.

En la voluntad así concebida, tal como ha sido pensada por todas las interpretaciones heideggerianas, no hay lugar para el arte; y no se explicaría entonces la constancia con la que Nietzsche ha indicado, en sus apuntes, la voluntad de poder como arte.

Precisamente como lugar de una actividad de destrucción el arte funciona también como modelo que Nietzsche tiene presente, sobre todo, al hablar de la voluntad de poder. Ya hemos dicho que los caracteres «destrutturantes» del arte están delineados en Humano, demasiado humano; ahora queremos ver, como conclusión (pero también sólo a título indicativo), cómo estos caracteres se precisan y desarrollan en algunos de los fragmentos póstumos que en un primer momento Nietzsche pensaba recoger bajo el título La voluntad de poder¹⁸.

Todo el alcance destrutturante del arte en los textos tardíos y los fragmentos póstumos se concentra en torno al funcionamiento del arte como vigorizador de las emociones.

“¡El arte y sólo el arte! Él es el magno elemento que hace posible la vida, que seduce la vida, que estimula la vida.

El arte como única contra-fuerza superior a toda voluntad de negación de la vida, como lo anti-cristiano, lo anti-búdico, anti-nihilista por excelencia.

El arte como la redención del cognoscente, -del hombre que percibe, quiere percibir, el carácter pavoroso y problemático de la existencia; del hombre trágicamente cognoscente.

El arte como la redención del hombre que obra, -del hombre que no sólo percibe, sino vive, quiere vivir, el carácter pavoroso y problemático de la existencia; del hombre trágicamente militante, del héroe.

El arte como la redención del hombre que sufre – como camino a estados donde se quiere, transfigura y diviniza el sufrimiento; donde el sufrimiento es una modalidad del gran éxtasis”¹⁹

1 VATTIMO, G. “La voluntad de poder como arte”. En: Las aventuras de la diferencia. Pensar después de Nietzsche y Heidegger, Barcelona, Península, 1998. 2 VATTIMO, G. “La voluntad de poder como arte”. En: Las aventuras de la diferencia. Pensar después de Nietzsche y Heidegger, Barcelona, Península, 1998. 3 Ibid.

4 VARELA, G. La filosofía y su doble. Nietzsche

y la música. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2008. P. 126.

5 ERRAMOUSPE, PABLO. “Otros mundos: perspectivismo y voluntad de poder en la filosofía de Nietzsche”. En: AAVV, Nietzsche actual e inactual. Proyecciones en el pensamiento contemporáneo. Argentina, Oficina de Publicaciones-Ciclo Básico Común, Universidad de Buenos Aires. 1994. P. 183. 6 Ibid. Pág. 183.

7 VERNAL, JOSE LUIS. “Acerca de la superación nietzscheana de la metafísica”. En: AAVV, Nietzsche actual e inactual. Proyecciones en el pensamiento contemporáneo. Oficina de Publicaciones Ciclo Básico Común, Universidad de Buenos Aires, 1994. P. 43-44.

8 ERRAMOUSPE, PABLO. “Otros mundos: perspectivismo y voluntad de poder en la filosofía de Nietzsche”. En: AAVV, Nietzsche actual e inactual. Proyecciones en el pensamiento contemporáneo. Argentina, Oficina de Publicaciones-Ciclo Básico Común, Universidad de Buenos Aires. 1994. P. 186.

9 NIETZSCHE, F. La voluntad de poder. Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1947. P. 287.

10 Ibid. P. 177.

11 VATTIMO, G. “La voluntad de poder como arte”. En: Las aventuras de la diferencia. Pensar después de Nietzsche y Heidegger, Barcelona, Península, 1998. P. 2. 12 Ibid.

13 NIETZSCHE, F. La voluntad de poder. Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1947. P. 195.

14 Ibid. P. 134.

15 VATTIMO, G. “La voluntad de poder como arte”. En: Las aventuras de la diferencia. Pensar después de Nietzsche y Heidegger, Barcelona, Península, 1998. P. 9. 16 Ibid. P. 10

17 NIETZSCHE, F. La voluntad de poder. Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1947. P. 243.

18 VATTIMO, G. “La voluntad de poder como arte”. En: Las aventuras de la diferencia. Pensar después de Nietzsche y Heidegger, Barcelona, Península, 1998. P. 10. 19 NIETZSCHE, F. La voluntad de poder. Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1947. P. 289.

Grupo de Investigación Acción Participativa de profesores

DE LA CONFORMACIÓN DE UN GIAP (GRUPO DE INVESTIGACIÓN ACCIÓN PARTICIPATIVA) DE PROFESORAS Y PROFESORES POR EL CAMBIO EN SU PRÁCTICA DOCENTE: LA FRAGUA EDUCATIVA

AUTOR: FERNANDO COBOS BECERRA, IES PEDRO ESPINOSA, CONSEJERÍA EDUCACIÓN JUNTA DE ANTALUCIA; DOCTORADO EN POLÍTICAS EDUCATIVAS, UNIVERSIDAD DE MÁLAGA, (ESPAÑA)

Abstract: En la presente comunicación se muestra el inicio de un proceso de transformación. Contado en primera persona, pero que ha ido evolucionando hacia la conformación de un grupo de docentes con cierto interés por el cambio y la investigación. Se trata de una investigación doble, porque intenta conocer por un lado la evolución en las relaciones entre el profesorado y por otro, incrementar el conocimiento acerca de otras metodologías conducentes hacia el conocimiento integrado: Idoneidad contextual, programaciones, frecuencia, temáticas. Y es que inherentemente lleva a la colaboración entre profesores, departamentos y más concretamente entre equipos educativos. Como anticipo a la conclusión, apreciar que a veces la innovación y mejora es más fácil de lo que parece.

Palabras clave: currículo integrado, investigación-acción, organización educativa, desarrollo profesional

1. Introducción.

En la actualidad estamos comenzando nuestra actividad como GIAP formalmente establecido en el IES Pedro Espinosa, Antequera, Málaga. Lo que describiré a continuación, aunque también puede considerarse GIAP, ha sido producto de pasos dentro de cierta lógica y sentido común compartido. No ha habido metodología ni proceso sistemático prefijado. La pregunta de investigación a la que queremos dar respuesta es la siguiente:

“Análisis de la evolución de la comunidad educativa como consecuencia de la implemen-

tación de un proyecto interdisciplinar.”

El desarrollo de la comunicación estará mediado por algunas de las directrices, marcadas por Kemmis en su libro “Cómo planificar la investigación-acción”, (Kemmis, 1987). Me servirán para estructurar e incardinar algunos de los sucesos que considero más relevantes de los ocurridos durante el curso 2006-2007.

2. Precedentes.

Tanto personales como grupales. Quiero mostrar mi evolución personal, haciendo especial hincapié en el máster-doctorado de Políticas Educativas que he iniciado este curso pasado en la Universidad de Málaga. Con ello pretendo reconocer quién soy profesionalmente hablando, y cómo desde ahí, por un lado enfoco mi trabajo en la educación pública, y por otro, he participado en la conformación del citado GIAP.

2.1 Personales.

Durante este curso académico conforme avanzaban las clases de doctorado, he ido realizando pequeños cambios en mis clases de informática, que progresivamente me han ido ilusionando al tiempo que me permitían experimentar, aunque de manera un poco rudimentaria, sobre distintos aspectos metodológicos que de alguna manera anteriormente me había planteado pero bien no sabía o bien no tenía instrumentos al alcance con los que ponerme manos a la obra. Algunos de dichos cambios han sido individuales en las asignaturas que he impartido, y otros en colaboración con compañeras del instituto. De tener un foco puesto en el claustro, como un ente mastodóntico, al que tenía que intentar comprender, en un proceso reflexivo como profesional docente, me he interesado por



propuestas de mejora de las relaciones claustales que faciliten y promuevan equipos colaborativos. Ahora me interesa mover al mastodonte, centrado en un enfoque de cultura institucional Hacia comunidades democráticas de aprendizaje.

2.1.1 Superar la procrastinación: Desarrollo profesional hacia la comunidad docente

En este proceso de construcción de comunidad, considero imprescindible el desarrollo de una Autonomía individual que permita iniciar cambios emergentes donde cada profesor se reapropie de sus propias condiciones de trabajo. Me preocupan los procesos de anquilosamiento, de “esclerosis de pensamiento y de acción” (Angel Pérez, 1998).

Busco en diversas fuentes, por ejemplo, Jurjo Torres (2006) expone más de una docena de razones específicas del quehacer escolar para explicar la desmotivación. De la paulatina elaboración de discursos entre el profesorado, tanto personales como compartidos, que conducen a la derrota y paralización. Pero yo entiendo que estamos inmersos en una sociedad

acomodaticia, por lo que Marina (2004) me permite, desde un enfoque más íntimo, comprender mejor el fracaso relacionado con la voluntad. ¿Como aprendemos a perder?:

(Marina, 2004, p. 97) el sujeto fracasa por muchas causas [...]a las que denomina “fracasos estructurales de la voluntad”: las deficiencias del deseo, la esclavitud de la voluntad (adicción y miedo), la impulsividad, la procrastinación, la indecisión, la rutina, la inconstancia y la obcecación.

Respecto a por qué las personas derivamos hacia la pasividad y la inoperancia, es la idea de procrastinación la que más me interesa. Lo siguiente es un extracto definitorio (Marina, 2004, p. 109):

Procastinación: dejar algo para mañana. Positivamente se puede entender como una estrategia en espiral, de maduración progresiva. Pero desde una perspectiva negativa:

- Parece sinónimo de postergar, diferir, pero...

- Más bien se refiere a la desidia, una desidia acompañada de complejas tácticas dilatorias.(...) Tiene pues una gran fuerza de voluntad para actuar en el futuro, pero una débil voluntad para el presente. (...) Una complaciente voz interior le dice que emergerá de esa noche de prórroga transformadora, dotado de energías maravillosas, que harán todo más fácil.

¿Quién puede negar que es mejor acometer una tarea sintiéndose pletórico de fuerzas? (...)

Citando a su vez a Rita Emmett: “Ley de Emmett”: El temor a realizar una tarea consume más tiempo y energía que hacer la tarea en sí.

PROPUESTAS DE MEJORA: si alguien se libera de este tipo de “adicción al día siguiente”, se encuentra realmente bien. Si una persona decide utilizar la primera hora de trabajo para responder a todas las cartas, conseguirá una envidiable tranquilidad para el resto del día. Percepción del tiempo: los procrastinadores despilfarran el tiempo.

Todo esto me sirve, por un lado, para elaborar una propuesta superadora de la procrastinación: “si ante una previsible vida laboral-profesional de 30 años de docente, se invierten 1-2 años en formación tipo Master, el resto de la vida profesional, respirará una envidiable tranquilidad, haciendo frente a los profes quemados, al malestar docente,...” y posiblemente se dirija a constituir efectivamente una comunidad democrática de aprendizaje.

Pero también, por otro lado, permite explicar mi propio proceso formativo: no he querido esperar a que la experiencia y el paso de los años, por sí solos, me hubieran ido marcando aprendizajes profesionales, difícilmente aprensibles como un todo, sino más bien toscos, frágiles y dispersos. He querido anticiparme a los acontecimientos, acercarme al conocimiento docente de forma más estructurada. Solo esta anticipación me ha permitido reflexionar con el detenimiento suficiente para replantear cómo eran mis clases y qué cambios podría introducir.

Esta formación ha influido, como parte de mi desarrollo profesional, en varios ámbitos:

En primer lugar, me vi en la necesidad de usar agenda, como diario de clases, para replanificar actividades, organizar lecturas y trabajos del doctorado. Ahora, cuando releo dicho diario, me doy cuenta que conforme avanzaba el curso y en las clases del máster se hablaba de los procesos de reflexión educativa, iba enriqueciendo cada vez más las anotaciones y el tipo de cuestiones en las que me centraba.

Como segunda consecuencia, también me hice más asiduo de librerías. Buscaba bibliografía específica para las asignaturas que impartía, aunque con una visión amplia. La actualidad de dichas fuentes me permitió plantear a los estudiantes aspectos muy actuales, motivadores y que legitimaban más mi papel de guía.

Como tercer aspecto destacable, fruto de los dos

anteriores, esas referencias bibliográficas y replanteamientos, realimentaban el aprendizaje ofrecido por la bibliografía y las clases del doctorado, en la caracterización de la sociedad actual, globalizada, informacional,...

Por último, quiero resaltar cómo estas ideas me hicieron replantear las programaciones curriculares. Si esta es la caracterización de la sociedad actual, mi deber pasaba por retransmitir, en algún formato adecuado, esta perspectiva, esta forma de plantearse el quehacer presente y futuro. Tras varios días ideé un par de actividades. De nuevo encontrar el equilibrio entre mi deseo de enseñar estas realidades y la programación que se le supone a una asignatura como “informática aplicada”. ¿Las TICs a qué sociedad globalizada dan soporte? Esa fue la pregunta clave. Derivada de ella, organicé dos actividades para el bachillerato: 1. La sociedad del conocimiento como reto; 2. La globalización neoliberal como descubrimiento.

En la siguiente tabla describo brevemente la primera de ellas:

Actividad 1. La sociedad del conocimiento como reto

Libros editados al día en el mundo: más de mil. (según datos obtenidos en VV.AA, 2004, página 203”).

¿Cómo podría una ciudad como Antequera (44.032 hab.) intentar aproximarse a todo ese conocimiento nuevo?

¿Cuántos libros tendría que leer cada habitante?

¿Qué clasificaciones temáticas serían necesarias?

¿Quién las haría? ¿Qué métodos existen para ello?

¿Cuántas reuniones, debates y conferencias se tendrían que organizar para intercambiar ese conocimiento de forma útil y coordinada?

¿Es viable todo ese esfuerzo?

Conclusiones:

No sólo para intentarlo necesitaría toda la población de Antequera colaborar entre sí, sino que dado que no tiene sentido, parece más lógico el colaborar a muchas y variadas escalas;

La globalización del conocimiento se convierte en una necesidad de justicia social mundial
TABLA I. Ejemplo de nueva actividad para la programación curricular.

Esta actividad la entiendo vinculada a la idea de Giddens, en (Pérez Gómez, A. I., 1998, p. 42): “lo local y lo global, en otras palabras, se han entretelado inextricablemente...la comunidad local ha dejado de ser un lugar saturado de significados familiares y sabidos de todos, para convertirse, en gran medida,

en expresión localmente situada de relaciones distantes.”

2.2 Grupales.

Al mismo tiempo que iba reflexionando individualmente, con las personas de cierta afinidad (desayunos, intereses comunes, hacer méritos, pasar un poco de la desidia o aburrimiento...) hemos ido hablando sobre la posibilidad de realizar actividades en el centro que nos permitieran cambiar y mejorar en lo posible nuestra práctica y las experiencias de nuestros estudiantes en las aulas. El grupo está formado, por ahora, por profesorado de las siguientes áreas: Geografía e Historia, Inglés, Francés, Lengua y Literatura, Matemáticas, Orientación e Informática.

3. Fundamentos.

Respecto a la metodología de investigación, a la preocupación temática y desde aspectos institucionales y legales.

3.1 Legales.

A día de hoy quiero destacar la publicación el pasado 30 de agosto de la Orden por la que se desarrolla el currículo correspondiente a la Educación Secundaria Obligatoria en Andalucía. Recoge entre sus principios educativos y orientaciones metodológicas menciones explícitas a la visión interdisciplinar del conocimiento y el trabajo en equipo del profesorado.

Se inspira en el RD 1631/2006 de 29 de diciembre que desarrolla la LOE respecto a las enseñanzas mínimas de la ESO. En el desarrollo curricular de la LOE, se introducen como novedades en el discurso institucional las competencias básicas y una visión multidisciplinar necesaria para su consecución por parte de los estudiantes. Esta innovación legal queda resumida en la figura 1 (Consejería de Educación, Gobierno de Canarias. 2006).

3.2 Proyecto de investigación-acción.

En este apartado desarrollaré cómo la investigación-acción se ha ido y se irá constituyendo como estrategia y metodología de trabajo en el grupo forjado.

Desde mi papel de facilitador en la configuración del grupo durante el mes de mayo redacté el primer documento descriptor de la propuesta para el proyecto de investigación que ya habíamos estado hablando informalmente. Fue justo después de asistir, junto a una compañera del instituto, a unas jornadas sobre proyectos de investigación educativa organizadas por el CEP (Centro del



FIGURA No 1
RELACIÓN ENTRE COMPETENCIAS BÁSICAS Y LA INTERDISCIPLINARIEDAD
DE ÁREAS/MATERIAS RECOGIDAS EN LA LOE.

Profesorado) de Málaga en colaboración con la Universidad. La mayor preocupación al salir fue la necesidad de contar un grupo comprometido y que las tareas críticas del proyecto las asuman las personas realmente implicadas con el mismo. Fruto de ello, convoqué una reunión a todas las personas que habían mostrado interés. Al final, tras varios retrasos por problemas de horarios de unos y otros, concretamos una comida de trabajo el 30 de mayo. Para dicha reunión había entregado la propuesta inicial del proyecto y fotocopias de un monográfico dedicado al conocimiento multidisciplinar y organización educativa facilitadora de un conocimiento integrado. Llegamos a concretar las siguientes necesidades: Obtener conocimiento y criterios para valorar y poder decidir con rigor al respecto de la oportunidad y conveniencia de adoptar una visión

integrada del curriculum mediante grupos de trabajo colaborativos. Esta adopción se entiende de forma intercalada con procesos individuales de adquisición de conocimiento, en que se desarrolla la responsabilidad, el esfuerzo personal y la superación de objetivos personales. Intercalada con procesos de trabajo colaborativo, con visión sistémica e interdisciplinar que favorezca el desarrollo de actitudes críticas constructivas, la autoestima, comunicativas, de participación democrática.. Definir más detalladamente las actividades multidisciplinares objeto de estudio. Esta tarea se desarrollará en el primer trimestre del curso 07/08. Que aunque no son novedosas en sí mismas, sí el que se realicen en nuestro centro de forma coordinada y planificada. Coincidir todos en un 4o de la ESO, por ser donde podemos confluir según nuestras asignaturas. Solicitar al director del centro que asuma el proyecto y que con la jefatura de estudios facilite organizativamente la elaboración de horarios, incluyendo una hora semanal de reunión del grupo en horario

de mañana.

Que cada uno de nosotros presente el proyecto en su departamento, de forma que a posteriori, en la elección de asignaturas para el curso 07/08 se facilite y argumente la elección de 4o ESO. Hacer uso de los recursos de centro TIC incluyendo la plataforma educativa Helvia. Volver a quedar, antes de las evaluaciones finales, para preparar la exposición del proyecto en el claustro final de curso.

3.2.1 Lenguaje y discurso.

Respecto al uso del lenguaje, citando a Tyack y Tobin (en Bosco, Ma A., 2004, p. 42) cuando afirman "la gramática de la escuela ha probado ser extremadamente difícil de cambiar". Por tanto, es necesario que el GIAP se reapropie de discursos que son parte del "copia y pega" de la documentación oficial: programaciones, proyectos curriculares. Además, rara vez se constituyen como parte del diálogo entre profesores, tanto en reuniones formales como en las informales.

Durante los meses de abril a junio, cuando hablábamos del proyecto solían surgir debates en torno a qué significa concretamente eso de lo multidisciplinar, cuánto tiempo duraría la experiencia, si todos los profesores del equipo educativo participarían o sólo los miembros del GIAP, qué tipos y niveles de agrupamientos se realizarían, cómo se evaluaría todo eso...

Por tanto, esta reapropiación del discurso pedagógico en primera persona, pasaría por implementar, experimentar, reflexionar sobre los conceptos de la propuesta metodológica del GIAP: grupos de trabajo realmente colaborativos, visión integrada del currículum, evaluación formativa. Y para llevarla a cabo, he elaborado una selección de lecturas para debatir a lo largo del primer trimestre del curso académico 2007/2008. Dicha selección incluye referencias sobre ciencias cognitivas y educación, investigación por parte del profesorado, investigaciones sobre la enseñanza vista por los estudiantes, otros proyectos innovadores, así como el trabajo en equipo.

Para finalizar este apartado, quiero mencionar las palabras del director solicitando que las modificaciones al currículum se incorporen a las programaciones de cada asignatura, y así queden aprobadas en el Proyecto Curricular de Centro.

3.2.2 Actividades y prácticas.

Desde la perspectiva de las actividades de clase, el inicio del proyecto provocó que se comentaran las pequeñas experiencias que habíamos realizado cada

uno. Cabe citar las siguientes:

Entre informática y filosofía, para coordinar la realización de comentarios de texto filosóficos, siguiendo un mismo formato y presentación se propuso como práctica a los estudiantes que crearán una plantilla de documento digital. Entre matemáticas y física, se habían coordinado para mostrar la geometría y algunas formas de la naturaleza, realizar mediciones y calcular distancias.

En otro momento posterior, una compañera planteaba la necesidad de realizar un debate final en el grupo aula para poner en común el conjunto de visiones multidisciplinares que podrían obtener los distintos grupos de trabajo.

Y por último, acordamos iniciar este curso explorando otras experiencias similares que inspiraran y contribuyeran a la creación de nuestras propias actividades multidisciplinares que pretendíamos ejecutar durante el segundo trimestre.

3.2.3 Relaciones sociales e institucionalización. El mayor desafío que se nos presentaba como grupo era la resistencia institucional al cambio, ¿se movería el mastodonte? Directiva, claustro, departamentos... Quiero destacar el hecho que la primera reunión del GIAP, como constitución del mismo, dió alas y motivó para la acción a los distintos miembros.

Fui a presentar el proyecto al director justo al día siguiente. Él ya conocía el proyecto por que le había proporcionado anteriormente un borrador, y aproveché para trasladarle los aspectos más relevantes tratados en la víspera.

Se mostró en todo momento dispuesto a colaborar: "por mi parte apoyaré el proyecto en todo lo que esté en mi mano". Me lo dijo personalmente y dos semanas más tarde cuando fui, invitado por él, a presentar el proyecto al ETCP (Equipo Técnico de Coordinación Pedagógica) volvió a repetirlo ante todos los directores y directoras de departamento. En dicho ETCP, nadie mostró interés ni planteó objeciones, lo que me dejó ciertamente expectante y perplejo: ¿no hubo reacción por desinterés?, ¿por no esperárselo?, ¿por cautela? El mastodonte no había pestañado. El proyecto a su vez, se iba presentando en las reuniones de los departamentos involucrados. En esos contextos sí que se presentaban algunas críticas y dudas respecto al cambio: "se va a perder el tiempo y al final se dará un tema menos". Pero también, incorporó a nuevos miembros, puesto que otro compañero solicitó copias de la documentación y ahora está incorporado al equi-

po educativo del GIAP.

Impulso a otros proyectos: en la reunión en que presenté el proyecto al director, solicité algún tipo de reducción horaria, pues durante el curso había estado con las clases matutinas y asistiendo al doctorado por las tardes, y para realizar el proyecto necesitaría disponer de algo de más tiempo con lo que me propuso participar en la coordinación de Centro TIC con una reducción de 6 horas semanales. Ahora estaría con 6 horas menos pero involucrado en dos proyectos. Pero este impulso no queda aquí. Durante el mes de junio, algunos miembros del GIAP asumieron la coordinación de otros proyectos educativos, estimulados por el director, para el curso 2007/2008: Escuela Espacio de Paz, Proyecto de Lecto-Escritura, Teatro. Estas mismas personas anteriormente no se habían mostrado interesadas en estas iniciativas.

También se ha solicitado, como se dijo anteriormente, la colaboración de los departamentos para que el GIAP coincida en un equipo educativo de 40 de la ESO en el curso académico 2007/2008 y en general las resistencias encontradas han estado alrededor de no cambiar de nivel por no tener que preparar nuevos materiales o de acompañar a los mismos grupos

que se habían tenido en 30.

El claustro fin de curso supuso el conocimiento público de todos estos cambios: el proyecto de investigación y de las nuevas personas que coordinarían los distintos proyectos. Hubo ciertas reacciones y críticas hacia el colaboracionismo institucional y las reducciones horarias vinculadas. Pero en general, no se presentaron objeciones a los proyectos por sí mismos.

4. Conclusiones.

Por la sucesión de acontecimientos y propuestas, considero que es posible colarse por las fisuras de esa especie de Frankenstein articulado, del mastodonte institucional fragmentado y lento que es el sistema de escuela-fábrica.

Que el profesorado puede ejercer el poder, no delegarlo, organizándose en grupos de investigación-acción participativa y asumiendo su papel en los procesos de toma de decisiones. Pueden morir los claustros.

Que ejercitar cierta presión a favor del cambio, ha permitido hacer reaccionar a otros compañeros formándose su propia posición y actuar en proyectos que consideraban interesantes, tal como afirma Fullan en su decálogo para estimular el cambio en la escuela (Fullan, 1991).

Que en un futuro próximo tenemos como retos: el coordinar esfuerzos e involucrar a más compañeros del centro, de forma que cada proyecto no vaya por su lado, dando sentido al carácter educativo y actuar con prudencia y no asumir demasiadas responsabilidades que a la larga nos hagan desistir y se extienda la idea del fracaso.

5. Bibliografía

Bosco, Ma Alejandra, 2004. Espacio y tiempo: dos elementos clave en la mejora de la escuela, Revista Kikirikí, Cooperación Educativa, No. 75/76, pp. 36-42 Consejería de Educación, Gobierno de Canarias, (2006), Capacidades Básicas. Consultado el 10 de septiembre de 2007 en:

www.gobiernodecanarias.org/educacion/udg/oct/documentos/LOE_competencias_basicas.pps

Hernández, Fernando, 2004. La integración de los saberes en el marco de una educación para una cultura crítica, Revista Kikirikí, Cooperación Educativa, No. 75/76, pp. 29-35 Kemmis, S., McTaggart R. 1987, Cómo planificar la Investigación-Acción. Laertes, Barcelona.

Marina, J.A. 2004. La Inteligencia fracasada. Teoría y Práctica de la Estupidez. Anagrama. Barcelona.

Pérez Gómez, A. I. 1998, La cultura escolar en la sociedad neoliberal. Morata, Madrid. Torres, J. 2006, La desmotivación del profesorado. Morata, Madrid. VV.AA, 2004, Tecnologías de la Información y de la Comunicación. Ra-ma, Madrid.

Fernando Cobos Becerra

IES Pedro Espinosa, C/Carrera,12 29200 Antequera 952 712969 fcobosbecerra@yahoo.es

Profesor de Enseñanza Secundaria en la especialidad de informática. Actualmente cursando el máster-doctorado en Políticas e Innovación Educativa para la Sociedad del Conocimiento de la Universidad de Málaga. Mis intereses pasan por promover la cultura de colaboración en la comunidad escolar.

CRISIS DEL CONOCIMIENTO O CÓMO CONOCE EL HOMBRE DE HOY.

AUTORA: CLAUDIA GARRIDO BUZETA

Para introducirnos en este escrito cabría partir por la siguiente interrogante: ¿Cómo es el proyecto social de hoy en día?

Desde mi punto de vista, el proyecto social de hoy se caracteriza por estar centrado en el mercado, en los valores puramente económicos, en los intereses de los grandes grupos industriales y financieros. Dentro de este contexto, ¿qué consecuencias tendría esta situación en el aspecto educativo?

El ámbito educativo es, hoy por hoy, un tema de debate, por cuanto éste constituye el proyecto de vida institucional donde se materializa el deber ser de los modelos y proyectos educativos y de la sociedad que se aspira. Entonces, ¿a qué tipo de sociedad se aspira?

Responder esta pregunta nos lleva a distintas respuestas, dependiendo de dónde estemos instalados. Desde la mirada Félix Guattari planteo la respuesta de esta interrogante desde la temática del deseo: aquello que anhelamos a tal punto de paralizarnos y quedarnos como “pez en el anzuelo”, una forma optimista de querer como sociedad alcanzar un sueño, el de hombre deseado, el ideal de hombre y sociedad. No obstante, nuestro inconsciente, producto de las producciones de subjetividad nos traiciona o aquello que deseamos se pervierte a tal punto, de desear ser sometidos, conducidos, dirigidos, subyugados por las clases dominantes.

Por otra parte, podría decirse que el currículum educativo tiene por meta la reestructuración y reformulación educativa, que se discute por una mayor eficiencia social y económica, puesto que es en este espacio donde las luchas alrededor de los distintos significados de lo social, educativo y político, tienen lugar. Así, puede entenderse como el lugar donde los grupos sociales dominantes expresan su visión de mundo, su proyecto social y “su verdad” respecto a la política educativa.

Pero, ¿cómo entendemos lo político, lo social y

educativo?

La escuela francesa ve en la forma de hacer política, dentro de la sociedad capitalista, nuevas relaciones teórico – prácticas. La práctica concebida como la aplicación de la teoría y, por el contrario, inspiradora de la teoría, un proceso totalizante del uno sobre el otro.

Dentro de la sociedad capitalista las relaciones son más fragmentarias y parciales. La teoría es local, relativa a un pequeño grupo donde la práctica es un conjunto de conexiones de un punto teórico con otro y la teoría, un empalme de un práctica con otra. Así, las luchas de poder, son luchas locales (estudiantes, transporte, entre otras), luchas que se entrelazan y van perforando el sistema.

Ahora bien, el hombre es un ser político, en tanto que su producción inconsciente modela una conducta social y política, o bien, podría decirse que, este hombre sufriente, enfermo, escindido, es producto de una sociedad enferma, que produce – reproduce en el colectivo su enfermedad. Tal como lo explica Guattari, a través de las producciones de subjetividad, manifestaciones enfermizas creadas por el capitalismo que intervienen en la producción de vida social e individual a través de otra política: diseños colectivos, donde cabe la escuela, por ejemplo. De esta forma podría explicarse que lo social no puede separarse de lo político y que un malestar individual, produce formas sociales de conducta que se traducen en una política, por lo tanto, la escuela, como diseño colectivo, no haría más que operar en el inconsciente de la persona individual, modelando formas de conducción masiva, fiel reflejo de las clases dominantes.

De acuerdo a todo lo anteriormente expuesto, ¿podría hablarse de una crisis del conocimiento, a través de las nuevas relaciones teórico – prácticas antes mencionadas? O bien, ¿es el hombre actual que, producto de sus malestares, conoce de otra manera? ¿Una sociedad fragmentada llevará a un tipo de conocimiento similar, a través del cual el conocimiento se guarda en pequeñas gavetas y que, por medio de operaciones mentales, abrimos

para ocuparlo cuando lo requerimos?

El conocimiento contemporáneo sufre una excesiva compartimentación, la organización de las disciplinas están encajonadas, sin ninguna interconexión. Esta fragmentación ha tratado de ser superada por la interdisciplinariedad, sin embargo, se tienen que vencer barreras conceptuales para llegar a una comprensión de una disciplina con otra que pertenece a otra área del saber.

fuera de las relaciones de poder podría acercarnos a una comprensión mayor de la sociedad actual, desempolvando la mirada educativa que ha imperado hasta ahora, entrampada en códigos añejos e inflexibles, unívocos, por una mirada ampliada, diversificada, conectada, desde distintas perspectivas y distintos “horizontes”.

Santiago, abril de 2010

Pero el problema es más de fondo. Tradicionalmente se comparara la estructura del conocimiento con un árbol, donde las raíces deben estar arraigadas al suelo (premisas verdaderas), un tronco sólido y sus ramas que deberán expandirse por los más diversos aspectos de la realidad. Esta metáfora representa una concepción mecánica del conocimiento y de la realidad, reproduciendo así la fragmentación del saber (cartesiano), paradigma tradicional, que implica una verdad absoluta y un saber jerarquizado y vertical.

De acuerdo a las actuales teorías psicológicas y de los aportes de las neurociencias, ¿es nuestro cerebro tan ordenado, que podemos compararlo con un quincallería, donde en cada cajoncito hay guardado un saber, un conocimiento específico?

Pienso que más bien el caos, la dispersión y lo incierto, describen mucho mejor lo referido al cerebro y al pensamiento. Deleuze y Guattari presentan la noción de rizoma como contrapunto a la noción del árbol, como estructura del conocimiento. Un rizoma es un modelo epistemológico en el que la organización de los elementos no sigue líneas de subordinación sino que cualquier elemento puede afectar o incidir en cualquier otro. El rizoma nos remite a la multiplicidad, a la heterogeneidad, a la conexión. Es así como podemos entender la transversalidad mediante este modelo, abandonando el verticalismo y horizontalismo, para alcanzar una visión de todo el “horizonte de eventos”.

Finalmente, ¿qué propuesta educativa habría que plantearse desde la política de la transversalidad, más bien, desde la educación de la transversalidad?

Creo que una propuesta educativa que restituya los códigos de la reflexión y acción, entendiendo la educación como espacio de acción, que se enmarca en procesos sociales, políticos, culturales dinámicos, mediante una visión emancipadora y transformadora,



Tecnología Educativa y Telos Docente. Multitud Educactiva

AUTOR: FERNANDO COBOS BECERRA

1. Introducción

En la actualidad se están debatiendo en Andalucía los decretos sobre organización y funcionamiento de los centros educativos, tanto de primaria como de secundaria. Se está dando más poder a los equipos directivos aunque al mismo tiempo, la legislación es bastante determinante en cuanto a los márgenes de actuación que se deja a la supuesta autonomía de los centros, pedagógica, organizativa, económica. En este artículo se relata un proceso de constitución de un grupo de profesores y profesoras que en cierta forma comprendieron que se podía superar el hastío y se pusieron manos a la obra hace 3 cursos académicos.

Este grupo de docentes compartía cierto interés por el cambio y la investigación. Se trataba de una investigación doble, porque intentaba conocer por un lado los cambios en las relaciones entre el profesorado y por otro, incrementar el conocimiento acerca de cambios metodológicos en los procesos educativos hacia el conocimiento integrado.

Nuestra actividad como GIAP (Grupo de Investigación-Acción Participativa) se constituyó formalmente en el IES Pedro Espinosa, Antequera, Málaga. Las actuaciones que se fueron realizando hasta su constitución, aunque también puedan considerarse propias de un GIAP, eran producto de pasos con cierta lógica y sentido común compartido. No hubo metodología ni proceso sistemático prefijado. La pregunta de investigación a la que quisimos dar respuesta era la siguiente:

“Análisis de la evolución en la comunidad educativa como consecuencia de la implementación de un proyecto interdisciplinar.”

Este ensayo lo desarrollaré sobre la conformación de un GIAP de profesoras y profesores por el cambio en su práctica docente: La Fra-

gua Educactiva.

