

*Cien mil ojos
en dos ojos*
Semántica y
representaciones del ojo
en el mundo hispánico

Antonella Cancellier
Carmelo Spadola
(eds.)



cleup

Padua 1609: “dos pequeños pedazos de cristal” apuntando al cielo revolucionan la visión, la percepción y la conciencia del mundo. Galileo Galilei abre nuevos caminos al conocimiento. En Padua, donde el científico enseña y transcurre ‘los dieciocho años mejores de toda su vida’ (1592-1610), el ojo y la vista parecen retornar como constantes. Para destacar la centralidad que el ojo ha tenido en la revolución científica llevada a cabo por nuestra Institución, la Universidad de Padua abrió sus puertas (6-8 de junio de 2019) para recibir un encuentro interdisciplinario sobre la imagen del órgano de la vista generador de visiones y miradas, de paradigmas cognoscitivos y estéticos, de esquemas de interpretación y dispositivos emotivo-pasionales en la complejidad y en las intersecciones de los saberes humanos. El coloquio, “*Cien mil ojos en dos ojos*”. *Semántica y representaciones del ojo en el mundo hispánico*, se propuso como espacio de diálogo entre estudiosos con diferentes competencias y lenguajes y como terreno privilegiado de contaminaciones y convergencias con el fin de explorar el ojo –físico, simbólico y metafórico– y lo relacionado con él en el campo de la lingüística y de la semiótica, de la literatura y de la comunicación, de la medicina y de la historia de la medicina, de las ciencias, del cine y de las artes visuales, de la filosofía, de la política, del derecho, de la sociología, de la antropología cultural del mundo hispánico.



05 LINCÉ-O
SAPERI NOMADI

Direttori

Antonella Cancellier - Vincenzo Milanese - Telmo Pievani
Università degli Studi di Padova

Comitato Scientifico

Antonio Colomer Viadel, Universitat Politècnica de València
Álvaro Díaz Berenguer, Universidad de la República, Montevideo
Ambrogio Fassina, Università degli Studi di Padova
Candelas Gala, Wake Forest University, North Carolina
Clara Janés, Real Academia Española de la Lengua
Gianmario Molin, Università degli Studi di Padova
Víctor Navarro Brotons, Universitat de València
Claudio Pagano, Università degli Studi di Padova
Maurizio Rippa Bonati, Università degli Studi di Padova
Fabio Rodríguez Amaya, Università degli Studi di Bergamo
Isabelle Stengers, Université Libre de Bruxelles
Giuseppe Zaccaria, Università degli Studi di Padova

Comitato Editoriale

Francesco Carbone, Università degli Studi di Padova
Andrea Cozza, Università degli Studi di Padova
Carmen Domínguez Gutiérrez, Università degli Studi di Padova

Il nome della collana *Lince-o* si ispira alla lince che l'Accademia Nazionale dei Lincei ha scelto come emblema per la straordinaria acutezza visiva e agilità mentale. La spirale, che le abbiamo attribuito come coda, allude alla natura infinita della conoscenza ed è una delle forme più diffuse nell'universo: è presente nelle galassie, nelle conchiglie, nei cicloni, nel DNA... Viene poi naturalmente Galileo che, a partire dalla sua ammissione all'Accademia (1611), fu fiero di firmare come Galileo Galilei Linceo. Ma c'è anche un Linceo più antico a cui rimandiamo. L'argonauta della mitologia greca, alla conquista del vello d'oro che guariva le ferite, la cui vista penetrante lo rendeva capace di attraversare le cose e di vedere anche sotto la terra.

La collana *Lince-o*, che è dedicata alla trasversalità nei saperi e al dialogo tra le discipline, è un omaggio a tutto questo insieme.

*Cien mil ojos
en dos ojos*
Semántica y
representaciones del ojo
en el mundo hispánico

Antonella Cancellier
Carmelo Spadola
(eds.)

cleup

La pubblicazione di questo volume è stata possibile grazie al contributo dell'Università degli Studi di Padova – Dipartimento di Scienze Politiche, Giuridiche e Studi Internazionali (SPGI).

La presente pubblicazione è stata sottoposta a *peer review*.

Prima edizione: settembre 2022

ISBN 978 88 5495 563 9

© 2022 CLEUP SC

Cooperativa Libreria Editrice Università di Padova

via G. Belzoni 118/3 – Padova (+39 049 8753496)

www.cleup.it

www.facebook.com/cleup

Tutti i diritti di traduzione, riproduzione e adattamento, totale o parziale, con qualsiasi mezzo (comprese le copie fotostatiche e i microfilm) sono riservati.

In copertina: l'immagine scelta per la collana *Lince-o* è ispirata alla lince dell'emblema dell'Accademia Nazionale dei Lincei e alle code a spirale dei gatti fantastici delle incisioni di Conrad Lycosthenes (1557), Johann-Georg Schenck (1609) e Fortunio Liceti (1634).

Índice

- 10 Presentación/Presentazione
Antonella Cancellier
- 17 Galileo, el ojo y el telescopio
Clara Janés
- 27 Hay otro: quien ve
Fabio Amaya
- 43 L'occhio nella simbologia ebraica e in quella massonica
Stefano Arieti
- 49 *Occhiu* pantesco y 'mal de ojo' cubano.
Narraciones y rituales 'entre dos aguas'
Irina Bajini
- 61 Anómalo, seco, sangrante: el ojo y sus historias
en la narrativa de Guadalupe Nettel,
Lina Meruane y Alan Pauls
Monica Rita Bedana
- 67 Potere e visibilità: dallo specchio di Velázquez
al selfie di Obama
Enrico Calamai
- 75 *Ixtli*, el ojo, en el diccionario náhuatl
y la cosmogonía azteca
Anna Sulai Capponi

- 83 Miradas machadianas
Giovanni Caravaggi
- 99 La mirada 'excéntrica' de Rita Indiana
en *La mucama de Omicunlé*
Sara Carini
- 115 Los ojos y la mirada en la poética
de Francisco de Quevedo
Alessandra Ceribelli
- 129 Desde el Ojo que todo lo ve hasta la transparencia invertida.
El poder, la mirada que todo lo controla
Antonio Colomer Viadel
- 149 Revelación y condena del ojo en *Hombre de maíz*
de Miguel Ángel Asturias
Maria Rita Consolaro
- 167 Escritura, mirada y deseo en *El secreto de sus ojos*
María Lourdes Cortés
- 181 Urdimbre de ojos en las huellas de un teatro del cuerpo.
Más acá y más allá de la anatomía y el teatro anatómico
Valeria Cotaimich
- 201 Scrutare l'inosservato.
Il microscopio e l'osservazione del microcosmo
Andrea Cozza
- 217 La oftalmología en el siglo XIX: una aproximación textual
y terminológica a la traducción científica
Elena Dal Maso – Elisa Sartor
- 237 El ojo tecnológico invisible y el ataque global
contra el derecho a la intimidad
José Carlos de Bartolomé Cenzano
- 261 Construcción narrativa de don Juan
en *El alma y el cuerpo de don Juan* de Alberto Insúa
Andrea Fidalgo Giráldez
- 277 Entre la mirada negada y el ojo del universo:
tres oculismos en la literatura argentina
Mariano García

- 295 El ojo de la Ballena. *Dictado por la jauría y Los venenos fieles*,
o las cavilaciones tras el rostro surrealista
de la Venezuela de los años sesenta
Carla García Citerio
- 312 Ante los ojos de la audiencia:
la maravilla en el corral de comedias
Sara García Fernández
- 327 Unos catalejos muy móviles.
Aproximaciones y alejamientos de la mirada
en una selección de cuentos de Agustín Acevedo Kanopa
Giuseppe Gatti Riccardi
- 347 La representación de la vista como dispositivo de control
de la escuela contemporánea
Edgar Gómez Bonilla
- 361 Entre el ver y no ver, el querer y no querer ver.
Reflexiones en torno a los ensayos de un anatomopatólogo
Ana María González Luna C.
- 377 El ojo interior. Mujeres, sueños y visiones en el Medioevo
Heidi R. Krauss-Sánchez
- 389 El ojo como epicentro.
Luis Buñuel y la libertad de la mirada
Sofía Malvido Cordeiro
- 407 Vidas de artistas. Los raros de María Gainza
(*El nervio óptico*)
Celina Manzoni
- 423 Cuando el cine desoja: una mirada surrealista
Roberto Marín Villalobos
- 433 “Verbo, ojo del centro abolido”.
La pesquisa del ojo interior en la poesía de Blanca Varela
como acto de traducción intersemiótica
Marisa Martínez Pérsico
- 449 Las imágenes razonadas de Adolfo Bioy Casares:
tradición e innovación
Rosa Pellicer

- 465 ¿Sin ojos? A propósito de *Metamorfosis de Narciso*
de Salvador Dalí
Karen Poe Lang
- 477 Nada escapa al ojo carnavalesco.
Crítica política en el *Popurrit del ojo*, de Saltimbanquis
Gabriela Rivera Rodríguez
- 493 “Con verdes vidrios por anteojos”.
Especulaciones en torno a un soneto
de sor Juana Inés de la Cruz
Leonardo Sancho Dobles
- 507 De amor y odio: el duelo de las miradas
en el cuento *Bienvenido, Bob* de Juan Carlos Onetti
Ronald Alberto Solano Jiménez
- 519 Procesos de lexicalización en torno al ‘ojo’
Ariana Suárez Hernández

CIEN MIL OJOS
EN PADUA

- 537 Guardando oltre l’Oscurità
Gianmario Molin – Cecilia Rossi
- 549 Giotto: lo sguardo e la visione
Giuliano Pisani
- 583 Occhi sui lucernari dell’infinito.
Il Museo del Precinema di Padova
Carlo Alberto Zotti Minici

*Cien mil ojos
en dos ojos*



Presentazione

Antonella Cancellier

cien mil ojos en dos ojos.
Rafael Alberti, *Los ojos de Picasso*

Padova 1609: “due piccoli pezzi di vetro” puntati verso il cielo rivoluzionano la visione, la percezione e la consapevolezza del mondo. Galileo Galilei, attraverso l’uso astronomico del suo cannocchiale, apre vie nuove alla conoscenza. A Padova, dove lo scienziato insegna e trascorre ‘i diciotto anni migliori di tutta la sua vita’ (1592-1610), l’occhio e la vista sembrano ritornare come costanti: il teatro anatomico (1595), concepito in forma oculare e telescopica, il cannocchiale di Galileo (1609), l’istituzione della Specola da prigione e torre di avvistamento a osservatorio astronomico (1761), gli “occhi” della sonda Rosetta (2004-2016), le prime lacrime nella storia dell’arte, dipinte da Giotto nella Cappella degli Scrovegni (1303-1305), gli strumenti ottici dei musei universitari, i congegni del ’700 e ’800 a estendere le potenzialità dell’occhio nel Museo del Precinema... Nella Biblioteca Antica del Seminario Vescovile, i numerosi appunti manoscritti sulla prima edizione del *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* (1632) che Galileo Galilei portò con sé nell’esilio, ma anche le annotazioni a lui attribuite nella prima edizione italiana tradotta dal greco (1573) dell’*Ottica* di Euclide (terzo sec. a.C.) a conferma della sua perfetta conoscenza dell’ottica geometrica.

Per mettere in luce la centralità che l’occhio ha avuto nella rivoluzione scientifica condotta dal nostro Ateneo, l’Università di Padova ha aperto le sue porte (6-8 giugno 2019) a un incontro interdisciplinare sull’immagine dell’organo della vista generatore

Presentación

Antonella Cancellier

cien mil ojos en dos ojos.
Rafael Alberti, *Los ojos de Picasso*

Padua 1609: “dos pequeños pedazos de cristal” apuntando al cielo revolucionan la visión, la percepción y la conciencia del mundo. Galileo Galilei, a través del uso astronómico de su catalejo, abre nuevos caminos al conocimiento. En Padua, donde el científico enseña y transcurre ‘los dieciocho años mejores de toda su vida’ (1592-1610), el ojo y la vista parecen retornar como constantes: el teatro anatómico (1595), concebido de forma ocular y telescópica, el catalejo de Galileo (1609), la institución de la *Specola* que pasa de ser cárcel y torre de avistamiento a observatorio astronómico (1761), los “ojos” de la sonda Rosetta (2004-2016), las primeras lágrimas en la historia del arte, pintadas por Giotto en la *Cappella degli Scrovegni* (1303-1305), los instrumentos ópticos de los museos universitarios, los dispositivos del siglo XVIII y XIX que amplían las potencialidades del ojo en el *Museo del Precinema...* En la *Biblioteca Antica del Seminario Vescovile*, los numerosos apuntes manuscritos en la primera edición del *Diálogo sobre los dos máximos sistemas del mundo* (1632) que Galileo Galilei llevó consigo al exilio, pero también las notas que se le atribuyen en la primera edición italiana traducida del griego (1573) de la Óptica de Euclides (siglo III a.C.), lo que confirma su perfecto conocimiento de la óptica geométrica.

Para destacar la centralidad que el ojo ha tenido en la revolución científica llevada a cabo por nuestra Institución, la Universidad de Padua abrió sus puertas (6-8 de junio de 2019) para recibir un encuentro interdisciplinario sobre la imagen del órgano de la vista

di visioni e sguardi, di paradigmi conoscitivi ed estetici, di schemi d'interpretazione e dispositivi emotivo-passionali nella complessità e nelle intersezioni dei saperi umani.

Il convegno si è proposto come spazio di dialogo tra studiosi diversi per competenze e linguaggi e come terreno privilegiato di contaminazioni e convergenze al fine di esplorare l'occhio – fisico, simbolico e metaforico – e ciò che gli è in relazione nei campi della linguistica e della semiotica, della letteratura e della comunicazione, della medicina e della storia della medicina, delle scienze, del cinema e delle arti visive, della filosofia, della politica, del diritto, della sociologia, dell'antropologia culturale del mondo ispanico senza tralasciare di prestare attenzione a temi comuni o più generali.

“*Cien mil ojos en dos ojos. Semántica y representaciones del ojo en el mundo hispánico*” dà continuità al convegno “*El corazón es centro. Narraciones, representaciones y metáforas del corazón en el mundo hispánico*” (Università di Padova, 6-8 ottobre 2016)¹ che celebrava i quattrocento anni dalle prime comunicazioni di William Harvey sulla circolazione del sangue (1616).

I convegni di Padova, che si concentrano su un organo, ma con la possibilità di una più vasta articolazione tematica, si inseriscono nella serie di incontri internazionali e interdisciplinari a partire da “Entre literatura y medicina. Narrativas transatlánticas de la enfermedad (América Latina, el Caribe y España)” (Universidad de Costa Rica, 8-10 settembre 2015) e da “Enfermedad entre mares y tierras. Circuitos transoceánicos de la cura y el bienestar en América Latina, el Caribe, España e Italia” (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Messico, 22-23 febbraio 2018).

Per i cinquecento anni dalla sua morte, con questo convegno abbiamo voluto rendere omaggio anche alla figura di Leonardo da Vinci (1519-2019) che dedicò studi fondamentali all'occhio e all'ottica.

¹ “*El corazón es centro. Narraciones, representaciones y metáforas del corazón en el mundo hispánico*”, Antonella Cancellier – Alessia Cassani – Elena Dal Maso eds., Padova, CLEUP, 2017, Collana Lince-o. Saperi nomadi.

generador de visiones y miradas, de paradigmas cognoscitivos y estéticos, de esquemas de interpretación y dispositivos emotivo-pasionales en la complejidad y en las intersecciones de los saberes humanos.

El coloquio se propuso como espacio de diálogo entre estudiosos con diferentes competencias y lenguajes y como terreno privilegiado de contaminaciones y convergencias con el fin de explorar el ojo – físico, simbólico y metafórico– y lo relacionado con él en el campo de la lingüística y de la semiótica, de la literatura y de la comunicación, de la medicina y de la historia de la medicina, de las ciencias, del cine y de las artes visuales, de la filosofía, de la política, del derecho, de la sociología, de la antropología cultural del mundo hispánico, sin dejar de prestar atención a temas comunes o más generales.

“*Cien mil ojos en dos ojos. Semántica y representaciones del ojo en el mundo hispánico*” da continuidad al coloquio “*El corazón es centro. Narraciones, representaciones y metáforas del corazón en el mundo hispánico*” (Università di Padova, 6-8 de octubre de 2016)¹ que celebraba los cuatrocientos años de las primeras informaciones ofrecidas por William Harvey sobre la circulación de la sangre (1616).

Los coloquios de Padua, que se centran en un órgano, pero con la posibilidad de una mayor articulación temática, se insertan en la serie de encuentros internacionales e interdisciplinarios que empezaron con “Entre literatura y medicina. Narrativas transatlánticas de la enfermedad (América Latina, el Caribe y España)” (Universidad de Costa Rica, 8-10 de septiembre de 2015) y “Enfermedad entre mares y tierras. Circuitos transoceánicos de la cura y el bienestar en América Latina, el Caribe, España e Italia” (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, 22-23 de febrero de 2018).

A los quinientos años de su muerte, con este coloquio quisimos rendir homenaje también a la figura de Leonardo da Vinci (1519-2019) que dedicó estudios fundamentales al ojo y a la óptica.

¹ “*El corazón es centro. Narraciones, representaciones y metáforas del corazón en el mundo hispánico*”, Antonella Cancellier – Alessia Cassani – Elena Dal Maso eds., Padova, CLEUP, 2017, Collana Lince-o. Saperi nomadi.

Un ringraziamento speciale:

a Riccardo Battocchio, allora direttore della Biblioteca Antica del Seminario Vescovile, a Giovanna Bergantino, attuale direttrice, e a Carlo Alberto Zotti Minici, direttore del Museo del PRECINEMA per averci accompagnati nelle loro rispettive e indimenticabili visite;

al Centro per i musei dell'Università di Padova e, in particolare, al Museo di Geologia e di Paleontologia che ha accolto in una cornice straordinaria l'evento pre-convegno del 5 giugno per la lettura di poesie di *Lapidario/Lapidario* e *Fósiles/Fossili* di Clara Janés;

al MUSME, il Museo di Storia della Medicina che ha sede nel complesso monumentale dell'antico Ospedale di San Francesco Grande (1414-1798);

alle autorità accademiche (e per gli appoggi costanti, a Vincenzo Milanese, a Giuseppe Zaccaria, a Telmo Pievani) e civili (a Andrea Colasio);

a Aldo Rozzi Marin, console onorario del Cile, per aver illustrato, con il titolo di *Biodiversidad y ecoturismo con lupa en la Región de Magallanes y Antártica Chilena*, un progetto della Fundación Omora (Riserva della Biosfera di Capo Horn): scoprire con una lente il bosco in miniatura a Capo Horn con 450 specie di muschi per comprendere i concetti di biodiversità, conservazione e sostenibilità. L'infinitamente piccolo, con le sue implicazioni epistemologiche e gnoseologiche, fa da contraltare agli imponenti telescopi del Deserto di Atacama nella cui realizzazione l'Università di Padova è coinvolta in prima linea;

a Soraya Estefana per l'uso della sua opera, *Tienes mis ojos*, per il manifesto del convegno.

Dedichiamo questo volume, con tristezza e riconoscenza, a Fernando Ainsa che ha rivolto molte delle sue illuminanti riflessioni allo "sguardo obliquo" e che ci ha lasciati il 6 giugno 2019, giornata di apertura del nostro convegno.

Un agradecimiento especial:

a Riccardo Battocchio, por entonces director de la Biblioteca Antigua del Seminario Episcopal, a Giovanna Bergantino, actual directora, y a Carlo Alberto Zotti Minici, director del Museo del PRECINEMA por acompañarnos en sus respectivas e inolvidables visitas;

al Centro para los museos de la Universidad de Padua y, en particular, al Museo de Geología y Paleontología que acogió en un marco extraordinario el evento precoloquio del 5 de junio para la lectura de poemas de *Lapidario/Lapidario* y *Fósiles/Fossili* de Clara Janés;

al MUSME, el Museo de Historia de la Medicina que tiene su sede en el complejo monumental del antiguo *Ospedale di San Francesco Grande* (1414-1798);

a las autoridades académicas (y por sus apoyos constantes, a Vincenzo Milanese, Giuseppe Zaccaria, Telmo Pievani) y civiles (a Andrea Colasio);

a Aldo Rozzi Marin, cónsul honorario de Chile, por iluminar, con el título de *Biodiversidad y ecoturismo con lupa en la Región de Magallanes y Antártica Chilena*, un proyecto de la Fundación Omora (Reserva de la Biosfera de Cabo de Hornos): descubrir con una lente el bosque en miniatura en el Cabo de Hornos con 450 especies de musgos para comprender los conceptos de biodiversidad, conservación y sostenibilidad. Lo infinitamente pequeño, con sus implicaciones epistemológicas y gnoseológicas, es el contrapeso a los imponentes telescopios del Desierto de Atacama, en cuya realización la Universidad de Padua está involucrada en primera línea;

a Soraya Estefana por el uso de su obra, *Tienes mis ojos*, para el cartel del coloquio.

Dedicamos este volumen, con tristeza y gratitud, a Fernando Ainsa que ha consagrado muchas de sus esclarecedoras reflexiones a la “mirada oblicua” y que nos dejó el 6 de junio de 2019, día de apertura de nuestro coloquio.

Galileo, el ojo y el telescopio

*Clara Janés**

Llamas vibrando, la celeste azada,
Inflamado el león, a lo alto asciende;
Calla el aura suave; el mundo enciende
El Austro convertido en llamarada,

La tierra abajo, arriba el cielo, llenas
De doble ardor; por eso el aire brilla;
Los peces, con calor, buscan la orilla,
Y la profundidad acampa apenas.

Augías y ganado, el rebañego,
Buscan antro, caverna, valle oscuro,
Para cerrar la puerta a la acedía.

Mísero corazón que envuelve el fuego,
En el ardiente seno, ¿qué hay seguro?
Tan sólo creo ya en la muerte fría¹.

Este soneto de Galileo Galilei puede, de un golpe, situarnos en la propuesta hecha por la profesora Antonella Cancellier: abrir este congreso dedicado a los ojos acercándonos a los del ilustre pisano que

* Real Academia Española.

¹ Traducción de Jenaro Talens.

enseñó en esta Universidad de Padua, con el lema “Galileo, el ojo y el telescopio”. En los dos cuartetos hallamos alusión al sol y al cielo; y a la tierra y el mar; en el primer terceto hallamos la búsqueda de refugio (humana o animal) que comporta la vida, y en el último terceto la implacable muerte.

Con todo, este soneto no deja de presentarse con un carácter enigmático. Vemos en él el sol, y nos llega un eco de Plotino, para el cual, si el ojo no fuera él mismo, en cierto modo, un sol, no podría verlo. Dicho astro abarca, además, para él, el concepto de ‘foco de luz’, siendo, además, la luz símbolo de la inteligencia y del espíritu y, por lo tanto, nexo entre las dos cosas, avocadas ambas al conocimiento.

No por azar sol y ojo se hallan unidos desde la antigüedad más remota con el saber. Dejando de lado el conocido ojo inscrito en un triángulo, que ya en tiempos bíblicos representa el poder divino, y el tercer ojo hindú, el “ojo del mundo”, que corresponde a Agni y también a Buda, fijémonos en las interpretaciones más bellas de este órgano de la percepción sensible, es decir, las egipcias.

En el antiguo país del Nilo, se consideraba el ojo maquillado, *Oudjat*, como una fuente de fluido mágico, era el ojo-luz purificador. Se había observado la extraña mancha que aparece bajo el ojo del halcón –que lo ve todo– e identificado ésta con la fecundidad. Así, el ojo izquierdo de Horus significaba la totalidad, y se relacionaba con la luna, mientras su ojo derecho lo estaba con el sol. Por otra parte, el ojo de Ra, el dios sol, remitía a la naturaleza ígnea y se representaba como una cobra erguida, con el ojo dilatado, el *Uraeus*. En cuanto a amuleto, el Ojo de Horus era de los más poderosos y, como ofrenda, era para la imagen de Ma’at, la diosa de la verdad y el orden cósmico, que llevaba en la cabeza una pluma de avestruz, decisiva para la salvación o no del difunto, el “día del peso de las palabras”.

Los egipcios, como después el mismo Galileo, estudiaban el cielo, llamados por aquello que se les escapaba, sobre todo durante las horas en que el sol llevaba a cabo su viaje nocturno y el firmamento quedaba en la oscuridad, pero con claras esferas luminosas. En ese espacio misterioso transcurría acaso una vida de plenitud, y los puntos de luz eran una llamada.

El egipcio levantaba pirámides donde el faraón, una vez difunto, a través de sus aberturas perfectamente orientadas ascendía directamente

a ocupar su puesto definitivo entre las estrellas circumpolares. Pues bien, Galileo Galilei, nada menos que en el primer párrafo de *La gaceta sideral*, que dirige a Cosme II de Médicis, hace el elogio de aquellos que protegieron del olvido las hazañas de los hombres, “ora esculpiendo estatuas erigidas ya en pie, ya a caballo; de ahí las columnas y pirámides levantadas hasta las estrellas, como alguien dijo, a un precio astronómico” (Galilei 2007: 43). En nota al pie de página leemos que ese alguien fue Propertio, el cual escribió (*Elegías*, libro III, 2, 17): “Nam neque pyramidum sumptus ad sidera ducti”².

Mirar al cielo, induce, sin duda alguna, a una apertura de la mente: algo se ve, pero ese algo comporta el vislumbre de lo mucho que no se ve, que se desconoce. De la gran curiosidad de Galileo no cabe duda, como tampoco de sus continuas preguntas y de su capacidad de juego.

“Acertijo” titula el siguiente soneto:

Soy monstruo, y la rareza me conforma
Más que a sirena, arpía o que a quimera.
Ni en tierra, en aire, en agua alguna fiera
Hay que los miembros tengan de tal forma.

Ninguna parte en mí sigue la norma,
Fuese una blanca, o la otra negra fuera,
Cazadores me siguen en hilera
Que de mis pies trazando van la horma.

La más honda tiniebla es mi morada
Que si a luz clara de la sombra paso
Pronto el alma de mí se da a la huída.