Una preocupación específica: el aspecto de fragua, es decir, que no se tratase de un proyecto efímero dependiente de la presencia y preocupación de algunos profesores y profesoras concretas – incluyendo mi situación personal y profesional: tenía que realizar el proyecto de investigación para el máster en Políticas y Prácticas de Innovación Educativa y decidí proponer un GIAP en el instituto. Si al final resultaba efímero, que no fuese por negligencia en el intento de imprimir cierta proyección de futuro. Esta preocupación, me llevó a enfocar el análisis en las tres áreas que plantean Kemmis y MacTaggart, para la acción individual y acción cultural necesarias para cualquier reforma en la educación [Kemmis, MacTaggart, 1987]:

1. El lenguaje y los discursos educativos.
2. Las relaciones sociales. Partiendo de aspectos globales de la movilización social.
3. Las actividades y prácticas educativas, en lo individual.
Desde aquí intentaría desarrollar una serie de propuestas que permitiesen ir guiando las acciones del GIAP de forma compartida, participativa y autoorganizada.

2. Algunos conceptos.

2.1. Multitud. Imperio y Ciudadanía

Extracto, obtenido de [Negri, 2006, p. 49]:

“Concentremos nuestra atención en un hecho: ya no es el trabajo en la fábrica lo que determina las relaciones sociales, sino la incorporación al trabajo de la sociedad y, por tanto, la explotación de todos los que en la sociedad son activos. Decir multitud es nombrar la nueva realidad del trabajo, la construcción de la riqueza social a través de la cooperación y la inteligencia.

La clase obrera nunca ha amado el trabajo asalariado en la fábrica. Trabajar en la fábrica era y es una terrible opresión, exasperación del sufrimiento y de la explotación de la vida. Con el paso al posfordismo hubo un enorme progreso para el trabajo y para

la vida; este progreso, como todas las mejoras de la vida humana, lo impusieron las luchas obreras de las décadas de 1960 y 1970, y continúan imponiéndolo. Sin embargo, la función hegemónica de la clase obrera, en esta condición, ha acabado, se mantiene como mera ficción ideológica. La clase obrera se ha destruido a sí misma a través de las luchas, ha impuesto al capital el paso a una nueva fase del dominio – de cuyas ventajas y desventajas es, de algún modo, la causa -. El pasaje capitalista está determinado por el hecho de que es el General Intellect de la sociedad quien se ha incorporado al trabajo y de aquí se sigue una general precarización y fragmentación del trabajo. Que esto sea una ventaja o una desventaja para los trabajadores depende sólo del grado de resistencia que se revela en la nueva situación. El trabajo inmaterial móvil, flexible y precario, con su productividad, inteligencia y riqueza espiritual, es hoy el sujeto de la producción; como tal es explotado, pero comprende potencialidades, fuerza constituyente, capacidad para construir algo común nuevo para todos los trabajadores, que es el pilar de una posible utopía, bajo el rótulo de la multitud y de los nuevos deseos de libertad. Las diferencias y la singularidad construyen hoy el sueño productivo. No hay valoración sin diferencia y singularidad. Pero ¿cómo se puede construir un sujeto político a partir de las diferencias? Los movimientos feministas ya se habían planteado este problema; hoy lo afrontamos nosotros sobre la base del reconocimiento generalizado de la diferencia, ampliado a toda la fuerza productiva social. Este envite al tema de lo político y lo común es, a pesar de todo, extremadamente difícil de proponer. Sin embargo, son muchos los elementos que, ya desde ahora, podemos introducir en torno al tema de una nueva forma política del sujeto proletario: en primer lugar, temas negativos que destruyen las categorías de la tradición del movimiento obrero; en segundo lugar, temas positivos, que recomponen y reconstruyen sus finalidades comunistas.

[...]

¿Por qué atreverme a incluir este extracto tan extenso? Tengo dos razones fundamentales:

1. Establece un punto de partida relacionando cierta tradición de organización obrera, para llegar a multitud, con un enfoque general.
2. Porque lo considero inspirador para plantear qué puede hacer el profesorado para verse a sí mismo como multitud docente. Ante el Imperio, representado en la institución escolar, ahí mismo,

también se da la multitud, al menos potencialmente, fruto de la compleja superposición de subcoaliciones e intereses creados en un centro educativo: la multitud de las diferencias.

2.2. Telos

Tal como citan Negri y Hardt (T. Negri y M. Hardt, 2003),

Puesto que la esfera imperial de biopoder y la vida tienden a coincidir, la lucha de clases tiene el potencial de estallar en todos los campos de la vida. El problema que debemos afrontar hoy es qué tipo de casos concretos de lucha de clases pueden surgir realmente y, además, cómo pueden llegar a formar un programa coherente de lucha, un poder constituyente adecuado para destruir al enemigo y para construir una nueva sociedad. La cuestión es en verdad cómo puede el cuerpo de la multitud configurarse como un telos.

Telos: El derecho a la reapropiación. En el sentido de empoderarnos de nuevo de nosotros mismos, para asumir el control de nuestras vidas.

2.3. ISOMORFISMOS:

Parlamento – Claustro

Partidos – Departamentos Docentes Gerentes intermedios – Directores.

Multitud – Multitud Docente de la diferencia

3. Tecnología Educativa. El biopoder institucional en la escuela.

Son muchos los autores que analizan la realidad educativa desde un discurso que se puede resumir sucintamente en: La escuela como fábrica, la educación como tecnocracia: tecnología del espacio, del tiempo y del curriculum. La fragmentación horaria, con asignaturas que promueven un enfoque compartimentado del conocimiento, tanto en contenidos como en las aulas y departamentos correspondientes a cada disciplina; con un profesorado muy dependiente de libros de texto y sesiones docentes alejadas de propuestas motivantes para los estudiantes.

Resulta por tanto, cuando menos paradójico, sino hipócrita, que se hable de la autonomía organizativa de los centros. Esta situación describe un tele-control, donde todo está normativizado y el margen de maniobra real, respecto a los procesos de Enseñanza-Aprendizaje y organización docente, están muy limitados. Democracia-autonomía ficcionada, frente a democracia participativa, participada realmente por la comunidad escolar. El profesorado queda pues integrado en el engranaje institucional, componiéndose una suerte de edu-ciborg: el profesor técnico de la educación es parte indisoluble de esa maquinaria, porque es impotente fuera de esa

tecnología. Es el biopoder que empantana buena parte de los intentos de renovación y cambio.

4. Multitud Educactiva.

El profesorado como multitud, dando una posible salida a esta situación. Desde ese enfoque, los tres ejes de la Investigación-Acción, los afronté para desarrollar propuestas concretas en un intento de promover un GIAP autónomo y en la medida de lo posible multitudinario (soñando a largo plazo).

4.1. El lenguaje y los discursos educativos. Por una Nueva gramática.

Respecto al uso del lenguaje, citando a Tyack y Tobin cuando afirman "la gramática de la escuela ha probado ser extremadamente difícil de cambiar". Desde una perspectiva más filosófica-política, "hoy toda la fuerza laboral (multitud) está comprometida con la lucha por los sentidos del lenguaje y contra la colonización que hace el capital de la sociedad comunicativa." [Hardt, M, Negri, A. 2002, p. 366] El llamar multitud, a un sujeto político que ya no se reconoce como obrero-proletario, lo considero un avance, plantear una estrategia de la diferencia, es volver a buscar lo común en ese universo enredado de singularidades. Es decir, optimista por lo que significa de propuesta, más allá de la protesta... "mira lo que han hecho con la izquierda, con el pueblo organizado". Simplemente ya no hay pueblo, ¿hay comunidades de profesores?

Volviendo la mirada hacia lo educativo, se trataría de reapropiarse de discursos que son parte del "copia y pega" de la documentación oficial: programaciones, proyectos curriculares. Además, rara vez se constituyen como parte del diálogo entre profesores, tanto en reuniones formales como en las informales.

Esta reapropiación pasaría por implementar, experimentar, reflexionar sobre los conceptos de la propuesta metodológica del GIAP:

obtener conocimiento y criterios para valorar y poder decidir con rigor al respecto de la oportunidad y conveniencia de adoptar una visión integrada del curriculum mediante grupos de trabajo colaborativos.

Esta adopción se entiende de forma intercalada con procesos individuales de adquisición de conocimiento, en que se desarrolla la responsabilidad, el esfuerzo personal y la superación de objetivos personales. Intercalada con procesos de trabajo colaborativo, con visión sistémica e interdisciplinar que favorezca el desarrollo de actitudes críticas constructivas, la autoestima,

comunicativas, de participación democrática...)

4.1.1. El GIAP como grupo-seminario de lectura-estudio.

El GIAP tendría como responsabilidad profundizar detalladamente en aspectos clave: grupos de trabajo realmente colaborativos, visión integrada del curriculum, evaluación formativa. Por todo ello se incorporaba una propuesta de lecturas para debatir y que facilitasen esa reapropiación del discurso pedagógico en primera persona. Dichas lecturas se desarrollarían a lo largo del primer trimestre del curso académico 2007/2008, incluyendo lecturas sobre ciencias cognitivas y educación, investigación por parte del profesorado, investigaciones sobre la enseñanza vista por los estudiantes, otros proyectos innovadores y el propio extracto que he incluido al principio de este ensayo.

4.2. Actividades. Por unas prácticas docentes motivadoras y automotivantes.

El desarrollo de una Autonomía individual que permitiese iniciar cambios emergentes donde cada profesor se reapropie de sus propias condiciones de trabajo. En este sentido preocupaban los procesos de anquilosamiento, de "esclerosis de pensamiento y de acción" (Angel Pérez, 1998). Por ello tenía sentido buscar en "La Inteligencia fracasada. Teoría y Práctica de la Estupidez, J.A. Marina (2004)". Allí se encontraba un capítulo dedicado a "El fracaso de la voluntad":

(p. 97) el sujeto fracasa por muchas causas [...] a las que denomina "fracasos estructurales de la voluntad": las deficiencias del deseo, la esclavitud de la voluntad (adicción y miedo), la impulsividad, la procrastinación, la indecisión, la rutina, la inconstancia y la obcecación.

4.2.1. Una derivación de la Ley de Emmett para iniciar un proceso de cambio.

La mayor sorpresa la encuentro en la procrastinación, de la que extraigo aquí algunas ideas:

Procastinación: dejar algo para mañana. Positivamente se puede entender como una estrategia en espiral, de maduración progresiva. Pero desde una perspectiva negativa:

- Parece sinónimo de postergar, diferir, pero...

- Más bien se refiere a la desidia, una desidia acompañada de complejas tácticas dilatorias. (...) Tiene pues una gran fuerza de voluntad para actuar en el futuro, pero una débil voluntad para el presente. (...) Una complaciente voz interior le dice que emergerá de esa noche de prórroga transformadora, dotado de energías maravillosas, que harán todo más fácil. ¿Quién puede negar que es mejor acometer una tarea sintiéndose pletórico de fuerzas? (...)

Citando a su vez a Rita Emmett: "Ley de Emmett": El temor a realizar una tarea consume más tiempo y energía que hacer la tarea en sí.

PROPUESTAS DE MEJORA: si alguien se libera de este tipo de "adicción al día siguiente", se encuentra realmente bien. Si una persona decide utilizar la primera hora de trabajo para responder a todas las cartas, conseguirá una envidiable tranquilidad para el resto del día.

Percepción del tiempo: los procrastinadores despilfarran el tiempo. p. 112.

Y para superar esta procrastinación, respecto a qué podrían hacer los individuos singulares, constitutivos de la multitud docente, derivé isomórficamente: "si ante una vida laboral-profesional de 30 años de docente, se invierten 1-2 años en formación tipo Máster, el resto de la vida profesional, respirará una envidiable tranquilidad, haciendo frente a los profes quemados, al malestar docente,..." y posiblemente se dirija a constituir multitud docente de la diferencia. Eso fue al menos lo que hice yo; sin esperar a que la experiencia y el paso de los años, por sí solos, me hubieran ido marcando aprendizajes profesionales, difícilmente aprensibles como un todo, sino más bien toscos, frágiles y dispersos. Quise anticiparme a los acontecimientos, acercarme al conocimiento docente de forma más estructurada. Solo esta anticipación me permitió reflexionar con el detenimiento suficiente para replantear cómo eran mis clases y qué cambios podría introducir.

4.2.2 Pistoneando.

Directamente relacionado con procesos de reflexión educativa, ¿qué actividades en el currículum – considerado en buena parte terreno impenetrable- se pueden realizar en equipos multidisciplinares? Hay múltiples y variadas experiencias anteriores a las que remitirse. La mayoría de ellas se enfocan rompiendo metodológicamente durante períodos de tiempo entre las dos semanas y trimestres completos. Ciertamente, genera vértigo entre el profesorado que desconoce esta forma de enseñanza: qué y cómo pasar de un estilo transmisivo a un estilo de acompañante en el camino del conocimiento mediado por proyectos educativos holísticos. Me preocupaba que ese salto pudiera verse como insalvable.

La idea de trazar puentes metodológicos, o como se dice en la literatura "gestionar el cambio" [E. de Bono, 2002], me llevó a proponer una batería de pequeñas actividades multidisciplinares, o metafóricamente hablando, pistoneando sobre el motor de la motivación. Cada vez, cada actividad

estaría fundamentada en alguna materia concreta, pero teniendo como condicionantes:

Que se imbricase con otras 2 ó 3 materias.

Que buscarse los aspectos más motivadores con los estudiantes.

La propuesta multidisciplinar sobre un tema se desarrollaría no con una sesión larga en el tiempo, sino con 2 ó 3 experiencias más reducidas, con enfoques más definidos. Tendría las siguientes ventajas:

se implicaría a más profesores como responsables de un miniproyecto multidisciplinar, compartiendo el protagonismo y facilitando que se desarrollasen las ideas, destrezas, ocurrencias didácticas de una mayoría de componentes del GIAP. Hacia la participación cooperativa. Intentando superar con ello las distintas subcoaliciones departamentales-disciplinares, donde la multitud docente de la diferencia tuviera cabida.

Al ser pequeñas experiencias, el riesgo sería más controlable.

4.3. Las relaciones sociales. Autonomía colectiva, por el Telos de la multitud Docente.

Evitar caer en el Toyotismo Escolar-Curricular, es decir, de aquellas propuestas de organizar visiones holísticas y promover el trabajo en equipo como respuesta a demandas no emancipadoras, sino al servicio de la nueva economía globalizada. Esta nueva economía requiere subcontratas con cierto nivel de autoorganización, capaces de dar respuesta a las necesidades de mano de obra subyugada a una corporación de gran escala.

Elementos propositivos: Buenas prácticas docentes, proyectos emergentes,... Para incardinarlos en cauces distintos de la administración, cuando digo distintos, me refiero a que estén apartados de los centros de toma de decisiones, de poder. Por ello, el profesorado innovador, tiene que recomponerse, reconstituirse planteando:

¿Cómo organizar los equipos educativos? Propongo devolver la autonomía real, la soberanía organizativa a los profesores y profesoras, permitiendo que éstos se agrupen en cursos académicos. (Así hizo el GIAP al acabar el curso pasado, solicitando caer juntos en algún 4º de la ESO, proponiéndolo en el Equipo Técnico de Coordinación Pedagógica y en los Departamentos).

¿Criterios para extender ese agrupamiento al resto de un claustro?

¿Se podrían dedicar los primeros días de septiembre para ello? ¿Podría elegir cada equipo educativo quién sería tutor de cada grupo?

Más allá de enfrentarse por una asignatura y un

buen horario.

Más amor, acompañamiento, creando redes profesionales-socioafectivas, pues nuestra sociedad nos divide y aísla más, tanto en lo referente a los grupos sociales, como a las estructuras de pensamiento que dirigen nuestros discursos íntimos. Nos auto-dividimos, queriendo decir con esto, que fragmentamos hasta cuándo pensamos, reflexionamos en algo, y cuando "desconectamos", y eso ocurre con demasiada facilidad y frecuencia.

5. Conclusiones.

Por todo el abanico de propuestas, considero que es posible colarse por las fisuras de esa especie de Frankenstein articulado, del mastodonte institucional fragmentado y lento que es el sistema de escuela-fábrica.

Dar sentido y significación a una "política educativa de la diferencia, al estilo del feminismo de la diferencia", sería tener en cuenta las subcoaliciones dentro de una innovación docente de la diferencia, como composición holística de las distintas realidades que confluyen.

Que esa multitud docente de la diferencia tiene y puede ser capaz de crear nuevas formas de participación: de la democracia representativa a la democracia participativa radical. El profesorado puede ejercer el poder, no delegarlo. Han muerto los partidos como figuras hegemónicas de los procesos de toma de decisiones. Pueden morir los claustros.

Como alternativa a ese vacío institucional, se trata de poner más amor en el ambiente de trabajo, más atención y seguimiento personalizado con el conjunto de profesores y profesoras implicado. Y que las posibilidades de hacer evolucionar a un sistema educativo, pasan por romper progresivamente los muros de la escuela, traspasando la tecnocracia escolar. Ahí es donde las propuestas mostradas dan cabida a un cruce de singularidades, intereses y motivaciones que vayan conformando una comunidad democrática de aprendizaje. Nuevas formas de organización y participación para hacer del GIAP un ente vivo más allá de cursos académicos y de centros educativos concretos. Nuevas formas de movilización: más allá de los sindicatos y Movimientos de Renovación Pedagógica. La serpiente, la guerrilla de la multitud docente...en las afueras de los espacios institucionales...¿hay que mantener la lucha por lo público? ¿mejor plantearse una escuela organizada por la multitud docente, creando comunidades democráticas de aprendi-

zaje incardinadas en planteamientos de escuela de/para libre pensadores? Estoy pensando en cooperativas por la enseñanza laica, la democracia radical y el progreso social.

6. Bibliografía

Charpak G., Léna P., Quéré Y. 2006, Los niños y la ciencia. La aventura de la mano en la masa. Siglo XXI, Buenos Aires. Cochran-Smith, M., Lytle S.L., 1993, Dentro/Fuera. Enseñantes que investigan. Akal. Madrid.

De Bono, E. 2002. Simplicidad. Técnicas de pensamiento para liberarse de la tiranía de la complejidad. Paidós, Barcelona. Hardt, M., Negri, A. 2002. Imperio. Paidós, Barcelona.

Kemmis, S., McTaggart R. 1987, Cómo planificar la Investigación-Acción. Laertes, Barcelona.

Marina, J.A. 2004. La Inteligencia fracasada. Teoría y Práctica de la Estupidez. Anagrama. Barcelona.

Negri, A. 2006, Movimientos en el Imperio. Pasajes y Paisajes. Paidós, Barcelona.

Pozuelos, F.J., Travé, G. 2004, Aprender investigando, investigar para aprender: el punto de vista de los futuros docentes, Revista Investigación en la Escuela. , Vol. 54 No. 1, pp. 5-25

Pérez Gómez, A. I. 1998, La cultura escolar en la sociedad neoliberal. Morata, Madrid. Torres, J. 2006, La desmotivación del profesorado. Morata, Madrid.

Democracia, ¿medio o fin?

AUTOR: MIGUEL ANGEL PADILLA

Palabras Clave: Democracia, mundo actual, crisis económica, esperanza, Filosofía

En el seno de esta crisis que ha levantado indignados a muchos jóvenes –jóvenes de espíritu, con sueños y capacidad de rebeldía–, se abre la necesidad de un espacio social para la reflexión, para profundizar sobre nuestra realidad y sobre algunos de los factores que constituyen la naturaleza social y democrática de nuestro mundo actual. Si ante los problemas acuciantes de la crisis económica, el paro, la instrumentalización de los medios de comunicación o de la política en beneficio de intereses partidistas o financieros; si ante los graves desequilibrios mundiales de las guerras, los desplazamientos de refugiados o la pobreza (solo las 10 personas más ricas del mundo acumulan lo que necesitan los más de 1500 millones de seres humanos que se encuentran en la pobreza); si ante todo esto solo nos quedamos en los efectos y no buscamos las causas, creyendo que con realizar un cambio en el sistema democrático o financiero basta, la crisis con sus consecuencias, aunque fluctúe, no hará sino agravarse. El edificio está en ruinas, el terremoto ha puesto de relieve deficiencias estructurales importantes... y algo más.

Qué duda cabe de que son numerosas las cosas que hay que cambiar en el sistema, y deben cambiarse, pero si afinamos nuestro sentido común, más allá de lo que vemos hay un elemento esencial que está fallando, que se está corrompiendo: se trata del propio ser humano y su escala de valores, sus metas, su calidad humana y su sentido. Ya sé que en este río revuelto muchos saldrán a proponer sus credos o doctrinas como redentores de los males presentes, ya sean progresistas o conservadores, anarquistas, demócratas, republicanos o monárquicos. Soy filósofo, y como tal no puedo sino ahondar en las raíces del problema, y las raíces casi siempre son humanas. Lo cierto es que es necesario revisar las ideas esenciales sobre las que se construyen la convivencia social y nuestros logros democráticos.

Las crisis suponen una buena ocasión para ahondar en nuestros fundamentos, tomar las riendas y

poder reorientar nuestra vida.

Gran parte de los vaivenes sociopolíticos de los últimos siglos se han debatido en el difícil equilibrio entre el Estado y el individuo, entre el deber ante la comunidad y la libertad individual. El Estado no puede anular al individuo, pero sin él las garantías de justicia y equilibrio social, especialmente de los más débiles, se desvanecen en una selva donde el más fuerte tiene libre el territorio de caza. Sin embargo, muy a menudo se nos olvida que la finalidad del Estado es el individuo, las personas y no las instituciones o los sistemas, y que sin el compromiso individual no se construye un verdadero Estado que garantice esa justicia social.

Hoy la economía, la política, incluso la ciencia y la tecnología tratan de justificarse a sí mismas como un fin al que finalmente servimos todos, cuando debería ser al contrario: tanto la política como la economía no deberían olvidar que su fin es servir a todos los seres humanos para darles oportunidades de desarrollo y crecimiento personal en un marco de bienestar.

Viene a mi memoria una frase de Einstein (lo reflejo porque no era político sino científico y humanista), para el que la democracia simboliza el respeto del individuo en cuanto persona: “el Estado no puede ser lo más importante: el individuo creador, sensible, solo de él sale la creación de lo noble, de lo sublime. Lo masivo permanece indiferente al sentir y al pensamiento”.

¿Qué es la democracia?

Las democracias actuales suponen una etapa en el devenir histórico en la que el ser humano reconoce su igualdad esencial con los demás afirmando el valor y dignidad de cada individuo y su necesidad de libertad. Recordemos lo que supuso el paso de las monarquías absolutistas o las dictaduras totalitarias a las democracias.

Sin embargo, el concepto de democracia encierra muy variados significados, que generan

marcos diferentes de contextualización.

.- Para la mayoría, la democracia es sinónimo del reconocimiento de la dignidad de todos los seres humanos y la necesidad de que el gobierno sirva a las necesidades de todos.

.- Otros ponen el énfasis en la democracia como el gobierno del pueblo para el pueblo frente al gobierno como medio de explotación de los ciudadanos.

.- Muchos resaltan la democracia como símbolo de libertad.

.- El académico dirá que la democracia es el gobierno del “Demos”, los ciudadanos.

.- Algunos reducen su fundamento al sufragio universal –un ciudadano, un voto–, donde lo mejor es lo que decide la mayoría.

.- Para otros, la democracia es, justamente, el respeto por las minorías y los excluidos.

Y así podríamos seguir resaltando matices de un concepto que, de forma general, ha calado en la conciencia social como un sistema que protege las necesidades y la dignidad de las personas frente a los sistemas que las utilizan y explotan.

Sin embargo, tampoco la democracia por sí sola nos garantiza que no haya manipulación, explotación o engaño, si los que obtienen el poder a través del voto de la mayoría carecen de capacitación, valores o escrúpulos.

Reducir la democracia a la idea de “un ciudadano, un voto” es pobre y nos puede conducir a un estrepitoso derrumbe de los propios valores que la han sustentado.

Valores democráticos, valores individuales

Los sistemas democráticos pueden variar en cuanto a los mecanismos de aplicación de sus principios, pero en todos ellos el espíritu está expresado en lo que llamamos valores democráticos.

Justicia social, igualdad, tolerancia, solidaridad, libertad de opinión y expresión, transparencia, etc., son valores sociales de los que se habla mucho, pero que han de ser vividos por cada uno y correspondidos con una ética cívica individual. Es en el seno de las democracias donde se promulgó la Declaración Universal de los Derechos Humanos para reconocer el derecho a la dignidad humana por encima de todo, incluso y paradójicamente, por encima del propio sistema democrático, fundamentado en la autoridad de la mayoría. No podríamos aceptar que ningún Gobierno democrático legítimamente constituido pueda vulnerar los derechos humanos. Pierde su legitimidad. Hay una autoridad por encima de la de la

mayoría, y es la de los valores contenidos en la carta magna.

El reconocer esto es determinante para recordar que el sistema democrático debe ser un medio y no un fin.

Además, no podemos olvidar que los sistemas no tienen valores por sí mismos aunque hayan sido concebidos para que sirvan a elevados ideales. Los sistemas políticos son canales para que los valores de las personas que constituyen una sociedad se canalicen eficazmente, pero si se pierden los valores en esos seres humanos, el propio sistema no los puede crear.

La democracia es un sistema, una forma de gobierno; dicha forma está constituida por un material que es el material humano. De su calidad depende la calidad del sistema. Es muy sencillo. Especialmente depende de la calidad de los gobernantes, de su calidad humana (valores individuales) y de su capacitación y nivel de desempeño (capacidad profesional), aunque también para saber elegirlos hará falta no estar ciego o cegado.

Ciertamente, no habrá justicia social sin una ética individual

¿Libertad real o aparente?

Más allá de la cantidad de votos, están las invisibles ideas que imperan y gobiernan nuestras vidas. Se puede, sin manipular las urnas (esto se supone garantizado en el sistema), llegar a manipular los miedos, los prejuicios, los egoísmos y los intereses. ¿De qué sirve la libertad de expresión si no hay libertad de pensamiento, amordazado por la ignorancia o el miedo?

Democracia es el gobierno del “demos” (ciudadanos), pero difícilmente un “demos” ignorante, manipulado o desesperado podrá elegir a quien gobierne con justicia y sabiduría. Quienes han buscado siempre el interés personal y el propio beneficio sin importarles la manipulación ni el perjuicio ajeno nos han convencido de que con el derecho a elegir está todo resuelto.

Ciertamente, el ser humano no puede perder su inalienable derecho a elegir. La libertad no solo es un fundamento de la democracia, sino del desarrollo de nuestra condición humana; de ahí la necesidad de fortalecerla. Pero para poder ejercer la libertad necesitamos no solo de un marco de oportunidades que nos permita elegir, sino de unas capacidades con las que saber lo que elegimos y sus consecuencias. Es decir, necesitamos una libertad interior, una capacidad para pensar por nosotros mismos, y el grado de libertad real estará condicionado por el grado de cultura y conciencia en cada uno.

Vuelve el ancestral mito de la caverna del que nos hablara Platón, de quienes hacen de la ignorancia y el embrutecimiento (pan y circo) un instrumento de explotación. A un individuo libre, honrado, culto y dueño de sí mismo no se le puede manipular.

Calidad en los gobernantes

Si queremos un buen gobierno, necesitamos los mejores gobernantes.

Si queremos una buena medicina, necesitamos los mejores médicos; si aspiramos a una buena casa, necesitaremos un buen arquitecto y un mejor constructor... y así con todo.

¿Qué cualificación se exige hoy a los gobernantes? Nada; si acaso, una cierta capacidad demagógica del uso de la palabra y, claro está, los necesarios apoyos, pero no es necesaria una capacitación profesional, técnica y, mucho menos, valores como persona. El ideal democrático aspiraba a que todos tuvieran las mismas oportunidades para llegar a los puestos de responsabilidad, pero no creo que aspirase a que fuésemos gobernados por impresentables.

Por otro lado, si los puestos de responsabilidad, en lugar de contener un cúmulo incontable de privilegios respecto a los demás, fuesen realmente una responsabilidad con su cuota importante de trabajo y esfuerzo, tan solo aspirarían los que tuvieran una verdadera vocación de servicio a los demás, conscientes de que en cualquier otro lugar podrían hallar mayores beneficios personales. No es de extrañar que cada vez tengamos más gobernantes y cargos públicos, chicos y grandes, que parasitan en un mundo con cada vez menos recursos. Realmente la democracia debería aspirar a necesitar pocos legisladores y escasas imposiciones, tan solo las básicas para asegurar la vida en dignidad para todos, y una buena educación y transmisión de conocimientos y valores mínimos, para que cada cual pudiera ser dueño de sí mismo y de su propio destino.

Nos haría más bien al conjunto de la sociedad que hubiera más científicos, artistas, filósofos, humanistas, deportistas, etc., que aspirantes a dirigir a los demás sin saber dirigirse a sí mismos. ¿Cuándo llegarán los tiempos en que las personas sean destacadas por sus verdaderas cualidades humanas y de ello podamos reconocer a los mejores, en lugar de por sus capacidades mediáticas? La influencia que ejercen los sabios, científicos, pensadores y buenos profesionales de nuestra sociedad es mínima, pues no siendo ni famosos ni poderosos, significan bien poco en la balanza

de poder e intereses actuales.

¿Cómo elegir a los mejores?

Todos estaríamos de acuerdo en que el gobernante debe ser elegido de entre los más sabios, justos y capaces, pero ¿cómo reconocer a quien es el mejor? Obviamente, un sistema democrático justo tiene que contener vías de representación de todos los ciudadanos y mecanismos de control del poder, pero ¿cómo evitar que una masa atemorizada ponga el poder en manos de un tirano o dictador?

Lo cierto es que, si reflexionamos, ningún sistema político nos lo puede garantizar.

Tenemos a los gobernantes que hemos elegido, y más allá de las mejoras del sistema, está el marco de ideas, valores e intereses predominantes en nuestra sociedad, que influye mucho en las decisiones.

¿Y si empezamos a introducir el interés por la calidad, por lo bien hecho, por los resultados sostenibles a largo plazo, es decir, por lo duradero en lugar de por lo de “usar y tirar”?; ¿y si fomentásemos más la cultura que el circo?; ¿y si empezamos a destacar a las personas por sus cualidades humanas y no por sus bienes?

Tal vez cambiando el marco de ideas y valores que nos rigen empezamos a lograr un buen cambio.

Como decía Confucio, para mejorar el mundo comienza por mejorarte a ti mismo.

Humanizar el sistema

Tal vez debamos aspirar a una democracia más humana (frente a lo que podríamos llamar una democracia basada en el eje de la economía), una democracia donde gobierne la sabiduría y no la ignorancia, los valores humanos y no la voracidad económica.

Para que haya democracia real el sufragio universal es esencial. La libre elección personal es un derecho fundamental y una necesidad en nuestra realización plena como individuos.

Pero el sufragio universal no garantiza ni la justicia, ni el sostenimiento de la libertad, ni los derechos humanos. No podemos olvidar que fue el sufragio de las mayorías, movidas por la comodidad y el miedo a perder privilegios, lo que levantó a un Hitler.

Será necesario promover, entonces, una calidad humana a través de la educación, que asiente la paz y la justicia en el único lugar donde radica su fuerza, en el seno de cada individuo.

Ya sé que teóricamente esos son los objetivos de nuestras democracias actuales, pero en la práctica esta educación está basada fundamentalmente en la capacitación técnica y productiva y no en la formación humana. Además, los medios de comu-

nicación masivos, regidos por el objetivo de los máximos beneficios, promueven directa e indirectamente el consumo desmedido, el individualismo y la violencia, acabando por influir negativamente en todos.

Palabras como solidaridad, paz, autenticidad, libertad, etc., se utilizan demagógicamente según los intereses, pero muy pocos las respetan y viven, y mucho menos quienes aparecen como más visibles, es decir, personajes públicos, famosos y líderes de audiencia.

Soñar y trabajar por un mundo más acorde con la dignidad humana, decía Stephan Hessel.

Un mundo mejor es posible... y necesario, pero no se puede improvisar ni crear por real decreto.

Un mundo mejor nace primero en las ideas y la imaginación, y desde ahí debe expresarse en actitudes y valores que impregnen la vida pública, la educación y el ejemplo cotidiano. Ya ha despertado una necesidad de cambio; comencemos a generar ese cambio en las conciencias y en los actos. Es un cambio lento pero seguro.

Si no somos capaces de generar ese cambio ya, con serenidad pero con constancia, la historia puede derivar por los derroteros violentos de la desesperación y el miedo. En esta encrucijada hay una oportunidad real –como solía decir mi querido maestro el profesor Livraga– hacia un mundo nuevo a través de un ser humano no solo nuevo, sino mejor.



ORÍGENES DE LA ESCUELA BOLERA Y SU REPERCUSIÓN EN LA ESCUELA CLÁSICA FRANCESA. AUGUST BOURNONVILLE.

POR: PEDRO RAMÍREZ REY.

Introducción:

Este trabajo, parte de la intención de realizar un acercamiento desde el punto de vista histórico al surgimiento de la escuela bolera, y su desarrollo como uno de los estilos de danza más importantes surgidos en el siglo XIX. Esta danza totalmente española, se encuentra referenciada por historiadores y expertos de las Artes Escénicas, como una de las más famosas danzas espectaculares del siglo XIX.

Desarrollo:

La escuela bolera es el verdadero baile español, llamado también baile nacional o de palillos. Es uno de los estilos que contiene la danza española, la verdaderamente danza clásica española, que surge por la codificación de los pasos y las danzas populares a la hora de subirlos a escena. Influenciada por la danza académica francesa, pues aunque en España no tuvo un "ballet de corte", propiamente dicho la influencia de Francia hizo que nuestros pasos tuvieran una nomenclatura Franco-hispana que muchos maestros y bailarines se negaron a reconocer, por conservar la tradición, algo que actualmente se encuentra en tela de juicio al existir disparidades en este aspecto sobre pasos típicamente españoles que fueron afrancesados.

La diferencia de nuestras danzas es la utilización de palillos o castañuelas con un braceo típicamente español y una utilización de la parte superior del cuerpo con cambrés, escorzos y epaulés imposibles mientras en la parte inferior suceden vueltas, saltos y desplantes energéticos con gracejo español, que la danza académica no podría interpretar, por estar enclaustrada en la estética de líneas volátiles y románticas que desentonan con el estilo español. (mas adelante podremos comprobar que Augusto Bournonville plasma muchos de estos aspectos propiamente españoles en piezas de su

repertorio).

Para hablar de la escuela bolera tendremos que remontarnos a su gestación, en siglo XVII teniendo su desarrollo en la segunda mitad del siglo XVIII en la baja Andalucía, recogiendo su máximo esplendor en la primera etapa del siglo XIX, una decadencia a finales de este siglo y de nuevo su edad de oro en la segunda mitad del siglo XX.

Es importante conocer que es un camino bastante parecido al ballet clásico. Y paralelo a él, pero mas importante aún, es aclarar que las danzas folklóricas, son las que verdaderamente dieron paso, fueron la pervivencia de estos bailes nacionales, de palillos o posteriormente de boleros y olés a representarse de manera profesional en salones de la nobleza y en la academias y academizaron bailes como; las seguidillas (que podremos verlas reflejadas también en obras clásicas como El Quijote) y los fandangos.