Como el sueño se va con la alborada,
Mis desunidos miembros dejo al raso
Y pierdo el ser y el nombre con la vida³.

² “Ni la suntuosidad de las pirámides elevada hasta las estrellas”, traducción de Víctor Navarro Brotons para este artículo.

³ Traducción de Jenaro Talens.

Sorprendentes son estos versos, que uno no se atreve a interpretar, y más sorprendentes aún resultan otros textos literarios de Galileo que, en todo momento, se lanzaba a nuevas aventuras de la mente. Así, en su juventud, dio en Florencia una conferencia sobre el *Infierno* de la *Divina Comedia* de Dante. De tan tenebroso lugar nos dice: “está sepultado en las entrañas de la tierra, oculto a todos los sentidos, y [es] de nadie conocido por experiencia alguna, respecto al cual, si es fácil bajar, es, sin embargo, muy difícil salir, como bien nos enseña nuestro poeta en el dicho: ‘Dejad toda esperanza los que entráis’” (Galilei 1984: 31). Un par de páginas después prosigue: “[...] imaginemos una línea recta que venga del centro de la grandeza de la tierra (que es también centro de la gravedad y del universo) hasta Jerusalén, y un arco que se ensanche sobre la superficie del agregado de las aguas y de la tierra por la duodécima parte de su mayor circunferencia: terminará pues tal arco con uno de sus extremos en Jerusalén; desde el otro hasta el centro del mundo se tira una línea recta, y tendremos un sector de círculo” (33).

Con frases de este tipo, Galileo va situando los círculos del infierno, la laguna Estigia, el ombligo de Lucifer... Es interesante ver por dónde corría su pluma ya en aquellos años jóvenes: no podía evitarlo, surgían las matemáticas incluso en los espacios más inusitados.

Páginas después, acercando una lupa a Lucifer, expone su gran alcance, sus enormes dimensiones, que le permitirían tentar con toda amplitud a los hombres. Lo hace en estos términos:

Escribe el poeta [Dante], hablando de Nemrod, primero de los gigantes que encuentra en el pozo:

Grande su faz como la piña era
de San Pedro de Roma, y adecuado
cada hueso a la enorme calavera⁴;

⁴ Dante, *Infierno*, en *Divina Comedia* (2002: 201), en la traducción de Ángel Crespo. El resto del texto, perteneciente a los ya citados *Scritti Letterari* de Galileo (1984: 42), ha sido traducido expresamente para este artículo por Víctor Navarro Brotons.

Si pues la cara de un gigante mide tanto como la Piña, será de 5 brazos y $\frac{1}{2}$, que es lo que mide ésta: y dado que los hombres ordinariamente son tan altos como ocho cabezas, aunque los pintores y los escultores, y entre ellos, Alberto Durero, en su libro de la medida humana, sostenga que los cuerpos bien proporcionados deben ser como 9 cabezas; pero dado que se encuentran poquísimos tan bien proporcionados, pongamos que el gigante deba ser de alto 8 veces su cabeza; por lo cual será un gigante de longitud 44 brazos, que es lo que resulta multiplicado 8 por $5\frac{1}{2}$. Por lo que Dante, es decir, un hombre común, en relación a un gigante tiene la proporción de a 44: pero como un hombre se ajusta mejor a un gigante que un gigante a un brazo de Lucifer, si hacemos como 3 es a 44 así 44 a otro número que será 645, resultará que un brazo de Lucifer debe ser superior a 645 brazos. Mas dejando ese más, que es incierto, y reservándonos para calcularlo al final, decimos que un brazo de Lucifer mide 645 brazos; pero como la longitud de un brazo es la tercera parte de toda la altura, la altura de Lucifer medirá 1935 brazos, que resulta de multiplicar 645 por 3 [...].

He aquí, pues, lo que ve fundamentalmente el ojo de Galileo: números, medidas, proporciones, desproporciones, pero, en este caso se trata, como diría Dante, de “alta fantasía”. Su convicción respecto a la importancia de las matemáticas, sin embargo, impera. En *El Ensayador* (1623), texto recogido por Víctor Navarro Brotons en su espléndido libro *Galileo*, afirma:

La filosofía está escrita en ese grandísimo libro que continuamente está abierto ante nuestros ojos (es decir, en el universo), pero no se puede entender si primero no se aprende a comprender su lenguaje y a conocer los caracteres en los que está escrito. Está escrito en lengua matemática y los caracteres son triángulos, círculos y otras figuras geométricas, sin cuya ayuda es humanamente imposible entender nada; sin éstas es como girar vanamente por un oscuro laberinto (Navarro Brotons 1991: 87).

¿Y el movimiento? Casi podríamos decir: al principio era el movimiento, ya que indica vida. ¿Cómo no iba a llamar la atención de Galileo, para quien el reposo no era más que “un infinito grado de lentitud” (Navarro Brotons 1991: 23)?

Pero ¿qué influía en los cuerpos en su caída? ¿Qué limitaba su velocidad? ¿Se condicionaban entre sí los cuerpos graves en el espacio?

Sin duda no eran solo presencias gravedad y posición... Y seguía preguntándose... Por esa incesante búsqueda fueron numerosos sus descubrimientos, tanto en astronomía (cráteres lunares, satélites de Júpiter, fases de Venus, órbita de la tierra, manchas solares...) como en aportes científicos (principio del péndulo, ley de la caída de los cuerpos, paradigma matemático de la ley natural) o inventos (compás geométrico, termoscopio, diseño de un reloj de péndulo). Acaso los más espectaculares se debieron a su impar perfeccionamiento del telescopio.

En 1608 el holandés Hans Lippershey descubre el monóculo y solicita una patente, que le es denegada pues es un artefacto elemental y fácil de copiar: está formado por un tubo con una lente convergente en el objetivo, una divergente en el ocular, y tiene una potencia mínima, de 3 o 4 aumentos. Tan sencillo es que pronto aparecen en París telescopios de juguete. Y en 1609, un francés lleva uno a Venecia y propone su venta al gobierno. Galileo, que está a su servicio, aconseja que no lo compren porque él puede hacer uno. Lo hace y lo presenta al senado veneciano entre el 21 y el 25 de agosto de 1609. Este aparato, talladas las lentes por él mismo, alcanza los 8 o 9 aumentos, es decir más del doble del de Lippershey. Dadas sus ventajas militares, el senado duplica el sueldo a Galileo y le hace un contrato vitalicio.

Galileo siguió perfeccionando el aparato. Alcanzó los 20 aumentos en noviembre y, más tarde, los 30. Sus telescopios “medían entre 1 y 1,7 metros, con una apertura entre 1,6 y 3,8 cm, y una resolución entre 20 y 30" y un campo de casi 15' (Galilei 2007: 19).

Y el maestro de Padua empezó a estudiar la luna y las estrellas. El 7 de enero de 1610 descubrió los cuatro grandes satélites de Júpiter. Los llamó “Astros Mediceos”. Estas aventuras celestes y las que siguieron las escribió y fueron publicadas junto a las respuestas de otro observador del cielo, Johannes Kepler, constituyendo el libro *La gaceta sideral y Conversación con el mensajero sideral* (Galilei y Kepler 2007). Con todo, aquellos aparatos presentaban defectos, pero Kepler, solo tener noticia del catalejo de Galileo, escribió un breve tratado relatando los principios y fundamento de éste, *Dioptrice* (Augsburgo, 1611), donde solucionaba algunos de los problemas que planteaba,

y proponía otro telescopio con dos lentes convexas que sería más adecuado para la astronomía.

Galileo explica cómo logró el suyo en el mencionado texto *El Ensayador*:

Tal fue, pues, mi razonamiento: “Este artificio o consta de un solo vidrio o de más de uno”. De uno solo no puede ser, porque su forma o es convexa, es decir, más gruesa en el medio que hacia los extremos, o es cóncava, es decir, más delgada en el medio, o está comprendida entre superficies paralelas; pero esta última no altera nada los objetos visibles, aumentándolos o disminuyéndolos; la cóncava los disminuye y la convexa los aumenta bastante, pero los muestra bastante confusos y deformados; por consiguiente, una lente sola no es suficiente para producir el efecto. Pasando después a dos y sabiendo que la lente de superficies paralelas, como se ha dicho, no altera nada, concluí que el efecto no podía seguirse tampoco del acoplamiento de éstas con alguna de las otras dos. Por lo tanto, me limité a experimentar con lo que resultaba de la composición de las otras dos, es decir, de la convexa y de la cóncava, y vi cómo obtenía lo buscado (Navarro Brotons 1991: 95).

Pero lo buscado no era meramente el telescopio, sino la visión más certera de los fenómenos celestes. Por ello había que interpretar lo visto a través del artefacto. Y no era simple: Galileo tarda desde el 7 de enero de 1610 hasta el 15 del mismo mes en la observación correcta de los astros que circunvalan a Júpiter, los *Medicea Sidera*. Había que vencer ciertos obstáculos pues, una vez rechazado que lo visto es ilusión, era necesario interpretarlo. Con frecuencia lo apreciado por el ojo eran solo datos indicadores de hechos concretos, así patrones de manchas que respondían a detalles de relieve. Kepler tenía una teoría óptica y señaló a Galileo la posibilidad de algunos problemas: la observación podía verse afectada por la dilatación de la pupila, dada la nocturnidad, o bien por la distorsión causada por las lentes en la apariencia de los objetos. Fuese como fuese, Galileo no dejaba de constatar que, en sus observaciones, detectaba algo muy importante: que estaban en contradicción con Aristóteles.

Así pues, tras ocuparse intensamente del movimiento –sus dos primeros textos sobre el tema, *De motu* y *De motu antiquiora*, datarían

de 1589-1592-, gracias al telescopio, Galileo persigue el movimiento de los astros. Ya hace casi un lustro que ha confesado a Kepler: “desde hace muchos años me he convertido a la doctrina de Copérnico, gracias a la cual he descubierto las causas de un gran número de efectos naturales que sin duda no pueden explicarse por la hipótesis contraria” (Navarro Brotons 1991: 15). Se trata de aceptar el sistema heliocéntrico. Mucho después, esta convicción le llevará a escribir el *Diálogo de los dos máximos sistemas del mundo*.

Con todo, como hemos visto, desde el momento en que consigue el telescopio hasta el que define lo que ve a través de él, necesita un tiempo. Así, para darse cuenta de que las manchas que detecta en la luna son montañas y valles, o para afianzar su idea de que la tierra y la luna son astros semejantes y no heterogéneos, como creía Aristóteles, o bien para señalar una importante hipótesis: “la idea de la rotación de la Luna alrededor de la Tierra y del sistema Tierra-Luna alrededor del sol” (Navarro Brotons 1991: 17). Aunque se trataba de un peligroso desafío, en 1611, Galileo Galilei fue muy bien recibido en Roma y nombrado miembro de la Academia de los Linceos. Pero, desgraciadamente, filósofos y teólogos no tardaron en atacar la teoría de Copérnico acudiendo a las *Escrituras*, de modo que la publicación del *Diálogo sobre los dos máximos sistemas del mundo* acabó por acarrear el juicio que comportó la abjuración, por parte del gran maestro, de sus ideas copernicanas (1633). Contaba él entonces casi 70 años.

Ahora bien, ¿qué vería el ojo de Galileo en el siglo XX? Esta es la pregunta que se hizo el Premio Nobel de Física Erwin Schrödinger y, ni corto ni perezoso, con el humor que le caracterizaba, escribió *Fragmento de un diálogo inédito de Galileo* (Schrödinger 2014), donde se presenta al protagonista, incorporada la relatividad, hablando ahora no de los espacios cósmicos inconmensurables sino de las minimísimas partículas, de las propiedades de los campos magnéticos, el valor de la carga del electrón, los inquietantes átomos, los protones y los neutrones..., pero siempre afirmando, en *Diálogo sobre los dos máximos sistemas del mundo*, que “nuestros razonamientos han de versar sobre el mundo sensible, y no sobre un mundo de papel” (Navarro Brotons 1991: 144).

Y, para acabar, sin duda, una vez cruzada la frontera al nuevo siglo, Galileo habría dejado atrás el telescopio de Hubble del Mount Wilson, pensaría en el cosmos en expansión y, haciendo marcha atrás hacia la singularidad inicial, al punto en que el volumen del universo se aproximaría a cero y la densidad energética a infinito, se situaría ante esa bola de fuego llamada Big-Bang, y el hecho de que todas las partículas conocidas se moverían rozando la velocidad de la luz... Y con su atenta mirada y su clarividente inteligencia, estaría siguiendo los acontecimientos del colisionador de partículas del CERN, asombrado por la progresiva claridad que todo ello arroja respecto a la evolución del universo, así como sobre el interior de las estrellas; fascinado por los quarks, los gluones, los hadrones..., y también por el gigantesco detector IceCube, que abarca 1 Km³ en el hielo de la Antártida, a través del cual se han descubierto neutrinos de enormes energías disparados hacia nosotros por prodigiosos aceleradores cósmicos...

BIBLIOGRAFÍA

- DANTE (2002), *Infierno*, en *Divina Comedia*, trad. de Ángel Crespo, Barcelona, Círculo de lectores.
- GALILEI, Galileo (1984), *Scritti Letterari*, Firenze, G. Barbèra.
- GALILEI, Galileo (2007), *La gaceta sideral*, en Galileo Galilei y Johannes Kepler, *La gaceta sideral y Conversación con el mensajero sideral*, Madrid, Alianza Editorial.
- GALILEI, Galileo y KEPLER, Johannes (2007), *La gaceta sideral y Conversación con el mensajero sideral*, Madrid, Alianza Editorial.
- NAVARRO BROTONS, Víctor (1991), *Galileo*, Antología de textos del autor, selección, traducción e introducción de Víctor Navarro Brotons, Barcelona, Ed. Península.
- SCHRÖDINGER, Erwin (2014), *“Candentes cenizas” seguido de “Fragmento de un diálogo inédito de Galileo”*, trad. de Felix Schmeltzer y Clara Janés, Fotografías de Adriana Veyrat, Madrid, Editorial Salto de Página.

Hay otro: quien ve

*Fabio Amaya**

1. A PROPÓSITO DE UN DIBUJO

“El estilo de ensueño es la única forma posible de ser, su única versión concebible”, dice Macedonio Fernández en el libro fundacional de su literatura: *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* (1928).



Fabio Amaya, *Sin título*, de la serie “Para una arquitectura de la soledad”.
Grafito s/papel, 225x133,5 cm, 2020.

* Università degli Studi di Bergamo.

¿Mi pintura? No sé de dónde viene: si de la luz o de la sombra. O de los sueños y las intuiciones. O de las presencias y las ausencias. La única forma posible de ser. Porque siempre *Hay otro*: quien ve. Soy apenas un vehículo que recibe el dictado en la vida vivida, en la agonía, en el murmullo, en el silencio. Soy un pintor que mira la literatura.

Decir de un pintor que es materialista significa incurrir en el vasto ámbito de las redundancias. Porque la pintura, como la escultura, es esencialmente material. Cada cuadro, cada dibujo, cada grabado es un nuevo objeto que viene a incluir su realidad material entre los múltiples objetos que pueblan el mundo. Cuando se mira una pintura, se suele olvidar que todo empezó con un lienzo, dispuesto en un bastidor. Nada más que una superficie plana, que adquiere sentido y presencia en su forma primera. Es necesario imaginar esta etapa inicial. Y compararla inmediatamente con lo que se tiene ante los ojos. Y se ve. Esta metamorfosis es obra de un obrador y da testimonio del trabajo singular que éste ha cumplido. Allí donde pone el ojo aplica el trazo, el toque de pintura. Crea entonces un espacio-tiempo singular. Porque ese toque de pintura atraparé, minutos, horas, años más tarde otra mirada, la del espectador, y excitará entonces su sensualidad. Ésta, a su vez, despertará la humana sensibilidad y contribuirá a desarrollarla. El aporte material del pintor ha transformado una materia neutra en algo visible. Las materias modelan los espacios; los colores esculpen los tiempos del único signo de mis faenas en el taller: el cuerpo humano, desnudo, íntegro; el cuerpo acariciado, olido, vivido, recorrido, vivido; el cuerpo, mapa de sentimientos, pasiones, deleites y penas. Agudas, siempre.

Quizá pinto para combatir una soledad atávica y antigua. Quizá por la urgencia de contrarrestar la violencia humana que me circunda y agobia.

O por ser el modo personal de mirar y de ver al mundo. O de verme, de mirarme a mí mismo, de verme en ese espejo que es el Otro, mi otro yo, quien me ve, me mira, me observa en su mudez.

No con la mirada de Narciso, mas sí con su voz grave, que deviene la voz de los silenciados, los inocentes, los desposeídos. Nace, mi pintura, de los espacios y tiempos de pertenencia física, espiritual y cultural. Mi *Homérica* latina mestiza, la que sí tiene historia y pasado,

la de los indios, los negros y los blancos; la del acero, la cruz y el holocausto. Para devenir a lo largo de cincuenta años de actividad hacia un equilibrio entre estados opuestos y llegar a la idea de transformación y pasaje hacia la vida en seis grandes temas:

El primero es el del movimiento vital de cuerpos en el espacio, es decir los espacios en torno a la figura, y ésta(s) como constructora(s) de espacios.

El segundo enfrenta una cuestión fantasma subyacente al autorretrato.

El tercero es el de la multitud, entendida como extensión y multiplicación del estado de soledad.

El cuarto es el del viaje dantesco, que deviene núcleo central de mi trabajo.

El quinto encara el problema de la narración en el espacio, o sea la definición temporal de las imágenes.

El sexto aborda la naturaleza de la existencia humana, entendida en sus orígenes como irreversible caída en el mundo. [FA-GS]¹

2. A PROPÓSITO DE *LA CAÍDA*

Entre el sueño y la vigilia, una energía guía el ojo y la mano, la pluma o el pincel, hacia el abismo de la página o hacia el lienzo. No es gratuito que el recorrido de los cuerpos errantes (cuerpos a veces naufragos, cuerpos atravesando la materia, cuerpos abandonados o cerrados sobre sí mismos) se inicie con el titulado *La caída* de 1989 que hace parte de la serie “Silencios”. Pintura que marca en Milán la renovación de mi trabajo iniciado en Bogotá en 1969. En dos por dos metros, *La caída* delimita un espacio y detiene un tiempo en el

¹ 1. FA-GS = Fabio Amaya – Gabriel Saad; 2. GS-SF = Gabriel Saad – Sean Funes; 3. ÁM-FA = Álvaro Medina – Fabio Amaya; 4. GB-PM = Giovanni Bottiroli – Pablo Montoya; 5. FA = Fabio Amaya; 6. FA-AA-PV = Fabio Amaya – Alfredo Antonaros – Popol Vuh; 7-8. FA = Fabio Amaya; 9. AA-FA = Alfredo Antonaros – Fabio Amaya; 10. FA = Fabio Amaya. Excepción hecha del Popol Vuh, son los nombres de quienes han escrito sobre mi obra de los que yo intercalo pensamientos (no citas textuales) que inspiran mis reflexiones, porque el texto es original mío.



Fabio Amaya, *La caída*, de la serie "Silencios".
Técnica mixta s/lienzo, 198x198 cm, 1989.

que todo y nada puede suceder: un combate, un encuentro, un abrazo. El derrumbe, la condena. En esa porción limitada de cuatro metros cuadrados se concentra, quizás, un universo. Los colores que componen la figura solitaria componen también el espacio que la circunda. Alguna vez de visita en mi taller los poetas españoles Carlos Bousoño, José Agustín Goytisolo y Francisco Brines y el poeta cubano Pablo Armando Fernández hablaron del tiempo y el espacio, de la lejanía, de la cercanía, del tiempo y de las distancias que se requieren para ver y mirar mi pintura. En lugar del movimiento, el estatismo de un cuerpo inerte domina una escena nocturna, matérica y polícroma.

Los colores que determinan los límites del área oscura o luminosa son tres: el ocre, el ultramarino y el naranja. No son los de un cuerpo cuando se ve, pero quizás sí, cuando se mira. La urgente ausencia de contraste entre las pinceladas y los campos de color se enfatiza por la acumulación de materias, de polvos de mármol, de cristales de cuarzo y carborundo, de virutas de hierro, de colas y emulsiones, de pigmentos naturales. Y por una paleta que suma verdes, ocre, tierras y naranjas oxidados. En la profundidad que circunda al cuerpo que pende es posible soslayar otra figura, desenfocada: la una en caída y nítida y la otra en ascenso y ofuscada: como si la condición de una se reflejase en la otra, volcada, solo después de una juiciosa observación. Insisto en la expresión en el umbral del dolor y del placer, tanto en el ascenso como en la caída. Bien dice Macedonio: “sin los ensueños, sin la fantasía es mucho el dolor”. [GS-SF]

3. A PROPÓSITO DE *ÍCARO EN FUEGO*



Fabio Amaya, *Ícaro en fuego*. Técnica mixta s/lienzo, 160x120 cm, 2005.

Sobre el fondo azul de un cielo ligeramente oscurecido en medio de la tarde viva, con el sol agonizante, las manchas ocres, grises, pardas se alzan como hojas otoñales impulsadas por el viento. Este podría ser el incipit de una novela de final impredecible, ya que advierte que algo sucede o va a suceder, es decir, que el mecanismo de una narración ha echado a andar como un reloj y se debe, por lo tanto, estar atentos a la acción que va a desarrollarse a continuación. Pero resulta que ante este *Ícaro en fuego* no estamos leyendo un texto literario, sino un texto pictórico. La imagen es estática, sin embargo vibra, se anima. El suspenso queda planteado y solo quedará claro si se intenta mirar, de otro modo, el cuadro ¿Es posible describir la imagen que se observa en este lienzo? ¿O acaso el cerebro y el nervio conspiran contra el ojo que avizora? Si se ve, se dirige hacia la sombra. Si se mira, se desplaza hacia la luz. Los colores del espacio sin tiempo que la acogen son los suyos propios. Las materias del tiempo sin espacio que la modelan son las suyas propias. Sin líneas que la dibujen, la imagen es dinámica. Mas, sin embargo, fluctúa, se detiene. Ante quien contempla, se yergue el suspenso. ¿O se trata del umbral entre la vista y la mirada? Quizás, si se mira, señala el punto en que casi se está dentro de un espacio, sin tiempo. Quizás, si se ve, revela el valor mínimo de la magnitud a partir de la cual se produce la caída, debida a la soberbia. O, si se mira, predomina el efecto de estatismo que el pintor, prolongando su sueño en el pulso firme, lanza como un reto. El *Ícaro* en suspenso se desvanece, prisionero en la trama de manchas, líneas y colores que lo trazan. Contemplar la figura de rasgos humanos que las manchas velan es ver las manchas que, esparcidas, esconden, ocultan o escamotean la figura. La vista ¿o es la mirada? oscila entre la figuración y la abstracción. El ojo se escinde, sin violencia. La mirada quiebra los espacios, los reúne y en la mente ¿o es en el alma? El universo se amalgama. Como el hombre, no como el dios, cuerpo y alma se congregan en la conciencia del mirar, en la obnubilación del ver. Como *Ícaro*, todo permanece en la ambigüedad de lo vivido, la otra cara del sueño. Como *Ícaro*, todo se disuelve en la ambigüedad de lo imaginado, la otra cara de la vigilia. [ÁM-FA]

4. A PROPÓSITO DE *QUI VID'I' GENTE PIÙ CH'ALTROVE TROPPA. INFERNO, VII, 25 PARAÍSO DEL INFIERNO – IMPLORACIÓN*

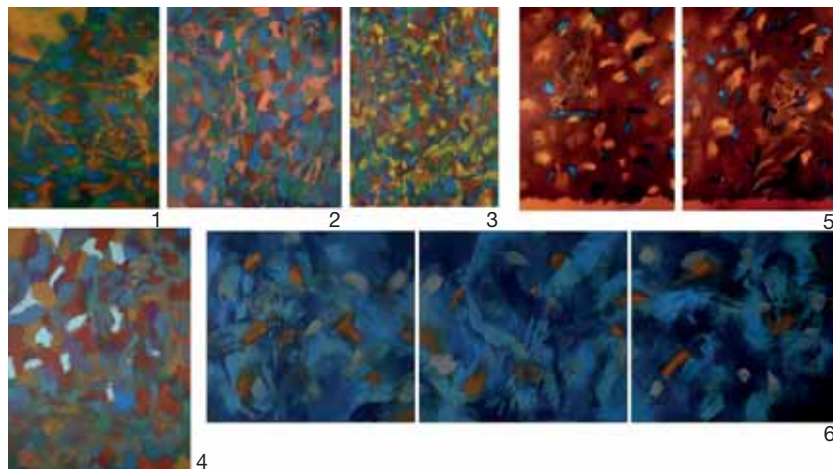


Fabio Amaya, *Paraíso del infierno – imploración*, de la serie “Mirando a Dante”. Técnica mixta s/lienzo, 198x147,5 cm, 1993.

Mi viaje dantesco comienza en 1993 con este trabajo que considera la multitud al poblar la tela de personajes y la colma en diversos planos de una escena nocturna. Las imágenes permanecen fluidas. Es como si ya hubieran sido revocadas, antes de su aparición. Van y vienen. Su existencia es del orden del grito o del éxtasis, es decir, de ‘estados’ reticentes del *principium individuationis*. Poco importa que, en un área determinada, un rostro se vuelva reconocible. Las líneas se van liberando de su función de separación. Al igual que en una metáfora, las palabras viven en un flujo que hace que los límites semánticamente rígidos desaparezcan: y así como una metáfora no puede entenderse examinando las palabras una por una, y suprimiendo su interacción, por lo tanto, sería absurdo no ver en los rasgos fluidos de los rostros y los cuerpos que emergen el movimiento que las elimina. Aquí los

cuerpos no se esconden, se disuelven. En las áreas donde emerge la figura humana, la línea se ha convertido en otra cosa: no se ha hecho más tenue, no se ha debilitado, pero aparece incluida en el color. Es en mi pintura el umbral, un lugar de iniciación, la zona donde se produce un descubrimiento. Donde se revela un enigma. Donde el secreto asoma y una verdad se abre ante ese otro que es quien ve. El umbral justamente, por estar forjado con la noción de tránsito, nombra algo fundamental para enseguida sumir a quien mira en la incertidumbre. Esa realidad se expresa a partir de una especie de imprecisión. O de una resolución formal establecida desde la irresolución. Al ver estas figuras desnudas, desvanecidas y materializadas, en un fondo de colores fulgentes, pregunto si aquí hay un camino para recorrer. Si hay una semántica dicha. Si hay una orientación formulada. Si estas caídas, estos vértigos, estos éxtasis, estas apariciones vienen de algún lado o van hacia otro. Resuenan en mi sangre, en nuestra memoria despedazada, hecha de manchas y estallidos de color, en el dolor y la violencia secular. ^{GB-PM}

5. A PROPÓSITO DEL VIAJE DANTESCO



Seis de las 70 obras de gran formato dedicadas a la *Commedia* de Dante, e indicadas en el texto que sigue.