En la primera mitad del siglo XIX en Francia tuvo lugar una confrontación de dos escuelas muy diferentes de danza, el ballet clásico francés y la escuela bolera española, que se centraba en los boleros o bailes nacionales. Los artistas españoles eran aclamados no solo en el país franco, si no en la mayor parte de Europa, cansados ya de la figura de la bailarina clásica y romántica sobre el escenario, con actitud triste y desolada como criaturas irrealles, acompañadas por figurantes que caminaban tras ellas.

El ballet clásico se vuelve exitoso en nuestro país mientras que nuestro baile típico español no sobrepasa las academias de baile o los cafés cantantes, aunque es verdad que comienza una confluencia entre la escuela española y el ballet, como el de la reconocida pareja Salvatore Viganó y María Medina, una madrileña dotada de un gran salto y de buen toque de castañuelas. Forman la pareja más legendaria de la estética neoclasicista, con imitadores a tutiplén que los seguía. Es uno de los primeros puntos claros de la confluencia de lo español y lo



clásico.

A partir de 1835 los bailes nacionales toman una época de esplendor, por el conocimiento de estos bailes en el extranjero, ya que las compañías de Ballet Clásico que existían requerían siempre bailarines españoles de escuela bolera en sus ballet o espectáculos. De ahí que las bailarinas clásicas, se atrevieran a interpretar piezas boleras para el deleite del público.

Estos mismos años, no solo fueron gloriosos para las boleras españolas, ya que en el mundo del ballet clásico la obnubilación por este tipo de danzas, repercutía en los ballets y en las bailarinas como la vienesa Fanny Elssler, que en 1834 bailó La Cachucha con castañuelas tocadas a modo tradicional folclórico, [es decir, anudada al dedo corazón en vez de al pulgar] mismo año en el que Lucile Grahn bailó el Jaleo de Jerez.

No se puede dejar de mencionar a Marie Taglioni con su Fiesta española, deleitó al público de San Petersburgo dos años mas tarde y en el 1838 con la coreografía La Gitana Española, antecedente directo de “La Bella Durmiente del Bosque” en cuanto a su estructura. Los espectadores que asistieron al teatro quedaron maravillados.

Grandes coreógrafos de ballet del momento: Marius Petipa y Artur Saint León crearon respectivamente La Estrella de Sevilla y La Perla de Sevilla.

Desde 1830, grandes artistas españoles bailaron escuela bolera, y mostraron en las capitales europeas un tipo de baile teatral que no era sólo algo exótico ligado al sur, sino un conjunto de evoluciones coreográficas con estilo propio, plenas de dificultades y de una gran belleza escénica. Hubo una gran fiebre por el baile español, en la cual grandes bailarinas clásicas, como Marie Taglioni o Fanny Elssler, llegaron a bailar grandes bailes españoles incluso con castañuelas. Fanny fue famosa por la gran realización de “La Cachucha” y Marie por “La Gitana Española”.

Otros bailarines muy importantes de este siglo son Dolores Serral, Mariano Camprubí, Manuela Dubinon y Francisco Font. Serral y Camprubí bailaron “el Bolero” y Dubinon y Font “los Corraleros de Sevilla”, en 1834 en la ópera de París. Ambas parejas tenían gran rivalidad porque las dos tenían gran virtuosismo y compenetración en el escenario.

Estas dos bailarinas clásicas que se sintieron atraídas en un momento de sus vidas, por nuestra danza española, y que se atrevieron a reproducir nuestros bailes sobre las tablas obteniendo un

gran éxito, que hoy en día podría volver a producirse si las compañías de ballet que existen por todo el mundo recrearan piezas boleras en sus espectáculos.

Esta claro que la vida son ciclos como lo es la danza y que hay danzas que se ponen de moda cuando menos lo imaginamos, pues bien; a todos nos gustaría que la danza española volviera a estar presente, no solo en las danzas españolas de ballets importantes como El Quijote o El Lago de los Cisnes, si no que la Escuela Bolera volviera a difundirse con rigor por todo el mundo, ya que con la técnica que hoy día existe, se podría hacer una gran labor.

Mientras tanto para recordar que allá por el siglo XIX hubo dos bailarinas en concreto, extranjeras que se acordaron de nuestra escuela bolera, que les fascinó, que les dio un estudio diferente de su cuerpo; con la que obtuvieron éxito por todo el mundo, y dieron a conocer algo puramente español.

Marie Taglioni

Una de las bailarinas más excelentes del siglo XIX. En 1812 comenzó sus estudios de danza con Jean François Coulon en París, aunque su padre Filippo Taglioni fue su verdadero maestro. Tuvo su presentación en l'Academir Royale de Musique de París en 1827, siendo entre 1829 y 1837 primera bailarina de la misma. Protagonizó entre otros, los ballets: “La Bella Durmiente”, “Le Dieu et la Bayadère”, Su padre la montaba coreografías como “la Sífide” donde María bailó con puntas, “La hija del Danubio”, “La rebelión en el serrallo” y “La Gitanilla Española”, un baile español con castañuelas. Con él se fue a San Petesburgo, donde estrenó siendo primera bailarina del Bolshoi “La Gitana”, “L'Ombre”, y “Gerta”, Reina de la Elfrides. Fue famosísima y se hizo pagar aunque murió pobre. Se retiró en 1847 al lago Como de Italia, pero regresó a París como Insprectice de la Danse de l'Opera hasta 1870. Su única coreografía fue “Le Papillon” (1860) para su alumna Emma Livry.

Fanny Elssler

Nacida en Austria 1810. Su verdadero nombre es Franziska Essler, ahijada y apadrinada de Josep Haydn, un copista. Debutó en 1818 junto a su hermana en papeles infantiles. Su potencial artístico fue descubierto por el empresario Domenico Barbaja, y la llevó a Nápoles de gira en 1824 y allí destacó en los ballets de Filipo Taglioni. Se casó en Italia y tuvo un hijo, el cual mantuvo en secreto para poder continuar su carrera como bailarina. Se estuvo preparando en cursos intensivos con Auguste Vestris, y debutó en la Ópera de París con “La Tempestad”,



de Shakespeare y coreografía de Coralli. Marie Taglioni no era su competencia por ello las dos se apoyaban. Sabían que eran dos estilos diferentes, Marie era etérea y liviana y Fanny con vitalidad y energía, la cual aprovechó para destacar en las danzas folklóricas de carácter vivo. Bailó Fanny “la Cachucha”, que unos dicen que se la enseñaron en Granada y otros que fueron Dolores Serral y Mariano Camprubí en Francia. “La gitana”, diferente a la de su amiga que era la Gitana española, “La tarántula” 1839 y “Esmeralda” Augusto Bournonville

Augusto Bournonville nacido el 21 de agosto de 1805 en Copenhague, fue uno de los coreógrafos que mas introdujo el ambiente español en sus numerosos ballets.

Con la danza española llegó a tener un amor-odio bastante peculiar. Adoraba la entrega de los bailarines, el talento innato que veía en ellos y la extrema expresividad de sus movimientos; pero detestaba la vulgaridad de sus exagerados gestos, ya que chocaban completamente con el rigor y el decoro que empapaban su danza. Aun así, incluyó en sus ballets todo lo que pudo interesarle –que fue mucho- e imito el estilo bolero en muchas de sus coreografías.

Dolores Serral y Mariano Camprubí (los bailarines mas famosos de la época que llevaron nuestra danza en Europa y que triunfaron en la Opera de Paris con “ Le Bolero” en los años treinta) visitaron Copenhague en 1839, invitados para la fiesta de coronación del rey Christian VII , según Bournonville había que aprender mucho de sus movimientos singulares y ante su imaginación apareció un nuevo mundo de bailes de carácter que ya sospechaba pero no había llegado a comprender plenamente. Estos bailarines invitaron a Bournonville a participar en una actuación con un bolero a cuatro y el deseo de aprender esos bailes lleno el teatro . Imitó todo con el mayor cuidado y además tenía la ventaja de poseer técnica y talento y así fue , deslumbró a todo el publico. Todos esos cambios en la cabeza y el torso causó risas y aplausos e hizo reflexionar si había ironía o seriedad bailando de esa manera . Su respuesta estaba preparada con estreno uno de los ballets mas emblemáticos del coreógrafo “ El Toreador” . Así lo recordaba Bournonville en “Mi vida en el teatro” . Toreador y La ventana fueron dos grandes éxitos del Bournonville, este ultimo estrenado mucho antes en 1856 , fue una danza de espejo creada para las hermanas Juliette y Sophie Price que originalmente fue creada sobre el vals Eugene. La obra pasó de un simple dúo a un

ballet de cámara donde Bournonville reunía a la pareja y mas amigos que bailaban en un patio (imitación de las típicas reuniones Españolas que tanto gustaban a los extranjeros que nos visitaban) y se interpretaba una seguidilla basada en la que había creado anteriormente Paul Taglioni.

Otra obra de claro carácter Español , aunque no se desarrolla en España (ya que en aquella época para los nórdicos todos los países hispanos eran similares) es “ Lejos de Dinamarca” fue uno de los ballets favorito del rey Christian X. Bournonville siendo muy diplomático dijo que se había inspirado para el papel protagonista de “Rosita” en la hija del cónsul Español en Buenos Aires , pero no fue así ; se inspiró como referente en la bailarina española Pepita Oliva que había visitado Copenhague en 1858 con gran éxito de publico.

Bournonville creó solos, divertimentos y variaciones relacionados con las danzas Españolas del momento, y las mas popular fuera de España era, como no , el Bolero. Incluso cuando hoy día comparamos sus coreografías con las de escuela bolera, encontramos una enorme similitud. Por mucho que se haya querido buscar una relación directa entre ambos, esta claro que el único nexo real fueron los bailarines Españoles que visitaron Dinamarca y que Bournonville vio bailar a lo largo de su vida, quizás también en Francia o Italia. Eran los grandes triunfadores del momento, así que bien esta que, aunque tarde se les reconozca su aportación a la danza.



August Bournonville Foto Lange © Copia Colección del Museo Nacional de Danza Cuba

EVOLUCIÓN DEL RETRATO LITERARIO DEL MITO DE CARMEN EN TRES TEXTOS MUSICALES ESPAÑOLES DEL SIGLO XX

AUTOR: DAVID PÉREZ RODRÍGUEZ

A Carmen Hernández, mi “Carmen” particular.

Tan pronto como el libro de Próspero Mérimée vio la luz, la leyenda sobre “Carmen” comenzó a extenderse a gran velocidad. Este artículo muestra el modo en que este personaje ha sido tratado en la música española del siglo XX, a través de tres textos de tres momentos históricos diferentes.

Desde que Próspero Mérimée publicara el libro de su viaje por España, el mito de una mujer llamada Carmen recorrió el mundo a una velocidad asombrosa. La novela, aunque empezó a gestarse en 1830, fecha del viaje a España en que escuchó (y no vivió) de boca de Eugenia de Montijo la leyenda, se publicó en 1845. Es llamativo que una obra que tardó tanto en ver la luz, pero que fue redactada, según dicen, en ocho días, al poco tiempo tuviera ya una estela de autores que ponían sus pinceles, partituras, y un poco más tarde, sus películas, al servicio de esta cautivadora mujer. En concreto se puede hablar de una ópera, tan famosa o más que el propio libro de Mérimée, del año 1875, escrita por Bizet, y de una docena de películas firmadas por directores como Ernst Lubitsch en 1918, Charles Vidor en Los amores de Carmen (1948) con Rita Hayworth, o Radley Metzger en su Carmen, baby de 1967, adaptando el mito a los tiempos modernos.

Como puede observarse, salvo por tres excepciones relativas (la película de Raquel Meller en 1926 bajo la dirección

del belga Jacques Feyder, una película de Florián Rey con Imperio Argentina como protagonista llamada Carmen, la de Triana, curiosa versión hispano-germana realizada por instancia de las autoridades alemanas en 1938 y la “libreversión” protagonizada por Sara Montiel en 1959, titulada Carmen, la de Ronda, y dirigida por el argentino Tulio Demicheli), la explotación española del mito llegó bastante tarde. Cinematográficamente, hasta la Carmen de Saura en 1983, y la de Vicente Aranda en 2003, no tenemos nada de calidad netamente español.

Pero no es el retrato cinematográfico lo que nos ocupa en este estudio. No obstante, respecto a los textos musicales se puede decir que tampoco fue muy copiosa la producción española, cuya protagonista fuese la célebre cigarrera. Tan sólo tres canciones llegaron a hacerse un hueco dentro del panorama musical español de la época.

La primera, cronológicamente hablando, es La nieta de Carmen, interpretada por artitas de principios de siglo como Carmen Flores o Pastora Imperio (aunque Sara Montiel hiciese una nueva versión para El último cuplé, en 1957). Sus autores son Montesinos y Font de Anta. El texto dice así:

Unos ojos ardientes brindando amores, brindando amores,
la peineta adornada con muchas flores. Soy de Sevilla, soy de Sevilla,
y me llaman Carmela la gitanilla. Tengo el corazón gitano,

tengo el alma trianera
y llevo en mis venas sangre
de Carmen la cigarrera.

Si Carmen tuvo amores con Escamillo, con Escamillo,
yo estoy loca perdida por un chiquillo muy pinturero... ¡muy pinturero! que si no mata toros será torero.

Tengo el corazón gitano [...] de Carmen la cigarrera(2).

Como puede observarse a simple vista, la pieza se construye sencillamente desde la concepción de mujer pasional que se tiene de Carmen, aunque en este caso no sea la propia Carmen la que hable, sino su nieta. Gracias a este detalle, nos percatamos de que, desde un principio, el personaje de Mérimée se vio como una leyenda, y como tal se trató, ya que es de sobra sabido que Carmen murió sin descendencia (al menos conocida).

Incluso cronológicamente es casi imposible, pues si Mérimée conocía la historia que acaba con el fallecimiento de la protagonista en 1830, nuestra Carmen, la intérprete (3), nace en 1892, de lo que se deduce que su madre, para ser hija de la Carmen de Mérimée, debiera tener al menos 62 años, muchos para tener una hija tan joven. Este cálculo no es tan trivial como parece, ya que lo que intenta justificar es que al tomar el mito, no se hace de un modo histórico (o pseudohistórico), sino para mostrar a una mujer atractiva ante los hombres que iba a ver los espectáculos frívolos de principios de siglo, y que es, casualmente, heredera de todo el erotismo y la pasión de su supuesta abuela, algo que, dicho sea de paso, consiguió mejor Pastora Imperio por tener marcados rasgos gitanos.

Como es de esperar ante una pieza con la única función de agradar a un público masculino, las descripciones de Carmen giran en torno a sus ojos que brindan amor a quien quiera mirarlos, a las flores de su peineta y a su carácter pasional, sobre todo cuando afirma con rotundidad que “está loca perdida por un chiquillo”. Es, tal vez, el estribillo lo que nos hace ver en una mujer de Almendralejo, como era Carmen Flores, a la mismísima nieta de Carmen, con una afirmación tan rotunda como que tiene el corazón gitano (algo nuevamente más creíble en Pastora Imperio) y el alma trianera, cantado todo esto con un marcado acento castizo típico de Madrid. Para hacer verosímil la historia será necesaria, por tanto, la confesión última de que por sus venas corre sangre de Carmen la cigarrera; afirmación que intentaba

convencer a un público de una verdad escénica bastante poco creíble. La pieza, musicalmente pobre, termina con unos compases de Bizet como broche de oro para una Carmen completamente apócrifa. La siguiente Carmen de la que vamos a hablar es Carmen la cigarrera, de González del Castillo, Muñoz Román y F. Alonso. Su texto dice así:

Carmen, la cigarrera,
tan zalamera y tan mujer,
puso celosa y fiera
su vida entera en un querer. Carmen, la cigarrera,
la del embrujo tentador, Carmen, gitana bravía
perdió su alegría
por un gran amor.
Siempre en el querer
fui triunfadora,
y hoy como una virgen trianera lloro mis penas.
Carmen, la cigarrera [...], perdió su alegría
por un gran amor.

Corazón, carita de azucena, por mirar tus ojos me abrasé. Si marchó moriré de pena, ¡ay! sí, morena, ¡ay!, te moriré.

Me llaman sevillana,
ramito de claveles,
mis ojos de gitana
son más dulces que las mieles. Carmen, la cigarrera [...], perdió su alegría
por un gran amor.(4)

Esta obra de corte revisteril, con unos coros intermedios y una estrofa que se repite constantemente, no aporta nada nuevo ni al panorama musical ni al mito, muy acorde con el estilo de música del momento. Recorre los tópicos conocidos, es decir, una gitana valiente y tentadora que amó hasta la muerte. Sin embargo, poéticamente hablando es superior a la que la precede, pues sus versos y sus rimas están más cuidados, e inserta una novedad retórica: hay tres voces narrativas. La primera es la del narrador omnisciente que abarca la primera estrofa completa. Después pasamos a la primera persona, es decir, la protagonista como narrador, en la que Carmen, encarnada esta vez en Paquita Rico, hace un pequeño inciso dramático. Por último, un coro, marcado en cursiva, habla directamente a “Carmen”, que tras la parte coral, volverá a intervenir en un par de versos.

Como novedad cronológica, esta canción se sitúa antes de la muerte de Carmen como personaje, interpretando, a su modo, a la mujer fría que describe Mérimée, a la que los hombres le importan bastante poco (“siempre en el querer fui triunfadora”), como una mujer que lamenta un querer, algo que no aparece en ningún momento en la obra original, pero

que sirve nuevamente para que la artista se luzca en su vis más dramática. Si antes se lucía a base de desplantes amorosos muy propios de Carmen Flores, en esta ocasión se prefiere explotar la vena trágica de Paquita Rico, aunque eso conlleve tener que transformar un poco la leyenda.

Como podemos ver, en el primer caso, pieza de principios de siglo, su estructura y su contenido nos hablan directamente de un cuplé, género frívolo por excelencia, en el que lo importante era mantener satisfecho al público, generalmente masculino. La siguiente pieza, más evolucionada cronológica y estilísticamente, nos sitúan ante la revista, compuesta, en la mayor parte de los casos, por músicos cultos, y con rasgos propios de las comedias musicales, como las intervenciones de los coros o una estrofa que se repite constantemente. A medida que avanzamos en el tiempo, podemos observar cómo la música, en efecto, se depura. Sin embargo, el cambio más espectacular lo podemos observar en los textos.

A partir de los años 30, un nuevo género llamado Copla cobra fuerza en los escenarios. Estas piezas, concebidas como pequeñas obras teatrales, deberán tener para ser calificadas como tal, una trama argumental intensa, por lo que ya estarán distantes de sus predecesoras desde su planteamiento base. El último ejemplo del que hablaremos pertenece a este grupo. Es sin duda la más importante y versionada de las tres piezas que, a lo largo del siglo XX, han tratado la leyenda de tres modos diferentes, cada una atendiendo al momento en que se gestó. Nos estamos refiriendo a Carmen de España.

Esta Carmen, estrenada por Juanita Reina en 1953 (5), conoció su versión más exitosa en la voz de Carmen Sevilla (6), tal vez por la coincidencia onomástica, como sucedía con Carmen Flores. La obra, de Quintero, León y Quiroga, dice así: Yo soy Carmen, la Gitana, cigarrera de Sevilla, y a los guapos de Triana hago andar de coronilla.

Pero no es verdad la historia que de mí escribió un francés, al que haría en pepitoria si yo lo volviera ver.

Iba a servirme de camafeo si traspasara los Pirineos.
Carmen de España, manola,
Carmen de España, valiente,
Carmen con bata de cola
pero cristiana y decente
No sé quién fue el Escamillo
ni conozco a don José,

y no manejo el cuchillo
ni a las horas de comer.

Tengo el llanto en las pestañas
a las horas de querer.

Yo soy la Carmen de España
y no la de Mérimée. (bis)

Me han cantado en los teatros
lo mismo que a “La Traviata”, mas le aviso a más de cuatro que voy a meter la pata.

Pues me tiene hasta los pelos
que ande suelta por ahí
una Carmen de camelo
que se la voy a partir.

De los pinreles a la peineta
yo le zurraba la pandereta.

Esta es la obra mejor construida de las tres, así que no es de extrañar que también sea la más famosa. Su ritmo es un pasodoble y su estructura poética está constituida por dos décimas, que forman la estrofa, y que riman abab cdc d ee, con lo que no estamos hablando de una espinela (abba accd dc), con un estribillo que sigue el mismo patrón, pero que evita el pareado final por otra cuarteta.

En esta pieza nos encontramos con una Carmen formalmente más parecida a la primera, ya que se hace hincapié en que es otra Carmen diferente de la de Mérimée. Pero no quiere decir esto que sea otra persona, como en el primer caso, sino que lo que se hace es corregir la historia originaria. Desde un principio queda claro que la mujer que habla es Carmen, la cigarrera de Triana, pero enseguida se nos advierte de algo, que va a ser el desencadenante de la obra: “no es verdad la historia que de mí escribió un francés”.

Por primera vez se le da a la mismísima Carmen voz para defenderse de todo lo que se ha venido diciendo sobre ella desde hace casi un siglo. Muy en consonancia con los valores de los años 50, década en la que se compuso, se describe a sí misma como manola, valiente, con bata de cola (por aquello del andalucismo reflejado en un modo de vestir), y además, cristiana y decente, como era de esperar. Niega conocer a Escamillo, pero también a don José, que no aparecían en ninguna de las otras obras.

Los siguientes versos son muy significativos. Como mujer cristiana y decente, tiene el llanto en las pestañas cuando quiere de veras, recogiendo en un verso aquel proverbio de “quien bien te quiere te hará llorar”, así como una concepción del llanto femenino como sinónimo de la verdad, que venía desde mucho tiempo atrás. Un ejemplo canónico de esta realidad poética y social lo encontramos en el No puede ser, de La tabernera del puerto:

Los ojos que lloran no saben mentir, las malas mujeres no miran así.

La sinceridad y el amor puro que significan en una primera versión esos ojos llorosos, se pierden años después en la segunda versión (la más popular), en la que estos versos son cambiados por “tengo fuego en las pestañas / cuando miro a los gachés”, dando un matiz un poco más salvaje y menos “decente” a la primera Carmen, adaptando de nuevo una pieza de los 50 a los valores del “destape folklórico cristiano” de los 70.

La segunda estrofa es de peor calidad, pues no aporta nada nuevo al argumento. Da cuenta de la importancia que ha tenido la ópera de Bizet al compararla con La Traviata, y emplea en exceso el léxico coloquial con términos en caló, y las frases hechas, como “meter la pata”, “tener hasta los pelos”, “pinreles” o “zurrar la pandereta”. Sin embargo, así como en la segunda versión el estribillo cambia de matices, esta estrofa mejora sustancialmente cuando se cambia el verso “que se la voy a partir”, que no tiene razón de ser si atendemos al sentido pleno de la oración a la que pertenece, y que incluso rítmicamente supone un corte brusco en la canción, por “que en ná se parece a mí”, que dota de un mayor significado al verso.

En verdad podemos afirmar que Rafael de León no estuvo muy acertado con esta estrofa, que se salva gracias a la calidad de la música, bastante superior que la de las otras dos piezas. Pero en cualquier caso, así como en las primeras décadas del siglo XX las obras estaban marcadas por las prisas y las exigencias sicalípticas de la interpretación, con la Copla podemos observar una mejora en la calidad de la música y el texto poético, que acabará con la mediocridad en los escenarios y el folclorismo innecesario, elevando el arte ínfimo nuevamente a la categoría de Arte.

(2) La versión de Sara Montiel es fácilmente encontrable en casi cualquier antología. La versión original se puede escuchar en FLORES, Carmen, La primera figura de la canción Española. Sus grabaciones 1913–1927, Madrid, El Delirio, 1999.

(3) Nos referimos obviamente a Carmen Flores, nacida en Almendralejo el 28 de diciembre de 1892, y fallecida en Madrid el 26 de enero de 1969.

(4) VVAA. La Copla. Una antología de la canción española basada en el programa de Canal Sur TV “Las Coplas” dirigido por Carlos Herrera, vol 2., Madrid, Círculo Digital S.L., 2004.

(5) REINA, Juanita. Disco en La voz de su amo, cara A (AA709), 1953.

(6) Carmen Sevilla interpretaría en el cine esta

canción en dos de sus películas: Requiebro, en 1955, y La guerrillera de Villa, rodada en México en 1967.

A partir de esas fechas, en las que la canción se convirtió en su emblema particular, la fue dotando de un cariz picante, tal vez por su estrecha vinculación con el cine de “moral laxa” de los 70. En audio la encontramos en multitud de antologías. Una referencia podría ser SEVILLA, Carmen, La Copla, canción popular española. Carmen Sevilla, Carmen de España, Barcelona, Planeta, 1992.

VASLAV NIJINSKY:

Un genio a partir del análisis de su narrativa

AUTOR: BEA LANGA



“labailarinaclandestina”®

Bailarina, Intérprete y Creadora. DanzaMovimientoTerapeuta (DMT) y Psicóloga e-mail:
bealanga@yahoo.com

Comunicación presentada el día 16 de julio de 2009 a las 10 horas en la Sala de Comunicaciones del Teatro Cervantes, en el “I Congreso Mundial de Investigación de la Danza” organizado por el Consejo Internacional de la Danza (CID-UNESCO), celebrado en Málaga del 15 al 19 de julio de 2009.

Resumen

Vaslav Nijinsky (1889-1950), para muchos el “dios de la danza”, ha sido un personaje rodeado de leyenda desde el inicio de su carrera como artista. Como bailarín, celebrado por su virtuosismo y técnica perfecta; como coreógrafo, creador de un nuevo concepto de la danza que supuso, para algunos autores, ser el iniciador o el padre de la danza moderna y, como hombre, un revolucionario que sorprendió a la sociedad y cultura oficial del momento, sacudiendo el molde académico y cosificado del mundo artístico y social. No obstante, el temprano final de su carrera a causa de sus alteraciones mentales, acabó de elevar su figura a la categoría de mito.

La importancia y trascendencia de su legado artístico para el siglo XX se ve retratada en su Diario (Cahiers), donde se revela como un artista cultivado, interesado por la política, la literatura y el pensamiento ruso, pero también nos revela el devenir de su enfermedad mental, sus ingresos en sanatorios psiquiátricos y la persistencia de algunos síntomas bajo la forma de delirios, alucinaciones, manías u

obsesiones. Tras su muerte, su esposa supervisó y censuró las ediciones de su diario, suprimiendo aquellos contenidos más subversivos y menos atractivos de su “locura”.

En este estudio, se analiza la narrativa de su diario personal, en la primera versión en lengua castellana, traducida del ruso a partir de la transcripción íntegra de aquel manuscrito del texto, no censurado ni manipulado por su esposa. Desde la Psicología, el análisis de narrativa de su Diario, basado en la Metodología de Groundhed Theory, nos da una visión que puede enriquecer su biografía y puede abrir nuevos planteamientos en la comprensión de su arte y de su vida.

1. INTRODUCCIÓN

Estudiar el perfil psicológico de un artista como Vaslav Nijinsky nos remite a Los Ballets Rusos y a su gran aportación cultural y artística en la historia de la danza y la contemporaneidad. Mucho de lo que hoy llamamos arte contemporáneo tiene su origen en los jóvenes talentos que formaron parte de esa troupe rusa. El 17 de mayo de 1909, la compañía –con Nijinsky como primera figura– debuta en el Théâtre du Châtelet de París con gran éxito. Así, este año se cumple un siglo de un cuerpo de baile que inauguró un proceso renovador dentro de la historia de la danza y que marcó a generaciones sucesivas.

Este cumpleaños centenario nos lleva a revisar la leyenda que ha rodeado la figura de Vaslav Nijinsky a través de su vida y obra. Nijinsky escribía sus experiencias en su Diario, elemento que nos puede aproximar a él de primera mano. Gracias a la Psicología Narrativa y a partir del uso de metodologías formales, que tienen por objeto leer e interpretar narrativas sistemáticamente, se nos permite trabajar con textos producidos de forma natural, tales como un diario, e investigar en una dirección científica. Para Villegas (1992) el proceso de producción de cualquier discurso es el que muestra la siguiente Matriz Discursiva: En primer lugar, cualquier expresión significativa proviene de la experiencia de la vida; en segundo lugar, la visión del mundo o matriz ideológica de cualquier persona consiste en la representación mental del significado de la experiencia de la vida; en tercer lugar, esta visión del mundo o matriz ideológica se convierte, para cada sujeto en particular, en el eje vertebrador o núcleo de su propio discurso, a partir del cual interpretará o dará sentido al mundo y en cuarto lugar, cualquier pretexto, acontecimiento o circunstancias

activantes internas o externas bastarán para que se produzca una expresión (verbal o no verbal) de esta matriz discursiva.

De este modo, cualquier expresión o manifestación de la persona constituye por sí misma una actualización de su matriz discursiva, lo que nos permite comprender a las personas como textos o discursos (Villegas, 1992). Este hecho justifica que acercarnos al texto o discurso de su Diario nos permita conocer a Vaslav Nijinsky, teniendo en cuenta dos aspectos en dicho análisis textual: que es un diario, lo cual hace que la matriz discursiva sea personal y dirigida a uno mismo y que el que escribe fuera bailarín, haciendo que su discurso no solo esté canalizado a nivel verbal sino a nivel no verbal, en mayor grado e importancia.

En definitiva, se busca desarrollar un análisis de la narrativa de identidad (Herrero, 1999) de este fascinante artista y su vinculación con otras temáticas, que se irán exponiendo a lo largo de la Comunicación.

Para poder desarrollar este análisis, a esta Introducción es necesario añadir dos elementos: un breve recorrido por la Biografía del artista y una descripción de su Diario, para conocer las peculiaridades del texto y su narrativa, temática que da título a esta Comunicación. De la misma manera, también se describen los objetivos establecidos.

1.1. Biografía

Conocer la vida y obra de Vaslav Nijinsky tiene una importancia capital en este estudio porque nos permite contextualizar muchos pasajes de su diario. No obstante, la gran cantidad de información recogida se ha destilado en una cronología casi telegráfica que sirva de ayuda y acompañe a la lectura del Diario, obviando datos que si bien no están escritos en esta Comunicación, sí forman parte de alguna manera del bagaje de ésta.

Cronología:

1889-1890: Vaslav Fómich Nijinsky nació en Kíev (Ucrania), país que era parte del Imperio Ruso. Hijo de una pareja de bailarines polacos que se encontraban de gira en la ciudad con su compañía de danza. Padre, Fomá Lavréntevich Nijinsky; Madre, Eleonora Nikoláevna Bereda. Buckle (1991), expone que nació en 1889, pero que se postergó para más adelante la inscripción y el bautismo, dada la actividad artística ambulante de los padres.

1891: Bautizado como católico en Varsovia. Hermana, Bronislava (1891-1972), bailarina; Hermano, Stanislav (1886-1918). Internado en un psiquiátrico donde murió (de niño se cayó por una ventana y

sufrió graves daños cerebrales).

1897: Vaslav viaja con la compañía de danza de sus padres por toda Rusia y actúa en público a muy temprana edad. Su padre abandona a la familia cuando su amante queda embarazada. Eleonora y sus hijos se instalan en San Petersburgo. 1898: A los nueve años ingresa en la Escuela Imperial de Ballet de San Petersburgo. Ya se hablaba de él como “la octava maravilla del mundo”. 1907: Se gradúa el 29 de abril. Entra a formar parte del Ballet Imperial de San Petersburgo como solista y desde aquel momento hace una carrera triunfal en el Teatro Imperial; Primera aparición en La Fuente. Conoce al príncipe Pavel Lvov, que será su primer protector y amante. 1908: Empieza su carrera como bailarín y coreógrafo que apenas durará 10 años (1908-1917). Es presentado a Serguéi Petróvich Diaghilev (1872-1929), dieciséis años mayor que él y una de las figuras más relevantes del mundo cultural de San Petersburgo. Nijinsky se convierte en su amante. Su relación se podría denominar como de amor-odio.

1909: Es contratado por Diaghilev para una primera temporada de Los Ballets Rusos en París. La compañía rusa llega a París y Nijinsky debuta el 17 de mayo en el Théâtre du Châtelet con El Pabellón de Armida junto a Anna Pávlova. Baila Las Sílides, El Festín y Cleopatra. Se le bautiza como el “dios de la danza”. Uno de los más preciados regalos que su pigmalión le hace fue introducirlo en el Mir Iskusstva (El Mundo del Arte), revista editada por un grupo de intelectuales burgueses que buscaban la renovación cultural rusa y del cual Diaghilev fue su líder. Este grupo se formó bajo todo el movimiento artístico auspiciado a partir de las ideas de Wagner sobre “la obra de arte total” o Gesamtkunstwerk.

1910: Durante la segunda temporada de los Ballets Rusos en París, recogió triunfos en sus interpretaciones del esclavo negro en Scheherazade, el arlequín del Carnaval, o por su participación en Giselle, Las Orientales y El Pájaro de Fuego. Hace de pareja con Tamara Karsávina (Anna Pávlova se traslada a Londres por sus diferencias con Diaghilev y Fokine).

1911: En San Petersburgo, interpreta uno de los grandes roles clásicos, Albrecht, el príncipe eternamente enamorado en Giselle, usando el vestuario de París, que es considerado escaso e inadecuado para los espectadores rusos. Abandona el Ballet Imperial a consecuencia del escándalo por sus “exhibiciones incorrectas”. Tercera gira

européa, Nijinsky actúa en Narciso y El Espectro de la Rosa, estrenadas en Montecarlo. También se estrena en París, Petrushka donde interpreta uno de los mejores papeles de su carrera.

1912: Los Ballets Rusos van de gira por Berlín, Dresde, Viena, Budapest y Montecarlo. Se estrena en París El Dios azul y Daphnis y Cloe. Comienza su carrera como coreógrafo con La Siesta de un Fauno, sobre un poema de Mallarmé con música de Debussy y diseños de Bakst. La concepción coreográfica de Nijinsky ayuda a entender lo que esta obra supuso. El estreno de esta obra, el 29 de mayo en el Théâtre du Châtelet de París fue un escándalo.

1913: Los Ballets Rusos actúan en Viena, Praga, Londres y Montecarlo. Nijinsky acaba dos nuevas coreografías: se estrena en París, Juegos y La consagración de la primavera. Esta última tuvo ensayos tormentosos por la desintegración rítmica de la música. Fue requerida la presencia de Marie Rambert (estudió Eurritmia con J. Dalcroze en Alemania) para ayudar en la educación rítmica. A partir de esta difícil experiencia, él ideó un método de notación coreográfica que, lamentablemente, no tuvo tiempo de perfeccionar. Estreno en el Théâtre des Champs-Élysées. Se origina un enorme tumulto en el teatro, con peleas entre los espectadores que requieren la intervención de la policía. En Juegos, introduce el tema del deporte ya que el ballet contaba una partida de tenis entre tres personas.