El viaje dantesco es un amplio conjunto de obras dedicadas a la obra del supremo poeta italiano. “Piovean di fuoco dilatate falde” [1] inaugura esta larga serie inspirada en el poema infernal, expresamente descrito por XIV: 30 del *Inferno*. El texto trata el escenario de la vasta y silenciosa lluvia de fuego que cae en colas dilatadas como la nieve sin viento en un desierto habitado por grupos de blasfemos usureros y sodomitas. La redacción pictórica presenta la ambivalencia humana y bestial de los condenados, de los rostros distorsionados en máscaras goyescas o ausentes y envueltos por el fulgor naranja de nubes incendiadas. A partir de este cuadro, superan los cuarenta, me he propuesto realizar un auténtico viaje por los territorios infernales, que por ejemplo en “Ma quell’anime che eran lasse e nude” [2] propone a partir del canto III: 100 el primer impacto con las almas miserables y desnudas de los condenados que se aprestan a superar el umbral de la antesala del infierno. En “Elle giacean per terra tutte quante” [3] –*Inferno*, VI: 37–, una lluvia grave, rumorosa y constante aplasta contra el suelo sombras faltas de una real consistencia corpórea. En el lienzo una tempestad de colores puros se abate sobre una figura semi-supina y parece hacer precipitar con movimiento fluctuante otras dos aparentemente despojadas de masa. En “Abandono celeste” [4], dedicado al tránsito hacia el Purgatorio que indica el posible desarrollo ulterior orientado hacia otros cantos dantescos: dos figuras parecen corresponder a dos mundos y contextos separados por un límite marcado por un horizonte lineal. Se trata del despertar de Dante del infierno y de su ingreso en el purgatorio a través del rostro de la guía femenina del paraíso, Beatriz, delicadamente abandonada y casi melancólica en una esfera también cromáticamente celeste. Y así sucesivamente con el grito enorme de “Io vidi cavalier mover campo” (*Inferno*, XXII: 1) o díptico *En la batalla* [5], o con el *Tríptico del abismo* [6], literalmente ambientado en las puertas del infierno, en “la valle d’abisso dolorosa / che ’ntorno accoglie d’infiniti guai” (*Inferno*, IV: 8-9). La profundidad abismal evocada por la perspectiva de este tríptico desdibuja y desenfoca un personaje central, que intenta alcanzar con un brazo la superficie de dos individuos laterales. En el texto, al igual que en el cuadro, la angustia de los condenados se refleja en los rostros de los dos viajeros, retratados aquí nítidamente.

El descenso a un “ciego mundo”, donde sus residentes no tienen ni mirada ni rostro, se une a la creación espacial de un vórtice central, en el que los viajeros serán absorbidos. En fin: aniquilados. [FA]

6. A PROPÓSITO DE *AUTORRETRATO EN LLAMAS*

Poi vidi gente che di fuor del rio [...] e allor fu la mia vista più viva.
Inferno, XII: 118 – XIX: 54



Fabio Amaya, *Autorretrato en llamas*, de la serie “Mirando a Dante”.
Técnica mixta s/lienzo, 120x160 cm, c/u, 2004.

Estático, suspendido, en el centro, mira el mundo. Descendió por el viscoso camino que conduce a Xibalbá, de pendientes calinosas muy en declive. Las llamas le veían agobiado por el mucho dolor de mundo y de universo. Vislumbré que mi destino era de hierro y vidrio, no de oro y agapanto. Y mi cárcel era perdurable. Porque era mi misma vida con la misma alma, pero el fluido y los humores discrepantes. Todo me resultaba incomprensible y estafalarío, era un continuum ilimitado, como las células que configuran un dios aun por encarnarse y los cuerpos celestes en su infinitud irreducible al Big Bang. Habiendo descendido así, desnudo llegué al borde de los, en creciente, ríos encantados de barrancos llamados Barranco Cantante Resonante; Barranco Cantante, que pasé sobre ríos encantados con

árboles espinosos; innumerables eran los árboles espinosos que pasé sin hacerme daño. En seguida llegué al borde del río de la Sangre, y allí pasé sin beber. Llegué a otro río, de agua solamente; no habiendo sido vencido, lo pasé también. Entonces llegué allí donde cuatro caminos se cruzaban: allí fueron vencidos todos, no yo, allí donde cuatro caminos se cruzaban. Un camino rojo, un camino negro, un camino blanco, un camino amarillo; cuatro caminos. Fueron muchos los lugares de tormento y los castigos que atravesé: el primero era la Casa oscura, en cuyo interior solo había tinieblas; el segundo era la Casa del frío, donde un viento frío e insoportable soplaba en su interior; el tercero era la Casa de los jaguares, donde los jaguares se revolvían, se amontonaban, gruñían y se mofaban; el cuarto era la Casa de los murciélagos, donde no había más que murciélagos que chillaban, gritaban y revoloteaban en la casa; el quinto se llamaba la Casa de los cuchillos, dentro de la cual solo había navajas cortantes y afiladas. Más una sexta casa llamada la Casa del calor, donde solo había brasas y llamas, dagas y espadas. Viví ese mundo de locuras que, por allá, en la decadente Europa, Virgilio y sus antepasados helenos llamaban el Hades. Y el divino poeta, haciendo caso a las enseñanzas de la Roma cristianizada y jodida por el monoteísmo, cantó en los cánticos de su Comedia. El infierno donde, allende la muerte, se torturan eternamente, hasta el infinito sin estrellas, las almas o los humores y las sinsustancias de todos los soberbios del mundo. Ese espacio sin tiempo, por perenne, insustancial e inexistente que los hijos de la tribu elegida llaman Gehenna, Hinnom y Sheol, los griegos Tártaro, los nórdicos Helheim, She'ol o Kever como usan sus religiones, los rojo-amarillos budistas Naraka y los chinos Ditu. Nosotros humildemente le decimos Xibalbá o Inframundo. [FA-AA-PV]

7-8. A PROPÓSITO DE *SECRETO DEL ESPEJO Y LOS TRIPTICOS*

Desaparecer entre bastidores, renacer en el reflejo es una nueva propuesta. *Secreto del espejo* muestra un personaje femenino del que no se ve el rostro abandonado sobre una suave nube monocromática: el clasicismo de esta postura, indudable evocación al icono de la



Fabio Amaya, *Secreto del espejo*. Técnica mixta s/lienzo,
147,5x198 cm, 2008.

Venus de Velázquez, está naturalmente diluido, en parte, por las hendiduras del vórtice polícromo que la genera. En este dinamismo infinito y vertiginoso, la mente del observador no puede gobernar la eterna evocación de un sistema formal tan perfectamente armónico como invisible; las proporciones invisibles, por otra parte, son las únicas permanentes. Una serie de quince trípticos confirma una nueva estética del espacio, basada en la presencia simultánea de mundos y escenarios paralelos, complementarios o inconscientemente entrelazados, pero sin comunicación entre sí: aquí la pintura a menudo se vale del tríptico, como forma expresiva privilegiada por extensión narrativa y horizontalidad del efecto. *Tríptico del vacío*, una presencia

casi meta espacial de las figuras traza una ambientación claramente irreal. La composición en trípticos es una modalidad recurrente en todo mi trabajo: junto a las dimensiones de los lienzos es, quizá, el único aspecto inmutable de mi trabajo. *Tríptico del exilio*, *Tríptico de los heraldos*, *Tríptico del absurdo*, *Tríptico del hilo del día* expresan una síntesis total en su esencialidad, un regreso a mis comienzos del ya lejano 1965 que, con la serie de las *Ventanas*, los *Objetos* y los *Espacios para una arquitectura de la soledad* me mantienen activo en este laberinto de ideas y pensamientos de la vida, con el único signo vigente en mi pintura: el cuerpo humano, desnudo, elemental, como mi propia imagen en los autorretratos: *memoria fresca en una vieja aljaba*. [FA]

9. A PROPÓSITO DE *METALEPSIS* DE FABIO AMAYA



Estado para Mauricio Lago Metalepsis
 Gráfica, pincel y imprimación sobre papel
 Firmado en azul. 34x43,7
 1987

μετάληψις *Metalepsis* (1987)
 Fabio Amaya, Autor
 Poema del autor - Alejandra de Eligio Calles - Traducción de Gabriela Rosetta - Texto en español e italiano - Título: grabado, apuntes, cera blanca y lápiz en líneas de color cianita - El grabado 9 ha sido iluminado a mano - Firmado en azul. 40x40 - Papel: Balmuccia y Anello en parte de la suite - Tirada: El grabado numerado de 1 a 25 y de 1 a 5, más cuatro pruebas de artista, impresos y firmados a mano en el estudio de Giorgio Ughetto - Este es uno de los grabados en 14 cromosomas - Editor: Grafica Uno (Milán) - Gran Premio de Grabado - Biennial Nacional del Báltico - Turín-Suiza, 1988

Fabio Amaya, *Metalepsis*. Dibujo y grabado calcográfico, 1987.

En Londres, Peter Christoff Ouvaliev (Pierre Rouve), cineasta y escritor de los mejores a quien tanto admiras, te habló de un colombiano que vivía en Milano que, con μεταληψις, hablaba de “dramaturgia del dolor”, pues sospechaba que, siendo él pintor, fuese de tu aire. Y así, por esos indescifrables arcanos, por el insubstancial sino, te enteras, porque te lo enseñó en su biblioteca de Markham Square, de la existencia de ese libro de artista que restituye las facetas múltiples de su propio rostro. Ves el retrato de tu amigo, en nueve instantes; lo reconoces en esos aguafuertes grabados en el cobre, matizados por la cera blanda y las aguatinas, arañados con buriles, colofonia y ácidos, levigados a golpe de bruñidor y raspadores, en los que él deviene jirón de la carne, umbral de sí mismo, manifiesto arrancado, mueca y gesto de cal, furor de los sentidos, filo espectral, gota de cera, bayoneta de la calle, y, en suma, gota escarlata del Bautista. Gota de agotismo bermejo y soledad acardenalada del trazo; en ellos, él, mudo, observa, expresa y desnuda la experiencia del exilio que castiga con denuedo y sin escrúpulo. En sus nueve autorretratos, al desnudar su rostro y desvestir su alma, muestra a quienes el mundo no quiere. Y lo hace desde esta Milano que le niega el amor y le prodiga soledad y lecho vacío. Porque comenzó hace tiempo, cuando me amputaron país, amigos, circunstancias. Porque me mata la ausencia. *Metalepsis* narra la necesidad y el deseo privado de presencia, de participación, de *metalambanien* (tomar parte), a una realidad vedada y a ritos reservados a iniciados y adeptos. Narración cruel y surreal de las deformaciones, del desarraigo y del exilio. Denuncia de la turbación y del desequilibrio al saber de no poder estar más en otro espacio y en otro tiempo y, en el mismo instante, no deseo de estar aquí-ahora. En este *Altrove* que es patria de nadie. [AA-FA]

10. ¿POR QUÉ PINTOR?

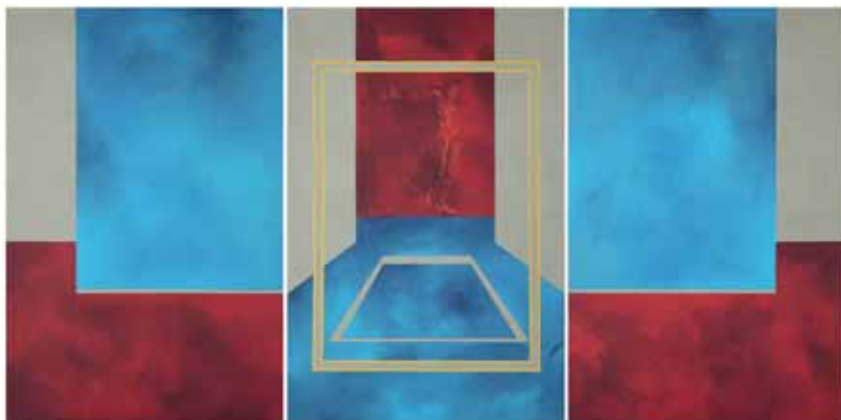
¿Por qué pintor y escritor, y no científico, tecnócrata, asesino o militar? Por la necesidad de combatir una soledad atávica y antigua; por la urgencia de contrarrestar la violencia y el desamor que me circundan y agobian; por la ilusión de dar voz a los silenciados, a los



Fabio Amaya, *Sin título*, de la serie “Para una arquitectura de la soledad”.
Grafito s/papel, 225x133,5 cm, 2020.

inocentes. Porque la luz y la sombra, el color y la línea, el espacio y el volumen dan cuerpo a la vida. Y la vida es color, sabor, aroma, tacto, sonido. ¿Por qué pintor? Porque el mundo es imagen, es tiempo, es espacio, es movimiento. Porque todo se percibe, se interioriza se expresa a través de la figuración y la abstracción. ¿Por qué escritor? Porque si es cierto que existimos ya que somos palabra y si en la palabra se funda el texto, cualquier texto es imagen. Y la palabra es trazo, es nota, es verso, es canto, es transparencia. Y todo texto es el mismo texto sea que se dance, se cante, se dibuje, se filme, se narre, se dramatice, se versifique. Porque pintar y escribir es un acto tremendamente físico y el nexo físico, sensorial, erótico con la vida se produce a través de la materia. Me mueven e impulsan la consistencia etérea de una flor, la tersura de un seno, la densidad de una mirada, la textura de una sonrisa, el perfume de una palabra, el color de un gesto, la esencia de un cuerpo, la fragancia del sexo, la inmensidad del aire, la infinitud del mar. Porque son textura, son materia, son tonalidad, son sabor, son aroma, son sonido y en ese mundo pan-sensorial el color, el verbo y el grafismo me anclan a lo que de bello tienen la naturaleza y el universo, la existencia y la experiencia de vivir. Todo confluye para

mi en la pintura que es escritura, es grabado, es dibujo, es poesía, es narración. Es cuerpo: signo y eros, motivo dominante en la pintura y la escritura. Consustanciales a la idea de estar vivo, me imponen atizar mi compromiso con la sociedad y con la vida. Así como la vida de un ser humano sin amor, es media vida, sin la pintura, sin la escritura mi vida sería media vida. Soy un pintor que abstrae la figuración y, al tiempo, escribe. Soy un ser de nada y un pintor materialista que vive como quería Pavese: “O con odio o con amor, pero siempre con violencia”. En ese diálogo el signo fundamental es el ser, el cuerpo que pinto y dibujo, que deseo, acaricio y arañeo. El cuerpo y el ser que modelo, redacto, y no ilustro. [FA]



Fabio Amaya, *El hilo de los días* – estudio para tríptico.
Técnica mista s/lienzo, 80x120 cm c/u., 2010.

L'occhio nella simbologia ebraica e in quella massonica

*Stefano Arieti**

Nel *Tanak*¹ il vocabolo *ajin* ricorre 866 volte con il significato di 'occhio' e 25 volte con quello metaforico di 'sorgente'. Nelle parti del *Tanak* scritto in aramaico ricorre 5 volte². È noto che in Egitto l'occhio era l'organo della percezione del mondo circostante, della ricettività della luce, dell'espressione della potenza personale. Nel pensiero mitologico sole e luna erano gli occhi del dio celeste Horus; più tardi si parlerà, anche di "occhi di Ra" e si dirà che il dio del sole illumina il paese con i suoi occhi. Perciò l'occhio è simbolo di vita e di forza tanto che lo si usa frequentemente come amuleto con potere apotropaico. Sui sarcofagi una coppia di occhi serve ad allontanare potenze malefiche, oltre che a permettere al morto di guardare fuori dalla tomba. Alla natura luminosa degli esseri divini fa riscontro la capacità dell'occhio umano di recepire la luce. Il rapporto dio-uomo è un rapporto visivo, la cecità significa lontananza dal dio. Come gli occhi divini sono integri, così, anche, gli occhi dell'uomo devono essere sani e intatti.

* Alma Mater Studiorum Università di Bologna.

¹ *Tanak* è il nome ebraico della Bibbia (Antico Testamento). *Tanak* è l'acronimo di *Torah* (Pentateuco in greco), *Nev'ım* (Profeti), *Ketuvim* (Agiografi).

² Il lemma *ὀφθαλμός* nella versione dei LXX ricorre circa 700 volte corrispondendo, quasi sempre, ad *ajin*.

In Mesopotamia l'acutezza della vista è considerata segno di acume. Con l'occhio si esprimono approvazione e riprovazione. La credenza nel concreto potere del malocchio era diffusa e, in questo caso, si considerava l'occhio con potere autonomo che agiva efficacemente.

Come già detto nel *Tanak* si parla dell'occhio, in primo luogo, come sede del processo visivo, ma sono relativamente pochi i passi in cui il significato è limitato a tale funzione: in questi casi si tratta frequentemente di una patologia, su cui fra poco ritorneremo. Fondamentale l'affermazione che il Signore ha creato gli occhi (Prov. 20,12; Ps. 94,2). Udito e vista vengono sottratti al potere discrezionale assoluto dell'uomo. L'occhio è considerato soprattutto sede della percezione e della conoscenza da parte della persona. Nell'occhio si rivela l'"anima" dell'uomo. In Gen. 3,5-7 questo tratto personale si manifesta chiaramente: se da una parte il serpente predice che, mangiando il frutto dell'albero, che sta in mezzo al giardino, agli uomini si aprirebbero gli occhi, come conseguenza dell'atto, ed essi sarebbero, quindi, come D-o, conoscendo il bene e il male; dall'altra, ad atto compiuto, la coppia umana "apre gli occhi" accorgendosi di essere nuda. In altri passi, ad es. in Ps. 119,18, l'orante chiede a D-o di aprirgli gli occhi per potere conoscere le meraviglie della sua legge. L'occhio, quindi, anche veicolo di conoscenza. L'occhio è, pure, veicolo di affetti, di emozioni, di desideri e bramosie. In Gen. 31,35, Rachele si rivolge al padre, dicendogli "Che gli occhi del mio signore non sia motivo d'ira"; in Ezech. 23,16 sono gli occhi la causa del desiderio sessuale, o viceversa Giobbe (in 31,7) afferma di aver pattuito con i propri occhi di non andare a cercare una ragazza e che il cuore non ha mai seguito gli occhi. Al contrario il Cantico dei Cantici loda l'amica, che, con uno sguardo dei suoi occhi, ha fatto battere il cuore. Con gli occhi si riesce ad esprimere tutta una gamma di sensazioni "spirituali". Infatti, lo "spirito" si manifesta nel volto e nella sua espressione. Quando lo "spirito" è sano e forte gli occhi sono luminosi e brillanti. L'uomo debole, che ha perso la sua forza, rimpiange che la luce dei suoi occhi lo abbia abbandonato. Così l'occhio può essere sede di stima o di disprezzo. Interessante è, anche, l'identificazione dell'occhio come parte del corpo in cui ha sede il sonno. Così David non concede sonno ai propri occhi (Ps. 132,4) o l'orante in Ps. 77,5 afferma: "hai afferrato le palpebre dei miei occhi" per affermare che D-o non lo fa

più dormire. Rientra, anche, in questo ambito la locuzione in Gen. 46,4: “Mettere la mano sugli occhi di qualcuno” per indicare il servizio estremo al morto con gli occhi aperti. Ma come l’atto di chiudere gli occhi è legato alla morte, aprire gli occhi lo è al risveglio a nuova vita. Si pensi al verso in 2 Re 4,35 in cui Eliseo pone gli occhi sugli occhi del bambino morto e lo richiama alla vita. Pure nella polemica contro l’idolatria gli occhi entrano in causa, quando il Salmista afferma che gli dei hanno “occhi, ma non vedono” (Ps. 115,5; 135,16). Ancora parlando di D-o in categorie antropomorfe si menziona, anche, il suo occhio, sottolineando, ancora una volta, la funzione degli occhi come veicolo dei comportamenti e delle azioni personali. L’occhio di D-o compare, anche, in espressioni metaforiche. Ad esempio, in Deut. 32,10 si dice che D-o protegge Israele come la pupilla del proprio occhio. Le sette lampade della *menorah* vengono paragonate agli occhi di D-o che vagano su tutta la terra, segno dell’inesauribile energia vitale dello Stesso.

Nell’ambito medico dell’antico Israele l’osservazione dell’occhio fu sempre importante se non altro per la frequenza e, spesso, per la gravità delle patologie oculari che l’ambiente favoriva. Dell’occhio sono nominate, sia nel *Tanak* che nella *Mišnah*³, le parti e gli annessi, anche se in maniera non sempre chiara. Ad esempio, *Galgol* – letteralmente ‘ruota’ – indica la pupilla, a forma circolare, a differenza di quella degli animali a “fenditura”, ma il lemma *ris* può avere il significato di ‘palpebra’ ma, anche, quello di ‘ciglia’. Nel *Talmud* si descrive più finemente l’anatomia dell’occhio, come organo incorporato nel grasso e protetto dal cranio e dalle ciglia, composto da sette strati: congiuntiva oculare, sclera, cornea, coroide, retina, iris e capsula lenticolare. Si pone, poi, l’accento, a differenza della dottrina ippocratica, al rapporto tra l’occhio e il cuore che così spiega lo *Zohar*: “all’interno dell’occhio si trovano molti piccoli nervi e vasi sanguigni. Il pilastro centrale produce vista, un ramo sale in cima alla testa, e un altro ramo termina al cuore”.

³ Per *Mišnah*, che significa ripetizione, studio, insegnamento, si designa sia la dottrina tradizionale giudaica post-biblica e il suo studio, sia la formulazione di una singola norma giuridica e le raccolte di tali norme. Raccolte ordinate sistematicamente per materia cominciarono ad aversi nella prima metà del sec. II e.v., forse già nel sec. I, prima della distruzione di Gerusalemme.

L'idea che l'occhio era collegato al cuore germogliò la convinzione che le principali malattie avevano manifestazioni oculari. Il fatto, poi, che l'occhio fosse in diretto contatto con il cervello permise a più di un Maestro di affermare la possibilità di intervenire medicalmente, anche di *shabbat*. Le patologie oftalmiche ricordate sono: congiuntivite; fotofobia; pterigio (esclusione dal Gran Sacerdozio); leucoma; cataratta; blefarite; orzaiolo; ptosi palpebrale (esclusione dal Gran Sacerdozio); lesioni traumatiche varie delle palpebre; alopecia del sopracciglio (esclusione dal Gran Sacerdozio); strabismo. Così Lea (Gen. 29,17, prima moglie di Giacobbe e sorella maggiore di Rachele), che aveva gli "occhi smorti", poteva essere affetta da tracoma o blefarite cronica; Balam (Nu. 24,4) era monocolo, essendogli stato enucleato il bulbo oculare a causa di una ferita; Elia (1 Samuele 3,16) era affetto da glaucoma. Tra le cecità descritte, famosa è quella di Isacco che, quando benedice i figli, risulta essere cieco e successivamente non lo è più. È probabile che fosse afflitto da una grave oftalmia come il tracoma con panno corneale e che questo si sia dissipato con il tempo; oppure che fosse affetto da cataratta e che questa, divenuta ipermatura, si sia lussata per l'eccessiva fragilità senile della zonula venendosi, così, a sgombrare una porzione più o meno grande della pupilla. Anche il vecchio Tobia recupera la vista con l'aiuto di D-o e del fiele di pesce. Probabilmente presentava un panno corneale traumatico. Il profeta Elia era probabilmente affetto da glaucoma⁴.

Quanto l'occhio rimanga un importante simbolo, anche nell'ebraismo post-talmudico, emerge dagli Aforismi che Maimonide nella sua *Mishneh Torah*⁵ dedica a questa parte del corpo, in relazione alle imperfezioni che danno luogo a impurità. Cinque riguardano le imperfezioni delle sopracciglia: in particolare se esiste un solo sopracciglio, se un sopracciglio è più lungo dell'altro, se i sopraccigli si presentano con colori diversi. Eguali osservazioni vengono fatte per le ciglia. Agli occhi, Maimonide dedica undici Aforismi: innanzitutto

⁴ Cfr. Preuss (1983).

⁵ Compilata, tra il 1170 e il 1180, da Maimonide (Moshe ben Maimon, 1135-1204) quando si trovava in Egitto, è considerata la sua opera più importante. In quattordici libri è l'unico lavoro post-talmudico che descrive in dettaglio tutta l'osservanza ebraica.

se gli occhi si presentano più alti della loro normale posizione e diminuiscono lo spazio della fronte; egualmente se si presentano più bassi della norma; se è presente quella patologia che oggi noi chiamiamo strabismo; se gli occhi protrudono e sono brillanti come quelli di un leopardo, oppure se sono grandi come quelli di un vitello o piccoli come quelli di un'oca. Altre cause di impurità sono il differente colore dell'iride fra un occhio e l'altro, la lacrimazione continua associata a rinorrea⁶.