El 15 de agosto, Los Ballets Rusos emprenden una gira por Sudamérica sin Diaghilev, que teme los viajes transoceánicos. En el barco, tras quince días de viaje, Nijinsky anuncia inesperadamente su compromiso con una joven aristócrata húngara, Rómola Pulszky (1891-1978), ferviente admiradora del bailarín, hija de la gran actriz clásica Emilia Márkus. Se casan en Buenos Aires el 10 de septiembre, dos días después de su llegada. Al conocer la noticia, Diaghilev rompe su contrato con Nijinsky, alegando que éste se ha negado a bailar en una representación del ballet del Carnaval en Río de Janeiro y lo expulsa de la compañía.

1914: Nijinsky demanda a Diaghilev por impago de salario. Organiza una pequeña compañía de ballet en Londres, con Bronislava, pero cae enfermo de agotamiento y las funciones son canceladas. El fracaso artístico y financiero le provoca su primera crisis nerviosa. En junio nace Kira, su primera hija, que durante años también tuvo desórdenes psiquiátricos. La familia visita a la madre de Rómola en Budapest, donde les sorprende la guerra. Ni-

jinsky, como extranjero enemigo, es puesto bajo arresto domiciliario en casa de su suegra. Durante el año y medio de internamiento, trabaja en mejorar el sistema de notación de la danza y en la coreografía de un nuevo ballet, Till Eulenspiegel. El encierro, parece ser, agravó los trastornos del bailarín.

1916: Es liberado gracias a las intensas gestiones realizadas por Diaghilev, quien lo necesita para poder financiar la temporada de Los Ballets Rusos en la Metropolitan Opera de Nueva York. Llega a Estados Unidos en abril y tras la primera temporada en Nueva York, Nijinsky es designado por la Metropolitan Opera como director de la compañía para una gira de Los Ballets Rusos por Norteamérica. Estrena la que será su última coreografía, Till Eulenspiegel. En ese año se convierte a las enseñanzas filosófico-religiosas de Tolstói: vegetarianismo, no violencia y castidad marital.

1917: Se realiza una gira de Nijinsky con los Ballets Rusos por España y Sudamérica. El 30 de septiembre, después de finalizar el tour de Los Ballets Rusos por Sudamérica, Nijinsky bailó acompañado por el pianista Arthur Rubinstein en beneficio de la Cruz Roja de Montevideo. Esta fue la penúltima interpretación pública de Nijinsky.

Nijinsky y su familia se trasladan a Saint-Moritz en diciembre, en espera de que acabe la guerra.

1918: En Saint-Moritz, trabaja en su sistema de notación, dibuja e idea nuevos ballets. Su salud mental cada vez va deteriorándose más.

1919: Comienza sus cuadernos, que conforman su Diario, concretamente el día 19 de enero, el mismo día en que baila en público por última vez en el hotel Suvretta de Saint-Moritz. Realiza un solo colérico, tiene ataques de violencia y muestra otros síntomas de “locura”. Es examinado por el Dr. Hans Curt Frenkel tras el episodio.

Rómola pide a su madre y su marido que dejen Budapest y le ayuden a llevar a Nijinsky a Zurich. La familia parte hacia Zurich.

Interrumpe su diario el 4 de marzo y lo finaliza el día anterior a su viaje a Zurich, donde es examinado por el famoso psiquiatra Eugene Bleuler. Bleuler, como director del Asilo de Burghölzi, le diagnostica “una confusión mental de carácter esquizofrénico, acompañado de una ligera excitación maníaca” (Seznec, 2002).

Tras sufrir una crisis, tres días más tarde es ingresado cerca de Kreuzlingen, en el Sanatorio Psiquiátrico Bellevue, dirigido por Binswanger, y

permanece en éste durante tres meses.

Se apunta que ya es un “enfermo mental crónico”. Heuyer le diagnosticó como “una forma demencial simple de una demencia precoz, presentando una fase catatónica, precedente de una fase delirante” (Seznec, 2002).

Fue examinado por grandes especialistas de la época como el citado Binswanger, Adler, Greiber, Freud, Ferenczi, Coué, Wagner-Jauregg, Sakel o Reese y tratado con psicoanálisis y terapia farmacológica.

1920: Nace su segunda hija Tamara. En algunas versiones aparece la hipótesis que ésta es hija del Dr. Frenkel, ya que es posible que cuando Nijinsky empezó su deterioro mental, su esposa y el doctor iniciaran un affaire. No obstante, no existen pruebas que lo confirmen.

1923: La familia se traslada a París.

1929: Ingresa en un sanatorio en Suiza.

1936: Rómola publica el diario en inglés, en su versión abreviada y censurada.

1937: Empiezan sus problemas cardiovasculares con crisis hipertensivas graves.

1938: Sometido por Sakel, inventor de los “shocks” insulínicos, a un tratamiento de choque con insulina en la clínica de Bellevue (Suiza). Su salud mental parece que mejora.

1940: Al declararse la Segunda Guerra Mundial, Nijinsky y Rómola viajan a Hungría, desde donde intentan, sin éxito, emigrar a Estados Unidos.

1945: Se trasladan a Austria.

1948: Nijinsky y su esposa son autorizados a residir en Inglaterra.

1950: Nijinsky muere el 8 de abril en un hospital de Londres, a causa de una insuficiencia renal asociada a una arterioesclerosis y a una hipertensión arterial. Es enterrado en el cementerio de Saint-Marylebone.

1953: Se trasladan sus restos al cementerio de Montmartre en París.

1.2. Su Diario

El Diario fue publicado por primera vez en 1936, en una traducción inglesa supervisada por la esposa del bailarín. En su edición, Rómola suprimió partes considerables del original, en especial los pasajes con fuerte carga sexual, además de alusiones escatológicas y los aspectos menos atractivos de la enfermedad de su marido. Rómola alteró también el orden de las secuencias, cambió identidades y creó un epílogo que remató la obra de un modo más bello y literario, lo que ofreció una imagen más romántica de la “locura” del artista (suprimió casi el 40% del diario). A la muerte de Rómola en 1978,

el manuscrito del diario fue subastado por Sotheby's en 1979 y una primera traducción completa fue traducida al francés en 1995.

En 1994, el Diario fue adquirido por la “New York Public Library” y se encuentra en la “Library's Dance Collection at Lincoln Center”.

El Diario fue escrito en seis semanas y media, del 19 de enero al 4 de marzo de 1919. Por lo que se conoce hasta ahora, es posible que sea el único escrito que esté registrado en el momento sobre la experiencia de la psicosis- y no retrospectivamente, a diferencia de otras narrativas realizadas por otros artistas.

El diario fue registrado en tres libretas, la primera con papel pautado en líneas y las otras dos con papel en blanco, que conformaron 314 páginas escritas por ambas caras, más una página con un título para lo que Nijinsky llamó “Libro II”.

Él hizo solamente una división principal en el diario. Tras dos páginas y media de la tercera libreta firmó el material precedente como “Dios Nijinsky. Saint-Moritz Dorf. Villa Guardamunt. 27 de febrero de 1919” y luego empezó una nueva sección llamándola “Libro II: Sobre la Muerte”, por lo que se supone que todo el material anterior debía ser el “Libro I”. Él ya sabía el título para éste porque en el inicio del “Libro II”, él escribe “llamaré al primer libro Vida y a éste Muerte”, en consecuencia cuando se editó se insertó una página a modo de título que ponía “Libro I: Sobre la Vida”. También en un pasaje de su diario, él considera darle en su conjunto el título de “Sentimiento” a su diario. No obstante, se mantuvo el título genérico de Diario.

Existe una cuarta libreta, que contiene su correspondencia. Es una libreta parecida a los tres ejemplares que contienen el Diario y consta de dieciséis cartas escritas a diversos personajes de la época. Esta libreta se encuentra en la Bibliothèque Nationale, Departamento de Música, en París.

En la primera libreta Nijinsky empieza a escribir con un lápiz de carboncillo, cambia a uno azul indeleble y luego acaba en tinta negra. En la segunda y tercera libreta todo el texto está en tinta negra. En la primera libreta las primeras dos hojas fueron arrancadas. Estas páginas parecen haber contenido dibujos, porque en los bordes de las hojas existen trazas de éstos. Salvo esta pérdida, no hay indicios de que ningún texto se perdiera. Precediendo el texto de la tercera libreta hay nueve páginas con dibujos a lápiz, la mayoría diseños abstractos basados, como de costumbre,

en la figura del arco. El primero de ellos presenta su nombre en el alfabeto latino y no el cirílico, dentro de lo que podría ser un ojo. En la tercera libreta, al final del texto siguen trece hojas en blanco. En el “Libro I” alterna narrativa y poemas y en el “Libro II” solo narrativa.

El análisis que se realiza en este estudio es de la edición, traducida del ruso a partir de la transcripción íntegra de aquel manuscrito, en la primera versión, en lengua castellana, del texto no censurado ni manipulado por la esposa de Nijinsky. El diario que se analiza fue editado en 2003 y presenta 241 páginas.

1.3. Objetivos

A partir de toda esta información se plantean los siguientes objetivos:

- Analizar la narrativa del diario para poder constatar su psicopatología y trastornos mentales.
- Detallar a nivel nosológico su cuadro clínico.
- Adaptar el lenguaje médico-psiquiátrico de la época a la terminología actual, para una mayor comprensión de su psicopatología.
- Relacionar dicho análisis con su arte y creatividad (danza, movimiento, coreografías, dibujos, poemas, caligrafía...).

2. METODOLOGÍA

El análisis de narrativa del Diario de Vaslav Nijinsky, se ha basado en la Metodología de Groundhed Theory. Esta metodología fue creada por Glaser y Strauss (1967) como una aproximación a la investigación cualitativa.

El proceso seguido ha sido, en primer lugar, se divide el texto en unidades de análisis; en segundo lugar, se codifican estas unidades en función de su significado; en tercer lugar, se asignan estas unidades a cuantas categorías sea necesario; en cuarto lugar, se configura una estructura jerárquica en la que la categoría de la que emergen las demás se considera una categoría nuclear.

Dado el gran volumen del Diario, se han designado dos unidades de análisis por página.

Para realizar el estudio del diario se ha seguido el siguiente procedimiento:

1. detectar contenido psicopatológico y contenido no psicopatológico.
2. Una vez detectado el contenido psicopatológico, se procedió a subrayar aquellas unidades de análisis para su posterior categorización. Exclusivamente, se han registrado las unidades de análisis que hacen referencia a su propia persona.
3. Creación de las categorías.
4. Agrupación de las unidades de análisis en categorías.
5. Jeraquización de las categorías.
6. Realización de la tabla de categorías.

3. RESULTADOS

El análisis del diario se muestra en las siguientes Tablas (Ver Anexos). En la TABLA I se exponen los Aspectos psicóticos, Funciones de la integración yoica, Personalidad, Anosognosia y Metáforas. En la TABLA II, la Motricidad, Obsesiones, Fobias, Miedos, Conductas suicidas, Afectividad, Alteraciones de la sexualidad, Agresividad, Conductas adictivas, Alteraciones exógenas u orgánicas, Ansiedad, Atención médica y Otras alteraciones.

Los resultados nos muestran que existen 470 unidades de análisis -308 unidades (Libro I) y 162 unidades (Libro II).

En estas unidades se han creado 17 categorías nucleares de las cuales se recogen diversas subcategorías con contenido patológico.

4. CONCLUSIONES

Los resultados que se presentan muestran que el Diario constituye el testimonio de su quiebro psicótico, sumado a una sintomatología obsesivoide que puede coexistir de forma paralela a diversos niveles del deterioro esquizofrénico característico de su condición, con gran cantidad de sintomatología “negativa”. En su escritura se observan delirios, alucinaciones, empobrecimiento del lenguaje, apatía marcada, bloqueo de la respuesta emocional e interpolaciones en el curso del pensamiento. Los resultados de la Tabla I muestran una gran riqueza en la temática delirante y una variabilidad importante de los aspectos psicóticos, lo cual confirma los primeros diagnósticos dados en sus primeros ingresos hospitalarios. Desde un punto de vista de la historia de la psiquiatría, observamos que la historia de la enfermedad de Nijinsky es paralela a la historia de la esquizofrenia, concepto que ha variado mucho a través del tiempo. Nijinsky fue diagnosticado por Bleuler de dicho trastorno en 1919 y a Bleuler, en 1921, se le debe el término que acabó haciendo fortuna para describir este cuadro (esquizofrenia). Es probable que los trastornos del artista ayudaran a conformar sus investigaciones y reforzaran la importancia de cambiar la denominación kraepeliniana de demencia precoz por la de esquizofrenia. Nijinsky, como artista cultivado e interesado por el arte, se expresaba utilizando muchas metáforas. Una de ellas podría ser lo que él describe como “paseo”, que suele coincidir con la descripción de un delirio sistematizado. Así mismo, en sus cuadernos se muestran los poemas y la imaginería de sus dibujos, que confirman notablemente algunos elementos definitorios de la esquizofrenia, como la perseveración, la repeti-

ción y la consistencia obsesiva en la que por medio de círculos y arcos representaba ojos y peces. Los poemas también muestran las mismas características. Por ello, este texto tan descriptivo de su experiencia probablemente contribuyó a perfilar más esa denominación del término.

Durante el transcurso de su enfermedad, su motricidad también se vio afectada (Tabla II). Este punto es importante, porque el desmantelamiento psíquico provocó episodios de inmovilidad y excitación psicomotriz en un cuerpo que había bailado. Así, los movimientos característicos de esta enfermedad mental cobran en él una especial relevancia por su condición de brillante bailarín e investigador infatigable de las poéticas del cuerpo. Ya para Bleuler, conocer los síntomas motores de la esquizofrenia era relevante, por lo que observar –especialmente en él– estos síntomas también podría ser otra característica para el avance en el conocimiento de este trastorno. Hoy en día, la observación y el análisis del perfil de movimiento de estos episodios es un valor potencial en el diagnóstico psiquiátrico.

El camino en el que el movimiento expresa significado sería difícil de demostrar en su caso porque, lamentablemente, no lo podemos observar dado que solo existen fotos de esos episodios.

Hasta ahora no existe conocimiento de un artista que registre la experiencia de la psicosis en el momento y no de forma retrospectiva. Nijinsky escribía sus pensamientos y emociones mientras vivía sus experiencias, siendo el único artista que escribía de este modo. Otros destacables artistas que padecieron un trastorno mental tales como Hölderlin, Schumann, Nietzsche, Van Gogh o Artaud no lo registraron de esta forma. El traductor de la primera edición íntegra francesa, Christian Dumais-Lvovsky reconoce que “Nijinsky no era ciertamente un escritor, poeta o epistológrafo” (Gramary, 2005). Así el texto puede estar desprovisto de un valor literario intrínseco pero tiene el valor del testimonio de primera mano de mostrar su enfermedad mental. Es un texto que “llega”, a pesar de sus alteraciones en el curso del pensamiento y el lenguaje, sus dificultades en la integración yoica y su marcada anosognosia (Tabla I). De todo ello, se deriva que éste podría ser un documento valioso para proseguir la investigación de la relación entre creatividad-patología.

Hoy en día, sabemos que los trastornos esquizofrénicos constituyen la más alta expresión de psicosis. No solo cuantitativamente (se calcula que el 80% de todas ellas son esquizofrenias), sino también por su nivel de incapacitación y disrupción de la vida del

enfermo (Jarne, 2002). Los resultados muestran que el trastorno afecta a prácticamente todas las funciones de su comportamiento, necesidades básicas y hábitos de vida. Por ello, en la actualidad, cumpliría los criterios establecidos por el DSM-IV para el diagnóstico de Esquizofrenia. Es sorprendente la lista de prestigiosos psiquiatras que trataron su caso, muchos de ellos nombrados en el diario (Tabla II: sólo se muestran los médicos que él nombra en su Diario), y los diferentes tratamientos a los que fue sometido a lo largo de su vida. Su caso clínico pudo contribuir en el conocimiento de los tratamientos de los trastornos mentales, tanto a nivel psiquiátrico como farmacológico. Se aplicaron varias terapias de diferentes escuelas psicológicas y se trató con los fármacos de la época, teniendo en cuenta, por ejemplo, que Nijinsky muere en la primavera de 1950 en Inglaterra, antes de la aparición del primer neuroléptico eficaz, la clorpromazina, por lo que las direcciones de su tratamiento son previas a este gran acontecimiento.

La sintomatología obsesiva, fóbica y sexual (Tabla II) también adquiere relevancia. En esta versión no censurada de su Diario, vemos su obsesión sexual y mística de forma muy descriptiva mediante la relación delirante con la carne y con Dios. No es posible establecer un juicio espiritual-religioso sobre Nijinsky, si tenía arraigadas creencias religiosas o si recibió una educación rígidamente religiosa o demasiado insistente en conceptos morales. No obstante, sí se podría afirmar que se debate entre los prejuicios represivos que consideraban las conductas propias del desarrollo o evolución psicosexual como algo inmoral o pecaminoso, que contrastaba con un impulso sexual excesivo e indefinido en la búsqueda de la relación sexual indiscriminada. Esto se ve en sus relaciones homosexuales iniciales con el príncipe Lvov y con su mentor Diaghilev (ambas descritas como un sacrificio) y con su esposa Rómola. Su afectividad (Tabla II) nos haría pensar en episodios mixtos caracterizados por una mezcla de síntomas maníacos (explosivos, desinhibidos...) y depresivos (tristeza, pasividad...) que por su condición de bailarín podrían ser comunicados mayoritariamente a través de su movimiento y las formas culturales de su país. La comunicación no verbal varía según el país, no obstante, la presencia de esquizofrenia es relativamente independiente de los contextos culturales.

Todos los estudios coinciden en la universalidad

del trastorno, adaptado en su expresión a las peculiaridades de cada región del planeta (Jarne, 2000). No siempre es fácil determinar cuándo se ha iniciado la enfermedad en una persona con un trastorno esquizofrénico. Frecuentemente, existe un periodo de tiempo anterior al diagnóstico durante el cual se evidencian una serie de cambios en la vida de la persona y que se manifiestan en un conjunto de conductas calificadas como “raras” o “extrañas” por los que rodean al enfermo. En Nijinsky, se observa que el ajuste premorbidó es bastante precoz. Ya desde la infancia, existía un descenso en el rendimiento académico, tendencia al aislamiento, inhibición en la comunicación de emociones que contrastaba con manifestaciones de inquietud e hiperactividad.

Podríamos decir, entonces, que la etapa prodrómica de la enfermedad se manifiesta como una exageración de los atributos de esta personalidad. No es cierto que la asociación entre trastorno de personalidad y trastorno esquizofrénico sea automático, pero sí es común. Ya adulto, a través de sus escritos, se puede observar la presencia de alteraciones en la personalidad de origen esquizotípico (Tabla I). A este hecho contribuye la hipótesis de que el sustrato neurocognitivo, sus posibles alteraciones neurológicas (sistema nervioso central) y los procesos cognitivos de ambos trastornos, sean comunes en un espectro que presentaría un continuum desde la esquizotipia como rasgo de personalidad hasta la esquizofrenia como cuadro clínico.

Cabe destacar que dichas alteraciones neurológicas pueden deberse a un hecho que él describe en uno de los cuadernos pero de forma pasajera. Nijinsky tuvo una grave caída durante su infancia. Una nota a pie de página nos explica que la grave caída no tuvo lugar a los quince años, sino a los doce, en una ocasión en que sus compañeros de clase lo convencieron para que demostrara lo alto que podía saltar por encima de un atril.

Los niños subieron el nivel del atril y untaron el suelo con jabón. Vaslav cogió impulso y se clavó el atril en el vientre, originándose una contusión hepática con una hemorragia interna, y cayó de cabeza al suelo. Estuvo sin conocimiento cinco días. Desde un punto de vista etiopatogénico, los trastornos exógenos (Tabla II) pueden ser secundarios a patologías muy diversas. Una posible hipótesis podría ser que debido a esta fuerte caída hubiera habido algún tipo de traumatismo craneal u otro tipo de lesión que puede manifestar algunos de los síntomas que presenta. No obstante, no está demostrada la relación de tales cuadros con el

traumatismo.

Cabría destacar la perspectiva relacional que envuelve a Nijinsky desde su infancia, ya sea en su sistema familiar o extrafamiliar. Desde muy temprana edad participó en diferentes espectáculos familiares, por lo que se podría decir que creció en una familia donde subir a escena y gustar al público era más importante que otros logros, incluso en detrimento de los lazos afectivos. Ese estatuto de la danza podría representar un factor contundente en su organización psíquica. Después, la rigidez educativa -casi militar- de la Escuela Imperial lo afianzó como un niño introvertido, frágil y con una comunicación familiar deficitaria. Se podría ubicar sus primeras incursiones en la danza como un espacio de descarga de energía y de oportunidad de expresión personal. En el Genograma (Tabla III), se detallan antecedentes psiquiátricos en algunos miembros de su familia, además de eventos traumáticos como el accidente de su hermano, el abandono de su padre y una posible madre depresiva, por lo que el espectro de la enfermedad mental en esta familia es patente.

Desde la perspectiva psicopatológica, se han hecho numerosos estudios acerca de la relación entre la creatividad y la enfermedad mental, y no es extraño que se establezcan conexiones firmes entre estos fenómenos. Por ello, se deben tener en cuenta las teorías e hipótesis que buscan encontrar los porqués a las semejanzas y divergencias que existen entre creatividad y trastorno mental, además de tomar en consideración factores referentes a la familia, desarrollo y medio del sujeto. El análisis de su narrativa puede ayudar a concretar el análisis individual de su caso y proseguir en esa dirección investigadora.

Nijinsky creó un verdadero estilo. Hutchinson (1991) en su estudio sobre *La Siesta de un Fauno*, recalca en esta obra la importancia del estilo de sus gestos, el estilo en el caminar, la expresión, la música, el timing de los gestos de la mano y la relación que se establecía entre el fauno y las ninfas. Ese estilo o, sencillamente, “eso” o “aquello” que le diferenciaba del resto era lo que le convertía en un gran artista. Se podría decir que fue la primera estrella, reconocida como bailarín, que estaba al mismo nivel que pintores, compositores y escritores. Él elevó el estatuto de la danza, siempre acomplejada como un arte menor, dentro del mundo del arte. Sin buscar el juicio artístico de su obra, sí se puede constatar que desde un punto de vista coreográfico llevó hasta el límite

el lenguaje de la danza. En apenas once minutos con su primera obra como fauno se adelanta a su tiempo. Él, educado en la tradición de los Ballets Imperiales, reduce su coreografía a andar, negar la estética previa y sustituirla por elementos como los ángulos, el peso o la gravedad, experimentos que no tendrán lugar bien entrado el siglo XX.

En su narrativa, registra las vivencias de sus años como bailarín y coreógrafo. El que escribe ya se considera una persona con un trastorno mental, como se ha demostrado. Teniendo en cuenta esta perspectiva de enfermedad, tampoco es posible desdeñar la visión que él tenía de toda esa época. Por ello, tras la lectura se podría afirmar que la revolución fue él mismo. Como bailarín o en sus cuatro coreografías, mostraba la geografía corporal desde cualquier lugar, dotándolo de una fuerte carga expresiva. Por ejemplo, Ostwald (1993) expone que el impacto que le causó visitar a su hermano en el asilo y ver personas con enfermedades neurológicas (las posiciones de las manos, los movimientos repetitivos etc.) posiblemente inspirara las danzas del artista. Su capacidad de observación de todo lo que le rodeaba se tamizaba en él y se proyectaba en sus interpretaciones. Él era un espejo de ese mundo que se “movía”.

La danza se podría entender como una forma de movimiento organizado en tiempo y espacio, por lo que es posible que esta conformación del espacio de la danza y sus límites fuera una forma de contención en cuanto a su estructura psíquica. En este estudio se constata su psicopatología, pero no es posible verificar la relación entre creatividad-trastorno mental sin continuar la investigación. No obstante, en este punto sí se muestra la posibilidad de que pudiera expresar, a través de su movimiento y su danza, aquellos eventos traumáticos por medio de los personajes y las coreografías que bailó y escribió, encontrando así una salida a su dinámica psíquica. Una característica esencial en Nijinsky es que bailó a personajes andróginos, así que en el momento que se asumía como espectro, como marioneta o como fauno no solo se encontraba en su elemento natural sino que le permitía establecer un lazo social con el mundo exterior y su gran apertura a la experiencia era canalizada. Nijinsky tenía treinta años cuando fue diagnosticado de esquizofrenia y vivió treinta años más, durante los cuales su reputación y su mito crecieron.

Recordemos que su carrera como bailarín y coreógrafo de éxito apenas duró diez años, por lo que es posible que durante ese tiempo y también en la infancia, a través del movimiento y la danza, ele-

mentos contenedores, se fuera permitiendo cierta estabilidad psíquica, hasta que llegó un momento en que ya la enfermedad le desbordó, dejó de bailar y empezó a escribir los cuadernos que conforman su Diario, principal objeto de este estudio.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Buckle, R (1991) *Diaghilev*. Madrid: Siruela
- Gramary, A (2005) *O Crepúsculo Dos Deuses: Nijinsky e Isadora*. Leituras Vol. VII No 6, p. 63-67
- Herrero, O (1999) *Fundamentos metodológicos*. En: *Análisis de narrativas con apoyo computarizado: fundamentos conceptuales, metodológicos y aplicación a una narrativa de duelo*. Tesina no publicada.
- Hutchinson Guest, A.; Jeschke, C (1991) *Nijinsky's Faune Restored: A Study of Vaslav Nijinsky's 1915 Dance Score L'Après-Midi d'un Faune and His Dance Notation System*. Philadelphia: Gordon and Breach.
- Jarne, A; Talarn, A (comp) (2000) *Manual de Psicopatología Clínica*. Barcelona: Paidós/ Fundació Vidal i Barraquer.
- López-Ibor, J.J; Valdés, M (2002) *DSM-IV-TR Manual Diagnóstico y Estadístico de los Trastornos Mentales*. Texto revisado. Barcelona: Esclavier Masson
- Ostwald, P (1993) *Vaslav Nijinski. Un saut dans la folie*. Paris: Passage du Marais.
- Seznec, J.C (2002) *Vaslav Nijinski: de la danse à la schizophrénie, parcours à travers l'histoire de l'art et de la psychiatrie*. Annales Médico-Psychologiques, 160: 158-165
- Nijinsky, R (1983) *Vida de Nijinsky*. Barcelona: Destino
- Nijinsky, V (1999) *The Diary of Vaslav Nijinsky*. Ed. Joan Acocella. USA: Illinois
- Nijinsky, V (2003) *Diario*. Barcelona: Acantilado.
- Villegas, M (1992) *Análisis del discurso terapéutico*. Revista de Psicoterapia, 10-11, 23-6Z



AMORES PERROS

Por Nerea Moreno Herranz

Personajes y significado dentro de la estructura La estructura de Amores Perros relata la historia de tres personajes totalmente distintos en la mayor parte de las características que se les pueden atribuir a cada uno de ellos, pero que poseen en común el hecho de perseguir un deseo, dentro de lo que para cada uno de ellos significa llegar a tener una vida mejor, o lo que podríamos identificar con la felicidad. Estos personajes son Octavio, Valeria y el Chivo. Octavio es un joven de unos veinte años aproximadamente, perteneciente a la clase obrera o más bien al lumpen proletariado y cuyo deseo es irse a Ciudad Juárez con Susana y el hijo de ésta, lo que para él significa salir de su contexto de miseria y vivir un mundo mejor. Cambiar su realidad.

Valeria es una mujer adulta, modelo y de clase alta. Se trata de un personaje superficial que identifica la felicidad con el éxito social, ya que es lo que le ha permitido conseguir su dinero, su pareja etc.

El Chivo es un hombre maduro que, aunque ahora se dedique a mendigar y a ser asesino a sueldo, proviene de clase media-alta (fue a una universidad privada). Su situación actual se debe a su pasado de guerrillero y preso. El deseo que persigue es recuperar a su hija, que le cree muerto.

La estructura narrativa de esta película supone un ingrediente indispensable para poder establecer la relación deseada entre los personajes, en especial por medio del accidente y también por medio de sus perros, lo cual será determinante para el contenido y el mensaje fundamental que transmite el film. El accidente es un punto determinante para todos los personajes ya que marca un punto de inflexión en la historia de todos ellos porque supone una pérdida importante en sus vidas: para Octavio y Valeria supone la pérdida de lo que más valoran (el dinero que le permitiría a Octavio irse a Ciudad Juárez con Susana, y la pierna indispensable para el trabajo de modelo que le proporciona fama, éxito y dinero

a Valeria); para el Chivo supone también una pérdida importante, los perros que actúan como su familia, pero hay una diferencia muy importante con Octavio y Valeria, y es que este hecho será determinante para que se de cuenta de que debe volver a buscar lo que él había perdido previamente (lo que más quería), es decir, recuperar la pérdida más importante de su vida que es su hija Maru. También es fundamental resaltar el propio orden de las historias: primero la del joven Octavio, después la de la adulta Valeria y finalmente la del maduro Chivo. Esto supondría, pese a lo que puede parecer la película en una lectura superficial, una estructura lineal (la vida) en el contenido y más aún si tenemos en cuenta que el conjunto de la película cobra sentido en el último relato: el del Chivo. Por otro lado, si al llegar al final del film, hacemos una lectura a la inversa, es decir, en sentido contrario, del final al principio, nos daremos cuenta de que la historia de Valeria en primer lugar y la de Octavio en segundo lugar, pueden identificarse como los errores fundamentales cometidos por el Chivo a lo largo de su vida: Valeria representaría el éxito social y la superficialidad de la clase social de la que proviene el Chivo y por lo tanto su vida en un principio; Octavio sería en cambio la ambición de tratar de buscar un mundo mejor para vivir (Ciudad Juárez con Susana), lo cual encaja con la decisión del Chivo de irse a la guerrilla (tal y como le cuenta a su hija Maru en el mensaje que le deja en el contestador).

Esta lectura nos lleva directamente a relacionarla con la Teoría del Eterno Retorno elaborada por Nietzsche, que consiste en aceptar que todos los acontecimientos del mundo, todas las situaciones pasadas, presentes y futuras se repetirán eternamente, tal y como sucede en las vidas de Valeria y Octavio, ya que repiten los errores del Chivo.

No obstante, la historia del Chivo supondría una superación dialéctica de esos errores que han supuesto la pérdida de los que más quería, representados en las historias de Valeria y Octavio, que culmina con un cambio fundamental en su vida, ya que deja su trabajo de asesino a sueldo

(recupera su dignidad en el momento en el que decide no asesinar a Cofi), abandona su estética de mendigo y le cuenta a su hija por medio del contestador toda su verdad, enfrentándose a todos los errores cometidos y afrontándolos de manera valiente. Esta superación se advierte en concreto cuando le deja todo el dinero que ha conseguido bajo su almohada (el éxito y la fama de Valeria) y admite que fracasó en su intento revolucionario (búsqueda de un mundo mejor de Octavio).

Esta superación dialéctica tiene su punto álgido en la última escena de la película, cuando el Chivo, ya Martín, marcha caminando por un descampado yermo hacia el horizonte, suponiendo esto un canto a la esperanza y la superación de toda una vida de errores con consecuencias dramáticas.

La estructura narrativa de Amores Perros, con toda su complejidad, permite no sólo esta reflexión sobre la vida, sino llegar mucho más allá. El hecho de que retrate distintas clases sociales (con unas diferencias tan marcadas en México) para contar las tres historias, permite una crítica brutal al sistema y a la sociedad mexicana: la clase obrera se ve obligada a delinquir para sobrevivir; la clase alta es superficial y corrupta; y finalmente, este México compuesto por todos ellos, movido por la violencia que provoca el dinero (tanto su ausencia como su posesión) supone un caos absoluto e incluso la barbarie, el machismo, el desastre.

Además, si se tiene en cuenta el contexto de la sociedad mexicana en el momento en el que se elabora la película nos daremos cuenta de que el fondo de la película va incluso más allá. Amores Perros es un film del año 2000, año en el que se produce por primera vez en 71 años (durante los que había gobernado el PRI) la alternancia política cuando una alianza de los partidos Acción Nacional y Verde Ecologista de México derrota al PRI en las elecciones presidenciales, lo cual supuso en ese momento un baño de esperanza en el cambio para la mayor parte de la sociedad mexicana.

Precisamente por este detalle, podemos decir que el maduro Chivo representa a la madura sociedad mexicana, que ha superado los errores de su historia, de su vida, mira hacia el horizonte del yermo descampado con ojos de esperanza. Esto es, que a pesar de las apariencias, Amores Perros no cuenta tres historias que chocan

accidentalmente en el camino, sino que cuenta una sola: la historia del pueblo mexicano.

El tratamiento de la violencia en Amores Perros adopta un punto de vista bastante peculiar para retratar la violencia, y que se adapta perfectamente para conseguir la sensación deseada en el espectador sin ser absolutamente explícito. Utiliza la elipsis de una forma inteligente, de manera que le da más intensidad a las escenas de las que quieren resaltar la violencia: las más importantes.

Debemos tener en cuenta que se trata de una película que pretende retratar una sociedad extremadamente violenta como es la mexicana, y precisamente este aspecto es el que desata la violencia más explícita en toda la película. Esto es, que, si observamos además el origen de la violencia en todos los aspectos reflejados en el film, el resultado es que la adquisición de dinero es la justificación en todos los casos, independientemente de la clase social o la historia (de las tres que se narran).

Esa persecución del dinero motiva y da a entender que se trata de algo bastante generalizado en la sociedad mexicana, y la representación de México que pretende ser la película, con toda su escasez, brutalidad y caos se muestra por medio de las escenas que contienen violencia explícita. Por ejemplo: la paliza que le dan a Ramiro, el atraco y la muerte de Ramiro a causa de un disparo en el banco, las sangrientas peleas de perros, los gritos en las discusiones de Valeria y Daniel, el disparo a sangre fría del Chivo al hombre que está en la cafetería, la persecución de los aliados del Jarocho que, a punta de pistola, pretende matar a Octavio y su amigo, la puñalada que Octavio propina al Jarocho etc, entre otras.

Todas estas escenas son las que permiten al espectador ver “en directo” cómo se ejecuta el acto violento, lo que además se ve reforzado por la sangre, las cicatrices, los gritos e insultos etc. No obstante, a pesar de que se trate de violencia explícita también existe una intención de no dejar verlo todo, si tenemos en cuenta que la hipervisibilidad no es algo que se pueda aplicar a esta película. Incluso en las sangrientas peleas de perros o en la paliza de Ramiro hay cierta contención a la hora de mostrar: no es una película morbosa en absoluto a pesar de que lo cierto es que tendría grandes riesgos de haber sido así por su propio contenido.