L'occhio di D-o che vede tutto è, anche, uno dei simboli presenti in un Tempio massonico. In questo caso l'occhio è posto al centro dell'Oriente, fra i simboli del sole e della luna, al di sopra dello scranno del Maestro Venerabile in carica, inserito in un Triangolo, che di fatto rappresenta la lettera "Delta". In Massoneria i tre lati del Triangolo si traducono con la formula: "Ben pensare" "Ben dire" "Ben fare", oppure con la famosa triade: Libertà, Uguaglianza, Fratellanza. L'idea del Triangolo evoca l'idea della Trinità: concezione non solo della religione cristiana. Infatti, anche nella religione indù si ha un triangolo con la Trimurti (Brama-creatore; Visnù-conservatore; Siva-distruuttore), oppure nella Triade memfita (Phtah, la sua sposa Sechmet e il loro figlio Nefertum), oppure, ancora nella Triade osiridea (Osiride, Iside, Oro) o in quella tebana (Ammone, Mut, Chonsu), mentre in quella persiana si ha Ahura Mazda o Ormazd, il saggio Signore; Vohu Manah, il buon pensiero; Asha Vahishta, la più perfetta giustizia. L'occhio inserito nel Triangolo rappresenta non solo il Grande Architetto dell'Universo, simbolo di ogni scienza, ma anche l'occhio di una coscienza interiore che per riflesso è simbolo di una coscienza superiore. È ancora un simbolo di vigilanza e di chiarezza che permette di discernere la realtà dall'illusione e simboleggia la coscienza permanentemente risvegliata. L'occhio, in alcuni casi, è sostituito dal celebre Tetragramma (Jod, He, Vau, He), nome ineffabile di D-o, che solo una volta all'anno poteva essere pronunciato dal Gran Sacerdote nel *Kodesh HaKodashim*⁷. Questa

⁶ Cfr. Rabbi Moshe ben Maimon (1985); Rosner (1992).

⁷ Con questo nome si indicava la parte più sacra del Tempio in cui era custodita l'Arca Santa con le Tavole della Legge.

sostituzione da alcuni viene ritenuta impropria perché non puramente massonico: il giusto Simbolo che deve adornare il suo interno è l'Occhio; "l'Occhio di Horus", "I 'Uedjat" degli Antichi Egizi⁸.

BIBLIOGRAFIA

- BOUCHER, Jules (2008), *La Simbologia Massonica*, Roma, Atanor.
GUÉNON, René (1975), *Simboli della Scienza Sacra*, Milano, Adelphi.
MAIMON (BEN), Rabbi Moshe (1985), *Mishneh Torah*, Jerusalem, Ketuvim.
PREUSS, Julius (1983), *Biblical and Talmudic Medicine*, transl. by Fred Rosner, New York, Hebrew Publishing Company.
ROSNER, Fred (1992), *La médecine tirée du Mishne Torah de Maïmonide*, Paris, Biblieurope et Britt Internationale.

⁸ Cfr. Boucher (2008); Guénon (1975).

Occhiu pantesco y ‘mal de ojo’ cubano. Narraciones y rituales ‘entre dos aguas’

Irina Bajini*

El mal de ojo es la creencia supersticiosa que mayor difusión ha alcanzado en todo el planeta, desde las grandes urbes europeas hasta los pequeños poblados de América Latina. Para los antropólogos es un síndrome cultural, una enfermedad que no puede ser interpretada bajo los cánones de la medicina oficial, ya que su origen va más allá de lo biológico involucrando lo psicológico, social, económico y cultural (Aguirre Beltrán 1963; Gatto Trocchi 1994; Pizza 2005). Su manifestación es similar en todos los países, presentando unas características comunes también en cuanto a la etiología, prevención y los tratamientos que se le aplican. Esto hace que en todos los idiomas indoeuropeos la vinculación del ‘mal’ con el ‘ojo’ presente una increíble unidad y persistencia. En efecto, como reporta Antón Erkoreka (2005: 242), “En eusquera se le dice *bigizcoa* o *begizco* [...] en catalán se le dice *mal d’ull*; en gallego *al de ollo*; en bable *mal de filu*; en occitano *mau dat*; en francés, *mauvais oeil*...”.

Todos estos ojos ‘malvados’, ‘calientes’ o ‘salados’, no son causa, sino efecto de la envidia, pasión poderosa que para el *Diccionario de la Real Academia* es la “tristeza o pesar del bien ajeno” (DRAE 2021), mientras que para la doctrina cristiana es uno de los siete pecados capitales, claramente vinculado a Lucifer y Caín, dos figuras bíblicas de extraordinaria fuerza simbólica y fortuna literaria. No queda duda de que la envidia, tal vez consecuencia lógica de la idealización del

* Università degli Studi di Milano.

pecho materno que nutre (Klein 1957), es fuente de sufrimiento y se relaciona a la vista en su etimología, ya que deriva del latín *invidere*, es decir, ‘mirar mal’. Ya los romanos atribuían a la mirada oblicua un poder negativo y maligno; y no casualmente, en el Purgatorio de su *Comedia*, Dante refiere que el castigo para los envidiosos es el de cerrar sus ojos y coserlos con alambres de hierro, por haber recibido placer al ver a otros caer (Pescatori 2010).

Si recorriéramos las principales literaturas europeas, encontraríamos un sinfín de ejemplos de representaciones plásticas de la envidia relacionada al ojo y la mirada. Un buen ejemplo es el emblema LXXI de Alciato, donde el envidioso no come y se va secando, según la ley del contrapaso dantesco. El malojo, en efecto, va secando a las personas (especialmente a los niños) como hace la sal con el pescado. Por eso, en Cuba y otros países de Latinoamérica, quien tiene mala suerte, ‘está salao’, o tiene ‘tremenda salazón’ arriba (Redacción 2020).

El psiquiatra Colin Ross (2010) explica las universalidades del mal de ojo sobre la base de experiencias electromagnéticas ligadas con el mirar. En la misma línea se coloca el psicólogo mexicano Fernando Romero (2019): inspirándose en Jung, al relatar el caso de un paciente, supone que entre el envidioso y el envidiado se crea cierta ‘sintonía’, o ‘sincronicidad’, que hace posible un intercambio de información.

Para la medicina humoral y la antigua ciencia, la percepción visual era posible en virtud de la teoría de la extra-misión. Esta última sostenía que los ojos producían emanaciones durante el acto de mirar que justamente posibilitaban la visión. Con el desarrollo de la óptica, en el siglo XVII, esta teoría fue suplantada por la de la intromisión que sostiene que son rayos externos los que el cerebro procesa para permitir la visión. Obviamente, esta nueva doctrina echaba por tierra cualquier teoría científica que pretendiera avalar al mal de ojo, fundado, desde los tiempos de Plinio, en la teoría de la extra-misión. No obstante, la sensación de estar siendo mirado ha persistido en la experiencia humana al igual que la creencia en el mal de ojo. De acuerdo con Ross, esto se debe a que las teorías de la intromisión y extra-misión no son modelos mutuamente excluyentes y, por consiguiente, las concepciones sobre el mal de ojo pueden explicarse fisiológicamente sobre la base de las teorías de los campos

humanos de energía que comprobarían la extra-misión de radiación electromagnética en el acto de ver.

No extraña, por lo tanto, que todos amuletos de protección sean oculares, tales como el ojo egipcio de Horus –con el que se enterraban a los faraones– y el ojo turco –en árabe *nazar*– que remonta a los Fenicios.

Plutarco sugirió una explicación científica: el ojo humano tenía el poder de liberar rayos invisibles de energía que en algunos casos eran lo suficientemente potentes como para matar a niños o pequeños animales. Y que a la mirada se atribuyera un poder mágico de seducción y hechizo lo comprueban diferentes mitos bíblicos y clásicos, tal como la Mujer de Lot, Medusa, Eurídice (Alvar Nuño 2010).

Entre los pueblos antiguos del Mediterráneo se creía que eran las personas de ojos azules las más peligrosas, por ser una pequeña minoría anómala. Una anomalía, por supuesto, con su carga de ambigua atracción:

Erano occhi strani, diversi, per i greci, gli occhi azzurri. Occhi rari, comunque [...]. Dal punto di vista estetico, non erano simbolo di particolare bellezza. Degli occhi, i greci lodavano la lucentezza, o il fatto che mandassero lampi, caratteristiche che fanno pensare più a occhi scuri che a occhi chiari. Quando lodavano la bellezza degli occhi, pensavano più alla forma, molto apprezzata se ovale, che non al colore. Ma l'occhio azzurro poteva essere un carattere distintivo straordinario, segno di origine e carattere divini (Cantarella 2021).

Es también por eso que en los amuletos se usaba este color. Por lo tanto, la respuesta a un ojo infausto era y sigue siendo un ojo protector, que espanta el mal sin enfrentarlo directamente, siguiendo sin detenerse. Por esta razón se pintaban y se siguen pintando ojos en la proa de los barcos mediterráneos y asiáticos (Castañeda 2014).

Con el cristianismo, el ojo azul es substituido por otro elemento. El coral rojo –que según la versión del mito clásico propuesta por Ovidio en *Metamorfosis* nació de la sangre de Medusa degollada¹– se vuelve

¹ “Él sus manos vencedoras agua cogiendo lustra, / y con la dura arena para no dañar la serpientefera cabeza, / mulle la tierra con hojas y, nacidas bajo la superficie, unas

potente protección por su tríplice naturaleza animal, vegetal y mineral. En efecto, debido a su color y forma, es de inmediato asociado a la sangre y al sacrificio de Cristo en la cruz. El rojo se vuelve color de buena suerte y las pulseras de coral aparecen en las muñecas de los niños.

En el Sur de Italia el mal de ojo se relaciona al estado de *fascinazione*, que es una influencia maligna que deriva de la mirada envidiosa², mientras que el amuleto más difundido y popular es el cuerno en coral, que alude a la fertilidad y potencia del toro. El *cornetto*, por lo tanto, se ha vuelto emblema de la idiosincrasia del pueblo napolitano y hoy se vende también como *souvenir* turístico, además de ser ingrediente de chistes en las *commedia all'italiana* protagonizadas por actores tales como el napolitano Totò y el apuliano Lino Banfi.

El caso de Pantelleria –la quinta isla italiana por extensión territorial con una distancia de 95 km de la costa siciliana y de 67 km de la tunecina– es distinto, ya que es una isla volcánica en el medio del canal de Sicilia, tierra de cruce entre las migraciones humanas y los viajes comerciales de Este a Oeste y de Norte a Sur³, aunque las

ramas / tiende, y les impone de la Forcínide Medusa la cabeza. / La rama reciente, todavía viva, con su bebedora médula / fuerza arrebató del portento y al tacto se endureció de él / y percibió un nuevo rigor en sus ramas y fronda. / Mas del piélago las ninfas ese hecho admirable ensayan / en muchas ramas, y de que lo mismo acontezca gozan, / y las simientes de aquéllas iteran lanzadas por las ondas: / ahora también en los corales la misma naturaleza permaneció, / que dureza obtengan del aire que tocan, y lo que / mimbre en la superficie era, se haga, sobre la superficie, roca” (IV, vv. 740-752).

² Sobre este tema remito al estudio clásico del etnólogo Ernesto De Martino, *Sud e magia*: “La fascinazione comporta un agente fascinatore e una vittima, e quando l'agente è configurato in forma umana, la fascinazione si determina come malocchio, cioè come influenza maligna che procede dallo sguardo invidioso (onde il malocchio è anche chiamato invidia), con varie sfumature che vanno dalla influenza più o meno involontaria alla fattura deliberatamente ordita con un cerimoniale definito, e che può essere – ed è allora particolarmente temibile – fattura a morte. L'esperienza di dominazione può spingersi sino al punto che una personalità aberrante, e in contrasto con le norme accettate dalla comunità, invade più o meno completamente il comportamento: il soggetto non sarà più allora semplicemente un fascinato, ma uno spiritato, cioè un posseduto o un ossesso, da esorcizzare (2001: 13).

³ A la mitad del siglo VIII antes de Cristo, esta isla fue colonizada por los fenicios y bautizada Yrn. Los romanos llegan y la colonizan como Cossyra en el siglo III antes

primeras evidencias de una presencia humana en esta isla remontan al Neolítico, tal como es demostrado por una muestra de utensilios en obsidiana.

Efectivamente, lo que caracteriza la así llamada ‘Perla nera del Mediterráneo’ es la abundancia de obsidiana –una roca volcánica de color oscuro– y no el coral, que está ausente del fondo marino. Sin embargo, a diferencia que en Mesoamérica, esta roca volcánica de color oscuro nunca fue percibida como mágica, ni como ‘piedra que habla’, según relata Miguel Ángel Asturias en sus *Leyendas de Guatemala*:

El Maestro Almendro tiene la barba rosada, fue uno de los sacerdotes que los hombres blancos tocaron creyéndoles de oro, tanta riqueza vestían, y sabe el secreto de las plantas que lo curan todo, el vocabulario de la obsidiana –piedra que habla– y leer los jeroglíficos de las constelaciones (1957: 39).

A pesar del contacto con muchos pueblos antiguos y de la larga presencia de árabes y españoles cuya presencia lingüística es observable en su dialecto (Tropea 1988), desde el punto de vista de la magia, en Pantelleria no se acude a la práctica de los *scongiuri* napolitanos; se mantiene, en cambio, la tradición de la lecanomancia, que se remonta a los babilonios y griegos pero que en esta circunstancia es acompañada por rezos y gestos del Cristianismo católico donde el mar juega un rol fundamental (Sutera 1981: 385).

Según Rosario Cappadona se dan dos formas de *malocchio*. Transcribo aquí su testimonio oral⁴:

de Cristo. Un siglo después pasa bajo el dominio de Bisancio. En el siglo VIII llegan los árabes, en 1087 los Normandos, y los Aragoneses en 1361. Desde 1550 a 1556, Pantelleria fue objeto de una sucesión de invasiones francesas, turcas y berberiscas. Finalmente, en 1574, son los españoles que se instalan en la isla garantizando una larga temporada de paz y Pantelleria se vuelve un importante puerto militar hasta la anexión al Reino de Italia. Para profundizar, véase el ensayo de Angelo D’Aietti (2016) y Giuseppe Staccioli (2015).

⁴ Esta explicación acompaña un video inédito que se realizó en 2019.

Il primo, più blando, è dovuto allo sguardo sorpreso di una persona amica accompagnato da frasi relative alle floride condizioni di salute di una persona o di un animale. Per evitare che il complimento possa recare danno va accompagnato dall'espressione 'Benedica' [Dios te bendigue]. L'essere umano che subisce il complimento deve prudenzialmente toccarsi i genitali.

La forma di malocchio veramente negativa è invece quella determinata da uno sguardo carico di invidia. La vittima subito inizia a sentirsi debole, inappetente, ha mal di testa, non riesce a digerire, non ha voglia di reagire a nulla. È a questo punto che è necessario l'intervento di una donna che sappia 'fare l'occhio'.

La vittima, il 'preso ad occhio', sta seduto e tiene in mano una piccola tazza con dell'olio di oliva, l'officiante sta in piedi con una tazza piena d'acqua e inizia a spostare la tazza attorno alla testa del 'preso ad occhio'. Intanto, con il palmo della mano messo di taglio e indice e medio benedicienti per tre volte, fa il segno della croce sulla tazza con l'acqua. Subito dopo inizia a recitare la formula muovendo appena le labbra in un bisbiglio incomprensibile. La formula è segreta e viene tramandata ad una sola persona. La specialista del rito quando ritiene che deve insegnare ad un'altra neofita, che a sua volta lo deve volere perché ci crede, la notte di Natale comunica alla neo officiante tutta la formula necessaria per scacciare il malocchio e come si esegue il rito.

Fatti i segni della croce e recitata la formula segreta l'officiante intinge il proprio dito indice nella tazzina con l'olio e lascia cadere tre/quattro gocce nella tazza con l'acqua. Se le gocce d'olio rimangono piccole, compatte e rotonde sulla superficie dell'acqua vuol dire che non c'è il malocchio, se invece le gocce d'olio scompaiono dileguandosi nell'acqua allora c'è l'occhio e il rito deve proseguire. Perché bisogna 'tagliare il malocchio', cioè neutralizzarlo. Le officianti più brave, guardando la superficie dell'acqua, sanno leggere attraverso le forme della massa oleosa e i colori iridescenti molti dettagli su chi è stato l'autore del malocchio, e se si tratta di un uomo o una donna. Esaurita la prima fase del rito l'officiante butta via l'acqua con l'olio, riempie nuovamente la tazza e ripete il rito. Il rito va ripetuto tre volte e la terza volta, alla fine, l'officiante, dopo aver buttato nell'acqua le gocce d'olio, prende una manciata di sale e lo cosparge nell'acqua della tazza facendo sempre per tre volte il segno della croce.

Se alla terza volta le gocce dell'olio rimangono ferme sull'acqua, compatte e tonde, allora vuol dire che il malocchio è stato sconfitto. Se invece le gocce d'olio ancora si diluiscono nell'acqua bisogna ripetere il rito per tre giorni consecutivi fino alla completa guarigione dal malocchio.

La antropóloga peruana Fabiola Yvonne Chávez Hualpa, basándose en su experiencia etnográfica llevada a cabo en el departamento de Piura (Perú septentrional) y en los Apeninos italianos, ha llegado a la conclusión que es posible la confrontación del material europeo sobre la envidia y el mal de ojo sea en su sintomatología, diagnóstico y curación, sea en la tipología y actitud del operador terapéutico (el curandero), en cuanto es conocedor de las fórmulas y métodos terapéuticos tradicionales (Chávez Hualpa 2009).

De igual forma, Anatilde Idoyaga Molina, autora de un estudio sobre el mal de ojo en la Argentina (2014), reconoce la existencia de un folklore americano sobre el mal de ojo diferente del español y el europeo. En primer lugar, el mal de ojo en América se concibe como una verdadera enfermedad, debida a causas naturales, tales como la acción del sol y la luna o al contagio a través de personas y animales sufrientes de alteraciones humorales o que poseen ciertas características innatas que causan el mal. Posteriormente, este folklore americano se sintetizó o entremezcló con las tradiciones folklóricas traídas a América por los inmigrantes de sectores populares, desde los tiempos de la conquista hasta las grandes olas de inmigración masiva de los siglos XIX y XX. La dinámica en cuestión dio a estas creencias iberoamericanas su particularidad, la que no debe, en modo alguno, entenderse como influencia indígena o sincretismo entre las tradiciones indígenas y europeas.

En 2007, dos nutricionistas colombianos realizaron un estudio en la localidad agrícola y portuaria de Turbo, departamento de Antioquía, donde la mayoría de la población es negra y la minoría indígena sufre una grave situación de confinamiento y desplazamiento y aproximadamente el 50% de la población vive en condiciones de miseria. Llegaron a la conclusión que las madres de niños con desnutrición aguda grave percibían esta condición de sus hijos como una consecuencia de un mal de ojo que clasificaban como ‘ojo secador’ y ‘ojo de la calle’ que enflaquece a los niños de forma amenazadora (Uribe Gil – Alcaraz López 2007).

Sin pretensiones etnográficas, voy a aludir brevemente al caso de Cuba que, con Pantelleria, comparte el mismo destino geográfico: están en una encrucijada marítima y de hecho son ‘llaves de acceso’ a culturas diferentes.

La primera, según la abusada metáfora de Fernando Ortiz, es un ajiaco cultural cocinado en una olla donde –tras la desaparición física de los nativos por la hecatombe de la Conquista y de la Colonización europea– se fueron ‘cocinando’ ingredientes ibéricos, africanos y asiáticos a lo largo de cinco siglos.

En la época de la trata y de la esclavitud, que en Cuba se extendió hasta finales del siglo XIX, el culto mariano se fue paulatinamente contaminando con algunos rituales animistas del África subsahariana, mientras que los principales santos católicos llegaron a sincretizarse en algunos *orichas*, principalmente yoruba, dando origen a lo que hoy en día son las tres religiones afrocubanas más conocidas: la *regla de ocha*, o santería, la *regla de palo monte* y la *regla de Ifá* (Bravo – Nuñez – Preciao – Fukelman 2017).

El continente americano, por lo tanto, comparte con el mundo latino y mediterráneo una dimensión de lo divino que no representa un mundo cerrado, sino un puente hacia el mundo humano que es “condizione dell’attivo mantenersi della presenza al suo interno, fonte di una *securitas* esistenziale necessaria a qualsiasi dispiegamento pratico” (Zanardi 2016: 117). En efecto, según Ernesto De Martino (1997), es posible distinguir una jerarquía en las respuestas a las amenazas del mundo que se basa en los diferentes niveles de evolución de la sociedad y donde la magia, propia de las sociedades primitivas, representa su comienzo.

En Cuba el mal de ojo puede provocar el movimiento y la ruptura de objetos, causarle a la persona desde una indigestión hasta la muerte; por cierto, hay un refrán muy popular y recurrente que es el siguiente: “Hay miradas que tumban cocos en el aire y jicoteas en el agua”.

El blanco más sensible son los niños pequeños, las parturientas, los hombres recién casados, los caballos y los perros. Para protegerlos, además de los *ebbos* –ritos practicados por oficiantes como santeros y *babalawos*–, los principales medios de defensa personal directamente vinculados a las tres ‘reglas’ afrocubanas son amuletos de origen vegetal, como la semilla de cayajabo (*canavalia ensiformis*), conocida popularmente como ojo de buey, la albahaca, que sirve para ‘limpiezas’ espirituales, y las plantas sansevierias, contra las malas lenguas; también pueden colgarse en el umbral de las casas pequeñas pinturas

ingenuas de ojos y lenguas traspasadas por una espada y el aviso:
Elegguá te está mirando.

A los niños se le coloca en la muñeca una cinta roja en lugar del coral y para que no queden afectados por la mirada de envidia de la calle, además de teparle la cara con un pañuelo o una sabanita, se esconde en la cuna un alfiler con una piedrita negra en lugar del azabache, roja en lugar del coral, y una chapita con dos ojos: este broche lleva el nombre de ‘ojitos de Santa Lucía’. Tal vez no resulte causal que el rojo y el negro sean también los colores de Elegguá –a menudo sincretizado en San Antonio de Padua o en el Santo Niño de Atocha– *oricha* que abre los caminos y que cuida los hogares alejando la envidia y las miradas siniestras.

De la misma manera, se les reza a dos santos católicos: Santa Lucía de Siracusa, mártir cristiana y San Luis Beltrán. En Cuba, Santa Lucía es patrona de un pueblo costero en la provincia de Pinar del Río y sus imágenes se pueden adorar en varias iglesias de La Habana y de Santiago.

En Italia, se exclama “Santa Lucia ti conservi la vista” cuando uno come mucho (“Santa Lucía te cuida los ojos, porque apetito tienes de sobra”). En Cuba, en cambio, a Santa Lucía se le sincretiza en el *oricha* Obatalá, que en uno de sus ‘caminos’, o etapa de su vida, se llamó Aguemó Yema. Este último vive en lo alto de la ceiba y como su piel es brillante, le sirve de espejo al rey Oddúa para reflejar y alejar la maldad de sus enemigos.

El rezo a Santa Lucía rompe inmediatamente el mal de ojos y desvía las malas miradas:

Santa Lucía
Virgen Bendita
sácame del ojo
esta pajita.
Patrona de los ojos
te hizo el Creador,
líbrame Señora,
de este gran dolor.

Otro santo poderoso es San Luis Beltrán. Patrón de Colombia, dominico, que evangelizó y defendió a los indígenas a finales del siglo

XVI y que es sincretizado en Osain, *oricha* del reino vegetal, yerbero y brujo.

Para finalizar, es evidente la superposición de dos sistemas religiosos que en Cuba se asume como natural y no es estigmatizada por las autoridades eclesiásticas. En el Sur de Italia, en cambio, no hay fenómenos religiosos abiertamente sincréticos y todo se da, aparentemente, en el marco de una doctrina católica muy bien asumida. Sin embargo, en el caso específico de Pantelleria, las mujeres mayores –las que *fanno l'occhio* y suelen ser muy creyentes– son las que más dominan rezos y rituales de evidente origen pagano, compartiendo con sus ‘colegas’ santeras cubanas el utilizzo del agua y una constante relación simbólica con el mar, muy evidente en la devoción compartida de vírgenes y santas protectoras de los pescadores y vinculadas a la fecundidad femenina. De esta manera, el ojo amenazante del *oricha* masculino, o del Dios cristiano, se vuelve bondadoso y maternal gracias al culto mariano de origen español introducido en la Colonia y muy difundido en lo que fue el Reino de las dos Sicilias, y a la persistencia, entre dos aguas, de una gran devoción a los ojos de Santa Lucía, la milagrosa mártir de Siracusa.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE BELTRÁN, Gonzalo (1963), *Medicina y Magia*, México, Instituto Nacional Indigenista.
- ALVAR NUÑO, Antón (2010), *El mal de ojo en el occidente romano. Memoria para optar al grado de doctor*, <https://eprints.ucm.es/id/eprint/11039/> [10.05.2021].
- ASTURIAS, Miguel Ángel (1957), *Leyendas de Guatemala*, Buenos Aires, Ariadna.
- BOLÍVAR, Aróstegui Natalia (1990), *Los Orishas en Cuba*, La Habana, Unión.
- BRAVO, Maica – NUÑEZ, Andrea – PRECIADO, Soledad – FUKELMAN, María Cristina (2017), *Pervivencia de la religión popular yoruba en la sociedad contemporánea de Cuba. Sincretismo religioso yoruba y cristianismo en el estudio cultural de las vírgenes patronas*, en *III Jornadas Estudiantiles de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/66591> [12.01.2021].

- CANTARELLA, Eva (2008), *Occhi azzurri. Quella sfumatura da semidei*, Milano, Feltrinelli, <https://www.feltrinellieditore.it/news/2008/02/04/evacantarella-occhi-azzurri--quella-sfumatura-da-semidei-9577/> [25.06.2021].
- CASTAÑEDA NAVARRO, Pedro (2014), *El origen mitológico del ojo de las barcas de jábega malagueña*, https://issuu.com/amigosjabega/docs/cr-25-origen_mitol_gico_ojo_barca_ [20.06.2021].
- CHÁVEZ HUALPA, Fabiola Yvonne (2009), *Envidia, mal de ojo y paura en los Apeninos centrales (Leonessa, Italia)*, “Dimensión antropológica”, año 16, vol. 47, septiembre-diciembre, pp. 65-101, <https://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/wp-content/uploads/03Dimension47.pdf> [23.11.2020].
- D’AIETTI, Angelo (2016), *Il libro dell’isola di Pantelleria*, Trapani, Il Pettiroso.
- DE MARTINO, Ernesto (1997 [1948]), *Il mondo magico*, Torino, Bollati Boringhieri.
- DE MARTINO, Ernesto (2001 [1959]), *Sud e magia*, Milano, Feltrinelli.
- DRAE (2021) = *Diccionario de la Real Academia*, <https://dle.rae.es/envidia> [10.05.2021].
- ERKOREKA, Antón (2005), *El mal de ojo, una creencia supersticiosa remota, compleja y aún viva*, “Munibe. Antropología-Arkeología”, 57, pp. 391-400, <https://www.ehu.es/documents/1970815/2421082/Erkoreka%2C+A.+Mal+de+ojo+una+creencia+supersticiosa+remota%2C+compleja+y+a%2C3%BA+n+viva.pdf/3e0f4416-62e8-42c8-8e6a-0c4ae1c6abf6?t=1403101382000> [10.10.2020].
- GATTO TROCCHI, Cecilia (1994), *La Magia*, Roma, Newton Compton.
- IDOYAGA MOLINA, Anitilde (2014), *El mal de ojo como enfermedad: elitelore y folklore en Iberoamérica*, “Revista de Dialectología y Tradiciones Populares”, 69 (1), pp. 77-93, https://www.researchgate.net/publication/275936276_El_mal_de_ojo_como_enfermedad_elitelore_y_folklore_en_Iberoamerica [10.04.2021].
- KLEIN, Melanie (1957), *Envy and Gratitude*, London, Hogarth Press.
- LINARES, María Teresa (1993), *La Santería en Cuba*, “Gazeta de Antropología”, 10, art. 09, https://www.ugr.es/~pwlac/G10_09Maria_Teresa_Linares.html [10.12.2020].
- OVIDIO NASÓN, Publio (2021), *Metamorfosis*, trad. de Ana Pérez Vega, http://webs.hesperides.es/Ovidio_files/Ovidio-Metamorfosis-bilingue.pdf [04.11.2021].
- PAGLIA, Vincenzo (2012), *Vizi capitali 3. Invidia: la ‘passione triste del XXI secolo’*, “L’Avvenire”, 1 luglio, <https://www.avvenire.it/agora/pagine/vizicapitali3invidia> [02.05.2021].

- PESCATORI, Rossella (2010), *Dante e l'invidia*, "Viator", 41, Multilingual Edition, pp. 259-268.
- PIZZA, Giovanni (2005), *Antropologia medica. Saperi, pratiche e politiche del corpo*, Roma, Carocci Editore.
- REDACCIÓN (2020), ¿Por qué estar salado es tan malo en Cuba?, "Cubacute", <https://www.cubacute.com/2020/09/11/por-que-estar-salado-es-tan-malo-en-cuba/> [06.05.2021].
- ROMERO AGUIRRE, Fernando (2019), *La envidia y su relación con el 'mal de ojo' como un fenómeno psicosomático*, Saarbrücken, Editorial Académica Española.
- ROSS, Colin A. (2010), *Hypothesis: The Electrophysiological Basis of Evil Eye Belief*, "Anthropology of Consciousness", 21, pp. 47-57.
- SOCARRÁS ESTRADA, Denis (ed.) (2010), *Los saberes guajiros de mi sabana cubana*, Alcalá de Henares, Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Alcalá, Centro de Estudios Cervantinos; Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, <https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/19835/saberes%20guajiros.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [12.06.2021].
- STACCIOLI, Giuseppe (2015), *L'ultima isola musulmana in Italia, Pantelleria (Bint al-riyāḥ)*, "Symposia Melitensia", 11, pp. 193-225, <https://core.ac.uk/download/pdf/46603826.pdf> [12.06.2021].
- SUTERA, Enza (1981), *Scongiri raccolti a Scauri*, "Lares", vol. 47, n. 3 (luglio-settembre), pp. 381-386.
- TROPEA, Giovanni (1988), *Lessico del dialetto di Pantelleria*, Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani.
- URIBE GIL, Gildardo – ALCARAZ LÓPEZ, Gloria (2007), *El mal de ojo y su relación con el marasmo y kwashiorkor: el caso de las madres de Turbo, Antioquia, Colombia*, "Investigación y Educación en Enfermería", 25, 2, pp. 72-82, http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0120-53072007000200007 [02.06.2021].
- ZANARDI, Clara (2016), *Sul filo della presenza. Ernesto De Martino fra filosofia e antropologia*, Milano, Unicopli.

Anómalo, seco, sangrante: el ojo y sus historias en la narrativa de Guadalupe Nettel, Lina Meruane y Alan Pauls

Monica Rita Bedana*

Italia sufre de una forma de ceguera muy peculiar hacia el mundo hispanoamericano; una ceguera de la que el país no es consciente y que, sin embargo, conlleva una pérdida de visión que mengua la capacidad de interpretar el mundo, de pensar en él.

Más de la mitad de los libros traducidos en Italia lo son desde el inglés. La exigua cuota que queda se reparte entre todas las demás lenguas; tan solo el 0,8% se destina a traducciones desde el español. No es un dato *a ojo de buen cubero*, sino proporcionado por AIE¹, el mayor gremio de editores italianos: la literatura de una lengua que en el mundo pueden leer sin traducción casi 600 millones de personas llega a Italia con cuentagotas o *con cuentalágrimas*. Es como si la visión del mundo hispanohablante, en Italia, sufriera de un *desprendimiento de retina*, tuviera *cataratas* en los ojos. La manera de ver y de interpretar la realidad está, incluso a través de la difusión de los libros, fuertemente influida por el mundo anglófono; es una *presión en el ojo* sutil pero inexorable. Hay que añadir que quienes apuestan por publicar a ese 0,8% de autores en lengua española son casi siempre editores pequeños e independientes; desarrollan una labor valiosa y valiente y logran, en algunos casos, el milagro de fidelizar al público de los lectores fuertes, congregándolos alrededor de las obras de autores (y,

* Universidad de Salamanca.

¹ A.I.E., Associazione Italiana Editori. Datos de 2018.

en los últimos tiempos, sobre todo de autoras) de la joven literatura contemporánea. Un mercado de nicho.

En cualquier clase de lengua y literatura del siglo XXI ya no se puede enseñar solamente la lengua, o solamente la literatura; enseñar una lengua, hoy en día, significa enseñar 'lenguacultura' y enseñar geopolítica. En tiempos tan revueltos la sociedad necesita con extrema urgencia desarrollar estrategias que recuperen lectores desde las aulas, mentes de *ojos abiertos de par en par* y oídos sensibles a todas las voces del mundo. Y las voces del mundo hispánico son de lo más global y de lo más localista al mismo tiempo; representan la integración, la aceptación de las diferencias como riqueza, como cimiento de unidad social.

Por estos motivos he escogido hablar de tres autores contemporáneos que ponen la mirada donde nadie la quiere poner; es una mirada 'afuerina', porque los tres viven o han vivido en otros lugares del mundo; conocen bien este lado del charco y han aprendido a limpiar 'la tierra' que en Europa solemos *echarnos a los ojos* cuando se trata de mirar hacia el mundo hispanohablante; tienen una forma de observar y contar la realidad que nos obliga a crecer, nos saca nuestra pilotada infancia cultural y *dilata nuestras pupilas*.

Quien se acerque a la obra de Guadalupe Nettel (Ciudad de México, 1973) se dará cuenta enseguida de que no es una escritora sino un universo. Vino al mundo con un lunar blanco, una "mancha de nacimiento" en el ojo derecho, en el centro del iris, en el punto exacto por el que pasa la luz para llegar al cerebro. El ojo, en su escritura, se vuelve obsesión primaria. En *El cuerpo en que nací*² cuenta como cada día de su infancia se escindía entre dos visiones del mundo: la primera, que duraba desde por la mañana cuando en casa, antes de ir al colegio, le colocaban un parche en el ojo sano para intentar corregir el defecto del otro. Era la parte del día en la que Nettel vivía envuelta en una neblina que la dejaba al margen, la hacía diferente, *friki*. De *frikis* están poblados sus cuentos, porque la otra obsesión de la escritora –además de su ojo 'manchado'– son las obsesiones. Enfoca la mirada en el defecto, y no la baja hasta que se produce la aceptación de uno mismo.

² Trad. italianas: Nettel (2014, 2022).

Sin embargo, a partir de la cinco de la tarde, cuando empezaba la otra mitad del día porque al volver de la escuela le quitaban el parche, tomaba forma ante sus ojos un entorno cuya silueta resultaba bien definida y, a la vez, muy desconcertante. ¿Cómo enfrentarse a ese otro mundo, lleno de defectos, de manías, de fealdad, de desviaciones? Con una delicada y sin embargo poderosa dosis de ironía.

No debemos leer a Guadalupe Nettel llevando puesto el parche del engaño; como dice de ella Juan Villoro, el suyo es un lenguaje engañosamente sencillo, en el que no sobra ni una palabra. Y es que todos nosotros sobrevivimos a nuestro cuerpo, a nuestra manera de mirarlo, a los defectos que creemos detectar en él.

De Lina Meruane (Santiago de Chile, 1970) me parece visionario el panorama lingüístico que nos plantea: un lugar de mezcla, de fecunda contaminación, de mestizaje; la parada y fonda que acoge todo sin perder su carácter. En la novela autobiográfica *Sangre en el ojo*³, Meruane mezcla el castellano de Chile con el gallego, el español peruano y el inglés de Nueva York. Pinta con antelación el cuadro de lo que serán los Estados Unidos dentro de treinta años, cuando una de cada tres personas sea hispana y convierta al país en el segundo del planeta, después de México, por número de hablantes de español. Observando los fotogramas que capturan sus páginas podemos adivinar los rasgos de la lengua del futuro y, quién sabe, el color del poder.

Nuestro universo ha sido, hasta ahora, ‘graficocéntrico’: existimos porque hay documentos que lo prueban (una tarjeta de identidad o sanitaria, una partida de nacimiento, un pasaporte, un N.I.E. ...) y porque la lengua, cuando se vuelve estándar, se vuelve lengua de una comunidad que en ese idioma decide escribir, antes que nada, sus leyes y su literatura. Hoy sin embargo la lengua, por mucho que nos cueste aceptarlo, es de quien domina –inventa, posee y extiende el uso de– las tecnologías. Por este motivo es muy interesante la escritura de Meruane y, muy en especial, esta novela suya de ‘autoficción’: es la historia de una rebelión a los límites que nos pone el cuerpo, y a los límites del lenguaje también. Muy cuidadosa con la ‘estandardización’

³ Trad. italiana: Meruane (2013).

del idioma o con la localización, al final nos dice que la identidad reside en la mirada de cada uno de nosotros, no en el acento.

Ceguera es sinónimo de ira en esta novela; el incipit brutal –“un fuego artificial me atravesó la cabeza”– está precedido por un epígrafe premonitorio del escritor peruano Clemente Palma (Lima, 1872-1946), sacado de su relato *Los ojos de Lina*: un hombre se enamora con furia de una mujer de ojos endiablados y la mujer, el día en el que se casan, se saca los ojos para calmar ese amor extremo.

Perder la vista significa, para la protagonista de *Sangre en el ojo*, entregarse por completo a otra persona, depender sin remedio de alguien. La ceguera, sin embargo, es también la manifestación externa de una rabiosa lucha interior, de un infierno dantesco (véase el *Canto XIII* de la *Commedia* de Dante, repleto de ciegos): no quieres ser víctima de tu cuerpo y decides poner un límite al ‘ser paciente’ porque necesitas a los demás y, a la vez, no quieres entrar en ese círculo vicioso de explotación de los demás que la enfermedad genera y que, en tu entorno, se convierte en pena: pena de ellos hacia ti y condena que expiar para todos.

Sangre en el ojo es también un texto que analiza el sentido de culpabilidad desde el punto de vista femenino: la madre de la protagonista es médico y siente frustración por no haber podido/sabido hacer nada para evitarle a su hija la ceguera. *En un abrir y cerrar de ojos*, la hija ciega tendrá que volver a vivir en Chile con sus padres, ensanchando el círculo de la dependencia, y volver a mirar, aún sin verlo, a ese país que todavía sufre los efectos de la dictadura: en su memoria, los boquetes abiertos por los francotiradores en la fachada del Palacio de la Moneda son como agujeros dentro de sus ojos.

El Palacio de la Moneda aparece también en una de las escenas más desgarradoras y a la vez cómicas de *Historia del llanto* de Alan Pauls⁴ (Buenos Aires, 1959), el primer volumen de su trilogía dedicada a la pérdida. El protagonista es un niño –un adolescente, más tarde– que tiene el poder de atraer a las personas solo para que le cuenten sus vidas, con sus penas, sus amores malogrados, sus problemas

⁴ Trad. italiana: Pauls (2018).

económicos. Él escucha a todo el mundo *sin parpadear*, como si fuera un niño monstruoso, inhumano, venido de otro planeta. La única persona que consigue hacerlo llorar es su padre, sin necesidad de decir nada: basta con su presencia. Como Lina, este niño lucha contra esa forma de sumisión, de dependencia del padre, y se propone resistir al llanto. ¿Quién o qué merece mis lágrimas?: de Lorca (*Bodas de sangre*)⁵ a Patricio Pron (*No derrames tus lágrimas por nadie que viva en estas calles*)⁶ vuelven las dictaduras íntimas y políticas. El niño de *Historia del llanto* conseguirá tragarse las lágrimas incluso el 11 de septiembre de 1973 cuando, merendando en casa de un amigo cuya madre hacía un bizcocho marmorizado para chuparse los dedos, de repente la tele transmite las imágenes del bombardeo del Palacio de la Moneda. Su amigo se abandonará al llanto –la nariz pegada a la pantalla, sollozando sin consuelo– mientras que él se quedará impasible, como de costumbre. Ese episodio marcará el pasaje a la vida adulta, en la que cuanto más se conoce la realidad menos se llora por ella. No llorar, para el protagonista de la novela, significa que la literatura de la nueva generación puede por fin desligar la historia política de la historia sentimental de cada uno. Mis padres ya han llorado por mí, y ahora tengo la mirada limpia.

Cualquier amor, incluso el amor a la lectura entra por los ojos. A corazón seco, ojo seco, pero ojos que ven, ojos que no envejecen.

La literatura valiosa siempre tiene forma de anomalía, de imprevisto, de diferencia; debe hacernos sentir incómodos. Lo que merece la pena intentar, a través de autores como Nettel, Meruane y Pauls es que nadie aparte la mirada del ser humano. Y “hacer la luz, aunque cueste la noche”⁷.

⁵ “Duérmete, rosál / que el caballo se pone a llorar”, cantan repetidas veces *la suegra* y *la mujer*, dos de los personajes de la obra, en un llanto que simboliza el deseo de dar rienda suelta al verdadero amor y vencer las imposiciones sociales (García Lorca 2005).

⁶ Trad. italiana: Pron (2018).

⁷ Varela (2007: 37).

BIBLIOGRAFÍA

- GARCÍA LORCA, Federico (2005), *Bodas de sangre*, Edición de Allen Josephs – Juan Caballero, Madrid, Cátedra.
- MERUANE, Lina (2013), *Sangue negli occhi*, Roma, La Nuova Frontiera, trad. di Luca Mariotti.
- MERUANE, Lina (2017 [2012]), *Sangre en el ojo*, Santiago, Literatura Random House.
- NETTEL, Guadalupe (2011), *El cuerpo en que nací*, Barcelona, Anagrama.
- NETTEL, Guadalupe (2014), *Il corpo in cui sono nata*, Torino, Einaudi, trad. di Federica Niola.
- NETTEL, Guadalupe (2022), *Il corpo in cui sono nata*, Roma, La Nuova Frontiera, trad. di Federica Niola.
- PAULS, Alan (2007), *Historia del llanto*, Barcelona, Anagrama.
- PAULS, Alan (2018), *Storia del pianto*, Roma, Edizioni SUR, trad. di Maria Nicola.
- PRON, Patricio (2016), *No derrames tus lágrimas por nadie que viva en estas calles*, Barcelona, Literatura Random House.
- PRON, Patricio (2018), *Non spargere lacrime per chiunque viva in queste strade*, Narni, Edizioni Gran Via, trad. di Francesca Lazzarato.
- VARELA, Blanca (2007), *Aunque cueste la noche*, Salamanca, Ediciones USAL.

Potere e visibilità: dallo specchio di Velázquez al selfie di Obama

*Enrico Calamai**

La terza gamba dell'enigma della Sfinge è forse la tecnoscienza, bastone di un'umanità che invecchia ma, pur di sopravvivere, non deflette dalla lotta contro le leggi di madre natura. E lo specchio è la protesi tecnologica dell'occhio con cui Narciso può sentire d'uscire dall'indistinto, senza che lo risucchino le leggi di madre natura.

Inizio queste brevi riflessioni sul binomio occhio-specchio e sulla dialettica tra visibile e invisibile, a partire da "Las Meninas" di Velázquez e in particolare dalle esaltanti pagine che Foucault dedica al quadro: a partire cioè non dalla (vana) gloria riprodotta di un Sovrano che caracolla con un potente simbolo fallico in mano o di una Regina che a sua volta cavalca riccamente ingualdrappata, bensì dalla sezione del rovescio d'una tela che mai alcuno spettatore potrà vedere ed è quasi un Burri *ante litteram*.

Non la coppia reale potrà infatti vedere lo spettatore, ma ciò che la coppia reale pirandellianamente vede mentre viene rappresentata, vale a dire, da sinistra verso destra, seguendo l'ordine della lettura nella cultura occidentale, la sezione verticale del quadro che il pittore dall'altra parte sta dipingendo, come già detto, a fianco del quale torreggia il pittore stesso con paletta e pennello – a sinistra, nella logica d'un potere che si trasmette col sangue, anche se fieramente protagonista nel quadro – e, continuando verso destra, l'istantanea

* Ex console a Buenos Aires.

di scena di famiglia in un interno, con tanto di infante, nani e cane accucciato, apparentemente accomunati nell'inconsapevolezza del potere in cui vivono, mentre soltanto nella parete di fondo, in uno specchio, appaiono le loro Maestà, in un elusivo e allusivo, distante e ieratico posare, quasi, si direbbe, anticipando il Re e la Regina di Moore secoli dopo.

È un gioco di specchi in cui l'occhio rimbalza avanti e indietro e finisce per ruotare a spirale su se stesso in un ambrato, barocco attorcigliarsi da colonna salomonica verso l'alto della Storia, intorno al plurimo che si compatta nel tutt'uno, in quel noi genitoriale, familiare, regale... i reali, il reale, l'invisibile che – mascherato nell'*imago* – ci viene proposto in vece e luogo dell'irrapresentabilità della *persona* nel *sancta sanctorum*.

E il gentiluomo che s'accosta alla porta nel muro in fondo fa da *trait d'union* verso una scala e una luce ch'è quasi uscita dalla plumbea, dilatantesi circolarità del potere e sembra indicarci che esiste tutto un pullulare di microstorie fuori dal Palazzo: le piazze e i mercati, le città e le campagne, gli amori e i dolori dei singoli che s'intrecciano nella sinusoide della pace e della guerra, le contrastanti spinte di un molteplice diffuso: il popolo su cui da sempre grava il potere e che non sembra interessare il Palazzo più di tanto, ma che verrà colto in pittura da un Murillo (e, in quella italiana, da Caravaggio) o in letteratura dagli autori della Picaresca, spesso rimasti anonimi, e per così dire raccolta, sublimata e rimescolata a un certo disprezzo per l'aristocrazia, dallo stesso Cervantes, della cui vita e fatica per scrivere ben poco si sa.

Accostarsi sempre più al reale e alla sua rappresentabilità continuerà a lungo ad essere obiettivo di scienza e arte. Ma a partire dalla seconda metà dell'Ottocento il percorso si biforca: da una parte una tecnoscienza che dalla Lanterna Magica approda a fotografia e cinema e sempre più perfeziona, moltiplica e credibilizza l'immagine, fino a culminare, oggi, nell'ologramma, dall'altra, e radicalmente opposta, una cultura che cerca di spingersi oltre lo specchio, come Alice, sempre più mettendo in discussione la mitopoietica occidentale e la sua iconografia, con giganti come Darwin, Freud, Picasso, Joyce e le avanguardie dei primi del Novecento in generale.

Si direbbe che esista una relazione, sia pure non univoca, tra le istanze liberatorie espresse delle avanguardie estetico/culturali e le rotture realizzate dai sommovimenti socio/politici di largo respiro.

Sta di fatto che nel vuoto valoriale seguito al crollo dell'URSS farà irruzione la marea neoliberalista che travolge socialdemocrazie, welfare, diritti umani e lo stesso sperimentalismo delle avanguardie. Alla fine, sarà il ritorno al figurativismo narrativo di derivazione onirica ad imporsi, grazie a una TV da uomo qualunque alla Norman Rockwell, che sta al reale come una pavana alla guerra dei trent'anni, e farà da apripista all'omologazione orwelliana della contemporaneità globale.

Viviamo felicemente immersi in caleidoscopie di nani, cortigiani e ballerine, di royalties da tabloid e bionde col trolley dai ruoli intercambiabili, ma pur sempre prigionieri come mosconi in un bicchiere rovesciato, convinti – e qui sta il peggio – di vivere in mezzo al tutto e, quindi, di tutto sapere. Perché vedere il selfie di Obama, vedere Obama stesso che insieme a Hillary nell'intimità della Casa Bianca segue la scena in progress della mattanza di Bin Laden, quasi fosse una fiction, non ci fa vedere la mattanza in sé, né, tanto meno, la logica che a tale mattanza presiede, logica che ora come allora si chiama *realpolitik*. Poco importa: chi possiede l'infinitizzarsi dell'immagine, possiede l'immaginario collettivo e gli si spalancano le porte del potere. Il conflitto tra visibile e invisibile non è soltanto estetico: è politico e in fondo etico.

È negli anni Settanta del secolo scorso che si assiste a un primo ribollente debordare delle immagini trasmesse dalla TV in tutto il mondo sviluppato. Le ripercussioni di quanto percepito grazie a fotografi e cameramen circa le atrocità commesse dal colosso USA nel piccolo Vietnam produce una mobilitazione dell'opinione pubblica occidentale che costringerà la superpotenza americana all'umiliazione della fuga da Saigon. Qualcosa di simile succede a Santiago del Cile, quando fanno irruzione in tutte le case del mondo occidentale le immagini del bombardamento del Palazzo presidenziale, coll'irrepresentata ma certo tragica morte del presidente Allende, i carri armati per le vie della capitale, lo stadio pieno di detenuti torturati e passati per le armi, le ambasciate invase da richiedenti asilo.

L'eliminazione fisica o l'esilio di coloro che fino a quel momento avevano partecipato all'intensa e articolata vita politica del governo di Allende – membri di partiti e sindacati, insegnanti e studenti, professionisti, intellettuali, artisti e tutti coloro che in qualche modo vi erano ricollegabili – era stata programmata per l'imposizione a titolo sperimentale di un regime neoliberista secondo le modalità della Scuola di Chicago che Stati Uniti e militari cileni avevano concordato. Ma la visibilità stessa delle atrocità, portata dalla televisione in tutte le case del mondo occidentale, produceva un contraccolpo di indignazione da parte dell'opinione pubblica che condannava il pur vittorioso Pinochet all'ostracismo internazionale. Sembrò addirittura che da allora in poi la televisione avrebbe impedito ai governi occidentali di fare ricorso all'uso della forza, per via di un'opinione pubblica sempre reattiva e pronta a condannarlo.

Tre anni dopo, il golpe dei militari argentini dimostrerà che a materializzarsi è proprio il contrario. L'apparenza di Buenos Aires non è infatti turbata da operazioni militari; nulla sembra cambiato nella vitale e popolosa capitale dopo il golpe, o almeno nel suo centro: niente carri armati per le strade, uffici e negozi aperti come sempre, cinema, teatri e ristoranti colla fila davanti. Esiste tuttavia anche una Buenos Aires irraggiungibile, nella quale la caccia all'uomo viene portata avanti con inarrestabile velocità, con un succedersi di irruzioni notturne da parte di uomini in borghese che arrivano con macchine senza targa e portano via un giovane del quale non si avranno più notizie. E sarà proprio la mancanza di notizie, la mancata rappresentazione di quanto sta accadendo, la carta vincente dei militari argentini. Essa lascia un Paese sospeso e un'opinione pubblica internazionale ignara della vera e propria operazione di ingegneria demografica che porterà all'eliminazione sistematica di giovani bollati o bollabili come sovversivi, anche qui, nella prospettiva neoliberista che i Chicago Boys stanno sperimentando, come nel laboratorio cileno.

È questa l'inquietante attualità della dittatura argentina: qualunque sia il sistema mediatico imperante, è sempre reperibile un cono d'ombra nel quale è possibile portare a termine uno sterminio,

lasciando inalterata la rappresentazione della realtà circostante. E, come nel corso della caccia agli ebrei nell'Europa nazifascista, le onde d'urto di ciò che non viene evidenziato a livello mediatico si disperdono nell'inerzia di una società che non si sente coinvolta, sempre che la minoranza perseguitata venga percepita come diversa, destabilizzante o sovversiva. Paradossalmente, quanto più capillare, pervasivo e persuasivo il sistema mediatico, tanto maggiore è la libertà d'azione concessa a chi detiene il potere.

Bisognerà attendere la caduta della dittatura per riuscire a far luce su quanto portato a termine dai macellai argentini. Il lavoro di ricerca e identificazione delle vittime verrà chiuso con un solenne NUNCA MÁS che sembra riaffermare le ragioni di Antigone su quelle di Creonte. Ma che, ancora una volta, resterà purtroppo un auspicio.

Con la caduta del muro di Berlino tutto cambia, ma la *desaparición* non scompare. Troppo utili per il potere si dimostrano l'assenza del corpo del reato e la prospettiva di impunità che deriva dalla sua irrepresentabilità. E non possiamo purtroppo dirci che siano soltanto i Paesi non democratici a riproporla.