Por otro lado, los momentos más importantes de la película en los que la violencia también está

presente se tratan de un modo distinto: nunca nos muestran la violencia en sí, sino las consecuencias de esa violencia, lo cual consigue un efecto más intenso en el espectador y una emoción superior al otro tipo de escenas violentas que ya hemos analizado.

Estos casos se ven de forma muy clara en distintos momentos de las tres historias que narra la película: la oreja desgarrada de Susana (que hace entender que sufre malos tratos), los aullidos de Richie (que quieren decir que está atrapado debajo de la tarima y está siendo devorado por las ratas), la imagen de Valeria sin pierna (se la han amputado), los perros muertos del Chivo (los cuales han sido matados por “Cofi”, el perro de Octavio, recogido por el Chivo en el momento del accidente) etc. En todos estos casos la mostración de las consecuencias de la violencia invita a la participación de la imaginación del propio espectador para recrear la violencia en sí y provocar un efecto mucho más horrorizante que la violencia explícita. Esto se suma a que se trata de momentos fundamentales desde el punto de vista emotivo, lo cual provoca las sensaciones más intensas de la película.

ACIERTOS DE AMORES PERROS.

Cómo percibimos el México que nos cuenta:

MOVIMIENTO DE CÁMARA

Para mí el mayor acierto de esta película ha sido conservar unicidad en tanta mezcla. El movimiento de la cámara o momentos se parece al de un documental, por momentos, el plano es absolutamente subjetivo y nos parece ir en el coche, de la escena con la que arranca la película, también influye el ruido de la vía, la vertiginosidad de la escena, hasta en el propio lenguaje... como pasamos a los planos larogos y fijos de las otras dos historias; o a los planos donde sólo intuimos, escuchamos lo que ocurre, sin saber bien lo que está pasando, porque quizá no hay ninguna palabra; nos lo deja todo, a veces, a la imaginación, y otras, entra en la misma herida, acercando la cámara, subjetivándola y haciéndonos poner en el papel del mismo retratado; del mismo perro. En esa primera escena estamos más con la vida de Cofi que con esos dos muchachos a los que no entendemos; ¿ocurrirá lo mismo en otros lugares de México con este lenguaje? Pienso que sí. Creo que hay una estilización del lenguaje callejero.

ESTÉTICA DE LA PELÍCULA

Definitivamente nos coloca en la realidad; una realidad estilizada; cuando se emplea el término estilización no tiene por qué ir referido sólo a lo bello; aquí hay también una estilización un

artificio de lo sórdido. Una especie de homenaje a lo sórdido desde el realismo manipulado; maravillosamente manipulado. La luz del apartamento de Valeria, la propia luz del coche del principio, la luz del lugar del Chivo, son totalmente distintas; su tratamiento. Las tres son realistas; cada una nos da una realidad diferente. La de los muchachos es la que tiene color más vivo, más llamativo del rojo; es cálida, cercana, y lejana por el aspecto documental de momentos; la de Valeria está acabada en pasteles; la luz matizada, hasta los gestos que realiza; bajar la persiana; hay más tiempo; hay otra suavidad; es lo que no vemos, sabemos que sucede, pero no podemos hacer nada para remediarlo, y NADA CAMBIA,. La del Chivo tiene un predominio de fríos: azules y grises, pero intensos; nos acerca a un mundo que no nos pinta atractivo, como en un momento dado podría ser el de los jóvenes, aunque sólo fuera por el amor. Quiere que nos metamos, pero que no nos guste demasiado lo que vemos.

ATMÓSFERA DE LA PELÍCULA

Hay una incesante intriga que sobrevuela toda la película; a veces más tranquila, a veces, hasta respiramos, pero al estar tan bien construídas las tres historias vivimos tres puntos climáticos diferentes; las escenas están montadas de tal manera que podemos coger aliento, pero rápidamente entraremos en el conflicto de la siguiente historia que será más climático y a la vez, nos aclarará contenido providencial de la siguiente; es una concatenación rítmica de contenido y forma ágil e intrincada. Desde luego con la sensación de: ESTO SUCEDE. Allí nos lleva, por muy originales que sean los principios de las historias; como decía Mamet en “Los tres usos del cuchillo”: El espectador aceptará toda la información que le demos si no la contradecemos.

EL TIEMPO

Aquí se ve la mezcla clara. La historia tiene una cronología, aunque no la sigue en el montaje, pero ya hemos hablado de la estructura; yo quería referirme al pasar del tiempo en esta película; volvemos a ver cómo el director maneja sublimemente los tiempos; segundos, los del perro de Valeria agonizando nos parecen días, y después pasan los días y el perro continúa; es un juego permanente con el espectador de acelerar y desacelerar. Escenas trepidantes, planos secuencia de alguien durmiendo.

LOS SILENCIOS. LOS SONIDOS LOS

RUIDOS

Igualmente se alterna el ruido estruendoso que nos lleva a DF, con silencios tremendos; los ladridos de los perros, la jauría, los hombres, con los silencios del Chivo, con los tiempos de miradas; las sonorizaciones no pretenden ser realistas, mejor dicho, como ocurría en “El día de la bestia” de Alex de la Iglesia, que el sonido de la Gran Vía era realmente Nueva Cork, hay una alteración de los sonidos; a veces, subjetiva del personaje.

LA INTERPRETACIÓN

Es una oportunidad de oro para plantearse una eterna pregunta de si el actor, si está verdaderamente comprometido con lo que hace, padece por ello? Aunque la respuesta habría que preguntársela a los actores de la película, por lo que se observa, mi respuesta sería sí; Otra cosa es si ese padecimiento es doloroso para el actor. Estas magníficas interpretaciones, BRAVO POR GOYA TOLEDO!, esos tiempos de reacción, de miradas, pienso que solo salen del absoluto compromiso con lo que se hace; los sentimientos también son algo a comprometer; el trabajo de observación es revivo; la ventaja del cine es que sólo se hace tres o cuatro veces; el organismo lo aguanta; para hacerlo en teatro, pienso que el mecanismo iría mucho más apoyado en la acción.

Bibliografía

SMITH, Paul Julian. “Amores Perros”. Editorial Gedisa, 2005

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. “Una cultura de la fragmentación”. Generalitat Valenciana, 1995





ANTÓN CHEJOV: IMÁGENES, VERSOS, CITAS Y SUBTEXTOS

POR MARTA MORENO CABALLERO

Chéjov

Entre frascos de brebajes se curan las letras de su vida y de la mía,
Existen en su herencia inyecciones letales de libertad e independencia.

Lo cotidiano se vuelve eróticamente cruel y lo infrecuente,
deshumanizador

Bajo la crónica de una vida rusa
donde una esposa se convierte en medicina
y las amantes en plumas de renglones de inspiración
cuando escriben fracasos que siempre volaron alto
y otros más bajos que siempre fueron , son y serán
éxitos de unos pacientes curados por su arte.

Entre frascos de brebajes se curan las letras de su vida y de la mía, Existen en su herencia inyecciones letales de libertad e independencia. Lo cotidiano se vuelve eróticamente cruel y lo infrecuente, deshumanizador Bajo la crónica de una vida rusa donde una esposa se convierte en medicina y las amantes en plumas de renglones de inspiración cuando escriben fracasos que siempre volaron alto y otros más bajos que siempre fueron , son y serán éxitos de unos pacientes curados por su arte.

“Quien no desea nada, nada espera y se asusta por nada, no puede ser un artista” “Un artista observa, selecciona, adivina y sintetiza”
“Un artista debe emitir un juicio sólo sobre lo que entiende; su alcance se limita como el de cualquier otro especialista... Cualquiera que diga que el campo del artista son todo respuestas y no preguntas, no tiene ni las unas ni las otras”
“El talento de un artista vale a veces lo que el cerebro de un científico”
“Cuando todo esté dicho y hecho, ninguna literatura puede superar el cinismo de la vida real; no emborracharás con un vaso a alguien que ya se ha bebido todo el barril”
“El hombre ha sido dotado con la razón, con el poder de crear, así que puede añadir a lo que se le ha dado. Pero hasta ahora no ha sido un creador, sólo un destructor.”
“No soy un liberal, ni un conservador, ni un creyente en progreso gradual, ni un monje” “Me gustaría ser un artista libre y nada más”
“Si hay una pistola colgada en la pared en el primer acto, debe dispararse en el último”
“Los bosques siguen desapareciendo, los ríos se secan, la vida salvaje se extingue, el clima se arruina y la tierra se vuelve más pobre y fea cada día”
“Me siento más seguro y más satisfecho cuando pienso que tengo dos profesiones en lugar de una. La Medicina es mi esposa legal y la literatura mi amante. Cuando me canso de una, paso la noche con la otra”
“Estoy de luto por mi vida, soy desgraciado”
“Tengo la sensación de que lo he visto todo, pero no tuve en cuenta a los elefantes”
“La gente que vive sola siempre tiene algo en la cabeza que estaría dispuesto a compartir”
“No hay nada nuevo en el arte excepto el talento”
“Trato de atrapar cada frase, cada palabra que tú y yo decimos, y rápidamente guardar bajo llave todas esas frases y palabras en mi almacén literario, ya que pueden ser útiles” “Si quieres trabajar

en tu arte, trabaja en tu vida”
”Confieso que enterrar a algunas gentes constituye un gran placer.”
”Cualquiera que sea el tema de la conversación, un viejo soldado hablará siempre de guerra.”
”Cuando se sugieren muchos remedios para un solo mal, quiere decir que no se puede curar.”
”La brevedad es la hermana del talento.”
”La felicidad no existe. Lo único que existe es el deseo de ser feliz.”
”Las obras de arte se dividen en dos categorías: las que me gustan y las que no me gustan. No conozco ningún otro criterio.”
”Los hombres inteligentes quieren aprender; los demás, enseñar.”
”No puede ser hermoso lo que es grave.”
”Cuando pienso en mi vocación no temo a la vida.”
”Un perro hambriento sólo tiene fe en la carne”
En 1888 Chéjov escribió a Suvorin:
“El artista observa, elige, conjetura, combina... Usted tiene razón en exigir una actitud consciente del artista hacia su obra, pero mezcla dos ideas: La solución del problema y su correcta presentación. Sólo lo último es correcto para el artista”
El teatro Chejoviano ha sido señalado como el menos dramático debido a la introducción como temática central de la banalidad cotidiana y la rutina. Estas cuestiones han sido rechazadas por numerosos críticos y dramaturgos por creerlas poco interesantes. Sin embargo Chejov hace una aclaración al respecto:
“Los hombres comen, duermen, fuman y dicen banalidades y sin embargo se destruyen”
“En la vida la gente no se suicida, no se ahorca ni se enamora, ni dice cosas geniales a cada minuto. Pasa la mayor parte del tiempo bebiendo... o diciendo tonterías...La vida en escena debe ser lo que es en realidad, y la gente, por lo tanto, debe andar naturalmente y no sobre zancos”
“Si, me estoy convenciendo cada más que no es cuestión de formas viejas o nuevas, sino de escribir sin pensar en ninguna forma, escribir porque fluye libremente el alma”
“Todo lo que quise fue decir a la gente: Mírense a ustedes mismos y vean que malas y monótonas son sus vidas. Lo importante es que la gente se dé cuenta de ello, porque entonces seguramente crearán para ellos mismos una vida distinta y mejor...y mientras esa vida diferente no exista, seguiré diciendo a la gente una y otra vez: por favor comprendan que su vida es mala y monótona”
Antón Chéjov-

VOCACIÓN ARTÍSTICA: La profunda expresión del alma

SARA BALLESTEROS
ACTRIZ, MÁSTER EN ARTES ESCÉNICAS
LDA. EN PERIODISMO Y COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

El artista es un héroe, acude a la llamada de la vocación artística que puede abarcar la música, la danza, el teatro, la escritura o la pintura, entre otras artes y, todo ello para emprender un viaje incierto, cargado de éxitos y fracasos, sin saber nunca hacia qué lado se va a inclinar la balanza del destino, la suerte, el azar o sencillamente, la casualidad de estar en el lugar y el momento preciso. Un viaje fantástico y emocionante que tiene sus propios elegidos. El artista no elige si no que es la vocación la que le elige a él; ignora el por qué, pero sabe que su que hacer está en el ser, en dar y sacar la expresión más profunda de su alma al mundo. Frederick Buechner^[1] ha definido la vocación como “el lugar donde la alegría profunda (del artista) satisface la necesidad profunda del mundo”.

En la pieza teatral de A. P. Chéjov *La Gaviota*, escrita durante el invierno de 1885, la protagonista, Nina Mijáilovna Zariéchnaia, hija de un rico terrateniente, simboliza el alma del mundo en el drama escrito y dirigido por Konstantín Tréplev, joven escritor en ciernes e hijo de la afamada actriz Irina Nikoláievna Arkadina, que se representa en el Acto I. Nina representa un espíritu simbólico que lucha por nacer, renacer o encarnarse en un alma común y universal, para expresar las distintas esencias del alma que imperan en cada uno de nosotros. “Dentro de mí están el alma de Alejandro Magno, la de César, la de Shakespeare, la de Napoleón y la de la última sanguijuela. Dentro de mi consciencia, los hombres sean fundido con los instintos de los animales, y yo lo recuerdo todo, todo, todo, y yo revivo nuevamente cada una de las vidas en sí”^[2], dice Nina.

El artista tiene la responsabilidad y el compromiso de no desperdiciar ese talento de quien per-

cibe en sí mismo ese linaje de luz divina, sublime y poderosa que es la vocación artística. La actitud que adquiere el artista ante la creación y el arte y, las diversas formas que puede tomar el mismo, son el tema central de *La Gaviota*; un arte que exige y obliga al artista a seguir su vocación con ardiente fe en la vida a pesar de los sufrimientos^[3]. Está visión creadora es abarcada desde una perspectiva dual, con el conflicto dramático latente entre el arte nuevo y el arte viejo.

El arte nuevo será representado por Tréplev y su novia, Nina, mientras que el arte viejo o consagrado estará encarnado por Arkadina y Trigorin. Arkadina, prestigiosa actriz, frívola y egoísta, se enfrenta a su hijo Tréplev, escrito poco experimentado que pretende instaurar nuevas formas de expresión escénica. Chéjov expondrá sus zozobras como autor novel a través del personaje de Tréplev: “[Mi madre] sabe que yo no reconozco el teatro. Ella ama al teatro, le parece que sirve a la humanidad, al arte sagrado, mientras que a mi entender, el arte contemporáneo es pura rutina, es un prejuicio. Cuando se levanta el telón y, con luz artificial, en una estancia de tres paredes, estos grandes talentos, sacerdotes del arte sagrado, fingen que comen, beben, aman, caminan, visten de chaqueta; cuando se empeñan en sacar de las frases y las escenas triviales una moraleja ínfima, simplota, de andar por casa; cuando me ofrecen bajo mil variantes, siempre lo mismo, yo echo a correr, huyo igual que huía Maupassant de la Torre Eiffel porque le oprimía los sesos con su cursilería...Hacen falta [en el teatro] nuevas formas. Sí, formas nuevas; y, si no las hay, más vale que no haya nada^[4]”. Sin embargo, Chéjov acabará poniendo en la boca del lozano escritor la solución más viable para una sociedad que no acepta la revolución del que hacer teatral. “Tanto como he hablado de formas nuevas, y ahora

noto que caigo poco a poco en la rutina [...] Nada: cada día me convengo más de que no se trata de formas viejas ni de formas nuevas; se trata de que el hombre escriba sin pensar en formas, de que escriba porque así le sale espontáneamente del alma”^[5].

Los jóvenes de ahora, sin el horror de la guerra, el hambre, o la incertidumbre de la propia existencia, evocaremos a la infancia y a la juventud como aquel maravilloso edén perdido, como el deseo eterno de retorno a Nunca Jamás. Es en esos luminosos momentos cuando la vida potencialmente se plantea en lo que uno puede llegar a ser, en llevar a cabo todos y cada uno de los sueños que se tienen en mente. En *La Gaviota*, Nina sueña con ser una actriz de éxito, reconocida, con fama y prestigio. La joven piensa que la suerte de las personas es muy distinta. Los unos todos parecidos, todos desgraciados, arrastran una existencia aburrida, banal, mientras que a otros, como a usted, por ejemplo –refiriéndose a Trigorin– le ha tocado una vida interesante, luminosa, llena de significado...^[6] Nina, como personaje simbólico del drama chejoviano, sucumbirá ante los ademanes seductores del admirado escritor, Trigorin. Al igual que el destino de la gaviota que mata Tréplev, Nina, tal pájaro, será conquistada y, al poco tiempo, abandonada, se destruirá y llevará a la muerte al hombre que la ama, revelando la imposibilidad de toda salida. Con el paso del tiempo la sensación vertiginosa y placentera de imaginar el futuro se diluye y Nina aterriza en la realidad, valorando el que hacer en el arte y el sentido del mismo como elixir vital de su vida. De todas las artes, será la música la que juegue un papel primordial en la vida y la producción literaria de Chéjov. La presencia de la música supondrá una segmentación de sus textos, como marca distintiva y personal. En *La Gaviota* se canta detrás de la escena, Tréplev interpreta un “vals melancólico”, que en el Teatro del Arte de Moscú era el Vals en la menor de Chopin. Suvorin, amigo y compañero de viaje de Chéjov, en su regreso de un viaje a Venecia afirmará: “Amaba en la naturaleza y en la vida todo lo que era vivo, conmovedor o conmovido, todo lo que tenía color, gracia o poesía...”. Enamorado de la belleza, el inicio de *La Gaviota* está enmarcado en un espacio de naturaleza lírica, donde todo puede ser posible, donde la ensoñación libre y bella puede explosionar en aras de la creación y la vida. En las primeras escenas los personajes deambulan con el corazón lleno de notas de música y pasos de

baile, un espacio escénico embellecido de verdes y de ramas, y de luces infiltrándose a través de la naturaleza que vaticina un inminente atardecer bajo la luz de la luna. Una atmósfera de sonidos definitivos que auguran encuentros llenos de tragedia, de risa y desconcierto.

“El arte, considerado como la vocación más elevada, es y sigue siendo para nosotros una cosa del pasado. De esta forma se ha perdido para nosotros la verdad real y la vida, y ha sido transferido a nuestras ideas en lugar de mantener su necesidad en la realidad, ocupando el lugar más alto^[7]”. Tal como afirma Hegel, la auténtica razón de ser de la vocación es la de conducto abierto a las grandes metas de la vida y sólo cuando la consideremos como tal, obtendrá el máximo lugar de nuestra existencia. No debemos considerarnos diferentes del mundo por tener una vocación artística, sino que debemos aprovechar la capacidad de poseer ese don excepcional, por supuesto, con trabajo duro, coraje, persistencia y tenacidad. El arte no es para los corazones débiles^[8].

En una carta a la actriz O. Knipper^[9], Chéjov advierte que hay que expresar los sufrimientos tal como se expresan en la vida; es decir, no con los gestos de manos o de pies, sino con una simple entonación, una mirada^[10]...El trabajo fue para Chéjov el asiento y la gran virtud de la existencia, despreciaba la pereza y la apatía, para vivir como un hombre digno de este nombre, es preciso trabajar, trabajar con amor, con fe^[11]. Como dijo Chéjov debemos tomar el arte en nosotros mismo, vibrar y hacerlo nuestro y no amarse a uno mismo en el arte; tomar conciencia de lo que somos, sabiendo que en este que hacer nuestro-tanto si actuamos en escena como si escribimos- lo esencial no es la gloria, no es la notoriedad, no es lo que constituye los sueños, sino que es el aguante. Debemos llevar nuestra cruz y confiar^[12], por eso, parafraseando a Chéjov, os invito a no temer a la vida y a confiar plenamente en vuestra vocación, como la expresión más profunda y sincera del alma.

[1] Frederick Buechner es un escritor y teólogo americano.

[2] CHÉJOV, A. P., *La Gaviota*. El tío Vanía. Las tres hermanas. El jardín de los cerezos. Ediciones Cátedra, Madrid, 2007. Pág. 103. Todos los ídem posteriores pertenecen a la presente edición.

[3] Antón Pavlovich Chéjov (Tangarog, 1860 - Badenweiler, 1904) es uno de los grandes clásicos de la

literatura universal. Médico de profesión, empezó a publicar sus primeros relatos en 1880 (bajo el seudónimo de Antosha Chejonté). En 1887 escribe *Ivanov*, su primera pieza teatral y el comienzo de su carrera como dramaturgo, con obras tan importantes como *Las tres hermanas*, *La gaviota*, *Tío Vanía* o *El jardín de los cerezos*. Enfermo durante años y tras recorrer varios sanatorios, muere en Alemania a consecuencia de la tuberculosis.

[4] Ídem. Pág. 97.

[5] Ídem. Págs.150-151. [6] Ídem. Pág. 119.

[7] *La Estética de Hegel: Lecciones sobre las Bellas Artes*. Traducido por Knox TM. Oxford; The Clarendon Press, 1975. Oxford, Clarendon Press, 1975. Pág. 1. Texto original: "Art, considered in its highest vocation, is and remains for us a thing of the past. There by it has lost for us genuine truth and life, and has rather been transferred into our ideas instead of maintaining its earlier necessity in reality and occupying its higher place".

[8] Mary Baker, pintora realista contemporánea.

[9] Olga Knipper (Glazov, 1868 - Moscú, 1959) de origen alemán, fue una de las actrices más ovacionadas de la época. Nemiróvich-Dachenko la eligió para formar parte del Teatro del Arte de Moscú, su debut se produjo con la pieza de A. C. Tolstói *El zar Fiodor*. Los personajes chejovianos le permitieron superarse y convertirse en uno de los principales integrantes de la compañía. Partiendo de una profunda admiración, Olga y Antón mantuvieron una relación epistolar durante años. Finalmente, dicha relación concluiría en boda.

[10] Carta de Chéjov a Olga Knipper, 2 de enero, 1900. CHÉJOV, A., y KNIPPER, O., *Correspondencia (1899-1904)*. Páginas de espuma, Madrid, 2008. Pág. 101. [11] Carta de Chéjov a Suvorin, 7 de abril de 1897. LAFFITTE, S., *Chéjov según Chéjov*. Editorial Laia, Barcelona, 1972. Pág.

[12] Ídem. Pág. 154.

BIBLIOGRAFÍA

- CHÉJOV, A., *La Gaviota. El tío Vanía. Las tres hermanas. El jardín de los cerezos*. Ediciones Cátedra, Madrid, 2007.



”EL PÚBLICO” DE GARCÍA LORCA: UN ACERCAMIENTO SPINOZIANO

LA DUALIDAD DE LOS ENCUENTROS ESPINOCISTAS ENTRE EL ACTOR Y EL PÚBLICO A TRAVÉS DE LA PIEZA DE F. GARCÍA LORCA: EL PÚBLICO
SARA BALLESTEROS MERINO

“No os tengo miedo, ¿queréis acostaros conmigo, verdad? Pues, ahora, soy yo la que quiere acostarse con vosotros, pero yo mando, yo dirijo, yo os corto las vergas con mis tijeras...No soy yo una esclava para que me hinquen punzones de semen en lo senos ni un oráculo para los que tiemblan a la salida de los callejones oscuros. Vosotros, vosotros bordáis nombres de mujer en la noche. Vuestros nombres. Todo mi sueño ha sido con el olor del vientre encinto y la cintura del que corta las espigas. ¡Nadie a través de mí!, iyo a través de vosotros!...” Así, se rebela la Julieta lorquiana, la Julieta de *El Público*; una Julieta escrita con múltiples colores, con pinceladas de grito al mundo que nos muestra su creencia en la existencia del “amor verdadero” tras haber sido utilizada para afirmar lo contrario. No hay que intentar comprender con el entendimiento a esta Julieta ni a ningunos de sus personajes que no dejan de encontrarse y suspirar hasta la muerte entre el amor y el teatro.

Según el filósofo holandés Baruch Espinoza existen dos pasiones que nos pueden afectar, por un lado la alegría que aumenta nuestra capacidad de actuar y por otro lado, la tristeza que disminuye nuestra capacidad de acción y nos paraliza. En *El Público*, el protagonista (el Director) va a tratar de procurarse encuentros supuestamente felices para confirmar su identidad sexual y el tipo de teatro que hace, “el teatro al aire libre”. Es un teatro construido en las apariencias, es convencional y, por ello, se guardan las formas de una estética conformista. El encuentro con los caballos y los hombres le hace enfrentarse a la realidad verdadera que niega, desprecia y aborrece. Sin embargo, son esos encuentros enmascarados por la tristeza, por tanto supuestamente tristes, los que le conducen a la aceptación de su identidad sexual y

como consecuencia a la acción, para representar el teatro que siente y desea, “el teatro bajo la arena”. Por encima de condicionamientos sociales mostrará el auténtico amor, que dignamente puede representarse en cualquiera de sus variantes y todo ello con la tendencia a encontrar en toda conducta una motivación sexual (pansexualismo). Los encuentros supuestamente felices que tiene el Director con el personaje de Elena son los que le paralizan; se trata de un personaje-máscara que a lo largo de toda la obra ayuda a esconder la verdad. Los hombres buscan encuentros felices con ella (en realidad son encuentros tristes) ocultando el problema con su presencia en el momento que sufren una crisis de identidad sexual. Al mismo tiempo, este personaje resulta ser un enemigo de la revolución teatral, por lo que su presencia sería un encuentro feliz para muchos espectadores convencionales y rígidos que viven encorchetados bajo convencionalismo sociales. En cualquier caso, el público-espectador participa de ese encuentro, sin darse cuenta, en busca de la verdad. Toda la acción se desarrolla por encadenamiento de cambios y metamorfosis; los personajes van abriendo y cerrando puertas que comunican con planos más o menos profundos. El espectador deambula entre la sensación de encuentros tristes y felices, se produce una revelación a través de una transformación sexual que conduce a un afeminamiento del lenguaje, motivado por la visita (encuentro feliz) que el Director recibe de los hombres y los caballos. Todo marcha hacia un texto desnudo; el primer escenario es el del “teatro al aire libre” y cuando se abre el muro de arena, el sepulcro se Julieta, el espectador pasa a vivir un encuentro donde se representa el verdadero teatro, “el teatro bajo la arena”. De este modo el público-espectador siente la liberación, la expresión de la verdad que incrementa y potencia su capacidad de acción personal como encuentro feliz reconocible.

Federico García Lorca



El público

Edición de
María Clementa Millán

CATEDRA
Letras Hispánicas

La obra estructuralmente posee un plano de realidad que se dirige a la fantasía apasionada y exaltada de un director situado al límite de sus propias contradicciones, motivadas por un elenco de personajes que le acecha hasta su muerte con encuentros y desencuentros continuos que le conducen al desnudo. Un hombre con grandes conflictos internos que decide enmascarar su realidad homosexual, haciendo un teatro burgués y realista; que busca el aplauso sencillo y la aceptación social, como su estereotipado y repetido Romeo y Julieta. Sin embargo, esa fantasía no resistirá el impetuoso golpe de mar del encuentro de un público poco habitual, encarnado por la inconsciencia y la abstracción de las capas más sombrías del hombre, que le enseñará y obligará a dirigir la representación del verdadero Romeo y Julieta.

Existen dos temas fundamentales en la pieza: el amor y el teatro. Lorca pide una nueva forma de ver y hacer el teatro, pretendiendo sacar al espectador de la modorra de sus asientos, forzándole al duelo con su propia verdad-secreta, citándole inevitablemente a un acto de co-creación común (un encuentro feliz). Federico nos anuncia con réplicas categóricas (con más de treinta años de anticipación) las acaloradas disputas de mayo del 68 en París, en el Odeón de Jean- Louis Barrault... Aunque el espectador no pueda comprender con el entendimiento, El Público se comprende porque todos sus temas están en el interior de cada uno de los espectadores, si bien ellos no son conscientes. Es un sueño, una pesadilla, un esplendoroso soplo de imaginación...es todo tan distinto y al mismo tiempo tan igual que sólo podría materializarse metiéndose, uno mismo, los dedos en la garganta para vomitar todo lo que uno tiene dentro. Vomitando todo lo que estamos deseando decir y encontrando la mejor manera de hacerlo. Lorca nos ayuda a hacerlo, porque su drama se desarrolla con personas, entre comportamientos, actitudes y encuentros que nos van conduciendo y guiando por una gozosa ensoñación. Ahí es donde podemos encontrar el carácter atemporal de El Público.

El director se convertirá en el protagonista del drama del amor verdadero, en el que se muestra el conflicto interno de su desengaño amoroso y la resistencia y rigidez de las fuerzas que definen esa frustración. Nacerá o resurgirá de las entrañas de la tierra el llamado "teatro bajo la arena" que representará la frontera entre la vida y la muerte, el teatro sincero y de las verdades, un teatro dor-

mido en el subconsciente y que supone un desafío. El conflicto está en que uno ama lo que ama y da igual lo que sea, un encuentro feliz consigo mismo que conduce a vislumbrar el espejo del alma y gritar su verdad (supone una ruptura en el orden y la forma, y el reflejo de un tercer teatro, el "teatro de la crisis", que se representa como desarrollo de la acción). Siguiendo la filosofía espinocista, la liberación del Director parte de la afección que sufre al tener contacto con otro cuerpo masculino, el del Hombre 1, produciéndose una mezcla de ambos cuerpos donde la afección indica la naturaleza del cuerpo modificado más que la del cuerpo modificante, estando involucrada la naturaleza de éste último. El Director conocerá el cuerpo exterior masculino y se conocerá a sí mismo por la acción del cuerpo del Hombre 1 sobre sí mismo. La fuerza del amor y el sentimiento de culpabilidad unidos narran con todo detalle una transformación interior motivada por el encuentro feliz con un mismo. El arte teatral, es arte de conformación vital, cuyas formas y hechura jamás trasciende de su propio ser, pues están contenidas siempre en la esencia fluente de la vida humana. El teatro debe sacar a la luz los caracteres psicológicos del conjunto dramático que forman actor y público, sin el cual sería inexistente. El hombre teatral se bifurca (sin ser consciente) como ente de ese encuentro feliz que se da entre actor y espectador siendo el mismo bajo cualquiera de estas dos formas exteriores. La filosofía entendida por Spinoza es esencialmente práctica y su interés es conducir al hombre a la felicidad absoluta, a un "gozo eterno y a una alegría suprema y continua", al igual que intento Lorca con su "público".

BIBLIOGRAFÍA

- GARCÍA LORCA, F. (2006). El Público. Madrid: Espasa-Calpe.
- GARCÍA LORCA, F. (2000). El Público: El sueño de la vida. Madrid: Alianza Editorial.
- BELTRÁN, Miquel (1998). Un espejo extraviado. Spinoza y la filosofía hispano-judía. Barcelona: Ríopiedras.
- DOMÍNGUEZ, Atilano (1995). Biografías de Spinoza. Madrid: Alianza Editorial.
- NEGRI, Antonio (2000). Spinoza subversivo. Madrid: Akal.
- DELEUZE, Gilles (2001). Spinoza: Filosofía práctica. Barcelona: Tusquets Editores.
- TATIAN, Diego (2002). La cautela del salvaje: pasiones y política en Spinoza. Buenos Aires: Adriana

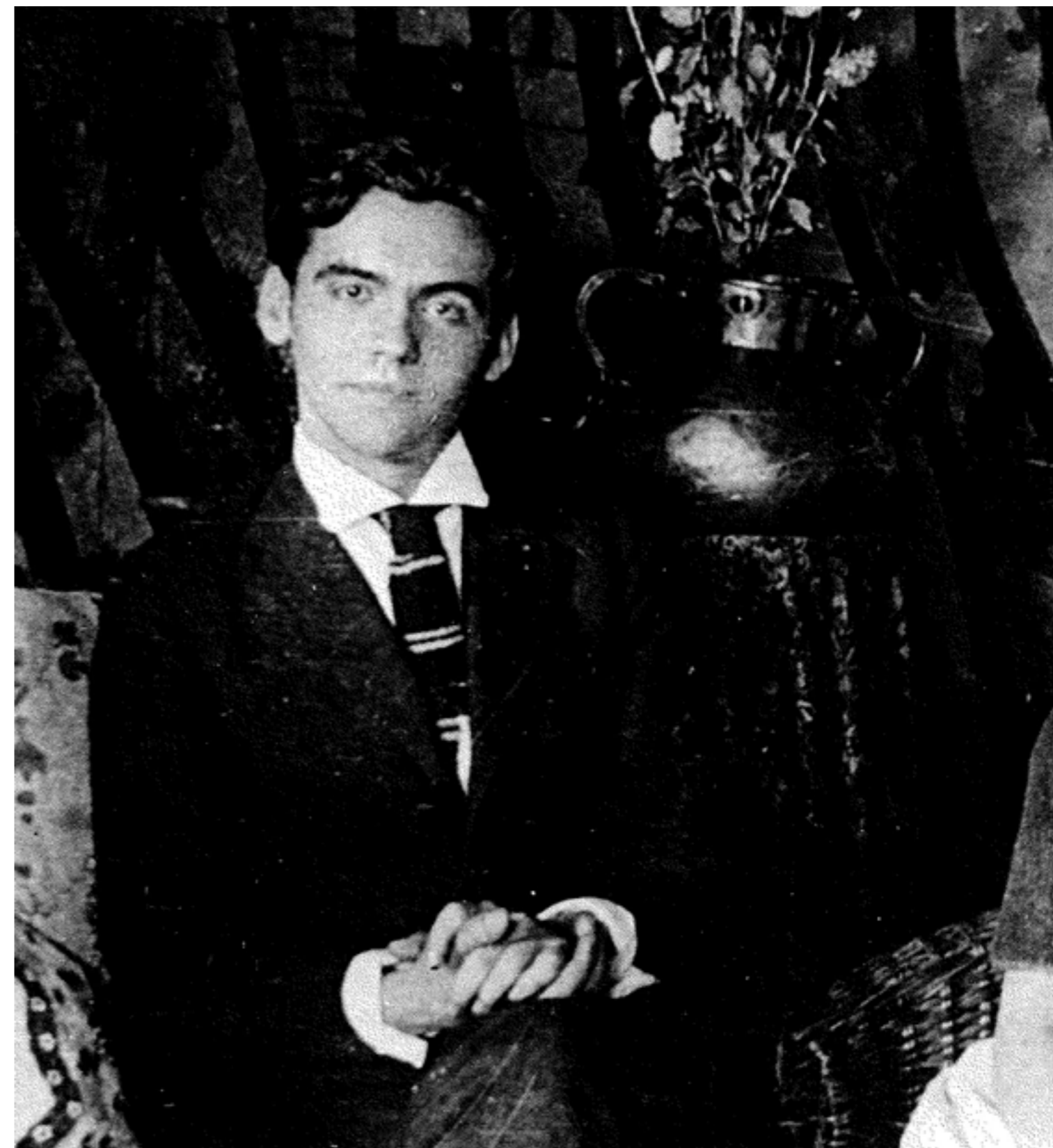
Hidalgo Editora.