Il mondo unipolare a larghezza variabile in cui al momento ancora viviamo, anche se non sono certo le crepe a mancare, è caratterizzato dall'asimmetria. Scientifico/tecnologica in primo luogo, ma di conseguenza anche militare, economica e culturale. Un mondo in cui la guerra è tornata a essere uno strumento praticabile e praticato da parte della iperpotenza sopravvissuta alla guerra fredda e dell'Occidente che ruota intorno ad essa. Perfino da parte di Stati la cui costituzione la ripudia.

Il neoliberalismo, che è ormai dappertutto, antepone l'economia alla politica e all'etica, valuta le masse come materiale per la produzione, l'individuo in quanto consumatore – che è l'altra faccia della sua attività lavorativa – e non in quanto titolare di diritti umani.

Più che di globalizzazione sarebbe il caso di parlare di un neocolonialismo che punta alla globalità, in cui le risorse dei Paesi che non si dimostrano in grado di difendere la propria sovranità, specie il petrolio, vengono accaparrate da una parte di gran lunga minoritaria della popolazione mondiale, per mantenere livelli di vita e di spreco

cui si accompagnano nel resto del mondo miseria endemica e disastri ecologici, guerre e dittature, tentativi di proliferazione nucleare, come unico modo per tutelare la propria sovranità, terrorismo, che è la guerra dei poveri ma si presta anche ad ambigue derive securitarie, crisi da noi stessi provocate ed esodi biblici che di tutto ciò sono il portato strutturale.

È vero, l'arrivo di masse in fuga per la vita può comportare contraccolpi destabilizzanti in un contesto neoliberalista di drastica e costante riduzione della spesa pubblica, tranne che per quanto riguarda quella militare che al contrario cresce di anno in anno. Basterebbe tuttavia cambiare le politiche di bilancio per smorzare qualunque contraccolpo e soffocare sul nascere le guerre tra poveri.

Ma non è così che agiscono i Paesi dell'UE e della NATO. Si affronta il problema esternalizzando le frontiere e spingendole sempre più a sud, chiudendo i porti, frapponendo normative proibizionistiche che trasformano in *res nullius* la massa dei disperati che attraversano Medio Oriente e Africa, in viaggio verso la sponda sud del Mediterraneo.

Non solo, si è costruito un complesso sistema a tenaglia, attraverso il cosiddetto Processo di Rabat sulla sponda occidentale dell'Africa e il processo di Khartoum su quella orientale, di cui fanno parte dittature quali quella eritrea, sudanese, egiziana.

È una riedizione del Piano Condor che permetteva l'eliminazione dei cosiddetti sovversivi nell'America Latina degli anni settanta del secolo scorso. Perché i migranti sono i destabilizzatori, i sovversivi di oggi e governi criminali vengono sostenuti, armati e finanziati affinché facciano il lavoro sporco di bloccarli in qualunque modo, prima che possano arrivare alle coste mediterranee e diventare percettibili dalla nostra pur ondivaga opinione pubblica.

E se capita che un'immagine buchi lo schermo, come nel caso del piccolo Alan Kurdi – nome da pronunciare con rispetto e cautela perché di vittima di violenza mediatica si tratta, oltre che della violenza sistemica che ne ha provocato la morte –, ecco che le convulsioni emotive sconvolgono momentaneamente l'inerzia di un'opinione pubblica che la settimana successiva resterà piatta e inerte di fronte alla notizia dell'affondamento di un barcone nella stessa zona con 4

bambini a bordo, questa volta non fotografati. E che tutto sommato accetta senza particolare commozione che il Mediterraneo diventi l'area di confine a più alta mortalità al mondo, secondo le Nazioni Unite.

Sappiamo ormai, perché ampiamente documentato, quanto avviene in Libia: torture, massacri, stupri, prelievo di organi, riduzione in schiavitù e utilizzo in guerra come carne da cannone, ma è soltanto un tassello del sistema. Possiamo ben immaginare i metodi seguiti dai "diavoli a cavallo" incaricati in un primo tempo dal governo sudanese del genocidio in Sud Sudan e attualmente di dare la caccia e bloccare costi quello che costi migranti e richiedenti asilo. Si sta mettendo a punto un sistema concentrazionario sparpagliato, ma rispondente a un disegno unitario, in tutto l'enorme retroterra africano e mediorientale che fa capo al Mediterraneo, nel quale trattamenti inumani e degradanti di ogni tipo sono da tempo all'ordine del giorno e che, se non bloccato, potrebbe diventare il più grande sistema eliminazionista se non genocidario della storia dell'umanità.

Una cosa tuttavia è certa: quelli che diventano i *desaparecidos* dell'Europa opulenta nel nuovo millennio vengono costantemente sorvegliati e seguiti nella loro discesa all'inferno, come sagome di un videogioco, in mare o nel deserto o nei lager. Poco o nulla può sfuggire al panottico costituito da schermi e attrezzature varie ad alta tecnologia, navi e aerei spia, satelliti e droni. E in un sistema democratico, quale è ancora il nostro, l'operato anche omissivo dei militari e dei governi a monte aderisce e dà forma insieme al volere dell'elettorato.

Chissà se ci sarà un giorno una Norimberga a mettere in luce quanto sta accadendo e se potremo anche noi allora dire che non sapevamo.

Ixtli, el ojo, en el diccionario náhuatl y la cosmogonía azteca

*Anna Sulai Capponi**

El término *ixtli* en náhuatl significa ‘ojo’ y ‘rostro’, o sea aquel rasgo característico que define al individuo. En varios códices, y relativamente a varios dioses, encontramos figuras que representan al dios sacando los ojos a los muertos, o personas que voluntariamente se arrancan un ojo en acto de autosacrificio. Esta práctica, particularmente impresionante para el hombre de hoy, igual que para el conquistador de ayer, hay que insertarla en una sociedad que considera al individuo como parte de la colectividad y el sacrificio como ofrenda para los dioses y para mantener el equilibrio cósmico. La creación de la tierra, de los hombres y de la naturaleza necesitó de un enorme sacrificio por parte de los dioses. La vida de los aztecas se organizó, entonces, para pagar la deuda de dicho sacrificio. Los sacrificios humanos eran el tributo que los mexicanos pagaban a sus creadores, derramando constantemente la sangre para mantener vital la armonía cósmica. Para arrancar los corazones y sacar lo más posible el líquido vital, los aztecas utilizaban el *tecpatl*, cuchillo de sílice que lucía unos dientes y dos grandes ojos, como recuerdo de aquellos ojos que los dioses se arrancaron para permitir la creación del universo. Siguiendo las etimologías en el diccionario náhuatl, trataremos de reconstruir la historia de un pueblo que sacrificó sus mismas vidas para cumplir su obligación con los dioses y con la cosmogonía.

* Università degli Studi di Perugia.

Entre los aztecas tanto la toponimia como la antroponimia reflejaban la historia de los pueblos. No eran los familiares a elegir el nombre del recién nacido. El primer nombre lo decidía la partera, la *Ticitl*, escogiéndolo según el día en que había nacido, mientras que el segundo nombre lo imponía el *Tonal Pouqui*, hombre destinado a la consultación del *Calendario lunar* o el *Libro de los días*, relacionándolo con la suerte del niño según el calendario adivinatorio (Aguilar Salas 1988: 98). El nombre designaba algo de la realidad y del entorno entre animal, planta u objeto. Podía también aplicarse a una pluralidad de objetos, donde la pluralidad es entendida desde el punto de vista de los objetos y no de la designación (97). Al llegar los españoles la mayoría de los nombres se convirtieron o derivaron en apellidos, según una reorganización cristiana (103).

Algunos nombres propios de persona están formados con la palabra *ixtli*, es decir que en el momento de la atribución del nombre los encargados querían relacionar el recién nacido con lo que el término *ixtli* comunica. No solo personas, sino también dioses u objetos aglutinan en el nombre la palabra *ixtli*.

En el diccionario náhuatl el término que indica los ojos es *ixtli* que sirvió también para la formación de los nombres propios de algunos reyes como es el caso de dos reyes chichimecas: Ixtlilxóchitl I y II, y del famoso histórico indígena Fernando de Alva Cortés Ixtlilxóchitl, descendiente de los mismos reyes. La traducción del nombre se da como 'flor de cara negra'. En efecto, el étimo *ixtli* significa 'ojo', igual que 'cara', o sea el aspecto con que un hombre se presenta a otro. En la mitología azteca existe el dios Ixtlilton y su contraparte oscura Techalotl; el primero es el dios de la comunicación, escrita y oral, y el segundo el dios de los bailes, cantos, espectáculos, burlas y excesos. Ixtlilton pues comunica, o sea, pone la cara, se manifiesta entre humanos, inclusive cura a los niños. Su ojo, igual al de Techalotl, es representado redondo y cercado de un círculo blanco, a veces con puntitos negros.

Visionando los códices y estudiando el argumento, nos dimos cuenta de que en las representaciones no solo teníamos que fijarnos en la presencia o menos del ojo, como parte anatómica, sino que forma, color, presencia o menos de cejas, color y forma de las

mismas cejas tienen su significado manifiesto entonces y de descubrir hoy. Aceptamos la opinión de la investigadora Mikulska que las representaciones de las deidades en los códices adivinatorios se crean plasmando o incorporando el nombre de la deidad de forma muy directa en su imagen gráfica (Mikulska 2017: 58). Contraponiendo las representaciones gráficas de los dioses Ixtlilton y Techálotl, antes citados, notamos que los dos tienen los ojos cercados de blanco, propio de deidades vinculadas con la comunicación. En ocasiones, Techálotl, dios de los bailes, cantos, espectáculos, burlas y excesos, repetimos, tiene el círculo blanco punteado de negro a indicar el estado alterado de consciencia (59). El mismo dios de la comunicación escrita y oral, Ixtlilton, tiene en su mismo nombre la palabra ‘ojo’, *ixtli*. En el Códice Borgia (lámina 15) se representa a Ixtlilton en el acto de extraer un ojo a un ser humano. Ese dios curaba a los niños con agua negra y se supone que la misma agua, además de tener efectos curativos, también se usaba como tinta para la escritura de los códices.

En la misma lámina está representado a Miquiztli sacando de manera sacrificial un ojo a un muerto, los ojos de los dos presentan cejas, hecho que los coloca en el inframundo. Las gruesas cejas indican a los seres capaces de ver en el más allá, que tienen capacidad de ver en el mundo de la oscuridad, de los muertos, entendido como un mundo no humano, el mundo divino y de los ancestros (49).

En la última imagen de la misma lámina 15, encontramos Xipe Tótec, dios que se sacrificó a sí mismo arrancándose sus ojos y desollándose vivo para darle de comer su piel por primera vez a los hombres y para que el maíz pudiera germinar y así los humanos pudieran subsistir. Los hombres, en eterna deuda con sus dioses creadores, debían devolverles tributos. Los sacrificios dedicados a Xipe Tótec consistían en desollar vivas a las víctimas; otro sacrificio lo podemos ver en la lámina 15, del Códice Borgia, en que se representa al mismo dios arrancando el ojo a un hombre. En la lámina siguiente, la 16, figura Xochipilli, el príncipe de las flores, dios del amor, de la belleza, danza, música. También está exigiendo un ojo a un ser humano. Finalmente se representa a Ehécatl, dios del viento y de la creación, que con su aliento inicia el movimiento del Sol. Siempre en el mismo códex (lámina 16) está representado mientras extrae un

ojo a un ser humano. Su ojo tiene una gruesa ceja a demostrar que su pertenencia al mundo divino, no humano.

De las imágenes hasta aquí descrita, solamente Miquiztil y su víctima están representados con el ojo redondo con una ceja, por ser quienes pueden ver la muerte.

Considerando que el náhuatl es una lengua aglutinante, flexiva, dado que las raíces reciben prefijos y sufijos, polisilábico y polisintético, trataremos de analizar el léxico relacionado con la raíz *ixtli*, 'ojo', para ver como el léxico pueda ayudarnos en comprender la cultura mesoamericana más allá del lugar común. Tenemos que tomar en consideración otro aspecto importantísimo, o sea el hecho de que los mexicas tenían una escritura pictográfica en donde las imágenes tienen una dimensión diferente de un mundo acostumbrado a la escritura alfabética.

Empezamos supuestamente por las imágenes en donde la diferente representación del ojo nos presenta elementos peculiares y repetitivos: a cada elemento de la imagen corresponde una significación única. El ojo redondeado expresa la comunicación; el ojo punteado manifiesta la alteración de consciencia; las cejas gruesas representan la visión del mundo de los muertos.

Los ojos tienen muchas funciones; las originarias, sin embargo, son dos. La primera es que nos permiten mostrarnos al mundo que tenemos alrededor y entonces en náhuatl los llamaremos *ixtli*, 'ojo que mostramos, cara'. Es muy normal encontrar los dos significados en el mismo étimo: nos presentamos con la mirada, con la cara, con la frente. Nuestros interlocutores ante todo nos miran a la cara, en los ojos, y a través de este primer contacto tratan de conocernos, de entender si pueden confiar con nosotros, si nuestras expresiones o miradas les inspiran simpatía, miedo, serenidad, placer. El impacto visivo es nuestra primera forma de comunicación. Esto implica que el étimo *ixtli* encuentra la traducción tanto como 'ojo' cuanto como 'rostro'. La segunda función, entre las inmediatas, son nuestros ojos en cuanto nos permiten a nosotros ver lo que tenemos alrededor o en frente. Estos ojos son en lengua náhuatl *ixtolotli*, 'ojo con que vemos'.

En el *Compendio de la gramática náhuatl*, Thelma Dorfman Sullivan (1976) recoge las metáforas recopiladas por Sahagún y que

se encuentran en el Códice Florentino (Libro VI, fos. 199v. – 215v.). Vamos destacando las metáforas que consideramos útiles a nuestro trabajo:

Describir a alguien con la expresión *huel ixe*, “de verdad tiene ojos”, corresponde a definir a un personaje como “sabio, prudente, hábil” (Sullivan 1976: 356).

Con *teixse* definían “los ojos de alguien”, eso se decía del embajador del rey o de un señor que llevaba sus palabras a alguna parte (349).

Con *tetzon*, *teizti*, *tehuitzyo*, *teahuayo*, *tetentzon*, *teixcuamul*, *tezcueuhca*, *tetlapanca*, o sea con “el cabello, uña, espina, púas, barba, ceja, astilla, fragmento de alguien” significaba “alguien nacido de familia noble” (349).

En efecto, *teixcuamul* sigue teniendo el significado de “noble por nacimiento” mientras *ixquamolli* es el equivalente de “ceja”. *Ixquamolli*, pues, son las gruesas cejas que distinguen los ojos de las representaciones precolombinas en los códices, en aquellas pinturas que no solamente describían desde un punto de vista figurativo, sino según la simbología pictográfica.

El término *ixquamolli*, “ceja”, está formado por las palabras *ixquatitl*, “frente”, que a su vez deriva de *ixtli*, “ojo”, y *quaitl*, “cabeza”; y la palabra *molli* o *mulli* (224). El vocablo *molli*, o *mulli*, se traduce con “salsa, guiso, potaje” (285).

Tratamos de aglutinar los términos: *te*, pronombre indefinido para persona (439), *ixtli*, “ojo” (231) y *amiqui*, “inmortal” (Simeon 2014: 25). En donde *amiqui* se deriva de la “a” privativa de *miqui*, “morir” (277). La palabra que se forma es *teixamique*, “ancianas encargadas de poner en la boca de las víctimas cuatro trocitos de pan mojado en una salsa, y de salpicarles el rostro con hojas de caña mojadas en agua clara” (Sahagún) (Simeon 2014: 462).

Retornando al Códice Borgia, a las láminas 15 y 16, podemos notar porqué fueron escogidos estos dioses para la extracción sacrificial de los ojos.

Miquiztli o Miquiliztli es la muerte, la misma que encontramos en el Códice Borgia en el acto de arrancar el ojo, de forma sacrificial, al hombre. Puede reconocerse en la relación ojo-dientes la oposición cielo-tierra o espíritu-materia. La cabeza-tierra representa a la

oscuridad, a la noche y, consecuentemente, a la luna. La cabeza aparece descarnada dejando a la vista el cráneo y los dientes. La imagen de oscuridad vincula al cráneo con Ehécatl y con Xochipilli.

Xipe Tótec enviaba enfermedades de la piel y de los ojos (González González 2016: 41). Los cuerpos de las víctimas sacrificadas eran desollados y sus pieles vestidas por los devotos que cumplían así las promesas hechas al dios para curar sus enfermedades de los ojos o de la piel (41).

Ehécatl-Quetzalcóatl tiene como glifo el ojo de réptil, siendo representado por Venus en el firmamento.

Xochipilli, príncipe de las flores, es representado en estado de éxtasis provocado por el consumo de plantas alucinógenas. Una estatua lo representa sobre un brasero con plantas psicotrópicas como el tabaco y los hongos, consideradas como sagradas ya que su uso permitía la comunicación con la divinidad. Se presenta con los ojos y la boca abierta.

Estos dioses, entonces, que vimos en el Códice Borgia extirpar los ojos a los seres humanos, están todos relacionados de alguna forma con los ojos. En la cosmogonía azteca, que tiene un movimiento circular, se considera que lo que el hombre recibió por su creación, debe devolvérselo a los dioses de forma sacrificial, estando estos en constante deuda con sus creadores. El eterno movimiento de dar y recibir se encaja en un mundo cíclico en donde interrumpir el movimiento equivale a la destrucción del mismo cosmos y la desaparición de los seres mortales. En una organización social en la que no cuenta el uno, sino la comunidad, cada quien tenía que cumplir con su deber ancestral. Inclusive el utensilio necesario para la realización de los sacrificios humanos toma una personificación para poder formar parte activamente en la restitución de la vida regalada con el sacrificio por los dioses.

El cuchillo sagrado, el *técpatl*, entonces, muestra su boca y los ojos rodeado de gruesas cejas por representar el elemento que comunica con los hombres y los acompaña en el mundo de los muertos.

El *técpatl*, o cuchillo de sacrificios, era un elemento importante en los rituales mexicas. Con el *técpatl* los sacerdotes abrían el pecho de las víctimas de sacrificios humanos para extraer el corazón que habría

de alimentar a los dioses, con la esperanza de que dicho obsequio aportara bendiciones para la humanidad.

El *técpatl* en algunas representaciones más elaboradas, además de la forma básica, puede presentarse en forma antropomorfizada, con rasgos humanos en un rostro descarnado. Con dos a siete dientes y un ojo en la región central, el cual posee una pupila en el centro; este ojo es similar al que aparece en la imagen de Miquiztli (muerte). Tanto Miquiztli cuanto el glifo del *técpatl* muestran una ceja bordando el ojo por ser el primero el dios de la muerte, y el segundo el instrumento que acompaña al hombre del mundo de los vivientes al inframundo. La formación del vocablo puede derivarse de *teçoc*, “el que saca la sangre a alguien” (Simeon 2014: 447) con la raíz *patli*, “medicamento” (377), *pati*, “estar mejor”, “estar curado” (375). De esta forma entonces, el sacrificio tomaría la significación de que con sacar la sangre se alcanza la cura, el estar mejor.

La diversa representación del ojo, entonces, no es característica únicamente de los dioses, sino también de los objetos. Los animales también, en cuanto personificaciones de los dioses, aparecen con el ojo característico, así como otros signos que representan elementos cuales el viento o los días (Mikulska 2017: 48).

Hombres, mujeres y niños podían personificar ritualmente a un dios. La personificación del dios se representaba con tres clases de personificadores: sacerdotes, actores rituales y sacrificados, cuando eran humanos. Cuando el personificador era material el objeto era dotado de ojos, nariz, boca y orejas y gracias a estos órganos las figuras se animaban y el dios, así representado, establecía una comunicación con los hombres (Dehouve 2016). El ritual de la vestimenta, o sea la personificación, toma el nombre de *ixiptla* que es la unión de *ixtli*, ojo, órgano de comunicación, y *xiptlahтли*, símbolos propios de un dios. En este caso con el término *ixtli*, ojo, se hace referencia a todos los órganos de la comunicación, ojos, orejas, labios, lengua, quijada, soplo y palabra, que permiten ver, hablar y oír (Dehouve 2016).

La existencia del hombre mesoamericano precolombino giraba en torno a la religión; cada acto de su vida cultural, social, comercial, deportiva, social, militar estaba profundamente tocada por el sentimiento religioso. El punto inicial de todas las cosas era la unión

entre lo sagrado y lo terrenal. Los dioses influenciaban los días que encerraban la riqueza del simbolismo cosmológico, a través de los cuales los hombres reconocían las fuerzas y ritmos de la naturaleza, distinguiendo así lo que era bueno o mal para ellos (Santiago Pablo 2004: 7).

En esta perspectiva todo tiene su sentido, imágenes, colores, léxicos y representaciones son todas expresiones de la misma concepción de la vida y de la muerte concebidas como una continuidad, en donde ninguna acción representa un punto de llegada, ni un fin, por compartir el mismo, eterno, movimiento circular que ningún egoísmo humano logrará interrumpir.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR SALAS, María de Lourdes (1988), *Antroponimia Náhuatl en los antiguos mexicanos. Génesis y pervivencia*, “Revista de Creación Literaria y de Filología”, 1, pp. 95-106.
- CÓDICE BORGIA, https://digi.vatlib.it/view/MSS_Borg.mess.1 [20.06.2021].
- DEHOUE, Danièle (2016), *El papel de la vestimenta en los rituales mexicas de “personificación”*, “Nuevo Mundo Mundos Nuevos”, openedition.org [20.06.2021].
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Carlos Javier (2016), *Algunas ideas sobre la presencia del zapote en el culto a Xipe Tótec*, “Estudios Mesoamericanos”, 6, pp. 38-47.
- MIKULSKA, Katarzyna (2017), *¿El dios en mosaico? La composición de la imagen de la deidad en los códices adivinatorios*, “Trace. Travaux et recherches dans les Amériques du Centre”, 71, pp. 40-75.
- SANTIAGO PABLO, Tonatiuh (2004), *Cosmovisión en el México prehispánico*, “Revista Esencia y Espacio”, 20, 2, pp. 7-18.
- SIMEON, Remi (2014), *Diccionario de la lengua Náhuatl o mexicana*, México, Siglo Veintiuno Editores.
- SULLIVAN, Thelma Dorfman (1976), *Compendio de la gramática náhuatl*, México, Editor Instituto de Investigaciones Históricas, Serie de Cultura Náhuatl, Monografías 18.

Miradas machadianas

*Giovanni Caravaggi**

La imagen de los ojos recorre toda la obra poética machadiana, desde las *Soledades* hasta el *Cancionero Apócrifo*, reflejando en las diferentes fases de su evolución iconográfica el desarrollo de las perspectivas estéticas del poeta, y expresando en varias ocasiones significados emblemáticos particulares; así que, desde varios puntos de vista, se podría considerar casi como una piedra de toque de los cambios en acto. Pero los límites circunstanciales permiten ahora solo un rápido sondeo en un ámbito temático muy extenso, que necesitaría averiguaciones mucho más amplias.

La manifestación de sentimientos profundos y emociones íntimas a través de los ojos de la amada es uno de los tópicos amanerados que ya el petrarquismo había difundido en todas las literaturas europeas; sería suficiente mencionar, en los albores de la tradición garcilasiana, una pequeña obra maestra como el célebre madrigal de Gutierre de Cetina, “Ojos claros, serenos...”, que logró un éxito literario tan duradero. Machado mismo volvió a elaborarlo en la silva-romance LXVII de las *Soledades*:

Si yo fuera un poeta
galante, cantarí
a vuestros ojos un cantar tan puro
como en el mármol blanco el agua limpia.

* Università degli Studi di Pavia.

Y en una estrofa de agua
todo el cantar sería:
“Ya sé que no responden a mis ojos,
que ven y no preguntan cuando miran,
los vuestros claros, vuestros ojos tienen
la buena luz tranquila,
la buena luz del mundo en flor, que he visto
desde los brazos de mi madre un día” (2010: 118)¹.

Desde luego, la matrix petrarquesca de estas imágenes no cesó de imponerse durante los siglos de oro a través de elaboraciones líricas sugestivas, que dejaron en seguida hondas trazas², aflorando también en la poesía machadiana, donde destacan además las aportaciones de modelos más recientes; en efecto, en muchos poemas de las *Soledades*, recónditas resonancias bécquerianas se sobreponen a aquellas instancias tradicionales; una profundidad misteriosa e insondable se percibe, por ejemplo, en las miradas oscuras que refulgen en los versos de XL del *Inventario galante*:

Tus ojos me recuerdan
las noches de verano,
negras noches sin luna,
orilla al mar salado,
y el chispear de estrellas
del cielo negro y bajo.
Tus ojos me recuerdan
las noches de verano... (2010: 70-72).

De origen no menos remoto (hasta horaciano), era el motivo, muy debatido, de la fidelidad del amante en la lejanía (“lejos de los ojos”); ya había suscitado, por ejemplo, un contraste acalorado entre los poetas cortesanos de los *Cancioneros* de la época de los Trastámaras,

¹ El texto lleva allí sólo la enumeración progresiva; pero en su primera edición, en la revista “Helios” (mayo de 1904), conservaba el título “Madrigal” de su modelo, que se citaba expresamente en un epígrafe.

² Véase la extendida reseña de sus diferentes modalidades expresivas en Fernández Rodríguez (2020).

como podría atestiguar este breve poema de don Íñigo de Mendoza, Marqués de Santillana:

Ha bien errada opinión
quien dize: “Quan lexos d’ojos
tan lexos de corazón”.
Ca yo vos juro, señora,
quanto más vos soy absente,
más vos amo çiertamente
y desseo toda hora.
Esto faze la afecçión,
sin compañía de los ojos,
mas del leal corazón (1999: 155).

En uno de los primeros textos de las *Soledades*, XI, el mismo axioma alcanza una dimensión dramática, iterándose con insistencia en un estribillo intercalado al interior de breves secuencias que van aludiendo a distancias ya incolmables, a la fugacidad de la vida, con sus ilusiones falaces, y al atropello de la muerte:

Amada, el aura dice
tu pura veste blanca...
No te verán mis ojos;
¡mi corazón te aguarda!
El viento me ha traído
tu nombre en la mañana;
el eco de tus pasos
repite la montaña...
No te verán mis ojos;
¡mi corazón te aguarda!
En las sombrías torres
repican las campanas...
No te verán mis ojos;
¡mi corazón te aguarda!
Los golpes del martillo
dicen la negra caja;
y el sitio de la fosa,
los golpes de la azada...
No te verán mis ojos;
¡mi corazón te aguarda! (2010: 30-32).

Por los ojos, el amor; por los ojos, la muerte; por los ojos, también, los estragos del tiempo.

La honda crisis espiritual en la que se debate el poeta después del fallecimiento de su amada Leonor se refleja muy pronto en una más amplia decepción existencial que determina un cambio substancial en su orientación estética, induciéndole a rechazar el carácter “egolátrico” propio de la tradición lírica del siglo XIX y su falta de sensibilidad para relacionarse con otras personas. Es un concepto que Machado debía precisar más tarde:

A través de todo el siglo romántico resuena un tema negativo, el de la irrealidad de cuanto trasciende del sujeto individual. Nunca se insistirá demasiado sobre el *escepticismo* –(o fe agnóstica, puesto que, en el fondo, el alma humana sólo contiene esencias)– y el solipsismo del ochocientos. Todo el siglo fue, en lo profundo, una reacción monstruosa contra los dos temas esenciales de la cultura occidental, que son –¿quién puede dudarlo?– el de la dialéctica socrática, que inventa la razón humana, la comunión mental de una comunidad de sujetos en las ideas trascendentes; y el de la otra más sutil dialéctica del Cristo que revela el objeto cordial, y funda la fraternidad de los hombres emancipada de los vínculos de la sangre. Sólo Platón y el Cristo supieron dialogar, porque ellos más que nadie creyeron en la realidad espiritual de su prójimo. El ochocientos, en cambio, se mostró, en lo profundo, incapaz para el diálogo, lo que explica el carácter egolátrico de su lírica. Su pensamiento parte siempre del yo para tornar a él. Ninguna de sus metafísicas implica la realidad irreductible y absoluta del tú. Esto es lo que quería decir mi apócrifo Juan de Mairena cuando afirmaba que el hombre del ochocientos no creyó seriamente en la existencia de su vecino (Machado 2009: 367-368).

La inspiración del poeta debía, pues, renunciar a encerrarse en los páramos laberínticos de la realidad íntima, a pesar de las sensaciones algo melancólicas que esta repulsa implicaba, y sin limitarse a los mitos confiados a una memoria autoreferencial, debía anhelar a la “desubjetivación”.

Alejarse de los borrosos retablos de los espacios interiores y adelantarse con “los ojos abiertos” en una nueva dirección significaba, pues, disponerse a la comprensión de una realidad más auténtica. Es la orientación que ya se prospectaba en un breve romance de las

Soledades, el LX, donde dudas profundas empezaban a resolverse a través de un arduo recorrido interior (un autógrafo atormentado documenta cuatro redacciones sucesivas del texto):

¿Mi corazón se ha dormido?
Colmenares de mis sueños
¿ya no labráis? ¿Está seca
la noria del pensamiento,
los cangilones vacíos,
girando, de sombra llenos?
No, mi corazón no duerme.
Está despierto, despierto.
Ni duerme ni sueña, mira,
los claros ojos abiertos,
señas lejanas y escucha
a orillas del gran silencio (2010: 106).

La misma imagen emblemática vuelve a comparecer poco después en la densa silva-romance LXXXIX, sin título, de la sección final de las *Soledades*, donde se revela una actitud contemplativa parecida que debía manifestarse, desde luego, con cierta frecuencia, en los poemarios sucesivos, preferentemente en forma aforística; pero, en la angustia de aquel momento, no se evitaban, con resignada mesticia, unas miradas hacia los ensueños del pasado:

Y podrás conocerte, recordando
del pasado soñar los turbios lienzos,
en este día triste en que caminas
con los ojos abiertos... (2010: 140).

Ya se manifiesta en aquellos versos el dificultoso proceso de aclaración de la conciencia poética que debía expresarse, en un escueto estilo sentencioso, en la dúplice serie de los *Proverbios y cantares*. Por otra parte, no mucho más tarde, en una serie (más reducida) de esbozos poéticos, que quedaron casi todos inéditos, la misma oposición “ojos cerrados” vs “ojos abiertos” debía desarrollarse, como se observará más adelante, según una perspectiva escatológica.

En efecto, durante aquellos largos años de melancólica soledad, Machado se estaba alejando con firmeza de los límites del solipsismo lírico; y desde este punto de vista los *Proverbios y cantares* constituyen sin duda una de las secciones más innovadoras de las *Poesías completas*, en ambas series en las que resultó truncada únicamente por causa de las circunstancias editoriales, aunque correspondieran a una misma concepción estética; concretamente, una parte de esas coplas (CXXXVI, I-LIII, 2010: 312-339) se incluyeron, en 1917, en la segunda edición de *Campos de Castilla*, y otra, más extensa (y aquí más interesante) (CLXI, I-XCIX, 2010: 430-465), en 1924, en *Nuevas Canciones*.

Con su laboriosa experiencia de poesía epigramática, Antonio Machado elabora motivos paremiológicos de tipo popular para expresar el núcleo esencial de sentimientos y percepciones que una comunidad entera pudiera compartir.

Y en un breve artículo aparecido en “La Internacional” del 17 de septiembre de 1920, declararía que en esas coplas “se contiene cuanto hay en mí de común con el alma que canta y piensa en el pueblo” (Machado 2009: 241).

Pero, si la trayectoria de la perspectiva intimista culminaba en la poética del “sueño”, recorrer “con los ojos abiertos” un camino más arduo implicaba la condición prealable del “despertar” de la conciencia, como se aclara gradualmente en un tríptico de la segunda serie de los *Proverbios y cantares*; en realidad, esa exigencia se expresa al comienzo de manera intencionadamente enigmática (CLXI, V, 2010: 430-465):

Entre el vivir y el soñar
Hay una tercera cosa.
Adivínala.

Un poco más adelante, la adivinanza se resuelve a través de una llamada perentoria a la realidad concreta (CLXI, LIII):

Tras el vivir y el soñar
está lo que más importa:
despertar.

Y por fin el mismo epifonema vuelve a iterarse, con mínimas variantes, recuperando, en la invocación final, uno de los rasgos peculiares del tradicionalismo lírico (CLXI, LXXXI):

Si el vivir es bueno
es mejor soñar,
y mejor que todo,
madre, despertar³.

En su agregación de poemas epigramáticos de gusto popular, esa serie de los *Proverbios y cantares* representa una etapa fundamental en el arduo recorrido hacia la creación de una “metafísica poética” que debía concluirse con las sentencias apócrifas de Juan de Mairena.

El “ojo”, el “otro”, “la esencial eterogeneidad del ser” constituyen el núcleo temático de muchas de aquellas coplas gnómicas donde se configura la exigencia machadiana de superar los límites del subjetivismo lírico mediante un equilibrio, que por otra parte resultó bastante precario, entre intuición y aforismo.

Rechazado el mito de un Narciso que no puede contemplarse en el espejo⁴, rechazada cada celebración egolátrica, se impone la necesidad de una alienación del *yo* que empuje hacia el *tú esencial* (CLXI, XXXVI):

³ Sin embargo, bien dramáticamente se había despertado de su sueño profético el anciano Alvargonzález, como se revela ya en la redacción en prosa del famoso romance: “Soñaba Alvargonzález que sus hijos venían a matarle, y al abrir los ojos vio que era cierto lo que soñaba. Mala muerte dieron al Labrador los malos hijos, a la vera de la fuente” (“La tierra de Alvargonzález”, en Machado 2010: 711).

⁴ *Nuevas Canciones*, CLXI, VI: “Ese tu Narciso / ya no se ve en el espejo / porque es el espejo mismo” (Machado 2010: 432).

No es el yo fundamental
eso que busca el poeta,
sino el tú esencial.

Muy pronto, a lo largo de ese itinerario poético, se llega a un descubrimiento del prójimo de evidente molde evangélico (CLXI, XLII):

Enseña el Cristo: a tu prójimo
amarás como a ti mismo,
mas nunca olvides que es otro.

El “otro” sigue quedando, pues, distanciado e independiente, como consecuencia directa de la “esencial heterogeneidad del ser”. La formulación de una melancólica variante sentimental deja translucir una dolorida inquietud afectiva, porque la amada, siempre deseada, queda siempre inasequible (CLXI, XL):

Los ojos por que suspiras,
sábelo bien,
los ojos en que te miras,
son ojos por que te ven.

Con apreciable coherencia, ya a lo largo de su estancia en Baeza, el poeta había intentado definir, también en términos teóricos, su nuevo sistema de representación de la realidad, esforzándose en eliminar los residuos de narcisismo propios de una perspectiva egolátrica a través de la poética de la “desobjetivación”. En efecto, según la opinión de Machado, la poesía, por su misma naturaleza, no puede ser objetiva, sino que debe aspirar a convertirse en “transubjetiva”, para ser compartida por “los otros yo”, para reflejar coralmente la sensibilidad de una pluralidad de sujetos individuales.

Con este cambio de rumbo, el mismo drama interior cesaba de exteriorizarse exclusivamente como expresión de una autoconciencia exasperada e intentaba proyectarse en una dimensión más impersonal, como representación de la experiencia de otro “yo”.

Así se advierte en el poema “Los ojos”, un tríptico narrativo de las *Nuevas Canciones*, colocado al comienzo de un breve conjunto de poemas algo divergentes, que Machado quiso reagrupar bajo el título grecizante de *Parergon*, es decir adorno adicional:

“Los ojos”

I

Cuando murió su amada
pensó en hacerse viejo
en la mansión cerrada,
solo, con su memoria y el espejo
donde ella se miraba un claro día.
Como el oro en el arca del avaro,
pensó que guardaría
todo un ayer en el espejo claro.
Ya el tiempo para él no correría.

II

Mas pasado el primer aniversario,
¿cómo eran –preguntó–, pardos o negros,
sus ojos? ¿Glaucos?... ¿Grisés?
¿Cómo eran, ¡Santo Dios!, que no recuerdo?

III

Salió a la calle un día
de primavera, y paseó en silencio
su doble luto, el corazón cerrado...
De una ventana en el sombrío hueco
vio unos ojos brillar. Bajó los suyos
y siguió su camino... ¡Como éstos (2010: 466).

Este *parergon* podría entenderse, pues, como adorno adicional del motivo dramático de la muerte de la mujer amada que había sido evocado en varios poemas anteriores; en efecto se representa aquí, en forma narrativa, la evolución de percepciones íntimas que el transcurrir del tiempo determina en el estado del alma de un personaje indefinido, proyección evidente del yo lírico.

Ya se percibe ahora una concreta expresión de la búsqueda del *otro*, del eterónimo *complementario*, que debía representar una característica de la última poética machadiana. Pero con formulación epigramática más directa el mismo motivo volvería a proponerse en un fragmento lírico recuperado en las *Poesías sueltas*:

¡Ay, el tiempo, el tiempo!
¿Cómo eran tus ojos
que ya no me acuerdo! (2010: 830).

En efecto, para reconstruir el desarrollo de muchos proyectos del autor resulta de importancia considerable el testimonio de varios esbozos autógrafos llegados hasta nuestros días en cuadernos de apuntes y hojas sueltas que durante sesenta y cinco años habían quedado, de hecho, inaccesibles.

A la muerte de Antonio Machado, sus manuscritos fueron recuperados por su hermano Manuel que los conservó en su biblioteca; fallecido Manuel, en parte pasaron, por legado de los herederos, a la “Institución Fernán González – Academia Burgense de Historia y Bellas Artes” (*Cuadernos de Burgos*), en parte fueron adquiridos por el Banco Unicaja de Málaga en una subasta de Sevilla (*Cuadernos de Sevilla*). Ambas series están actualmente a nuestro alcance gracias a sendas reproducciones digitalizadas que se realizaron, respectivamente, en 2004 (Ibáñez Pérez) y en 2006 (Alarcón Sierra – Del Barco – Rodríguez Almodóvar).

En estos apuntes se concentra la historia del proceso creativo de muchos poemas machadianos, sobre todo de la época de Baeza (1912-1919) y Segovia (1919-1931).

En una breve serie de coplas paradigmáticas, que conocieron un proceso redaccional particularmente enredado y no se recogieron en los *Proverbios y cantares*, la oposición entre “ojos cerrados” y “ojos abiertos” cobra unos matices metafísicos sorprendentes en Machado, por el presagio de un más allá reconfortante al cabo de una amarga experiencia existencial:

[III]

Y se me apagó un lucero
y no lo veré jamás.
¡Ay! cuando cierre mis ojos
las estrellas brillarán.

[IV]

Cuando se cierren mis ojos
hartos de mirar sin ver
cuando se cierren mis ojos
yo veré.

[V]

Cuando mis ojos se cierren
ojos que ya no te ven
cuando mis ojos se cierren,
te veré.

[VI]

Cuando se trague la tierra
los ojos que nada ven
cuando se trague la tierra
los ojos que no te ven
cuando me trague la tierra
te veré (2010: 744-746).

Probablemente, el poeta estaba buscando por entonces, con dificultad evidente, una salida al estado de postración angustiosa que emerge en una copla (algo parecida) publicada en 1917:

¡Ojos que a la luz se abrieron
un día para, después,
ciegos tornar a la tierra,
hartos de mirar sin ver! (2010: 316).

En los *Cuadernos de Burgos, Hojas sueltas*, I, 36, se conserva también el fragmento de un poema descriptivo, en lindas cuartetas de alejandrinos, dedicado a “Tres jóvenes doncellas”, donde figura

una imagen que merece incluirse en esta breve reseña por el sentido íntimo del contraste que manifiesta:

Tres jóvenes doncellas. Quiteria es una rosa,
Justina es una llama, Polonia una mujer.
Si de las tres hermanas una [ha] de ser mi esposa,
la de los ojos grandes, Polonia, he de escoger.
Los ojos de Polonia son ojos maternales
en una faz de virgen; al que los vio brillar
recuerda solamente dos luces inmortales,
pero al llegar la noche los tiene que soñar [...].

En los “ojos maternales” de una de esas tres doncellas, el enamorado descubre la promesa de una vida familiar serena y cumplida; por la mirada se revela, pues, la riqueza interior de la joven y se determina la elección de quien la está contemplando.

El fragmento quedó aislado y falto de desarrollos ulteriores. Antonio Machado no publicó nunca ese breve poema, que apareció por primera vez en la última edición crítica de sus *Poesías completas* cuidada por Oreste Macri, en la sección de las *Sueltas* (Machado 1994: 1024). Allí se deslizó, en el v. 6, una lectura equívoca del manuscrito (“una paz de virgen”), y por consecuencia un error en la traducción (“una pace di vergine”); al controlar el autógrafo, me percaté de la errata, que he corregido en mi edición (Machado 2010: 738) recuperando la lindura del latinismo (“una *faz* de virgen”, de *facies*: rostro).

“Los ojos de Polonia”, tan atractivos, manifiestan, pues, la hermosura de una íntima realidad espiritual, según la relación de tipo fisiognómico que el poeta solía establecer con cierta frecuencia en sus retratos de personas reales o imaginarias, como en la evocación emocionada del padre en el soneto famoso IV, vv. 9-11: “sus grandes ojos de mirar inquieto / ahora vagar parecen, sin objeto, / donde puedan posar, en el vacío” de las *Nuevas Canciones*, (Machado 2010: 508)⁵, o algo antes, al presentar la figura de Miguel, el menor

⁵ Véase también el retrato LVII, *En el tiempo*, conservado en Machado (2010: 762).

de los hermanos Alvargonzález, en “La tierra de Alvargonzález” (vv. 373-375), del poema CXIV, contenido en *Campos de Castilla*: “Era un hombre alto y robusto, / con ojos grandes y negros, / llenos de melancolía” (2010: 232); en un contraste marcado con el aspecto de los dos hermanos mayores: “porque al mayor afeaba / el muy poblado entrecejo / bajo la frente mezquina, / y al segundo los inquietos / ojos que mirar no saben / de frente, torvos y fieros” (2010: 232, vv. 385-390). Abundan por otra parte, sobre todo en *Campos de Castilla*, las alusiones a las miradas sombrías de personajes inquietantes, como el hombre “malo” del poema XCIX de *Por tierras de España*: “Los ojos siempre turbios de envidia o de tristeza” (2010: 162, v. 21)⁶.

En un cuaderno de apuntes más conocido, que Machado tituló *Los Complementarios* y hoy se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, se encuentra el esbozo de un texto de tipo folklórico que el autor no quiso incluir en sus *Poesías Completas*; figura como poema apócrifo atribuido a uno de los múltiples heterónimos creados y rechazados en breve tiempo, es decir José Mantecón del Palacio, que, según imagina su inventor, había nacido en Almería en 1874 y había muerto en 1902 (no se aclara dónde); unos residuos de la alegoría petrarquesca de la vida sentimental como navegación en un mar tempestuoso sobreviven en las imágenes metafóricas de este elegante piropo, donde los ojos de la mujer anuncian rayos fatales:

El aire por donde pasas,
niña, se incendia,
y a la altura de tus ojos
relampaguea.
Guarde Dios mi barco
de la nube negra,
y guarde mi corazón
del aire de mi morena.
No me mires más,
o si me miras avisa
cuando me vas a mirar... (Machado 1972: 173).

⁶ Véanse, además, en el mismo poemario, *Un loco* CVI, vv. 13-18 (Machado 2010: 182) o *Un criminal* CVIII, vv. 2-4 (Machado 2010: 186).

No mucho más tarde, con un ahondamiento metafísico del mismo principio, Abel Martín, uno de los heterónimos machadianos más representativos, intentaría prospectar en su *Cancionero Apócrifo* una visión emblemática del universo que, a través de Leibniz, se inspiraba en Giordano Bruno, distinguiéndose por su concepción unitaria y su simbología sugestiva:

La mónada de Abel Martín [...] no sería ni un espejo ni una representación del universo, sino el universo mismo como actividad consciente, *el gran ojo que todo lo ve al verse a sí mismo*.

[...] El universo, pensado como substancia, fuerza activa consciente, supone una sola y única mónada, que sería como el alma universal de Giordano Bruno (*Anima tota in toto et qualibet totius parte*) (Machado 1972: 518-520).

Imaginando remontarse a los orígenes de esta perspectiva de su heterónimo, Antonio Machado reproduce, con un breve comentario explicativo, las coplas iniciales de aquel cancionero apócrifo que se configuran como variantes ulteriores del fragmento lírico de las *Nuevas Canciones* ya considerado.

En la primera página de su libro de poesías *Los Complementarios*, dice Abel Martín:

[I]
Mis ojos en el espejo
son ojos ciegos que miran
los ojos con que los veo.

En una nota, hace constar Abel Martín que fueron estos tres versos los primeros que compuso, y que los publica, no obstante, su aparente trivialidad o su marcada perogrullez, porque de ellos sacó, más tarde, por reflexión y análisis, toda su metafísica.

La segunda composición del libro dice así:

[II]
Gracias, Petenera mía;
por tus ojos me he perdido:
era lo que yo quería.

Y añade, algunas páginas más adelante:

[III]

Y en la cosa nunca vista
de tus ojos me he buscado:
en el ver con que me miras (Machado 1972: 520-522).

A un intercambio de miradas no menos ambiguo se hace alusión en las cartas a Guiomar, donde los ojos de la amada suelen relucir en la efusión vehemente de unas evocaciones apasionadas⁷; pero a veces, sobre todo en ocasión de encuentros en público, razones de prudencia le inducían a adoptar una actitud de lastimosa indiferencia, como se notifica en una carta del 25 de julio de 1930:

Vengo del teatro. No quería ir, porque no me gusta verte rodeada de gente. Eres para mí tan de otro mundo, diosa mía, que sufro mucho – lo confieso– viéndote entre mortales. Pero, el hombre propone [...] y amor dispone. Fui, contra mi propósito, con la esperanza de verte un momento. Como iba acompañado de mis hermanos Pepe y Joaquín y además encontré allí, como siempre, a muchos conocidos, sufrí doblemente buscándote con los ojos, para verte sin que nadie viera que te veía... (Machado 1972: 288).

De hecho, no pocos dilemas quedaron sin una solución definitiva en la poética de Antonio Machado, aún cuando, a partir de los años de Baeza, el punto focal de su especulación se fue trasladando resueltamente hacia la realidad exterior.

Y desde este punto de vista podría ser útil recordar, en conclusión, los párrafos expresivos del *Proyecto de discurso de ingreso en la Academia Española*, donde se prospectan en términos explícitos las líneas directrices de una poética renovadora:

El mañana, señores, bien pudiera ser un retorno –nada enteramente nuevo bajo el sol– a la objetividad, por un lado, y a la fraternidad, por otro. Una

⁷ Véase, por ejemplo, en una carta del 23 o 24 de enero de 1929: “¡Ojos y labios de mi diosa!” (Machado 2009: 252).

nueva fe –porque es en el campo de las creencias donde se plantean los problemas esenciales del espíritu– se ha iniciado ya. Comienza el hombre nuevo a desconfiar de aquella soledad que fue causa de su desesperanza y motivo de su orgullo. Ya no es el mundo mi representación, como en lo más popular, la única en verdad metafísica popular del ochocientos. Se torna a creer en *lo otro* y en *el otro*, en la esencial heterogeneidad del ser. El yo egolátrico del ayer aparece hoy más humilde ante las cosas. Ellas están ahí y nadie ha probado que las engendre yo cuando las veo; enfrente de mí hay ojos que me miran y que, probablemente, me ven, y no serían ojos si no me viesen (Machado 2009: 368).

BIBLIOGRAFÍA

- ALARCÓN SIERRA, Rafael – DEL BARCO, Pablo – RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio (eds.) (2006), *Manuscritos de los Hermanos Machado*, Málaga, Servicios de Publicaciones de la Fundación Unicaja (colección Unicaja), 10 vols.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Nuria (2020), *Ojos creadores, ojos creados. Mirada y visualidad en la lírica castellana de tradición petrarquista*, Madrid, Reichenberger.
- IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto Cayetano (Introd. y coord.) (2004), *El fondo machadiano de Burgos / Los papeles de Antonio Machado*, Burgos, Institución Fernán González – Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, Digitalización de textos e imágenes María Pilar Alonso Abad, 2 vols.
- MACHADO, Antonio (1972), *Los Complementarios*, Edición de Domingo Ynduráin, Madrid, Taurus.
- MACHADO, Antonio (1994), *Opera Poetica*, a cura di Oreste Macrí, Firenze, Le Lettere.
- MACHADO, Antonio (2009), *Proyecto de discurso de ingreso en la Academia Española*, en Antonio Machado, *Escritos Dispersos*, Edición de Jordi Doménech, Barcelona, Octaedro, pp. 367-368.
- MACHADO, Antonio (2010), *Soledades*, en *Tutte le poesie e prose scelte*, a cura di Giovanni Caravaggi, Milano, Mondadori.
- SANTILLANA, Marqués de (1999), *Poesía lírica*, Miguel Ángel Pérez Priego (ed.), Madrid, Cátedra.

La mirada ‘excéntrica’ de Rita Indiana en *La mucama de Omicunlé*

Sara Carini*

1. FUERA DEL CENTRO

A lo largo de su exitosa trayectoria artística, la dominicana Rita Indiana se ha vuelto una figura reconocible por una producción cultural que se caracteriza por la “fluidez de las formas y la persistencia de contenidos que definen la coherencia de su proyecto” (Martínez 2015: 39). En sus creaciones confluyen obras gráficas, literarias y audiovisuales que se han ido superponiendo y retroalimentando de manera mutua (Martínez 2015; Bustamante Escalona 2019). En opinión de Sydney Hutchinson, la variedad de géneros de su obra es tan demoledora de los principios normativos que regulan la producción artística como lo son las temáticas que elige profundizar (Hutchinson 2017: 353). La atención de Indiana se centra sobre temas que polemizan con las políticas sociales y con el pasado dominicano y lo hace por medio de propuestas narrativas/musicales y audiovisuales que juegan con la forma y ponen en escena una versión provocadora y *queer* de la realidad que quiere cuestionar. En el momento de su recepción la obra de Indiana se presenta como una opción enfatizada de los problemas que atañen a los márgenes (políticos, identitarios, culturales) y esto obliga a un cambio de postura. A este propósito, la ‘transgeneridad’ (Hutchinson 2017: 353) bajo la que se presentan

* Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano.

sus obras constriñe a asumir otra forma de escuchar/leer/mirar sus propuestas. En parte, adaptándose a los estímulos que derivan del uso de medios de comunicación diferente; en parte, participando de forma ‘activa’ en la interpretación de la obra. Para conseguir atrapar el sentido de la propuesta artística de Indiana el lector, oyente o espectador, necesita identificar los núcleos temáticos y las relaciones que estos establecen con la realidad dominicana y caribeña, verlos en perspectiva y plantearse una toma de conciencia. La reelaboración de temáticas que se reiteran dentro de su corpus artístico crea una comunicación entre una obra y otra que aumenta “el significado y el atractivo estético de la otra” (Hutchinson 2017: 353) que hace de Indiana una autora capaz de situarse en el campo cultural como figura motivadora para sus fans (Bustamante Escalona 2019: 829-830), al mismo tiempo que instaura patrones de lectura que sugieren una específica clave de acceso para la interpretación de sus textos, canciones o producciones artísticas.

En opinión de Bustamante Escalona, el posicionamiento y la coherencia con la cual Indiana se enfrenta a cada uno de sus proyectos, concreta un compromiso ético y público que identifica la autora con “la subversión, la irrupción, la disidencia, la provocación, y una larga lista de sustantivos que remiten a una resistencia a la norma y a la oficialidad” (Bustamante Escalona 2019: 816). Esta definición nos brinda la oportunidad de definir la posición que ocupa Indiana dentro del campo cultural como excéntrica. Con este término no aludimos al significado que usualmente relacionamos con este adjetivo (raro, extravagante) sino proponemos recuperar la acepción del Diccionario de la Real Academia que lo vincula con el ámbito espacial y que remite a algo que “está fuera del centro, o que tiene un centro diferente”.