- MONTANG, Warren (2006). Cuerpos, masas, poder: Spinoza y sus contemporáneos. Madrid: Tierradenadie Ediciones.

- GUILLES, Deleuze (1984): Spinoza: filosofía práctica. Cuadernos íntimos 122. Barcelona: Tusquets Editores.

- KAMINSKY, Gregorio (1990). Spinoza la política de las pasiones, Buenos Aires: Gedisa.

- FERNÁNDEZ, Eugenio y DE LA CÁMARA, Ma Luisa (2007). El gobierno de los afectos en Baruj Spinoza. Madrid: Trotta Editorial.



¿HABRÁ LEÍDO LARS VON TRIER A GEORGES BALANDIER?

CANDELA MORENO

A finales del verano del 2009 tuve la oportunidad de ver en la gran pantalla de los madrileños cines Princesa la película “Anticristo” del director danés Lars von Trier. Seis meses después, un segundo visionado de la misma de parte de una servidora (ya enmarcado en los límites de las treinta y dos pulgadas) coincidió azarosamente con la lectura de un libro del sociólogo francés Georges Balandier llamado “El desorden. La teoría del caos y las ciencias sociales”. En un primer momento mi limitada mente no intuyó cuan relacionados podían hallarse entre sí ambos productos artísticos/culturales. Ahora me pregunto si Lars von Trier se tomó más de un café con Balandier antes de rodar su controvertida película. Y digo controvertida con todo lo bueno y lo malo que este término puede significar; bueno porque, al menos desde mi experiencia personal es un film (que si bien cae en algunos tópicos simplistas del cine de terror) resulta paradójicamente innovador en cuanto a su visible subtexto, y malo porque, también desde un criterio estrictamente personal (como no puede ser de otra forma) me siento escandalizada por el nivel de polémica originado a raíz de su proyección, tan a mi modo de ver desproporcionado que no ha hecho más que convertir una película interesante en un producto abocado a no ser considerado mas que un espectáculo superficialmente provocador. Balandier ya contempla en su libro el reconocimiento que la ciencia ha dado al aspecto caótico de la naturaleza. Ya desde la década de los sesenta Edward Lorenz descubrió, en su llamado “fenómeno de la mariposa” que el caos constituye una parte esencial en el funcionamiento de las estructuras cósmicas. A partir del siglo veinte la teoría del caos ha devenido una más de las teorías estudiadas en profundidad por científicos, sociólogos y filósofos. Tal y como dice Balandier “en la actualidad, la naturaleza, el mundo, no son considerados bajo el aspecto de un orden en el seno del cual actúa el desorden, sino bajo el aspecto inverso: el de las turbulencias, los

movimientos en apariencia erráticos”.[1] Asimismo asegura Balandier que “es el exceso lo que indica la presencia del desorden o el riesgo de su irrupción, a un punto tal que la sucesión rápida de acontecimientos felices es considerada una ruptura del orden normal de las cosas (...)”[2]. En ese punto exacto se inicia la historia que nos cuenta el director de cine danés: una pareja en el clímax del acto sexual, ensordecida placenteramente por su disfrute se ve desbordada por un acontecimiento trágico; su hijo pequeño se levanta de la cama, se sube a la mesa y alcanza la ventana desde la que se cae y muere. El exceso lleva al acontecimiento caótico, siempre inesperado y fatal. La culpabilidad se desata y ella, la mujer, a la luz (o más bien deberíamos decir a la sombra) de las historias de las tradiciones y mitologías que han puesto en ella tanto la simiente de la creación como el foco de los desastres naturales, enferma. Y de vuelta a Balandier constatamos que habla de una cierta topología de lo femenino en el imaginario colectivo en el que la mujer se sitúa en la frontera entre lo racional y lo natural, entre la ciudad y el bosque, casi siempre en la orilla del agua, reservándose a voluntad el derecho a dar o no dar la vida mientras observa los movimientos, unas veces caóticos-cíclicos, otras caóticos-inesperados de su propio cuerpo. Críticamente muestra Lars Von Trier la instrumentalización que desde el punto más dogmático de lo secular ha convertido a la mujer en víctima de torturas inflingidas con objeto de cargar sobre su género la incompreensión y el horror que los acontecimientos naturales ocasionaban en el género humano. La incertidumbre y confusión que despierta el eterno retorno del binomio orden-desorden vital exige la coronación de un chivo expiatorio que asuma la responsabilidad de lo inexplicable. Así; “el chivo emisario carga con el fardo de los males comunes, su sacrificio los elimina al precio de su propia vida, y por él, el grupo vuelve a fusionarse y restaura durante un tiempo la confianza en su perennidad”.[3] Es el tratamiento del desorden por medio del ritual

sacrificial. El hecho de que Lars von Trier haya identificado esta figura con la de la mujer no deja de obedecer al deseo de condenar el histórico juicio sin defensa y resuelto de antemano al que se ha sometido al género femenino durante siglos. Y esto, lejos de querer ser un alegato feminista es una respuesta a la asombrosa noticia de la categorización del “Anticristo” como película puramente misógina por el, a mi juicio de absurda constitución, Jurado Ecuménico del Festival de Cannes. Suficiente sería revisar algunos de los títulos de la precedente filmografía de este mismo director: “Rompiendo las Olas”, “Los Idiotas”, “Bailando en la Oscuridad” o “Dogville” para comprobar el grado de agradecida profundidad y sensibilidad de que los personajes femeninos son dotados. Precisamente si de algo no es honesto es acusar a esta película de manipuladora. Muy trabajada, la estética de los efectos especiales y las imágenes elaboradas digitalmente, en conjunción con la aparición real de animales crea un efecto distanciador y estilizadamente teatral por medio del cual el espectador se aleja emocionalmente de la historia y de un posible efecto catártico y autodirecciona su posición hacia una inevitable reflexión, lo cual no deja de ser un riesgo que el director elige consciente y valientemente. Ver la figura de un zorro[4], coro/trágico presagiador de la catástrofe dirigiéndose al acomodado espectador y advirtiéndole de que “el caos reina” permite el respiro de lo lúdico. Aquí volvemos a enlazar con Georges Balandier para quién “desarticular el desorden, ante la falta de capacidad de eliminarlo, es en primer lugar abordarlo por el juego, someterlo a la prueba de la burla y la risa (...). Así “las palabras y lo imaginario permiten evocar las conductas generadoras de crisis que el orden social rechaza ordinariamente, sustituir la transgresión real por la transgresión ficticia, portadora del más alto riesgo en un mundo regido por la tradición”[5]. Y el zorro avisándonos de la destrucción inminente vuelve visible tras nuestra risa la presencia del caos real. Es en la representación del desorden donde este adquiere parte de su magnitud y a fin de contrarrestar dicha fuerza se desborda a sí mismo la potencia del héroe. Un William Dafoe potencialmente dotado logra el restablecimiento del orden.

“Empero, conviene recordar que el imperio del orden es siempre inacabado; el paso del tiempo y el movimiento de las fuerzas sociales trazan

sin fin los caminos del desorden”[6] Gracias a Lars von Trier por su valentía y a su inspirador; Andréi Tarkovski.

[1] Georges Balandier, “El desorden: la teoría del caos y las ciencias sociales”, Barcelona, Gedisa Editorial, 2003, p. 54 [2] Georges Balandier, “El desorden: la teoría del caos y las ciencias sociales”, Barcelona, Gedisa Editorial, 2003, p. 33

[3][3] Estos temas-violencia, transformación de la violencia, astucia con la violencia-los ha abordado R.Girard a partir de su obra “La Violence et le Sacré” (París, Grasset, 1972) hasta en su libro “Le Bouc émissaire” (París, Grasset, 1982). Extraído por Georges Balandier, “El desorden: la teoría del caos y las ciencias sociales”, Barcelona, Gedisa Editorial, 2003, p. 188

[4] El zorro es la figura representación del desorden necesario para el movimiento del mundo según el corpus sagrado de los Dogon, en África Occidental. Georges Balandier, “El desorden: la teoría del caos y las ciencias sociales”, Barcelona, Gedisa Editorial, 2003, p. 32

[5] Georges Balandier, “El desorden: la teoría del caos y las ciencias sociales”, Barcelona, Gedisa Editorial, 2003, pp. 110-112 [6] Georges Balandier, “El desorden: la teoría del caos y las ciencias sociales”, Barcelona, Gedisa Editorial, 2003, p. 54

DANIEL ABREU, BAILARIN Y COREÓGRAFO ESPAÑOL

Alejandra Garrido Buzeta
alejandra.garrido73@gmail.com

Daniel Abreu es un bailarín poco convencional: empezó a bailar con 18 años, se mueve en los circuitos alternativos y se dedica a la investigación del movimiento. Ha colaborado con grupos como Provisional Danza y Matarile Teatro. Desde hace unos años dirige su propia compañía. Su último trabajo se llama Equilibrio. El año pasado presentó en Valencia el montaje Perro, donde reflexiona sobre lo que hay de animal en el ser humano. Abreu nació en Canarias y se formó como bailarín en los estilos clásico y contemporáneo. Conjuntamente se licenció en Psicología. Ha colaborado como bailarín y coreógrafo en varias compañías españolas y desde hace unos años tiene la suya propia, con la que ha realizado varios espectáculos. Ha participado en festivales internacionales y ha obtenido numerosos reconocimientos, becas y residencias. Actualmente imparte clases en el Conservatorio Superior de Danza María de Ávila, en Madrid. En esta entrevista nos habla de su espectáculo Perro, de su experiencia como director, coreógrafo e intérprete y de algunos de los conflictos que enfrentan los bailarines en su medio.

¿Qué formación como bailarín has recibido?

Empecé con danza clásica, pero nunca he llegado a ser bailarín clásico ni un especialista en eso; simplemente entendí las formas y luego las llevé a mi terreno. Luego aprendí otras cosas, entre ellas danza contemporánea, pero no ha sido en escuelas con algún tipo de técnica concreta, como en los conservatorios; empecé ya mayor a interesarme por la danza: a los dieciocho no es tarde para empezar a bailar, pero sí para empezar en un conservatorio.

Además de bailarín eres psicólogo. ¿De qué manera esa carrera ha influido en tu trabajo? Bueno, una cosa es hacer de comer y otra es ser cocinero. Por razones de mi situación personal, al acabar la selectividad decidí estudiar Psicología, pero en medio empecé a trabajar como bailarín

profesional; así que nunca he ejercido como psicólogo ni tengo intenciones de hacerlo. Cuando uno decide estudiar algo, siempre hay algún interés de antemano por eso; en el caso de la Psicología hay cosas sobre el comportamiento, sobre la conducta, que me interesan mucho. Mi trabajo se nutre de muchas cosas, no sólo de lo que haya podido aprender mientras estudiaba una carrera, sino que también de una manera de ver y entender el mundo, algo mucho más personal que me pertenece a mí y no a la psicología.

COMPAÑÍA DANIEL ABREU

¿Cuándo decidiste formar tu propia compañía? En algún momento de mi vida necesité trabajar de manera independiente. Empecé haciendo solos, y luego fui convocando gente. Vas haciendo cosas y al cabo de unos años te das cuenta que has montado algo, pero no ha sido de una manera premeditada. El tiempo también te hace ver que tienes una especie de estructura, una forma de hacer que poco a poco va tomando cuerpo. Los espectáculos que he montado han ido bien de programación y de críticas, y eso ha hecho que todo esto exista ahora. ¿Quiénes conforman la compañía Daniel Abreu? Trabajo por proyectos; por tanto, no tengo un grupo de gente estable, aunque sí hay bailarines que siempre están, como Anuska Alonso. Por ahora el máximo han sido cinco intérpretes. Al mismo tiempo, también he trabajado como intérprete con otras compañías, como Provisional danza o Matarile Teatro, donde los grupos eran más grandes, pero en mis proyectos personales funciono mejor abarcando poco.

¿Tienes influencias de otros creadores en tu trabajo?

Trabajé mucho tiempo con Carmen Werner y, aunque no creo que su lenguaje me haya influenciado de manera directa, sí tenemos un mano a mano

constante y es la persona que más me ha apoyado; ha apostado por mí siempre, incondicionalmente. No tengo influencias directas de ningún artista, al menos de manera consciente; pero me interesan muchas cosas. Hay referentes mundiales de la danza, como Pina Bausch que siempre me han interesado, porque me interesa su cabeza. Ahora mismo me considero afortunado porque trabajo con un equipo de personas que me interesa mucho.

LENGUAJE PERSONAL

Al ver tu espectáculo, Perro, cuesta identificarte sólo dentro de la danza, porque encontramos muchas cosas en común con el teatro físico y poca presencia de movimientos clásicos ¿Cómo definirías tu estilo?

Me defino como un bailarín técnico y metódico, porque de alguna manera vengo de una escuela; pero también es cierto que tan pronto lo aprendí, lo dejé. Me interesan las formas distintas de comunicar; al final la técnica no deja de ser un control del cuerpo, formas que pertenecen a ciertos códigos y que comparten grupos muy grandes. La mayor parte del tiempo la dedico a investigar: he personalizado mi lenguaje e intento transmitirlo a la gente que trabaja conmigo. En el caso de mis alumnos procuro entregar todo lo que necesita un bailarín, pero también les enseño mi manera particular de ver el cuerpo. En tus espectáculos vemos diversidad de cuerpos, no necesariamente el prototipo de un bailarín. ¿Trabajas con todo tipo de intérpretes? La mayor parte del tiempo he trabajado con bailarines; sin embargo, también lo he hecho con actores. En cuanto a la diversidad de cuerpos, no es algo premeditado: busco gente que me interese lo que quiere contar; pero sobre todo busco la honestidad. Así como en teatro hay gente que imposta la voz, en danza también hay una sobremanera de hacer que no me interesa. Para mí esa honestidad y cómo manejas el cuerpo que tienes, es mucho más importante que el físico. Yo, por ejemplo, no tengo un cuerpo típico de bailarín, muchas veces me lo preguntan.

ICONOGRAFÍA DE LOS ESPECTÁCULOS

¿Qué cosas te movilizan a la hora de crear un espectáculo?

Me movilizan muchas cosas, pero lo primero

es una idea. Y las ideas que me movilizan —voy a llamarlas así porque no encuentro otra forma— son las basadas en cosas honestas. No me gustan los grandes decorados, no me gustan las artificialidades, que requieren un pensamiento mucho más activo para que puedas creer que ese paisaje está ahí. En Ojos de pez, donde decidí utilizar tierra, fue porque me parece que es un elemento que en sí tiene mucha fuerza. Pero no es un elemento que hayamos tenido que construir: simplemente hemos cogido un teatro y lo hemos cubierto de tierra; y eso ya crea un paisaje, pero no era algo que estuviera demasiado meditado. En el caso de Negro fue una especie de continuación y reto por seguir utilizando los mismos elementos y contar una cosa completamente distinta. Me gusta trabajar con objetos que existen en la naturaleza. Y prefiero los elementos sencillos que, a la par de contar muchas cosas, no son demasiado grandilocuentes. No me gusta sentirme condicionado por nada en mis espectáculos.

En tus obras es notoria la referencia al mundo animal, tanto en objetos como en la corporalidad ¿Qué significado le das a eso?

Si uno desarticula el cuerpo y empieza a moverse buscando esa desarticulación, inmediatamente empieza a aparecer la animalidad. No es que yo quiera poner al animal en escena, pero el tipo de búsqueda de movimiento lleva a ese lugar. ¿Por qué Perro o por qué los cuernos de ciervo en la escena? Aunque el título haga alusión a eso, mi idea original —presente en todos los espectáculos— es interrogarme sobre qué es lo que somos y qué es lo que mostramos. En la imagen del hombre de mil caras que se va transformando, lo que pretendo decir es que todos somos todo y que, al final, aunque seamos personas, no dejamos de ser animales... Cuando pensaba en todo eso, lo primero que me vino a la cabeza fue un perro, el animal más doméstico, el animal más cercano al hombre en el día a día. El perro está en los hogares, a mitad de camino entre la fiera y lo domesticado. En cuanto a los cuernos de ciervo, estos demuestran el poder sobre las cosas: ese ciervo como un trofeo de un cazador, como el trofeo de ese perro que está allí. Y, además de eso, acaba convirtiéndose en un objeto inútil donde colgar la ropa. De todas maneras esas son mis interpretaciones y no pretendo que el público las vea.

En Perro hay una constante fusión del individuo con su entorno, ya sea el paisaje natural o urbano.

¿Qué quieres contarnos con eso?

En el espectáculo hay una lucha constante; de hecho, es un espectáculo fragmentado que, pese a que se une dentro de la pieza, al ver sólo el vídeo de promoción parece que fueran cuatro piezas en una. Esta lucha constante que refleja Perro ha significado mucho esfuerzo para mí. Físicamente es uno de los trabajos que más extenuado me deja, porque el cuerpo está en constante contradicción: va a un lado pero no va... Eso forma parte del lenguaje. Mi creación parte de algo intuitivo y lo que hago tiene una coherencia, pero no sé por qué. Así funciona.

LA ESPONTANEIDAD COMO MÉTODO

¿Cómo organizas el trabajo a la hora de dirigir un espectáculo o coreografía?

No suelo hacer trabajo de mesa: yo creo que todos tenemos una inquietud mental y que hacemos que todo se ordene en base a esa inquietud. Quizá eso tenga que ver con la psicología y conmigo a la hora de crear espectáculos y ponerlos en marcha... Confío más en eso que en cuando me pongo matemático. Cuando no tengo tiempo de entender que el trabajo toma una vida propia, entonces las cosas no funcionan tan bien, se vuelve artificial.

¿Cómo construiste tu solo, Perro?

Para los solos generalmente trabajo en solitario. En el caso de Perro, Igor Calonge venía y yo le mostraba partes de lo que estaba haciendo y discutía con él respecto a eso. Era como una ayudantía de dirección. Yo llegaba al estudio por la mañana y empezaba a moverme sin saber muy bien cómo ni hacia dónde, hasta que de pronto, inconscientemente, me quedaba enganchado en algo. No sabes cómo, no sabes bien lo que es; pero de repente algo surge de manera espontánea y empiezas a desarrollarlo. Perro se construyó en muy poco tiempo: lo tenía en mi cabeza desde hace mucho, pero en la práctica se armó en menos de un mes.

¿Alguna vez hablaste en tus solos?

Empecé hablando, pero luego cerré la boca. Para mí la palabra tiene un significado muy directo, en cambio el movimiento puede tener más interpretaciones. Ahora vuelvo a la palabra, a entender al cuerpo de forma integral, un cuerpo que no usa todo lo que tiene es un cuerpo mutilado.

¿Cómo llegaste a armar un dúo con un actor?

Roberto Leal y yo nos conocimos en Matarile, y él siempre me planteó la posibilidad de hacer algo juntos. El verano pasado la sala El canto de la cabra me propuso hacer algo para Veranos de la cabra y yo dije: «Bueno, probemos hacer algo Roberto». Nos juntamos y salió Nuevamente ante ti fascinado, uno de los trabajos más satisfactorios que he hecho como experiencia y como resultado. Trabajar con él fue un gusto enorme: es un actor que tiene muchos años de experiencia, con lo cual hay muchas cosas que no tienes que decir; y eso es un gusto. Después de hacerlo en El canto de la cabra, hicimos una adaptación para teatro... Y, bueno, ha quedado un poco más melancólica; pero el resultado es el mismo y estamos muy contentos.

LA VIDA ÚTIL DE LOS BAILARINES

¿En qué estas ahora?

Acabo de terminar una producción para una compañía Polaca, Teatr Tanca Zawirowania, y para este año hay otro encargo para una compañía española y dos pequeños trabajos para la mía. También continuo de gira con los espectáculos que ya tenía: Equilibrio, Perro, Nuevamente ante ti fascinado, Negro... Y siempre con ideas en la cabeza.

¿Cuáles son tus principales retos?

La estabilidad de por sí es un reto. Y, dentro de esa estabilidad, me preocupa la estabilidad como compañía: crecer y dedicarnos sólo a la creatividad, y no preocuparnos de otras cosas. Quizá ese es mi proyecto más inmediato. Empiezas siendo bailarín, luego pasas a coreógrafo, cuando estas ahí te das cuenta de que tienes que saber de luces, luego de sonido y de montaje, luego de gestión... y tienes que aprender de muchos campos, por lo que le dedicas menos tiempo a lo que más controlas. Tal y como funciona el sistema en este país debes saber de todo o rodearte de un equipo que lo sepa, y para mí no es fácil encontrar un equipo con el que tengas comunión en todo. Esa parte me ha agotado y he decidido volver atrás y trabajar en menor escala: no puedo convertirme en un gestor, necesita tiempo y la distribución es un tema muy difícil de entender, demasiada moda.

¿Tienen los bailarines un límite de edad para bailar?

Las danzas que responden a unas técnicas académicas tienen un límite de edad porque llega un momento en que el cuerpo no puede hacerlas. En cambio cuando trabajas un lenguaje más personal, adaptas ese lenguaje a lo que tu cuerpo va respon-

diendo y tu vida como bailarín es mucho más larga. Entiendo que cuando se llega a una determinada edad no se puedan hacer los veintiséis giros que se hacían cuando tenías dieciocho años, por decir algo. Pero cuando ves a mujeres de otra generación --Carmen Werner, por ejemplo— moverse, alucinas, y piensas: yo de mayor quiero ser como ella. Los caminos de los bailarines se mueven entre ser bailarines formales que repiten cánones establecidos, ser bailarines creadores que van a encontrar otro tipo de lenguaje o quizá ser bailarines más performáticos, es decir, bailarines donde el cuerpo es más una exhibición y no importa tanto el movimiento.

¿Crees que esas elecciones dependen de la formación que hayan recibido?

La formación del bailarín requiere una disciplina muy bestia, muy militar: los bailarines estamos muchos años aprendiendo a controlar y a transformar un cuerpo. Supongo que cuando consigues eso —como para otros será otra cosa— es lo más importante. Ahora bien, sacar el cuerpo de esos cánones para moverlos hacia otro sitio es, de algún modo, romper con la disciplina, y eso de pronto para un bailarín puede ser muy fuerte. Cuesta entender que el cuerpo pase a ser otra forma de expresión que no sea la acorde al modelo técnico que se aprendió.

¿Y a ti te ha costado mucho?

No, porque creo que al empezar más tarde no llegué a asimilarlo del todo. De todas maneras cuesta darte cuenta de que lo que has aprendido es una parte más de las millones de cosas que tienes que aprender, pero eso nos pasa a todos en todo. Hay cosas que me han costado mucho, pero yo tampoco llegué a tener una técnica académica brillante. Aunque soy muy técnico, puede que ese control no se ajuste a los parámetros formales que puede tener por ejemplo la danza clásica, sin embargo, yo puedo saber donde y cómo está cada parte de mi cuerpo y cómo funciona dentro de mi lenguaje.

¿EMOCIÓN? SÓLO EN EL ESPECTADOR

¿Definirías tu trabajo como algo físico o emocional?

Muchas veces mi forma de trabajar es bastante gimnástica, en el sentido de que descompongo físicamente el movimiento y le quito toda la emoción. La emoción no me interesa en el intérprete, me interesa fuera, qué es lo que te pasa a ti cuando ves Perro, y no lo que siento yo cuando lo hago —eso lo anulo por completo—. Cuando trabajo en grupo tengo muy presente decodificar la emoción. Es muy interesante, pero también muy agotador. ¿Y qué pasa con Daniel cuando está en el escenario?

No me gusta que los actores o los bailarines interpreten —me refiero a la grandilocuencia—, me gusta que lo que cree la emotividad en mis espectáculos sea el conjunto. Lo que yo hago en Perro es puro control físico, y me demanda tanto que tengo que estar concentrado sólo en eso y no puedo pensar en nada más, menos en una emoción. Pero quizás por ahí es por donde salen. El cuerpo integral es el cuerpo en equilibrio.

*

Destacados

1. La palabra tiene un significado muy directo, en cambio el movimiento puede tener más interpretaciones.
2. La formación del bailarín requiere una disciplina muy bestia, muy militar: los bailarines estamos muchos años aprendiendo a controlar y a transformar un cuerpo.
3. La emoción no me interesa en el intérprete, me interesa fuera.

Enlaces a vídeos de espectáculos de Daniel Abreu. Perro: http://www.youtube.com/watch?v=PTXu-vz4hZ_k

Nuevamente ante ti fascinado: <http://www.youtube.com/watch?v=B-YyEETjFy4> Traveling: <http://www.youtube.com/watch?v=urjO5gWLNKU>

TRES EXPERIENCIAS PERFORMÁTICAS SOBRE DESEO, SUPPLICIO Y FEMINIDAD

Tres mujeres que construyen acciones en torno al dolor físico esgrimido como forma de acercamiento a la transcendencia mística: Gina Pane, Marina Abramović, Regina José Galindo.

Carmen Labella

Gina Pane (Biarritz, 1939 - París, 1990)

La artista realizó en los años '70 numerosas performances en las que se auto hería, "si el pintor trabaja con la pintura y la tela y el escultor con la piedra y el cincel, mi materia prima es mi propia sangre" -decía Pane-. Su principal herramienta era una hoja de afeitar, con la que realizaba cortes profundos en su piel a modo de lienzo. Líneas carmesí surcaban su espalda, su cara y sus manos en un ritual con efecto purificador. Pretendía, con el dolor real de sus performances, sacudir las conciencias de una sociedad adormecida. En una conocida serie de piezas recuperó los registros del cuerpo poseído por el misticismo. Pane era hija de padre italiano católico y madre francesa protestante, por lo que según ella, en su casa la religión era algo vivo por la confrontación de creencias de sus padres, ella se manifestaba una creyente no practicante que se interroga sobre el fenómeno religioso.

Pane declaró en una entrevista la influencia que había ejercido en esta serie de performances un texto de un filósofo del primer cristianismo, Tertuliano, para el que la carne es digna de ser resucitada por Dios. "Según Tertuliano el cuerpo y el espíritu están en el mismo plano, y una evaluación negativa de la carne es impensable; la separación de ambos por la muerte, no es más que provisoria, porque Cristo es la garantía de resurrección de la carne. La carne queda siempre igual a sí misma y forma parte integrante de la continuidad del Ser de la misma manera que él se encuentra en el grano que enterrado muere para revelarse en una vida nueva".

Gina Pane laceraba su carne hasta provocarse heridas sangrantes, explicando sus acciones

como un deseo de señalar "mi cuerpo, mi carne" en un ejercicio de reapropiación de su cuerpo de mujer, objeto durante siglos de discursos ajenos que lo habían despedazado, real o metafóricamente, a través de la ciencia o el arte. La artista justificaba sus heridas alegando que eran la "memoria del cuerpo y su fragilidad y la de la existencia". Muchas de las heridas que se autoprovocaba tenían formas de estigmas, claro símbolo de la Pasión, del dolor universal, pero la utilización y recuperación de símbolos ligados a la religión señalaba "nada tenían que ver con la institución eclesiástica ni con sus dogmas, sino con mi concepto personal de religión".

Su sacrificio emulaba los martirios de algunos santos como evidenciaban ciertas instalaciones en las que Pane se exhibía crucificada (igual que Madonna en Confesion Tour, pero a diferencia de la cantante no resultaba ilesa después de la experiencia). En Escalada no anestesiada (1971), estudiada coreografía de gestos, posturas y gemidos de dolor durante la cual la artista se infligía el sufrimiento subiendo con sumo esfuerzo una estructura metálica con salientes y puntas de acero que se iba clavando en la planta de los pies a medida que ascendía.

Marina Abramović (Belgrado, 1946)

La artista serbia que empezó su carrera a comienzos de los años 70 sigue trabajando por lo que se ha descrito a sí misma como la "abuela del arte del performance".

En sus performances experimenta el límite entre lo psíquico y lo mental e investiga el control sobre su propio cuerpo: se ha lacerado a sí misma, se ha flagelado, ha congelado su cuerpo en bloques

de hielo, tomado drogas para controlar sus músculos, etc. Muchas veces ha quedado inconsciente, en una ocasión casi muere de asfixia recostada dentro de una cortina de oxígeno y llamas y en otra tiroteada por un espectador.

El trabajo de Abramović además de explorar los límites del cuerpo, y las posibilidades de la mente, se interesa especialmente por la relación entre el artista y el público. Según las convenciones de nuestra sociedad, el dolor tanto físico como psíquico, sólo puede ser mostrado en los límites de la intimidad. Sobre todo cuando es uno mismo quien se aplica el tormento, ya que se hiere el pudor de aquellos que deben soportarlo de forma pasiva. Hubo momentos en la Historia donde el sufrimiento de suplicios, voluntario y pasivo, fue concebido como una vía de liberación de lo físico en aras de lo espiritual. Durante siglos la iconografía cristiana tuvo por costumbre representar personajes sometidos a los más terribles castigos: desollados, empalados, crucificados, mutilados, Hoy cuando esta creencia ya no se comparte, al menos en la sociedad occidental parece extraño que un ser humano se autocastigue en público. La herida abierta es la posibilidad de comunicación con el otro, por el poder de convocatoria que tiene, ya que puede convertirse en un llamado a la solidaridad ante su visión. Buscando el límite en el que el público comprueba su resistencia a atestiguar el dolor y el sufrimiento, Abramovic irrumpe en el presente del espectador para instarlo a la acción: "Estoy interesada en un arte que perturbe y rompa ese momento de peligro; por eso, el público tiene que estar mirando aquí y ahora."

El abuelo de Marina Abramovic fue un patriarca de la Iglesia Ortodoxa Serbia, tras su muerte, fue proclamado santo, embalsamado, y colocado en una iglesia. Sus padres, dos guerrilleros yugoslavos, ocuparon cargos importantes en el régimen de Tito y delegaron el cuidado de su pequeña a la abuela. Y ella se crió en la cocina-templo de su abuela, un universo infantil y fantástico poblado de santos que alienta su última obra. Sus primeras performances fueron una forma de rebelarse contra su estricta educación y la cultura represiva del gobierno de posguerra, purificaciones rituales encaminadas a liberarse de su pasado.

- Ritmo 10 (1973), en su primera performance exploró elementos de rituales y gestos. Usando veinte cuchillos y dos grabadoras, la artista ejecutó el juego ruso de dar golpes rítmicos de cuchillo entre los dedos abiertos de su mano. Cada vez que se cortaba, tomaba un nuevo cuchillo y grababa la operación. Después de cortarse veinte veces, reproducía la cinta, escuchaba los sonidos y trataba de repetir los mismos movimientos y errores, uniendo de esta forma el pasado y el presente. Con este trabajo, Abramović comenzó a considerar el estado de conciencia del artista.

- Ritmo 0, para probar los límites de la relación entre el artista y el público, Abramović desarrolló una de sus performances más extrema y conocida. Ella tenía un rol pasivo, mientras el público la forzaba a actuar. Colocó sobre una mesa setenta y dos objetos que el público podía usar a su antojo. Algunos de estos objetos podían dar placer, mientras otros podían infligir dolor o incluso dañarla. Entre ellos había tijeras, un cuchillo, un látigo, una pistola y una bala. Durante seis horas la artista permitió a los asistentes manipular su cuerpo y sus acciones. Inicialmente, el público reaccionó con precaución y pudor, pero a medida que pasaba el tiempo (y ella permanecía impasible) algunos empezaron a actuar agresivamente. Un suplicio y linchamiento público que casi acaba en tragedia cuando un espectador cargó y apuntó el arma hacia Marina, siendo reducido por un grupo de espectadores.

Regina José Galindo (Guatemala, 1974)

Galindo protagoniza acciones duras, a menudo violentas, en las que somete su cuerpo a la abyección, sus acciones suelen llamar la atención sobre la realidad social latinoamericana, empleando un lenguaje singularmente poético, y cargado de fuertes connotaciones políticas y de denuncia. El dolor y la violencia, han sido la marca de nacimiento de esta artista que gestó su universo creativo en medio de una de las guerras más cruentas y largas de la historia de Latinoamérica como fue la guerra civil guatemalteca que duró treinta y cuatro años. Guerra además caracterizada por manifestaciones de barbarie extremas que se extendieron a la totalidad de la sociedad.

En el sótano del Museo Ixchell en el año 2000 se pidió a varios artistas que contestaran, a través

de su lenguaje particular, a la pregunta qué significa vivir en un país como Guatemala. Las expresiones fueron poéticas o desgarradoras, Regina se inyectó diez milímetros de Valium para dormir varias horas seguidas. Su inacción mostraba un modo específico de responder a una situación insostenible.

Galindo ofrece su cuerpo para transformarlo en arquetipo de un dolor de conciencia, donde inciden lo privado y lo público. La mujer en la obra de Regina es un accidente biológico, no se trata de rechazar un compromiso de identidad genérica, sino de imprimirle una singularidad que lo coloque en el cenit de conflictos tan locales como universales. Su objetivo principal no es denunciar, sino generar ideas. Voluntariamente se aleja de posturas hipócritas y utópicas, sabe muy bien que no es una activista o una cooperante internacional. Los frutos de su trabajo, como los de cualquier artista, son ilusiones muchas veces generadas para un entorno reducido e incluso elitista, el arte puede aspirar a llamar la atención, a lo sumo a crear denuncias a veces en un contexto lúdico. “A veces he dicho que soy performer por pura joda, en realidad no es lo único que hago, pero suena divertido. Es muy divertido cuando digo por ahí soy artista, trabajo con el cuerpo” –contestó en una entrevista a la pregunta de cómo se autodefinía.

A través de los años se ha dedicado a una actividad desenfrenada y consecuente con sus principios artísticos: lapidarse en un cubo de ladrillo para pasar veinticuatro horas en absoluta soledad y silencio; mordisquear sus uñas hasta hacer sangrar sus dedos en un acto de auto canibalismo; conectarse a un tambor de oxígeno; enfrentarse a una luchadora profesional en un ring de lucha libre; sumergir los pies en un balde de sangre humana para dejar huellas en el pavimento en un acto contra la candidatura de Ríos Montt; meterse en una bolsa plástica y ser depositada en el basurero municipal como uno de los bebés allí abandonados o restaurar su himen con una operación quirúrgica para hablar sobre los dudosos valores de una sociedad machista. Experiencias que nos agitan y nos acercan ante el dolor y la barbarie.

”El que define qué es arte y qué no es arte es el artista, no el público. Si yo pienso que esto es

arte, lo es”, aseguró Regina minutos antes de ser anestesiada para realizar su obra Reconocimiento de cuerpo. Después, cientos de espectadores pudieron ver el cuerpo anestesiado y desnudo de la artista reposado sobre una camilla de morgue. ”En mi país hay treinta muertos al día. La obra muestra una realidad que actualmente viven ya la mayoría de familias de Guatemala que han tenido que reconocer cuerpos de los suyos”.

- Perra (2005). En esta pieza que dura unos quince minutos, la artista desenvaina un cuchillo pequeño, levanta su vestido y escribe en una de sus piernas la palabra “PERRA”. En la grabación de la acción, se ve cómo tiemblan los músculos de la pierna herida después de la primera letra, la mano tiembla, se detiene unos segundos, ella toma aliento y prosigue. Denuncia así los sucesos cometidos contra mujeres en Guatemala, donde han aparecido cuerpos torturados y con inscripciones hechas con cuchillo o navaja.

- 279 Golpes (2005), galardonada con un León de Oro a la mejor artista joven en la Bienal de Venecia 2005, es una performance compuesta por casi tres centenares de golpes autoinflingidos, cada uno por cada mujer asesinada en Guatemala durante el primer semestre del 2005.

- Mientras, ellos siguen libres (2006), con ocho meses de embarazo Regina permanece atada a una cama, con cordones umbilicales reales. Con esta acción intenta recordar la violación sistematizada a mujeres indígenas embarazadas durante el conflicto armado en Guatemala, como parte de una cruenta estrategia militar, para que las mujeres abortaran y dificultar así la supervivencia de los pueblos indígenas.

BIBLIOGRAFÍA:

AA.VV.: Estudios sobre Performance, CAT (Centro Andaluz de Teatro), Junta de Andalucía, Sevilla, 1993.

AA.VV.: Retóricas del género. Políticas de identidad, performance, performatividad y prótesis, seminario celebrado en marzo de 2003 en UNIA (Universidad Internacional de Andalucía) en <http://www.uia.es/artpen/estetica/estetica01/frame.html>

AA.VV.: CORNAGO, Óscar: (Coord.), Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización: La creación escénica en Iberoamérica. Cuenca,

Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2009.

GLUSTERG, Jorge: El arte de la performance, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglione, 1986.

PLAZA, Elsa: El lenguaje del dolor en el discurso femenino, en <http://www.noraancarola.com/docs/Naranjitas-de-la-Xina-Elsa-Plaza-02.pdf>.

SOCHECHNER, Richard: Performance: Teoría y prácticas interculturales, Libros de Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2000.

VIDAL, Rafael. El poder en el cuerpo.

Subjetivación, sexualidad y mercado en la `sociedad del espectáculo´. Razón y palabra, revista electrónica núm 39. www.razonypalabra.org

www.enfocarte.com/1.12/performance

www.performancelogia.org

www.escritorasyescrituras.com

www.reginajosegalindo.com

<http://revista.escaner.cl/node/917>

<http://www.edicionessimbióticas.info/Cuerpo-Identidad>

<http://bloges.meseon.net/archives/118-Marina-Abramovic-entrevistada-por-PhothoEspana.html>

<http://www.edicionessimbióticas.info/Cuerpo-Identidad>

DE LA FRAGMENTACIÓN DEL CUERPO: DE PLATÓN AL CARNAL ART

SAIDA SANTANA MAHMUT

El valor que se le ha dado al cuerpo a lo largo de la historia ha condicionado la idea que tenemos de nosotros mismos, así como el modo de representarnos y su manifestación artística. Un valor, sin duda, que también ha condicionado muchas de las conductas, problemas, plagas, enfermedades y pensamientos de la humanidad. El papel que juega hoy en día el “cuerpo” es fruto de la memoria histórica que se tiene de él, células vivas que habitan el “cuerpo artístico” global del siglo XXI.

Desde Platón arrastramos la idea del cuerpo como un instrumento del alma, lo realmente importante por encima de un cuerpo desvalorizado. La herencia cristiana alberga un cuerpo contenedor de pecado y de culpa, un cuerpo por el que hay que pedir perdón, “concupiscente y mortal”[1]. El pecado cometido por Adán regala a la Iglesia la posibilidad de ponerse como mediadora entre el Reino de la Tierra y el Reino de los Cielos. El cuerpo deslegitimado por el cristianismo, constata de algún modo la idea dualista platónica cuerpo-alma. El pensamiento que recoge el cristianismo, ha castigado al cuerpo por ser un contenedor de lo humano, lo que se corrompe, lo que se pudre; frente a lo divino.

Tras los viajes históricos a los que es sometido el cuerpo, la Modernidad lo sitúa como individualizado, hasta desfragmentado y fisurado en los “anatomistas”. Se empieza a mirar de manera diferente lo real, el sujeto, el yo y la naturaleza.

La Modernidad es ese “proceso de racionalización

histórica que se da en Occidente, que conlleva y consume el desencantamiento del mundo instituido por las imágenes religiosas, míticas y sagradas”[2]. Descartes plantea un individuo, que prima sobre el grupo, al cuerpo como el límite entre todos los hombres. Pero el cuerpo molesta al hombre. El pensamiento es totalmente independiente del cuerpo y está basado en Dios. “(...) y aunque posiblemente (o, más bien, ciertamente...) tenga un cuerpo al que estoy estrechamente unido, sin embargo, como por un lado tengo una idea clara y distinta de mí mismo, en tanto sólo soy una cosa que piensa y no extensa, y por otro, tengo una identidad distinta del cuerpo, en tanto es sólo una cosa extensa y que no piensa, es cierto que soy, es decir mi alma, por la que soy lo que soy, es entera y verdaderamente distinta de mi cuerpo y puede ser o existir sin él.”

Si el Cristianismo creó la idea dividida de lo que éramos, un cuerpo que es fuente de pecado; la Modernidad nos desvincula del teocentrismo, proponiendo una mirada al cuerpo, aunque desfragmentado, frente a la visión global del ser humano.

Al igual que Nietzsche, que devuelve al cuerpo su condición de centro de gravedad del hombre, dejando atrás los intentos de desvalorizarlo, enfrentándose a la filosofía tradicional; muchos filósofos y pensadores de nuestro tiempo, han contribuido a la asimilación de este nuevo concepto.

Son muchos los pensadores, artistas y filósofos que hablan de ese cuerpo que somos, no de ese cuerpo que poseemos. El filósofo Jean Luc Nancy[3] lo concibe volcado hacia fuera. “No tenemos un cuerpo sino que somos un cuerpo” No hay

enfermedades sino enfermos, “soy la enfermedad y la medicina, soy la célula cancerosa y el órgano (...)” [4] También su concepto de cuerpo se contraponen a la concepción platónica del cuerpo como cárcel del alma. Él no quiere escribir de o sobre el cuerpo sino que quiere escribir el cuerpo.

Al igual que los artistas que utilizan el cuerpo como su lienzo artístico; Jean Luc Nancy, considera que escribir el cuerpo significa hacer inscripciones sobre él, tocarlo y esculpirlo con el pensamiento, desarrollar una somatografía para hacer que el cuerpo mismo sea leído. Para él el cuerpo es el “ser aquí y ahora”, es la exposición de la existencia.

En nuestro imaginario de “cuerpo” del siglo XXI en Occidente, se mezclan todos estos conceptos aprendidos, nuestra herencia cristiana al impacto mediático de la publicidad y sus exigencias que proponen un modelo de “cuerpo” estandarizado, siempre joven y sano, al que hay que llegar a veces a través de métodos menos saludables.

Ante ese cuerpo que parece ser un “envoltorio”, del que importa más su aspecto que su organicidad o su espiritualidad, algunos artistas se han revelado con representaciones extremas que contradicen este arquetipo.

El escritor japonés Kimitake Hiraoka, conocido como Mishima[5], confronta el concepto de belleza europeo con el japonés, y resalta la diferencia entre Oriente y Occidente respecto al narcisismo del cuerpo.

Para Mishima si no hay culto preliminar, el culto del cuerpo se convierte en pura mercancía. Alude a que en Japón, el budismo no contempla ninguna forma de veneración por el cuerpo. En Grecia, el cuerpo se consideraba una realidad esencialmente hermosa, y acrecentar su atractivo significaba desarrollarse humana y espiritualmente. En Japón, en cambio, los cultivadores de las artes marciales consideraban el ejercicio de estas disciplinas como un acto de afirmación de los valores espirituales y no de embellecimiento del cuerpo.

Ante este cuestionamiento de cuerpo como

mercancía, de contradicción entre la belleza y la veneración por el cuerpo, llama la atención el trabajo de la artista performática Orlan[6]. Con su llamado “arte quirúrgico” Orlan se somete, como acto performático y artístico, a operaciones quirúrgicas que deforman su rostro a su antojo. El equipo que interviene en las operaciones, médicos, enfermeros y ella misma, se visten con ropa diseñada por los más prestigiosos diseñadores, para la ocasión. Todo el proceso de principio a fin, es un ritual, tal y como sugería Mishima, sin cultivo previo sería “pura mercancía”.

El primer performance quirúrgico de la artista data de 1978. En esa ocasión introdujo la cámara en el quirófano y filmó la intervención, en la que se va reconstruyendo su rostro imitando partes de rostros de cuadros de diferentes personajes socialmente aceptados. Como resultado surge “La reencarnación de Santa Orlan” en la que cuestiona el cuerpo como objeto de belleza, estandarizado, que al fin y al cabo está separado del hombre.

“Mi cuerpo es el espacio donde trabajo, es mi software”, “Con la manipulación genética la metamorfosis será una realidad” (...) “A veces percibo vislumbres del horror que conlleva la normalidad. Todos estos inocentes que nos encontramos por la calle están agobiados por el terror de su propia vulgaridad. Harían lo que fuera con tal de ser únicos.”

Son varias las intervenciones quirúrgicas que han dado lugar a estas performances. Tras una de ellas Orlan resultó con dos “cuernos” en su frente, que maquillaba de color plateado para destacar, desarticulando el canon con el cual estas operaciones son utilizadas comúnmente. Es decir, no las utiliza para acercar su apariencia al modelo de belleza occidental.

“El Arte Carnal no está contra la cirugía estética, pero sí contra los estándares que ella vehiculiza y que se inscriben particularmente en las carnes femeninas, aunque también en las masculinas. El Arte Carnal es feminista, y eso es necesario. El Arte Carnal se interesa también por la tecnología de punta de la medicina y de la biología que ponen en cuestión el status del cuerpo y plantean problemas éticos”.

Durante éstas acciones, la artista se mantiene

despierta, lee fragmentos de algunos autores y participa de diversa manera mientras los cirujanos van rediseñando su cuerpo. A raíz de estas operaciones la artista ha diseñado un manifiesto[7] que contiene su concepto de “Arte carnal”, en el que recalca dos aspectos fundamentales: que lo que hace es un autorretrato clásico con nuevos medios técnicos; y que el arte carnal no investiga el dolor ni la redención por medio de éste. Sus intervenciones, en definitiva, transgreden la concepción de cuerpo cristiano, que separa alma de cuerpo y en la que el dolor físico es una forma de redención.

Orlan actualmente continúa explorando en la fotografía, el vídeo, la escultura, instalaciones, performances y biotecnología; además de dar clases en la Escuela Nacional Superior de Artes de París-Cegy. En el 2008 en el Espacio AV de Murcia se exhibió el proyecto ORLAN. Sutura/Hibridación/Reciclaje consistente en una invitación para colaborar con el diseñador de moda español Davidelfin para la marca Le baiser de l'artiste; este proyecto supone la hibridación del guardarropa de Orlan a partir de prendas que le han pertenecido según los distintos momentos de su biografía personal.[8]

Si Orlan se alza con voz propia a cuestionar la idea de un “cuerpo envoltorio”; otros artistas lo hacen también desde distintas vertientes. Una de ellas es la de aquellos que nos llaman la atención acerca del cuerpo que contiene más allá del envoltorio, aquel que posee órganos, células y vida en su interior. La sociedad misma, hoy en día, se debate entre ese “cuerpo- envoltorio”, el de fuera, el que cuidamos, operamos, ... y el “cuerpo-orgánico”, lleno de órganos, y vida, que nos conflictúa con el anterior. A éste solemos hacerle caso ante la enfermedad y son esos instantes los que nos acercan a la necesidad de unión entre esos cuerpos, mente y espíritu. Una enfermedad que surge de la fragmentación, concepto igualmente extensible a la sociedad.

Esta diferenciación actual entre estos dos cuerpos muestra dos nuevos conceptos enfrentados: el “cuerpo: caja de salud”, frente al “cuerpo: caja de belleza”. La poetisa ecuatoriana Aleyda Quevedo desculpabiliza al cuerpo y lo

asume, en ocasiones, como parte de ese todo y se acerca al cuerpo desde dentro.

“Mi útero reposa/ en la bandeja de cirugía. Se vuelve ceniza / en los basureros hospitalarios”. “Soy mi cuerpo / atrapado por partículas / de otros cuerpos”. ¿Cómo se enuncian esos puentes desde la imagen que proyecta, para los demás y para sí mismo, un cuerpo doliente y enfermo? “Mi cuerpo pequeño / cruza límites helados / con la espalda encorvada / y un blanco camisón”. “Ya mis deudos aceptan que las cenizas / regresarán a las montañas”. “Mi esposo con sus manos tibias / baña mi cuerpo dolorido / con raíces y hojas de menta”. “Me afeitó la cabeza / y empiezan las preguntas / sobre lo que dejamos de hacer”.[9] En definitiva un discurso en el que se asume la necesaria identidad de “yo soy mi cuerpo”, como primer paso a la siguiente puerta, la asunción de la unidad entre cuerpo y alma.

BIBLIOGRAFÍA

MISHIMA, Y., El rumor del oleaje, Alianza editorial, Madrid, 2003.

MISHIMA, Y., Lecciones espirituales para jóvenes samuráis, Palmyra-La Esfera de los libros, Madrid, 2006.

RACIONERO, L., Oriente y Occidente, Anagrama, Barcelona, 1993.

YAMAMOTO, J., HAGAKURE. El libro secreto de los samuráis, Edad, col. Arca de Sabiduría, Madrid, 2004.

YOURCENAR, M., Mishima o la visión del vacío, Seix Barral, Barcelona, 2003.

ARMSTRONG, KAREN: “Buda”, Barcelona 2002.

BORGES, JORGE LUIS, ¿Qué es el budismo?, Alianza Editorial, 2003, Colección BA-Biblioteca de Autor 0033, ISBN: 978-84-206-3874-4, Madrid. GERNET, JACQUES, El mundo chino. Crítica, Barcelona, 1991.

WATTS, ALAN, Taoísmo, Kairos, Barcelona, 1.999.

CRUZ, JAVIER, Lao Tzu - Tao te Ching, editorial Pluma y papel, 2004

LE BRETON, DAVID, Antropología del cuerpo y Modernidad, Buenos Aires, Nueva Visión, 2002.

NANCY, JEAN LUC, Corpus. Ed. Arena Libros, Madrid, 2003

ROSE, BARBARA. Is it art? Orlan and the transgressive act. Art in America, Febrero 1993.

V.V.A.A., Cartografías del cuerpo: la dimensión corporal en el arte contemporáneo. Autor editor, 2005.

ENTHOVEN RAPHAEL, ORLAN, VANEI-GEM RAOUL, UNIONS LIBRES, Mariages mixtes et Noces barbares, ed. Dilecta, Paris, 2010.

ORLAN, Virilio Paul, Transgression, transfiguration [conversation], ed. L'Une et L'Autre, Paris, France, 2009.

BADER JOERG, HEGYI LÓRÁND, IACUB MARCELA, KUSPIT DONALD, PHELAN PEGGY, VIOLA EUGENIO, ORLAN, The Narrative, ed. Charta, Milan, Italia, 2007. ORLAN, Pomme cul et petites fleurs, ed. Baudoin Janninck, Paris, 2007.

[1] SAN AGUSTÍN. Obras completas de San Agustín. 41 volúmenes. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos. ISBN 978-84-220-0448-6.

[2] HABERMAS; EL DISCURSO FILOSÓFICO DE LA MODERNIDAD, Editorial Taurus, Madrid, 1989. ISBN 84-306-1290-4. Katz Editores, Madrid, 2008. ISBN 978-84-96859-29-6

[3] NANCY JEAN LUC, Corpus, editorial Arena Libros, Traducción de Patricio Bulnes, ISBN: 84-95897-09-1, Madrid, 2003.

[4] NANCY JEAN LUC, El intruso, editions Gallileé, París 2000, traducción Margarita Martínez, Colección Nómadas, Buenos Aires, Amorrortu, 2006.

[5] NATHAN, JOHN. Mishima. Biografía, ISBN: 8432231223, Biblioteca De Bolsillo, Barcelona, 1995.

[6] TROSMAN CARLOS, ORLAN: El Arte Carnal y la ruptura del concepto social de cuerpo, Revista Topía, <http://www.topia.com.ar/articulos/orlan-el-arte-carnal-y-la-ruptura-del-concepto-social-de-cuerpo>, 29 April 2006

[7] ORLAN, Manifiesto “Carnal Art”, www.orlan.net

[8] “El Daviddelfín más provocador”, Diario ABC, edición nacional, 13 de junio de 2008, Madrid, p.112 [9] QUEVEDO ALEYDA, “Soy mi cuerpo”, Revista Alforja, número 31, México, 2004.

El trabajo con el "Sí mismo" del Actor

Carlos Roldán López

Es evidente que, a diferencia de otro tipo de artes, el actor trabaja fundamentalmente "consigo mismo", con sus emociones, su mente, su voz, su cuerpo... Esto dota de una especificidad singular que obliga al artista a renunciar al objeto para hacerse ver, sino que implica necesariamente un expo-nerme directamente, una suerte de continua comunicación con el público. En este aspecto, la aparición de nuevos mass media y formas de entretenimiento como el Cine, la TV y otros, ha obligado al Actor y al Arte Dramático a buscar nuevas formas de expresión que permitan dirigir el mensaje.

Desde los años 60 del pasado siglo, la calle ha sido visitada una y otra vez por el mundo del Teatro; Vacíos la mayoría de las Salas, la "Performance" se gestó como la llamada teatral a un mundo que se olvidaba de los ecos proféticos de Melpómene, la Performance supuso una vuelta más de tuerca en el dominio del Actor del Cuerpo, de las emociones, de renunciar a la protección de las fronteras del escenario y convertirse el mismo artista en el medio, exponiéndose públicamente a un acto real que no es simulado ni dramatizado, sino "viviente":

"La performance es un acto vivo, hecho por un ser vivo, delante de personas vivas"

Mochen Gerz

Se trata además, de una posibilidad de alianza del Arte Dramático con otras artes plásticas, como la pintura. El Teatro se sale en busca del hombre allí donde el hombre vive y muere y a la calle. Y escapándose de los estrechos márgenes del confinamiento espectacular de la Modernidad, renunciando además en buena parte a su carácter de modo de subsistencia, interpela al hombre cuestionándole sus afanes consumistas, su incapacidad de observar la belleza y de vivir por algo más que por sus estrechos intereses monetarios: Es el tiempo del Teatro de la Crueldad, de las crucifixiones públicas de los actores en performance que denunciaban la masacre ecológica del Planeta, es el tiempo de los actores en la cárcel, porque, entre otras cosas, se negaban a actuar bajo consignas políticas o partidistas.....

El Teatro Performativo debía asumir su función de voz de la conciencia y para ello nada mejor que

acudir a la memoria y emociones visuales del espectador tal y como hace la publicidad de los grandes almacenes, aunque ello implique la incompreensión generalizada de las sociedad

"El Teatro se convirtió en acontecimiento teatral, se convirtió en realidad mítica del Dionisos desgarrado, se convirtió en un ritual de iniciación de un teatro nuevo que pone al descubierto el mal esencial de la vivencia sensual genuina, de la falta de desarrollo de las energías espirituales"

Herman Nitsch

Se produce un intenso sentimiento del mundo del Teatro de acudir a la calle a pronunciar sus mensajes, unos mensajes que, más allá de los diferentes estilos y voces, de las profundas contradicciones y equivocaciones que la ausencia de un discurso claro y una misión filosófica, insistían una y otra vez en la necesidad de "Mirar de otra manera" un mundo que se tambaleaba entre las crisis nucleares, la voracidad del consumismo y la degradación ecológica, el paro masivo y la angustia existencial.....y es que, aún en los confusos y convulsos años post guerra mundial, el Teatro nunca ha podido olvidar su compromiso catártico con lo real: "Un actor afila su mente y su cuerpo, y de alguna manera se ofrece él mismo como cosa sacrificial, se cosifica en el sentido de convertirse en recipiente de unas ideas que le sobrepasan porque no sabe muy bien de dónde vienen, de alguna manera se convierte, mientras dura la actuación en Vaso Sagrado que recoge la Aphrodisia Divina"

Peter Brooks "El Teatro y lo Sagrado".

Sin embargo, toda esta emergencia de energía desbordante se estrelló contra un muro de incompreensión social, sobre todo porque a ni modo de ver insistía en disputar el territorio de la Publicidad y el Marketing a la hora de entablar comunicación con el público: Los sentidos. Ante el fracaso de dirigirse una y otra vez al mundo mental del espectador; muchos esfuerzos teatrales se centraron en dirigirse exclusivamente al mundo sensorial, en vez de tratar de trascender los mecanismos de embaucamiento e hipnosis sensorial que la publicidad instauraba para encauzar las emociones hacia el consumo compulsivo.

No cabe duda alguna que el Actor es hoy en día una ejemplificación contemporánea de aquel viejo

"cuidado de Uno mismo" que tiene su honda raigambre en la Filosofía Clásica y que el Teatro mismo es una creación de aquel deseo de hacerse virtuoso que proclamaba la Filosofía. Como ya hemos advertido las ceremonias teatrales eran vistas como un ejercicio de Filosofía. No hay Teatro sin filosofía. Y esto debemos repetirlo una y otra vez, porque, sí amigo lector, aquí está la solución al enigma del hecho teatral en nuestro mundo actual, aquí está su justificación atemporal. Es aquí, en este sendero abierto por el Profesor Livraga, dónde todas las personas del Mundo del Teatro podemos encontrar la explicación del desarraigo del género al que nos dedicamos. La Filosofía y el Teatro se necesitan mutuamente, ambas se encuentran muy agredidos por el materialismo de nuestro tiempo, nada más enfrentado al materialismo que estas dos disciplinas. Para empezar, para los Filósofos clásicos la Filosofía era un "Arte de Vivir", lo que nos emplaza directamente a la vida como una arte, una actividad artística, al igual que el Arte Dramático. ¿A que nunca lo habíamos pensado? Nuestra vida puede ser una Obra de Arte.....sugere, verdad amigo lector?.....

En segundo lugar, y citando a Platón en "Apología de Sócrates", la Filosofía sería un Arte de vivir, "ocupándose de uno mismo", es decir, es uno mismo, el mejoramiento de uno mismo, el objeto de este arte de vivir que es la Filosofía....¿Acaso no es el Arte Dramático aquel en que se funden Artista y Obra de Arte? ¿No es el actor mismo, CONVERTIDO EN PERSONAJE, el resultado de la actividad artística?

Como en la Filosofía a la manera clásica, se es Artista y Obra artística a la vez(El Director en el Arte Dramático, como el Maestro en la Filosofía, son sólo guías necesarios del camino)...

En tercer lugar, La Filosofía es el Arte de Vivir ocupándose del mejoramiento de Sí mismo a través de la Búsqueda de la Verdad(Sócrates).....¿No es siempre un deber ser lo que el Actor encarna en el escenario? El Deber Ser en lo personal, el Deber Ser ante la Injusticia, etc...

Ahondemos un poco más, amigos lectores, en el concepto de filosofía del que hablamos. la filosofía ha sido siempre una PRÁCTICA, una forma de vida, un ejemplo monumental de hasta que punto el concepto mismo de Filosofía, era identificado como Vida filosófica, lo constituye sin duda la Apología de Sócrates de Platón; Se trata de un momento de tensión máxima entre la forma de vida propia del Filósofo, ya que `la vida

filosófica es entendida por Platón como presupuesto necesario para poder dedicarse a Asuntos como la Productividad, las actividades económicas, los asuntos públicos y la Política misma, actividades expresamente reservadas para aquellos que son virtuosos.

Sócrates insiste una y otra vez, (más preocupado por instruir a sus propios jueces que por hacer su propia defensa, lo cuál es en sí mismo un ejemplo de cuidado de sí, como veremos más adelante), que, efectivamente, las tareas propias de ocuparse de Sí mismo supone expresamente presupuesto previo de las otras:

¿Qué tratamiento, qué multa he merecido por haber creído que debía renunciar a una vida tranquila y descuidar aquello que la mayoría de los hombres se empeña: fortuna, interés privado, mandos militares, éxito en la tribuna, magistraturas, coaliciones, facciones políticas?.

Sócrates, aún en el trágico contexto de un Proceso Judicial que puede acabar con su vida, ni oculta ni minimiza, que, efectivamente, la tarea de ocuparse de Sí mismo, supone un cometido concreto y práctico, diferenciado, cuando no opuesto a las propias del hombre común y corriente

¿Me acusáis por haber preferido hacer a cada uno de vosotros en particular el que considero el mayor de los servicios, tratar de persuadirle de que se preocupe menos de sus propios asuntos que de su propia persona?.

Así, Sócrates entiende que el mayor de los servicios no supone en ningún caso una manera de estar en el mundo, o de llevar sus asuntos, sino precisamente prestarse a sí mismo más atención, haciéndose virtuoso, y posteriormente acometer las cosas propias del afuera del hombre y ella será la base para formular la acusación de corromper a la juventud. No contento con ello, con esa exhortación a despreocuparse por los asuntos cotidianos, Sócrates repite insistentemente que para prestarse atención, para iniciar una relación consigo mismo, para ocuparse de sí mismo, es requisito necesario e imprescindible tener tiempo libre, el número de veces en que se utiliza esta expresión, (seis) es incluso sorprendente:

¿Qué puede convenir a un pobre bienhechor que necesita tiempo libre para exhortaros?.

Aún más explícito es Sócrates cuando afirma sin ambages que los mejor situados para realizar las tareas más dignas (es decir, las de ocuparse de sí mismos), son sin duda, los hijos de las familias ricas(no por ser más ricas claro está), ya que son estos y no otros los que tienen más tiempo libre:

Además, los jóvenes que me siguen espontáneamente, teniendo mucho tiempo libre, por que son los hijos de las familias ricas ...

Muy contrariamente a lo que debería suponer su defensa ante una acusación de distraer de sus obligaciones a la juventud, Sócrates en clara actitud Parresiástica, no sólo se despreocupa de la condición de jueces de sus acusadores, sino que induce a una especie de juego con el interlocutor en el que se exhorta a comportarse de otro modo. He querido exponer con cierto detenimiento esta raíz filosófica del arte de vivir, para mostrar hasta que punto es similar estas palabras que parecen yacer en libros que desgraciadamente pocos actores leen, con el trabajo cotidiano de cualquiera de aquellos que nos dedicamos, profesionalmente o no, al teatro.

El actor es su propia obra de arte. Es el único artista en que no hay disyuntiva Artista-obra, un actor debe pues “cuidar de sí mismo” continuamente, dirigirse continuamente, saber qué tipo de estímulos o cualidades rodearse para ser capaz de interiorizar y mostrar al público de forma veraz el cúmulo de emociones, actitudes físicas, actitud mental, y los sueños de su personaje. Un actor puede pasar horas y horas ensimismado en una postura física que le permita “entender” al personaje. Como Stanislavsky, que permaneció varios días encerrado en una almena de un castillo para entender a Hamlet, o como cualquiera de nosotros cuando nos autpropiciamos una vivencia o una actitud física para “quedarnos” con la cadencia de un personaje.

Ese TEMPO del actor es sin duda el “tiempo libre” del que nos hablaba Sócrates, el tiempo para sí mismo del filósofo es el tiempo para sí mismo del actor en tanto que Actor y Filósofo a la vez. Si Sócrates es reprendido en ese increíble libro que todo actor debería leer “Apología de Sócrates” por dedicar demasiado tiempo a sí mismo, y “distraerse” de lo que sus jueces entendían como “las tareas propias de la república”, otro tanto puede decirse del actor vocacional, que por nada del mundo permite que ninguna tarea por muy “rentable” que sea le aparte de su cuidado de sí. Queda pues, clara que la tarea de ocuparse de uno mismo es una tarea concreta, práctica, tan práctica que necesita dedicación exclusiva, y desviarse de las tareas en que se afanan la “mayoría de los hombres”, pero, ¿cuál es esa tarea a la que Sócrates exhorta y por la que se considera “bienhechor de la juventud”, siendo, en cambio condenado a muerte y malhechor por el tribunal?

. Es más, ¿quién o qué es exactamente ese “uno mismo”, del que hay que ocuparse?

A lo que declaramos hace poco: que sería preciso buscar primero lo que sea ese “sí mismo”, pues ahora, en lugar del sí mismo absoluto hemos tratado de encontrar lo que es cada uno en particular, cosa que quizá nos sería suficiente, ya que decíamos que el Alma era lo más importante que hay en nosotros. Aún más explícito será cuando llegue a identificar al hombre mismo con su Alma: ¿Hay algo más evidente pues que el hombre mismo sea su Alma?

Quisiera parar someramente sobre expresiones que utiliza Sócrates y que me parece harto importantes para lo que nos ocupa: La diferenciación que establece entre lo que sea el Sí mismo Absoluto, y lo que es cada uno en particular. De manera que la figura del Sí Mismo es su Alma, y es, según Sócrates, Un Alma particularizada.

Esta Alma particular que sería cada hombre, es nada más y nada menos que La Verdad del hombre. Sócrates profundiza rotundamente en la identificación del Sí Mismo como Alma en gran cantidad de exhortaciones que insisten sobre la misma idea : Es mi alma quien habla contigo, es a tu Alma a quién me dirijo cuando expreso mi Amor, quién ama por ti mismo y no por lo que tienes o dices es quien ama tu alma. El Alma como verdad definitiva y eterna del hombre :

Por ello, si alguno estuviera enamorado del cuerpo de Alcibiades, no era a él quién amaba, sino a alguna cosa de Alcibiades. Y también:

Te ama, pues, quien ama tu Alma.

Queda pues, claro que para Sócrates la verdad de Uno mismo es el Alma particularizada, aquello que debe ser objeto de cuidado, la figuración del Sí Mismo que debe ser conocido por cada hombre y acceder a sí a su verdad, y, en definitiva, a la superación de lo corporal para proceder a la contemplación beatífica del Mundo de las Ideas. Las ideas, como realidad verdadera, tiene en el Alma del hombre su dominio, de manera que ocuparse de Uno mismo es, indefectiblemente ocuparse del Alma, que sería a su vez el verdadero hombre :

Por tanto es justo pensar así, : que al conversar tú y yo, intercambiando pensamientos, son las Almas las que conversan.

Siguiendo con nuestra argumentación, quedaría por definir, una vez claro a qué se está refiriendo Sócrates cuando habla del Sí mismo, en qué consiste, por fin, esa tarea que debe eclipsar a todas las demás, esa ocupación Sublime digna sólo de un filósofo, esa ocupación es la que establece el frontispicio de oráculo de Delfos :

Conócete a ti mismo.

No se nos puede escapar que esta expresión el Conócete a ti mismo, ha sido dotada de un gran valor e intensidad, privilegiándola de tal manera que incluso, en el decir de Michel Foucault

Fue la manera en que la filosofía occidental rehizo su propia historia.

Este pensador hace referencia a un fenómeno que denominaría giro cartesiano en el quehacer epistemológico, y que permitiría, a la postre, presentar el conócete a ti mismo como una expresión de autoconocimiento teórico, como fundamento de una determinada moral, y como fundamento a su vez de una determinada relación con los dioses. Según Michel Foucault, el momento cartesiano recalificó el punto de partida de la expresión, y a su vez descalificó la noción de Ocuparse de Sí en el sentido que le estamos dando, refiriendo el autoconocimiento como forma de conciencia, como evidencia que se da al intelecto, relegando a la penumbra la noción de ocupación de Sí, de prácticas de Sí.

Nos alejamos transitoriamente (y también aparentemente) de esta interesante cuestión abordando de nuevo los textos de Platón, en esta incursión, esta vez llegando al último tramo del camino, el de concretar de qué habla realmente Platón cuando refiere el conocerse a Sí mismo, como Ocupación de Sí, y ello tras definir este Sí Mismo, como Alma.

Pues bien, si hemos de atenernos a aquello que refiere los diálogos de Platón, bajo el concepto de conocerse a Sí mismo, Platón abarca todo un conjunto extremadamente rico y denso de nociones, prácticas, manera de ser, y, expresamente, de técnicas, que permitirían el acceso a la verdad de uno mismo, el cuidado de la propia Alma. Especialmente interesante son en este punto, los diálogos Fedón y El Banquete. Hemos de recordar al lector el gusto de Platón por resolver los temas de uno a otro diálogo, de manera que esta cuestión transversal ha de solucionarse rastreando al propio Platón, siguiéndole, o persiguiéndole casi, a través de sus textos.

En el Fedón, Platón va a realizar una exposición cuidada, casi sistemática de una serie de técnicas, concretas, destinadas a la concentración, el fortalecimiento del Alma en torno a su eje, el recogimiento, pero, sobre todo, destacan, por la importancia que le da Platón, las técnicas de prueba, resistencia y purificación:

Un filósofo debe tomar en las manos su alma.

La idea que desarrolla Platón es que, siendo Uno mismo lo Real en el Hombre, El Alma, la manera que tiene éste de acceder a la misma es mediante una serie de técnicas para separar el Alma del cuerpo:

Por lo tanto, persuadida de que no tiene que oponerse a esta liberación, el alma del filósofo debe ejercitarse en mantenerse alejada de los placeres, de las pasiones, de los temores...

En ese ejercitarse, está la clave para Platón, de que el Alma pueda, cuando el cuerpo se corrompe, partir al verdadero Mundo de dónde viene, de manera que toda la vida del filósofo debe ser un continuo ejercitar en técnicas de separación del cuerpo y del alma;

¿Te parece pues, en general, dijo Sócrates, que la actividad de semejante hombre (el filósofo) no se aplica al cuerpo, que por lo contrario se separa lo que más pueda de él y se dirige al Alma?

Hoy día el actor es , creo, el único superviviente de este “cuidado de sí” que centraba la práctica de la Filosofía. Y el actor de hoy se cuida a sí mismo, se trabaja a sí mismo desde una perspectiva más secularizada, más pragmática quizá, pero todos aquellos lectores que me estén leyendo saben que no sólo se “cuidan la voz” o tratan de no resfriarse.....

va mucho más allá, saben que tienen que cuidar sus impulsos, sus emociones, mantenerse cerca de aquellas cosas y estímulos que les favorecen y potencian y alejarse de forma vehemente de aquello que le perjudica, que le resta..... está mucho más cerca de la Filosofía a la manera clásica de lo que creen.....

Platón, Apología de Sócrates, Capítulo 5, Madrid, Edicomunicación, 1999. Idem, Capítulo VI

Idem, Capítulo VI

Idem, Capítulo XIII.

Idem, Capítulo VIII.

Idem, Capítulo XXV.

Técnica de Sí, practicada específicamente por Sócrates y analizada por diversos autores como actitud parresiástica. Platón, Alcibiades, Madrid, Gredos, 1973, 130 d.

Idem.

Idem.

Ibid, 122a.

Idid, 136a.

Michel Foucault, Discurso y verdad de la antigua Grecia, Barcelona, Paidós, 2004.

Platón, Fedón, Madrid, Gredos, 1986, 100a.

Idem, 106c.

Idem, 114d.

Entrevista a Hadi Kurich

Por: Da Candela Moreno García



Para el primer número de la esperamos larga y fructífera vida de esta revista tenemos con nosotros a Hadi Kurich, director teatral de origen yugoslavo, exiliado de su país a raíz del conflicto bélico estallado en los Balcanes en la década de los noventa. Desde 1993 Hadi se instaló y formó en España su propia compañía. Director, dramaturgo y actor, incansable creador artístico, Hadi nos responde a algunas cuestiones acerca del teatro, de la guerra y de la vida.

Hadi, tu compañía; “Teatro de la Resistencia” ha cumplido los diecisiete años de andadura en España. ¿Cómo te sientes aquí? Imagino que la adaptación al entorno cultural de nuestro país no habrá sido fácil y que rápidamente habrás comenzado a encontrar e identificar las principales diferencias entre la evolución de los procesos de trabajo y las condiciones de creación en España y tu país de origen; la antigua Yugoslavia...

En principio, no existe una diferencia sustancial ni relevante entre ser un director o un actor en Yugoslavia, Rusia, Islandia o aquí, en España. Las herramientas que utilizamos

para crear nuestro arte son las mismas, así que, en lo primordial, en lo artístico, no se siente uno desarraigado ni necesita especial adaptación. En cambio, lo que sí es distinto es la organización teatral.

En la Yugoslavia socialista todos los que trabajábamos en Teatros Nacionales éramos, a su vez, funcionarios del Estado: cobrábamos nuestros sueldos mensuales siempre y de por vida, y esto nos daba mucha tranquilidad y nos permitía mantener una inquietud artística elevada, sin estar pendientes de los resultados y beneficios económicos de nuestras creaciones. Sin embargo, dicha seguridad ha desembocado en cierto letargo que para muchos artistas ha significado la desaparición del afán e ímpetu por superarse.

En España, país marcadamente capitalista con el arte expuesto al mercado casi al 100%, las ganancias económicas, fruto del esfuerzo artístico, marcan la pauta, y esto, a menudo, lleva al desmesurado abaratamiento de los costes, a la disminución de los repartos y a la elección de obras fáciles de representar.

No obstante, los artistas se ven obligados a “reciclarse” y evolucionar en mayor medida, ya que saben que no tienen nada garantizado. Aunque pertenezco al grupo de artistas que en el sistema capitalista se desenvuelve sin problemas, no lo prefiero en absoluto.

Se dice que la guerra que asoló tu país y que causó tanta barbarie y destrucción en la ex-yugoslavia tuvo orígenes nacionalistas. Es sabido que el nacionalismo extremo se sirve de la mitología y de la manipulación de la tradición oral para sus fines políticos.

En relación a la representación de tu obra “Opus Primum (Un Cuento de Guerra)” declaraste que, al igual que en España la obra ha sido representada en serbocroata y que este hecho no influye en el entendimiento de la misma por parte del público, si algún día pudieras representarla en Sarajevo lo harías en castellano o catalán. ¿Forma parte esta idea de alguna manera de una oposición a la instrumentalización de la palabra?

“Opus Primum” no estaba basada en la palabra sino en gestos y acciones, de modo que, es posible representarla en otro idioma, sea o no, el hablado por el entorno. Pero, a parte de esta cuestión meramente técnica, dije lo que dije de “Opus Primum” porque quise que la obra se entendiera como algo universal, no solamente como un testimonio de la guerra de los Balcanes. El peligro real reside en creer que “a mi no me puede pasar” y “Opus Primum” gritaba a los cuatro vientos: “¡Sí, a ti también! ¡A ti también puede pasarte!”. Cuando hice la obra no solamente quise dar un testimonio sino, también, advertir.

Me has hablado de que en los inicios del conflicto armado en Bosnia quisiste mantenerte al margen de cualquier postura política determinada por no sentirte identificado con ninguna de las tres fuerzas políticas existentes. Esta libre elección provocó una suerte de “apartheid artístico” hacia tu persona y tu trabajo llegando incluso al extremo de borrar tu figura como director

de los programas de tu penúltimo estreno en el Teatro de Cámara: Edmund Kean. La paradoja es que tu natural inclinación a no poner tu arte al servicio de la política tuvo como consecuencia un forzoso exilio de carácter marcadamente político. Dice Augusto Boal en su libro “El Teatro del Oprimido” que “todo el teatro es necesariamente político, porque políticas son todas las actividades del ser humano y el teatro es una de ellas”. Según tu propia experiencia y con la perspectiva que da el paso de los años ¿Consideras que el creador está capacitado para liberar al conflicto dramático de todo rastro político?

Antes de nada quisiera hacer una aclaración importante. Las tres políticas prevalecientes eran nacionalistas, mejor dicho chovinistas y con ninguna de ellas simpatizaba, así que, después de darme cuenta de que mis declaraciones antibélicas y no nacionalistas en los medios de comunicación ya no surtían ningún efecto, decidí no implicarme como participante activo en el terreno, en aquella guerra civil absurda y trágica, y decidí abandonar el territorio. Mi actividad política antibélica y no nacionalista nunca dejo de sentirse ni aquí ni en las tierras de la antigua Yugoslavia. Solamente no quise ser partícipe de la barbarie.

Fundé, ya aquí en España, junto a mi esposa y actriz Ana Kurich, el Teatro de la Resistencia llamado así porque siempre creí que lo social y, por tanto, lo político es esencial e inevitable en las buenas obras teatrales. El Teatro, con T mayúscula, debería resistir y oponerse a todo lo que se considera humillante y degradante para el ser humano. Sin embargo, utilizar el teatro para fines políticos concretos y prácticos, digamos diarios, no es lo que me entusiasma.

Lo que sí me enorgullece de mi Teatro es cuando consigo hablar del ser humano inmerso en los procesos políticos. Para hacer declaraciones políticas tengo las entrevistas u otros escritos, pero cuando trabajo sobre Antígona, por ejemplo, no intento defender mis posturas políticas sino hablar del sentido

de la libertad del individuo durante tiempos convulsos, y esto, nada tiene que ver con mis preferencias personales para determinados tipos de política o para determinados partidos políticos.

Cuando un actor trabaja, ya sea desde el distanciamiento o desde el más puro naturalismo, a un personaje de naturaleza violenta o sometido a la violencia ejercida por otros, parte de una necesaria comprensión de los mecanismos y los talones de Aquiles de dicha cualidad natural. ¿Piensas que el actor en el contexto de un conflicto como el que se vivió en los Balcanes, cuya fuerza violenta es capaz de derribar los troncos más consistentes, tiene, por llamarlo de alguna forma el “privilegio” de llegar a una más rápida canalización de la agresividad que le permita salvaguardarse de la locura a la que está expuesto cualquier ciudadano en una situación parecida?

No creo que sea posible que a un actor le salven su técnica interpretativa y su experiencia laboral de la violencia en la vida real. Si así fuera, seríamos una especie de super hombres. Conoceríamos el secreto de la salvación de la humanidad. Desgraciadamente, creo que somos igual de propicios para la barbarie como cualquier otro ser humano y que los mecanismos psicológicos que funcionan al interpretar y al vivir la vida real son tan sólo parecidos, pero no los mismos.

Tu llegada y asentamiento en este país no ha parado en absoluto tu labor creativa, es más, está resultando satisfactoriamente productiva, tanto en el campo de la dirección como en el de la dramaturgia. Para terminar con este asalto, Hadi, me gustaría que nos hablaras un poco acerca de la evolución de tu obra, tanto temática como estilísticamente desde tu exilio y establecimiento en España.

Mi currículum y el de la compañía, junto a la información sobre mis obras, su cantidad y contenido, está disponible en la web del Teatro de la Resistencia y cualquiera puede leerlos, pero lo que sí me gustaría decir es

que, durante estos años, he intentado trabajar siempre guiado por la conciencia, y, aunque la vida me ha llevado a hacer algún que otro trabajo “alimenticio”, jamás he traicionado ni a mis creencias políticas ni al teatro. Siempre he tratado hacer lo mejor, aunque no puedo decir que siempre conseguí el resultado deseado. He trabajado mucho; mucho más de lo normal para los cuarenta y siete años que tengo y puedo afirmar que gracias a esto he aprendido mucho también. Sin embargo, cuanto más sé, más limitaciones me descubro. Me considero un teatrero apasionado e intento influir al mundo con lo poco que sé (o creo que sé) hacer.

Desde la revista te agradecemos tu aporte a este primer número y te deseamos un feliz desarrollo personal y artístico. ¡Gracias Hadi!

DEL 'CUERPO SIN ÓRGANOS' DE ARTAUD A UNA NUEVA CONFIGURACIÓN REVOLUCIONARIA DEL CUERPO

Úrsula Silva Garay

Resumen: El siguiente artículo indaga en la configuración del cuerpo del artista a partir del ‘Cuerpo sin Órganos’ de Artaud y del ‘Cuerpo Revolucionario’ profundizando en las modalidades de la pasión humana como motivo y consecuencia de la acción ‘configurar’. Por medio de la ruptura de paradigmas corporales y artísticos se vincula la existencia individual del Ser-artista con la experimentación total del Ser-cuerpo-colectivo.

Palabras clave: cuerpo (sin órganos, sacrificial, revolucionario), experimentación, inercia, consecuencia, configuración.

El cuerpo humano se puede comprender y configurar de muchas formas siempre y cuando sea posible abstenerse de la ley química-orgánica que lo determina anatómicamente.

La configuración corporal está a merced de quien configura su cuerpo: de lo que hace, de lo que profesa, de lo que piensa y de lo que cree. Configurar el cuerpo es la elección conciente de cómo constituir y crear un cuerpo y de cómo se percibe y luego se presenta ante el mundo. Es la deconstrucción del cuerpo, la desatomización de sus estructuras formales, la identificación del sentido, del motor o del impulso vital que particulariza un cuerpo de otro y hace que uno, a diferencia del otro, actúe de tal o cual manera. Es lo que hace que sea posible existir sólo en ‘ese’ cuerpo porque de otra forma de autocomprendimiento y creación.

A mediados del siglo XX Antonin Artaud, en su búsqueda por el cuerpo del actor y dejando atrás toda declaración formal sobre las técnicas interpretativas y el teatro, encuentra y describe lo que será la base de su investigación escénica

el ‘Cuerpo Sin Órganos’.”El cuerpo es el cuerpo, está solo y no necesita de órganos. El cuerpo no es jamás un organismo.

Los organismos son los enemigos del cuerpo”iNumerosas veces se ha malentendido el cuerpo al que se refiere Artaud. Suele comprenderse como el concepto de la ‘peste’ propenso al vacío, a la oscuridad y a la muerte. Muy por el contrario, desligado de lo que orgánicamente da vida y determina al cuerpo humano como limitado y dependiente del buen funcionamiento de su organismo, Artaud niega las certezas corporales y configura su propio cuerpo escénico. Precisamente porque los órganos son los que permiten la vida y la inercia biológica, es que hay que renegar de los órganos. El ‘cuerpo sin órganos’ existe porque decide existir. Éste vive en la medida en que entra en contacto con los órganos y por medio de la experiencia se configura como cuerpo, existencia y representación. No debe existir la inercia ni al vivir ni al interpretar, ni en el cuerpo ni en la vida, se existe porque se experimenta la existencia en el contacto y en la búsqueda del cuerpo.

Esta nueva comprensión del cuerpo completa el cambio de paradigma del Arte Dramático; de la Interpretación como representación teatral, a la Experimentación como representación teatral. De un cuerpo que nace vivo a un cuerpo que se hace vivir. Será sólo por medio de la experimentación que existe el cuerpo.

La autoconfiguración consciente del cuerpo es una búsqueda artística transversal. Un poeta podrá configurar literariamente su cuerpo, entenderse desde sus versos (palabras, grafemas, morfemas) y vivir por y desde ellos. Análogamente un bailarín podrá configurarse en y desde su danza. Así sucesivamente la autoconfiguración representa

al Ser que ha renacido en su arte y sólo puede comprenderse como un Todo desde tal. La búsqueda del artista por comprenderse, autoconfigurarse y crearse en su arte tiene a proceder de la liberación de su contexto histórico y sus paradigmas. Como respuesta al Naturalismo escénico se sucedieron vanguardias corporales y teatrales, como respuesta a los Absolutismos, al imperialismo y a las dictaduras surgieron los revolucionarios.

Ambos, revolucionarios y artistas, requieren de una autocomprensión y reafirmación del cuerpo que trasciende la cotidianidad y la inercia. El objetivo lo exige: la guerra y la escena (ambos escenarios del uno y del otro). La revolución no es ninguna disciplina y sin embargo ha estado presente en el nacimiento de varias de ellas y de sus artistas. Partir de la revolución como fenómeno histórico-artístico-social, es vital para comprender cómo se configura un cuerpo dispuesto a morir. Son dos las variables que se manejan constantemente para explicar el motivo de un revolucionario: la razón y la pasión.

Es común asociar revolución y pasión sólo al aspecto volitivo del hombre, pero Paolo Fabbri propone en su libro “El giro semiótico” cuatro componentes de la pasión: modal, temporal, aspectual y estético. El componente modal contiene a su vez cuatro modalidades que pueden provocar las pasiones humanas: el querer, el poder, el deber y el saber. El cuerpo revolucionario se configura en estas cuatro dimensiones semánticas uniando todos los componentes modales que, teniendo una concepción lógica de la temporalidad en la que se inserta el cuerpo y de su finitud como una de las motivaciones fundamentales para accionar y no quedarse inmóvil, analiza y observa los aspectos de la revolución y es capaz de identificar y justificar su objetivo. Pasión y Razón.

Artaud dirá “Hay gritos para las pasiones y en los gritos de cada pasión, hay escalones, grados de la vibración de las pasiones; y el mundo ha conocido, en otros tiempos, una armónica de las pasiones”².

Es este ritmo particular entre razón y pasión y entre vida y muerte es lo que permite que el cuerpo revolucionario se constituya también

desde lo estésico, lo sensorial.

Las críticas al Teatro de la Peste de Artaud, tienden a omitir que lo terrible, la muerte y el horror también son leitmotif (tanto en la vida como en la escena) y que habitan en el cuerpo. El mal es activo y genera movimiento, para Artaud es apetito feroz de vida, rigor cósmico y necesidad implacable. Si el Mal mueve al hombre y éste es capaz de crear y crearse, este Mal destruye sin matar, es una pasión que mueve y construye al igual que las incontables oportunidades que tiene el hombre y el artista de configurar su cuerpo, quebrarlo, desconfigurarlo y volverlo a crear.

Será sólo desde esta configuración de las pasiones que Fabbri afirmará: “no hay pasión sin cuerpo (...) de alguna forma la transformación pasional siempre implica una transformación de la estesia, es decir, de la percepción de la expresión corporal”³. La violencia y el horror es lo que hará hablar al cuerpo revolucionario y al de Artaud, no con palabras sino con gritos. En este cuerpo se desata todo aquello negado y sustraído al mundo contra el que se revela.

Tanto el cuerpo de Artaud como el cuerpo revolucionario es sacrificial, no mártir. Porque la escena lo necesita, porque la historia lo necesita o porque simplemente se necesita. El cuerpo sacrificial necesita a un ‘otro’ para existir y para dejar de existir. “En esta rebelión comprometíamos nuestra alma y la comprometíamos materialmente”⁴ decía Artaud cuando hablaba de su participación en el movimiento Surrealista, y es que cuando el cuerpo revolucionario se configura como tal, todo es corpóreo.

Este es el cuerpo que requiere la escena contemporánea y que es intrínseco al cuerpo de la revolución y la esencia de la configuración del cuerpo revolucionario es la Consecuencia; esa relación instintiva e imperativa que pone en relación el pensamiento y la acción de forma exacerbada. En este tipo de configuración corporal priman ambas categorías sin distinción y es lo que en este artículo se denominará ‘configuración compuesta’ del cuerpo y de la auto-comprensión del Ser revolucionario. En este caso de constitución individual-social, el pensamiento/ideología/fe/utopía/(...) y la acción, más bien la ejecución de cualquier acción que de cuenta de éste, forman un

Todo, es decir: un cuerpo.

Esta relación entre ambos constituyentes es la que provoca la relación activa, dinámica y dialéctica entre el ser revolucionario y su entorno como motivo y motor de la existencia y del sentido del sujeto. Un revolucionario ‘hace’; haciendo ‘modifica’ su entorno; modificando se modifica; modificándose se crea a sí mismo constantemente; creándose se consolida en su acción y por ende se confirma su ‘configuración compuesta’ a la vez que confirma sus actos consecuentes, su cuerpo consecuente y su vida consecuente.

El cuerpo revolucionario/un revolucionario existe porque existe algo que modificar, aún cuando eso implique modificarse a sí mismo (es decir; siempre que eso implique modificarse a sí mismo). En este camino hacia la constitución del cuerpo, y a la vez del quehacer revolucionario, la totalidad y la no-inercia juegan un rol fundamental.

Artaud dice: “Cuando todo nos impulsa a dormir, y miramos con ojos fijos y conscientes, es difícil despertar y mirar como en los sueños, con ojos que no saben ya para qué sirven con una mirada vuelta hacia adentro”⁵

En esas situaciones en las que la ‘lógica trascendental’, como diría Spinoza, invita al hombre a no ponerse en riesgo, el revolucionario y el artista exponen su cuerpo finito e infinito. Paradójicamente en el cuerpo revolucionario es así; tal como idea y acción se constituyen juntas en la Consecuencia, el cuerpo del revolucionario es consecuencia de la idea, soporta lo que soporta la idea; las ideas no se mueren de hambre ni se mueren de frío, las ideas del revolucionario se mueren de decepción, de deserción o de soledad, si no, no se mueren.

La naturaleza del cuerpo revolucionario requiere de esta concepción colectiva de sí mismo; es decir que mi cuerpo no es sólo ‘mi-cuerpo’, es el de la revolución, es la dimensión social y ética del yo/nosotros revolucionario que causa movimiento y se convierte en un modo inmanente de existir.

El camino de Artaud hacia un cuerpo revolucionario radica en que el cuerpo existe en la medida que entra en contacto con el cuerpo

propio y el cuerpo del otro y así por medio de su teatro, hacer de la experimentación-representación escénica una instancia vital de encuentro y modificación real. El Cuerpo Sin Órganos vive ante el contacto concreto del páncreas con el músculo abdominal, ese impulso vital es el que hace nacer ese teatro ritual-sacrificial como un Todo, como Consecuencia revolucionaria que derrota a la inercia espectacular y se transforma en pasión. Más allá del Cuerpo sin Órganos, no es si no por medio de la configuración compuesta del actor que se puede lograr un sólo cuerpo en escena: actor y espectador. Un objetivo en común, un espacio, un sacrificio, una muerte y una nueva configuración colectiva. Un renacimiento desde el cuerpo. Una nueva pasión. “Pensar en la pasión es pensar en el poder de algún otro que, en cierto caso particular, somos nosotros mismos; ese otro capaz de imponerse a nosotros de tal manera que el querer del otro se convierte en nuestro querer. En otras palabras, el acto de volición se define como algo simultáneo entre el ‘yo quiero’ y el ‘yo debo hacer lo que quiero’”⁶.

Tal vez es necesario establecer una nueva ética para la configuración del cuerpo artístico. Óscar Córnao en su libro “Éticas del cuerpo” sugiere una dimensión social importante en las nuevas interpretaciones del cuerpo. Emmanuel Lévinas habla de una ética como algo previo a la ontología, es decir que antes del ‘ser con el otro’ se encuentra el ‘ser para el otro’. Y es que no puede existir una configuración del cuerpo sin una configuración de Los cuerpos, no se puede pensar en una reconfiguración unipersonal (como tampoco se puede pensar en una educación social individual). El desafío del artista está en la autoconfiguración de/en todos los cuerpos presentes y en deshacer la revolución unidireccional del ego y del ‘yo’.

Toda revolución deja huellas en los cuerpos, fracciona el rostro, es cicatriz, es imborrable. Si el teatro no deja huella es porque no es cuerpo y si no es cuerpo no modifica. Todo es cuerpo. El vínculo presencial en la representación es único, es físico y tangible. Al igual que el Cuerpo Sin Órganos vive cuando entra en contacto con el organismo que lo hace vivir, no porque da vida si no porque se elige vivir.

El teatro ha olvidado el lazo fundamental que día a día acrecienta su mortalidad; el ser en/con el mundo. El mundo no llora la agonía del

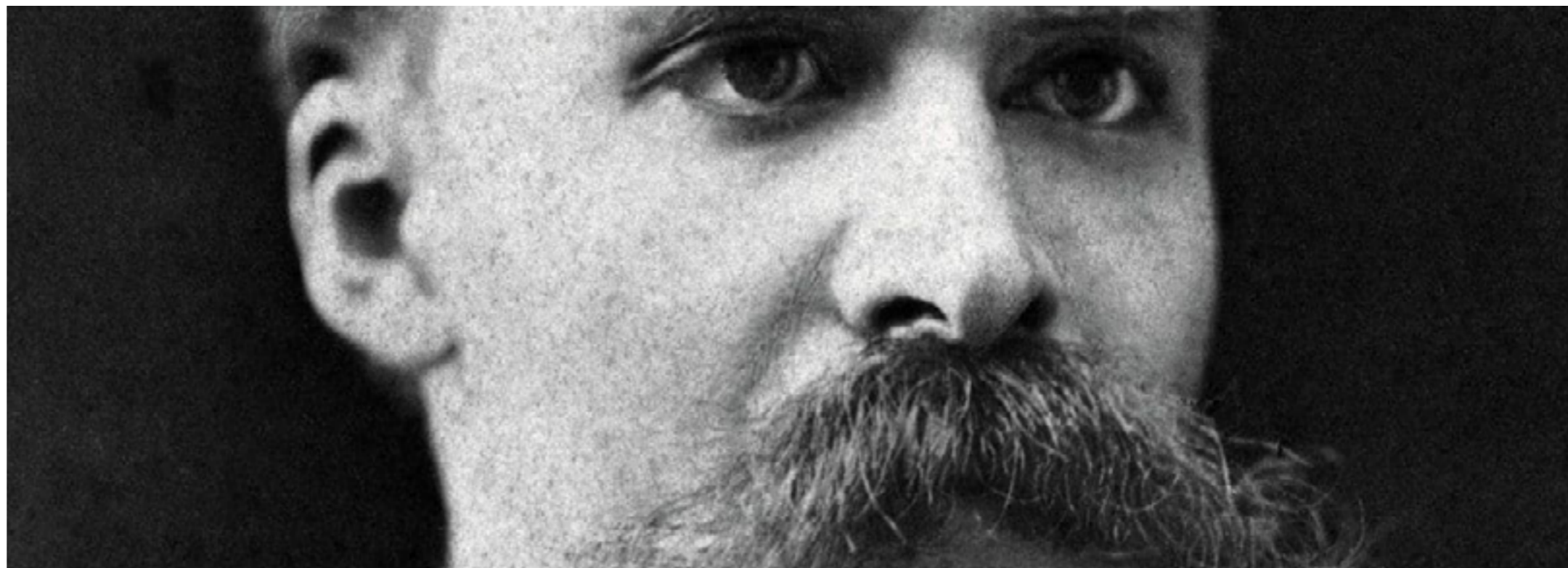
teatro porque el teatro no es parte del mundo. Cuando muere un revolucionario muere el cuerpo de la revolución y muere el mundo, es como si se muriera el propio cuerpo, y el funeral de ese cuerpo es terrible porque es el duelo colectivo de todos los ideales y es el duelo de mi muerte. El teatro debe ser cuerpo-revolución, crear cuerpo y revivir cuerpos. El actor debe configurarse y autoconfigurarse cuantas veces sea necesario. Debe morir tantas veces como cuerpos contactados sin modificar. Debe deshacerse de sí hasta encontrar su sí en medio de todos, debe ser el mundo.

Bibliografía

- Artaud, Antonin. "Mensajes revolucionarios". Ed. Fundamentos. Madrid: 1976.
- Artaud, Antonin. "El teatro y su doble". Ed. Edhasa, Barcelona: 1978
- Chirolla, Gustavo. "Vitalismo y Cuerpo sin Órganos en Gilles Deleuze" en <http://www.javeriana.edu.co/cuadrantephi/sumario/articulos22.htm>
- Cornago, Óscar. "Éticas del cuerpo". Ed. Fundamentos. Madrid: 2008
- Deleuze, Gilles "El cuerpo de Spinoza" en <http://www.con-versiones.com/notao66o.htm> Texto extraído de "Diálogos", Claire Parnet - Gilles Deleuze, págs. 69-72, editorial Pre- textos, Valencia, España, 1980.
- Fabbri, Paolo: "táctica de los signos". Barcelona. Ed. Gedisa: 1995
- Fabbri, Paolo. "El giro semiótico". Ed. Gedisa. Barcelona: 2000
- Sánchez, Rubén. "La locura en Spinoza una aproximación foucaultiana" en <http://www.javeriana.edu.co/cuadrantephi/sumario/sumario5.htm> Sánchez, M. José "El cuerpo como signo". Ed. Biblioteca Nueva. Madrid: 2004
- 1 ARTAUD, ANTONIN, Citado por Gilles Deleuze & Félix Guattari en Mil Mesetas. Ed. Pre-Textos, Valencia, 1988, p. 163 y en Francis Bacon. Logique de la sensation, p. 33
- 2 ARTAUD, ANTONIN "Mensajes revolucionarios". Ed. Fundamentos. Madrid: 1976. Pág. 31
- 3 FABBRI, PAOLO. "El giro semiótico". Ed. Gedisa, Barcelona: 2000. Pág. 67.
- 4 ARTAUD, ANTONIN. 1976. Pág.13
- 5 ARTAUD, ANTONIN. "El teatro y su doble". Ed. Edhasa, Barcelona: 1978. Pág 14. 6 FABBRI, PAOLO: "táctica de los signos". Barcelona. Ed. Gedisa 1995. Pág 210

Nietzsche y el Cabaret

POR: ANA MARTÍN BARTOLOMESANZ



El antecedente del cabaret lo podemos encontrar en el café-concert, nacido siglo XIX con la Revolución Francesa como lugar donde la gente iba exclusivamente a bailar y a divertirse (uno de los más conocidos fue el Moulin de la Galette). Los creadores de los primeros cabarets querían algo más intelectual e inconformista, locales que fueran adecuados para los cantautores o donde, por ejemplo, se pudiera bailar el can-can, baile creado a mediados del siglo XIX que a muchas personas les parecía escandaloso y, además, demasiado difícil, y, por lo tanto, completamente inadecuado para un café-concert.

Le Chat Noir, fundado en el barrio bohemio de Montmartre de París en 1881, fue el primer cabaret famoso. Entre sus clientes habituales había muchos escritores, pero la mayoría eran pintores y estudiantes de Bellas Artes. Solían actuar cantautores y se representaban espectáculos de teatro de sombras.

En 1889, en el barrio rojo parisino de Pigalle fue construido el Moulin Rouge, donde lo más característico eran las bailarinas de can-can. En la primera década del siglo XX se creó el primer cabaret alemán conocido, el Überbrettel (Teatro Rojo).

En 1916, el Cabaret Voltaire, en Zúrich, fue fundado por los dadaístas. Artistas reconocidos de este movimiento como Tristan Tzara y Marcel Jank de Rumanía, el francés Jean Arp y los alemanes Hugo Ball, Hans Richter y Richard Huelsenbeck, se reunieron en varios encuentros informales en distintos cafés, y empezó a tomar forma la idea de crear un cabaret internacional. La primera celebración tuvo lugar el 5 de febrero de 1916 en el Cabaret Voltaire, y consistió en un espectáculo de variedades con canciones francesas y alemanas, música rusa, música negra y exposiciones de arte (cabe destacar que una amplia lista de artistas se refugió en Zurich durante la primera guerra mundial).

El objetivo era integrar diferentes formas de expresión dentro de un Gesamtkunstwerk (obra de arte total) que reflejaría los absurdos de la guerra y la búsqueda de un significado para la generación sobreviviente de la conflagración mundial. Sería allí donde Mary Wigman y Rudolf Van Laban, en una etapa fundamental para su desarrollo artístico, y dentro del grupo de exiliados, colaborarían en el cabaret revolucionando, al igual que el movimiento Dadá en otras esferas, el mundo de la Danza. Se trataba de crear “poesía absoluta, arte absoluto y danza absoluta”

Nietzsche era para el fundador del cabaret, Hugo Ball, el destructor de la moralidad caduca y el instaurador del espíritu dionisiaco del que el Cabaret intentaba ser un bastión”. “Come to the cabaret” pero no serás el mismo cuando salgas de él.

Porque el cabaret es esa espiral de cuerpo inmanente sin origen, sin fin, porque no se detiene, porque canta y baila sin reposo, porque la verdad, esa verdad que sólo existe en estado móvil, está aquí.

Porque ser artista de cabaret puede significar vivir una vida como la inmortal Sally Bowles, elegir no quitarse las pestañas fuera del cabaret y vivir con la sofisticación de una uñas verdes. Porque se puede llevar fuera del cabaret la misma pasión con la que se canta y baila dentro. Porque vive bailando y bailando sobrevive. Porque ella puede elegir no llevar pestañas y uñas cuando decide ser hija y madre... y fracasar... y volver a las uñas verdes y a la máscara, y poder ser lo que ella quiera, perseguidora de sueños. “Dejen sus problemas fuera, ¿la vida es decepcionante?, ¡olvídenlo!, ¡no tenemos problemas aquí!, aquí la vida es hermosa, las chicas son hermosas, incluso la orquesta es hermosa...”. El cabaret puede ser la música que alguien escuche para moverse.

Entramos como público en un lugar vanguardista con paredes repletas de obras de arte que promete alejarnos de los problemas de cada día y trascendentalmente evadirnos, ése es el reclamo de un público que no espera

otra cosa que reír, beber, disfrutar y por un ratito, olvidar. Y ésa es la magia del cabaret, el reclamo de liberación, y así será para aquellos que no escuchen su verdadera música.

Eso que me dices... ¿hace que me mueva?
Y usted, ¿Qué hace con su vida?

Nos sentamos y aparece un singular Maestro de ceremonias con la cara maquillada de blanco debajo de unos pronunciados coloretos acordes con sus labios, y una trasgresora mirada adornada con unas gigantescas pestañas. Nos parece divertido, pero no sabemos lo que esa máscara está diciendo. Se la ha puesto, igual que sus compatriotas en el frente la usan para no oler el gas en la batalla, en el cabaret la llevan para no oler el asco que les da todo lo que está ocurriendo al otro lado de la puerta de su lugar de trabajo. Llevan máscara, se tapan el rostro y liberan su cuerpo. Será “El león riente”, el que se ríe de sí mismo, de lo más sagrado y de lo que no tiene ninguna gracia.

“Todo lo que es profundo, ama la máscara”
Nietzsche “No hay más metafísica que la metafísica del artista”.

Los artistas sobre el escenario rebosan disciplina y preparación, cuerpos entrenados y preparados para la Danza, la mezcla perfecta de Apolo y Dionísios, Apolo por fuera, Dionísios por dentro. Ataviados con vestuarios vanguardistas hechos por artistas que dedican su vida al arte, que son arte, como ellos.

Aquí la música no deja de sonar, aquí no se deja de bailar... es el paraíso. El cabaret será lo otro, aquello que irresistiblemente te atraiga y donde desees volver. Además perderás la memoria al salir, y te permitirá gozarlo de nuevo. “Si algo produce placer, repetirlo”
Los actores del cabaret son genealogistas, buscan las mayúsculas en las minúsculas, miran cómo ha acontecido todo realmente sin mitos. Describen, no valoran. Despiertan, no convencen. Son capaces de crear el arte del consuelo intramundano, la risa. Son capaces de contarte una verdad, en la que ellos creen en ese momento, escúchalos, mañana puede ser otra.

“Lo humano, demasiado humano”

Mediante la risa grotesca, la risa crítica harán que el público ría... ríe, ya llegarán los motivos. No es un acto mecánico, será un acto de voluntad de poder.

“El hombre sufre tan terriblemente en el mundo que se ha visto obligado a inventar la risa.”

Son filósofos porque tratan de favorecer la actividad de la pasión más fuerte, muestran al sujeto moderno lo que está pasando en el mundo. Pueden ser el niño después de ser camello y león.

“La risa es el puente de la metafísica trascendental al mundo del Arte, la Música y la Danza” eso es el cabaret.

El público puede ser cada hombre que nunca será superhombre, o, no. Puede escuchar esa música que le hace moverse, reírse de sí mismo, tener una revelación e iniciarse en el camino de hacerse superhombre, renacer, o no.

Cabemos todos, los que sólo han conseguido tocar las tres cuerdas de la lira y quieren beber y disfrutar, los que son capaces de hacer sonar una más y pierden su fe por querer saber la verdad...

Y los que llegan a tocar con cinco...

Y aquellos a los que sólo les falta una para que su lira suene...

Porque los que tocan con las siete cuerdas estarán en el escenario con una máscara trabajando en su obra de arte total e intentando hacer una música que te haga mover.


Imaginemos el nombre de ese cabaret en el que ves carteles y cuadros invocando a Apolo, en el que el ambiente a querer y desear vivir sea tal que al entrar te conviertas en un iniciado dionisiaco, en el que la música que suene sea imparable y te haga bailar, y bailar, en el que los artistas que actúan tengan tanto talento, muestren una obra de arte total que literalmente se levante el cabello de tu nuca, que cada frase que dicen te haga mover, que cada nota que de la orquesta te haga sentir, y olvidar, será un lugar sin memoria, para poder

repetir y volver a gozar, donde la organización sea perfecta, con un orden geométrico intachable, artistas disciplinados en el escenario rebosando técnica e improvisación...

¿Qué tal si le llamamos Cabaret Nietzsche?

“La esperanza es el peor de los males, pues prolonga el tormento del hombre”.



 Universidad
Rey Juan Carlos

Instituto Universitario
de la Danza "Alicia Alonso"

 FUNDACIÓN DE LA DANZA
ALICIA ALONSO

FUNDACIÓN DE LA DANZA ALICIA ALONSO
INSTITUTO UNIVERSITARIO DE LA DANZA ALICIA ALONSO
INVESTIGARTES ISSN-e: 1989-9017