Esta segunda acepción mantiene un estrecho vínculo con las teorías culturales que a partir del siglo XX se produjeron desde el ámbito caribeño. En particular, nos referimos a la *créolisation*, teoría de Édouard Glissant que plantea la superación de la dicotomía margen/centro por medio de la elaboración de una respuesta cultural que, desde los márgenes, sabe alejarse de las normas impuestas por el centro y afirmar la diversidad y la alteridad como elementos positivos del ser (Glissant 2017: 177-178). Desde la perspectiva de

Glissant, dicho alejamiento debería materializarse de forma dúplice: por un lado, como cuestionamiento de los códigos impuestos desde la identidad raíz, la identidad que desemboca en la universalidad; por otro lado, por medio de la incorporación de sus modelos dentro de una nueva configuración artística que construye la ‘poética de la relación’ (Glissant 2017: 42). Con el término ‘relación’, Glissant quiere señalar una forma nueva de ponerse en contacto entre culturas, forma que, básicamente, se basa en la aceptación de la diferencia del otro y en una continua renovación de los términos que definen la cultura/identidad. El resultado de esta dinámica se presenta como un contrapunto a la norma, dentro del cual se establecen las posibilidades para una convivencia exitosa en un mismo espacio. Al mismo tiempo, el concepto de ‘relación’ plantea una crítica al discurso universalizante y hegemónico exportado por el centro ya que supone un desarrollo rizomático y a-jerárquico de sus componentes (Glissant 2017: 123).

A partir de aquí, en el presente estudio nos planteamos analizar la mirada ‘excéntrica’ de Rita Indiana en el contexto de su quinta novela, *La mucama de Omicunlé*, publicada en 2015 por la editorial española Periférica. Por medio de esta obra la autora aborda nuevamente tanto el tema de la identidad política como el de la identidad sexual, utilizando una estructura textual original que apela a la ciencia-ficción y retoma contenidos *queer* (el cambio de sexo del protagonista, la presencia de lo andrógino, la heteronormatividad) que pertenecen a la producción artística y a las luchas personales de la autora. Tomando como punto de partida el ‘ver’ en su acepción más amplia de ser conscientes de algo y tener comprensión de la realidad, nuestro objetivo es analizar cómo el relato hegemónico es puesto en discusión por medio de la reelaboración de las temáticas de la identidad y del cuerpo propuesta por Indiana. Para lograrlo proponemos observar el funcionamiento de la estructura ficcional que secciona la novela en diferentes planos temporales e identificar las estrategias por medio de las cuales Indiana busca estimular la toma de conciencia del lector en las luchas políticas y sociales del Caribe que plantea por medio de su arte.

2. DESVELAR OTRA REALIDAD

El despertar de la conciencia del lector queda bien descrito por medio de los procedimientos de anagnórisis y anamorfosis. Ambos tienen relación con la mirada, el ver y la percepción y ambos explican cómo, a través de la vista, es posible percibir una forma (o imagen) que antes se escondía a la vista misma.

La narración de *La mucama de Omicunlé* comienza en la casa de Esther Escudero, una santera conocida también como Omicunlé, protectora de la casa de Yemayá y encargada de los cuidados de un valioso espécimen de anémona custodiado en una tinaja especial en el interior de su casa. Además de ser un ejemplar muy raro (y por esto extremadamente valioso en el mercado negro), la anémona protegida por Esther representa la puerta a otra dimensión, desde la cual la misma Omicunlé espera el regreso del elegido, el dios del mar, la única entidad capaz de arreglar los estragos que la humanidad ha causado al Mar Caribe, transformado en una sopa turbia y maloliente después de un maremoto que ha causado un abundante vertido de residuos tóxicos. Al servicio de Esther se encuentra Acilde, una mujer binaria con un pasado de acosos familiares y el deseo de cambiarse de sexo y aguantar “todo lo demás” (Indiana 2015: 19) que hasta ese momento no se reflejaba en las facciones de su cuerpo. En casa de Esther tiene que limpiar, cocinar y ahorrar. En realidad, Acilde es el héroe protagonista de la narración y el hilo conductor que permite el vaivén entre los tres distintos planos temporales entre los cuales Indiana organiza la narración. Bajo su semblante se esconde el elegido, entidad evocada por Omicunlé y reencarnación de la deidad yoruba Om Olokun, protectora de los océanos. A la vez madre y padre de Yemayá (otra deidad yoruba), Olokun es capaz de gobernar la vida y la muerte del mundo y su regreso es esperado para que pueda arreglarse el desastre provocado por los humanos durante su ausencia.

En el plano ficcional de apertura de la novela nos encontramos en un distópico 2027. La República Dominicana es un estado organizado y gobernado a través de máquinas, en el que la inmigración ilegal – en particular la procedente de Haití– es controlada por robots que eliminan los indeseados como basura. Las interacciones sociales se

controlan a través de un Price Spy, una aplicación (*app*) que desde el propio cuerpo proporciona el precio de cualquier objeto que quede investido por la vista del propietario y que se maneja con un plan de pago tal y como estamos acostumbrados con nuestros móviles. La política se ha destapado por lo que era: una estafa peligrosa al servicio de poderes externos y, en un mundo hiper-tecnológico, el problema más grande es el deterioro de la naturaleza, en particular la del Caribe, víctima de un acuerdo político con el que el presidente Said Bona ha aceptado enterrar allí armas biológicas. Las condiciones sociales y políticas están al borde de la anarquía y determinan el recrudescimiento de la individualización como única forma de sobrevivencia. Cada personaje tiene un único objetivo y está convencido de alcanzarlo. En el plano ficcional del pasado, ubicado en un analógico 1991, reside la posibilidad de modificar los acontecimientos que han hecho de la realidad de Acilde una realidad invivible. La realidad de finales del siglo XX es un mundo que todavía está apegado a los saberes originarios y por esto ha mantenido intactas la humanidad y la empatía, facetas que al desaparecer han dejado a los individuos privados del interés hacia los demás. Los conocimientos todavía se transmiten de generación en generación y solo en el momento en el que se está preparado; se mantiene, por así decirlo, una relación de armonía con el entorno, basada en la idea del vivir colectivo y de la participación comunitaria de la realidad. Giorgio, la versión transformada y ubicada en los 90 de Acilde, aparece en el medio de un arrecife de Playa Bo y ahí es cuidado y controlado por una pareja de campesinos cuya única tarea es aguardar la llegada del elegido y atenderlo cuando esta haya tenido lugar. En el futuro, un post-apocalíptico 2037, la aparente normalidad de lo cotidiano cruje con los conocimientos que Roque (la tercera versión de Acilde), detenido por corrupción, vive desde la celda de su cárcel. Las tres dimensiones que consigue dominar como Olokun son para él una realidad tangible, que experimenta como un *fluir* de imágenes de fondo en su mente día y noche. Sin embargo, representan un peso que no le permite llevar a cabo una vida normal y tras unas cuantas reflexiones decidirá deshacerse de las experiencias conocidas por medio de sus otras vidas y existir solo en el plano temporal donde tiene más posibilidades de reparar los daños creados por el hombre.

En *La mucama de Omicunlé*, la superposición de diferentes planos temporales no permite identificar con exactitud la identidad de 'el elegido' hasta no llegar al final. Aún así, el lector podrá reconocer la verdadera identidad del protagonista solo atando cabos y recordando pequeños detalles que van sumándose a lo largo de la narración. La anagnórisis se produce en las páginas finales del libro, cuando Acilde (ahora Giorgio en forma definitiva) desaparece junto a Roque. En ese momento al lector se le ofrece otra imagen, más compleja, por medio de la cual se le desvela la realidad política, medioambiental y humana que quiere cuestionar la novela. El salto entre un plano temporal y otro es el recurso con el cual Indiana plantea la descripción de tres distintos escenarios, en los cuales el lector entra en contacto con diferentes condiciones de vida (el mundo colonial, un mundo analógico y rural y un mundo tecnologizado y despersonalizado) al mismo tiempo que conoce, o reconoce, formas de organización social que reflejan épocas y políticas culturales que han interesado el pasado histórico de la República Dominicana y/o el de Latinoamérica. Desde una visión de conjunto los planos temporales en los que se superponen el pasado colonial, el presente neoliberal y un futuro post-apocalíptico plantean un cuestionamiento crucial para el lector contemporáneo conectado globalmente. El lector se ve implicado en los hechos narrados por la novela porque reconoce una imagen especular del presente en esas tres imágenes superpuestas. En ese momento el lector se enfrenta a sus propias elecciones. Su capacidad de saber comprometerse más allá de un interés superficial y una adhesión fortuita a proyectos de interés colectivo es puesta en tela de juicio y avivada por la estructura de la obra, por medio de la cual la autora quiere provocar una reflexión interna y una posible toma de posición. La estructura narrativa le ofrece al lector otra imagen de sí mismo, una anamorfosis (Lacan 1987: 92) que le permite comenzar una reflexión más allá de la novela.

3. LA PALABRA AL LECTOR: ÉTICA Y COMPROMISO, COLECTIVO VS INDIVIDUAL

Retomando el discurso inicial sobre la relación que se establece entre construcción autorial y artística de la obra de Indiana, la

condición activa en la que el lector se encuentra incluido en *La mucama de Omicunlé* puede asimilarse a la estrategia de autorrepresentación de la imagen por medio de la cual Indiana se presenta al público como “una autoría que alienta, que entrega consuelo y fuerza a un colectivo afligido y vulnerado” (Bustamante Escalona 2019: 829). En particular, este efecto es ampliado por el uso de una escritura que recuerda las formas visuales de los videojuegos. El mecanismo de imágenes superpuestas y entrelazadas que caracteriza los videojuegos no es una novedad en la narrativa de Indiana que aprovecha de estos recursos para estimular la atención del lector de forma diferente a la que le impone el texto literario (Bustamante Escalona 2017: 265). En *La mucama de Omicunlé*, la peculiar disposición de planos temporales y de las imágenes propuestas por la autora, junto con la distribución de las funciones narrativas que en cada sección permiten identificar al héroe y sus antagonistas de forma rápida y puntual, amplía la presencia del elemento distópico. Esto le permite a la autora plantear una crítica a varios niveles de espacio y de tiempo, utilizando como punto de intersección entre los distintos espacios/planos las actividades que “el elegido” cumple en el presente, en el pasado y en el futuro para arreglar la situación ambiental dominicana. Esta peculiar organización textual que recuerda los mecanismos audiovisuales no solo “desarticula los parámetros de verosimilitud de la narrativa” (Bustamante Escalona 2017: 263), sino que plantea una ramificación de la estructura narrativa (Blasco Vilches 2017: 28) que coloca al lector en una posición participativa respecto al posible desenlace de la narración. Como si se tratara de los niveles de un videojuego, el lector es quien tiene que saber captar los tópicos diseminados por la autora; de manera particular, es siempre el lector quien tiene que aceptar las evoluciones que la autora propone y aceptar su verosimilitud. A partir de ahí, la repetición de un mismo esquema descriptivo con una serie de funciones narrativas, que el lector puede verificar a partir de sus conocimientos de la realidad latinoamericana (héroe, antagonista, ayudante, problema, mecanismo de ayuda), funcionan dentro del texto como una larga serie de *blanks* que guían al lector (Iser 1987: 266) en el cumplimiento de una reflexión personal, en la que retumban los contenidos que la autora le ha previamente presentado a través de otras obras y que construyen su mensaje a nivel autorial.

Las estrategias que se desenredan a partir de la construcción de su figura como artista, así como las elecciones que plantea a nivel de difusión de sus textos literarios (Helber 2020) ubican a Indiana en una postura que es tanto marginal como internacional (Bustamante Escalona 2017; Helber 2020). Desde esta posición, realiza la creación de un arte que insiste en la puesta en escena de la ruptura de los moldes de comunicación y representación literaria (Bustamante Escalona 2017) para poner en marcha un cuestionamiento de las políticas mantenidas a nivel de ciudadanía, equidad, derechos de la persona y respeto de la identidad sexual. En este sentido pensamos que la obra de Indiana pueda considerarse ‘excéntrica’ en cuanto rompe con las visiones universalizadas que quieren imponerse desde el sistema patriarcal/hegemónico, mientras fractura las dinámicas del campo cultural insertándose desde un punto de vista glocal (Helber 2020: 288) que se mantiene cercano a las problemáticas locales de la República Dominicana al mismo tiempo que las expresa desde un punto de enunciación privilegiado capaz de atraer la atención a nivel internacional¹. La interpolación de las dimensiones temporales atravesadas por el elegido describe tres distintas realidades en las que discriminación, racismo y corrupción se presentan de forma más o menos explícita. En particular, la representación ficcional de dinámicas xenofóbicas y de abuso de poder en todas las épocas vividas por el elegido establece una relación directa entre las facetas socio-históricas que Indiana analiza dentro de la novela, relacionadas con la historia y la situación de la República Dominicana y el relato hegemónico producido a partir de la colonia. La particularidad que adquiere la representación literaria que Indiana da de esta interpolación es que solo viéndola en su conjunto es posible comprenderla. Es aquí donde

¹ El adjetivo ‘glocal’ para describir la escritura de Rita Indiana es utilizado por Helber (2020) en su estudio acerca de los rasgos que acercan o alejan la producción de la autora a la literatura mundial, sin embargo a una conclusión similar parece llegar también Bustamante Escalona (2019) cuando plantea la reconstrucción del proyecto autorial de Indiana: “si bien la autora asume su enunciación desde la marginalidad –que como sabemos es más por asuntos de género y de territorio (El Caribe) que de raza y de clase– hoy en día dentro del campo cultural e intelectual Rita Indiana ya no está en una situación de subalternidad” (834).

se vuelve de extremada importancia la vista y la posibilidad de ‘ver’ en el sentido más universal que conocemos, que es, supuestamente, el de la vista completa de todo, atributo de Dios y no de los humanos.

La peculiar forma de verlo ‘todo’, que acabamos de considerar, se inserta en la narración de Indiana por medio de un personaje vinculado con la religión yoruba, detalle nada casual si pensamos en la obra de la autora. La obra artística de Indiana se plantea, desde siempre, la inclusión de las identidades marginalizadas (en particular la haitiana) y el cuestionamiento de las dinámicas excluyentes que se producen con el desarrollo de los discursos nacionales, así como se plantea la denuncia de los mecanismos racistas que detecta en la sociedad dominicana y latinoamericana. La inclusión del elemento yoruba y la atribución de un poder sobrenatural a sus representantes cuestiona la visión histórica de la identidad dominicana y lo hace a partir de los principios que sustentan el discurso poscolonial de inclusión de lo diverso y del contraste al centro. No es un caso si algunos entre los teóricos más importantes de los movimientos poscoloniales son citados para delinear la figura de Iván de la Barra, el curador cubano que ayuda a Giorgio Menicucci a sacar adelante el experimento de Playa Bo. Por medio de su referencia, Indiana plantea una base teórica para comprender los mecanismos narrativos y la elección temática de su propia obra, al mismo tiempo que destaca la falta de práctica y el abuso de la teoría con la cual se desarrollan los movimientos que deberían destruir el *status quo* en la contemporaneidad: “A Iván no había quién lo callara. Tenía un talento especial para cerrar los argumentos más dispares y alejados de la historia cubana con una anécdota sobre Cuba, Fernando Ortiz o Fidel” (2015: 76) y más adelante sigue: “En dos meses, Iván le había desglosado a Jung, a Foucault, a Fanon y a Homi Bhabha sin abrir un libro” (Indiana 166).

La lejanía entre la práctica y la teoría del compromiso con una causa se relacionan con el cuestionamiento ético que la narración le proporciona al lector. La voluntad de vincularse personalmente, aún sacrificando el propio provecho personal para garantizar el de la colectividad, se plantea como el nudo central del cuestionamiento ético que el lector, así como el protagonista, tiene que superar. En las fases finales de la novela, Acilde/Giorgio se pregunta cómo salir adelante con sus varias vidas y reflexiona sobre cuál puede ser su futuro. En

un principio, las preguntas contemplan la toma en consideración del vínculo con la colectividad (Indiana 2015: 168-169) pero a seguir también se plantean la posibilidad de pensar en su propio futuro y un provecho personal (177-178).

Finalmente, en el momento en el que Acilde decidirá quedarse con la vida de Giorgio hará que Roque muera, pero al mismo tiempo cerrará el acceso de Giorgio al futuro tomándose un somnífero con su cuerpo originario. Acilde/Roque se quedará con la única vida que le habría permitido llevar a cabo su tarea de salvar el Mar Caribe, pero al mismo tiempo se encontrará desamparado de los poderes de la vista desde las tres dimensiones temporales y se enfrentará a las consecuencias que derivan de sus propias elecciones como persona ubicada en un solo plano temporal. Con el tiempo, Giorgio olvidará sus vidas e “incluso de lo que vive en un hueco allá bajo el arrecife” (Indiana 2015: 181). Por lo tanto, Acilde se quedará con la vida más cómoda y con aquella que le permitiría salvar el ecosistema del Caribe. Sin embargo, eligiendo quedarse en una sola vida perderá la conciencia del motivo y del compromiso por los que había regresado y gracias a los cuales había tenido acceso a una perspectiva completa de la realidad y de sus problemas.

A lo largo de toda la narración, el tópico medioambiental se vuelve un pretexto para enfatizar la carencia de pensamiento colectivo que se esconde por debajo de los planteamientos éticos de los personajes que Indiana aún en cada uno de sus frescos. Personajes capaces de combinar “ambiciones personales, egos inflados, veleidades sexuales, complejos colonizados, devoción a los ancestros (de parte de los taínos y santeros) y muy poco interés por el proyecto ecológico que supuestamente [los] ha reunido” (Duchesne Winter 2017: 200). En este sentido, la narración propuesta por Indiana funciona como un recordatorio que “emerge como una intervención premonitoria que advierte al lector sobre la innegable destrucción que se avecina si continuamos en nuestro camino de ignorancia colectiva” (García-Peña 2017: 202) y que se estalla sobre las luchas que, en la actualidad, interesan la protección de los recursos latinoamericanos de la explotación intensiva y de los intereses extranjeros. La narración de Indiana demuestra la finitud de los recursos naturales y plantea un

cuestionamiento ético que tiene que ser enfrentado por el lector y en el que se opone el compromiso pleno con una causa a la participación oportunista vinculada a intereses personales. Justamente, Duchesne Winter resalta la condición en la que se encuentra el lector durante la lectura; lo define como “quien más se desespera porque se logre finalmente el cometido de prevenir mediante la intervención en el pasado la destrucción ecológica” (Duchesne Winter 2017: 200) ya que la tensión producida por el desenlace de la narración lo implica personalmente.

4. SER VISTOS, DESDE OTRO PUNTO DE VISTA

El impulso a mantener un posicionamiento diferente frente a los modelos impuestos o propuestos por la historia se renueva, en la novela, también a través del tópico del cuerpo. En las novelas de Rita Indiana las transformaciones que sufren los cuerpos, la descripción de su proxémica, de sus experiencias y el relato de las sensaciones que las acompañan conforman un universo de significados con los que la autora dominicana plantea una fuerte crítica a la estandarización de los roles de género y a las definiciones identitarias impuestas por el relato hegemónico. El relato del cuerpo, de sus deseos y cambios –voluntarios o involuntarios– desde la periferia de lo femenino, de lo andrógino, de lo no conforme es una estrategia que Indiana utiliza para criticar el patriarcado y la subordinación (Bustamante Escalona 2017: 270) desde una posición de marginalidad que la misma autora habita dentro del campo cultural (Bustamante Escalona 2019: 819). Pero más allá de las significaciones que el inicial (y deseado) cambio de sexo de Acilde mantienen con la idea de género como ‘marco’ político y social impuesto (Butler 2007: 57), las frecuentes transformaciones que sufre su cuerpo ofrecen también los elementos para una reflexión sobre el alcance que las identidades *queer* prometen al ámbito latinoamericano. Para Falconí Trávez, Castellanos y Viteri, lo *queer* es una “forma de ubicarse en los debates sobre sexualidades y género, para observar sus ‘márgenes’, normas y hegemonías en los diferentes espacios que habitamos real y simbólicamente” (Falconí Trávez – Castellanos –

Viteri 2013: 10), esto no puede darse sin considerar el contexto, ya que es a partir de ello que se producen las inequidades y los desajustes a nivel de género. Por lo tanto, considerar lo *queer* aplicado a América Latina significa analizar el amplio abanico de problemáticas que se producen en su interior (Falconí Trávez – Castellanos – Viteri 2013: 11; Large 2017) para explicar cómo confluyen en él las cuestiones de sexualidad, etnia y género.

La propuesta de Indiana ofrece este tipo de cuestionamiento. Los continuos cambios de identidad/cuerpo que sufre Acilde no ponen en escena solo una contrariedad a la norma de género, también representan épocas históricas precisas, con sus problemas y sus retos. Cada pasaje de un plano temporal a otro lleva a la adquisición de una nueva identidad, por medio de la cual la realidad se ve y percibe de forma diferente. Apoyándonos en Espinosa Miñoso podemos interpretar esta dinámica como la búsqueda de una nueva forma de ser que propone una renovación (al mismo tiempo que un cambio) en la idea de lo que es la ‘identidad’ (Espinosa Miñoso 2007: 28). La imposibilidad de ubicarse de forma satisfactoria en una identidad normalizada produce una identidad “no estable” (Espinosa Miñoso 2007: 28) que se modifica continuamente a la búsqueda de una condición de representatividad adecuada. A nivel narrativo esta representatividad se concreta en la no asignación sexual o, mejor dicho, en la dúplice asignación sexual. El cuerpo binario de Acilde se transforma por medio de una anémona de mar (elemento natural andrógino) y renace en una deidad que es, al mismo tiempo, madre y padre. La fluidez del género del protagonista y la imposibilidad de ubicarlo dentro de pautas de conducta asociadas con su sexo producen en el lector un desplazamiento de la atención hacia las dinámicas en las cuales el cuerpo es incluido de las cuales forma parte. Pensando en la función que la crítica ha individuado para el tópico del cuerpo en Indiana (Vera-Rojas 2017; Bustamante Escalona 2017) pensamos que en *La mucama de Omicunlé* el cuerpo no solo plantee la representación “de la inestabilidad y de las posibilidades de resistencia con las que operan los sujetos y las corporalidades que habitan en la deriva del discurso hegemónico y en los intersticios de los dispositivos del poder” (Vera-Rojas 2017: 211-212), sino que también propone la

representación de una marginalidad que resulta ser, a todos los efectos, la salida y la solución a los problemas que un mundo patriarcal ha estado organizando y desarrollando por siglos. Desde este punto de vista, la fluidez de la identidad sexual de Acilde se plantea como un elemento de resignificación y desplazamiento (Bustamante Escalona 2017: 285) que al mismo tiempo representa una fórmula de salida de las problemáticas causadas por el sistema patriarcal. Como destaca García-Peña, el cuerpo renacido de Acilde lleva consigo tanto el elemento femenino como el masculino (García-Peña 2017: 203), dos opuestos que en la ausencia de la marca de un género dominante se manifiestan como el equilibrio. Este equilibrio recupera la idea de una nueva identidad, alejada de los marcos de género en la cual los opuestos se demuestran capaces de recomponer los destinos del mundo gracias a su capacidad de adaptación y transformación, según las indicaciones que proceden de las cosmogonías originarias.

5. CONCLUSIONES

En la parte final la novela de Indiana nos invita a reflexionar acerca del compromiso ético y personal que estamos dispuestos a mantener con las condiciones de vida que desarrollamos. ¿El interés individual ganará sobre el interés colectivo? El final abierto deja espacio para que el lector permanezca en la duda sobre el posible resultado. No sabremos si el Giorgio filántropo y mecenas que ha invertido en el Sosúa Project ha continuado su tarea y ha llevado a cabo la salvación de los arrecifes y corales o de si ha decidido ceder ante la posibilidad de ganancias más fáciles y más inmediatas. Sin embargo, el lector se queda con la descripción de los pensamientos que llevan a Giorgio a decidir por una vida cómoda y fácil. Estos plantean una crítica a la facilidad con la que el capitalismo ha querido deshacerse del problema ambiental y ético en favor del crecimiento y del progreso y se reflejan en la dicotomía individual/colectivo que se construye a lo largo de toda la novela. Desde esta perspectiva, la visión totalizante que viene con la iniciación a los saberes ancestrales de la religión yoruba se relaciona con un sentir y un vivir que funcionan alrededor de un eje

colectivo, en el que es implícito el compromiso personal de cada uno frente a los demás y de cada uno frente a un elemento natural como la naturaleza con el que hay que convivir. A este propósito, Indiana conecta su ficción con los vínculos ancestrales que forman parte de las cosmogonías de los pueblos originarios y que se ubican en directa oposición a los principios impuestos por el capitalismo. Esta relación cuestiona los moldes hegemónicos que se impusieron a partir de la colonia en Latinoamérica y destaca la importancia de una revisión de los modelos de creación identitaria del Caribe, sugiriendo la abolición de las categorías que a partir de la procedencia o del color de la piel planteaban para las personas roles preestablecidos dentro del conjunto social e histórico de sus propios países.

Para concluir, las condiciones que Acilde experimenta en los distintos planos temporales explorados por sus avatares ponen en cuestión la visión del discurso hegemónico, demostrando la perdurabilidad de los desperfectos causados por el desarrollo de las estructuras capitalistas después de la colonia. Desde este punto de vista, el recurso a la vista como metáfora de un conocimiento totalizante y profundo es el pretexto para construir una dinámica de discusión dialógica entre épocas históricas diferentes, que permite que se comuniquen tanto temas ecológicos como temas políticos y que, finalmente, estos establezcan las condiciones para una reflexión sobre la ética y el compromiso personal. A través del desplazamiento entre lo local y lo global, Indiana consigue crear un producto artístico que se presenta como “producto subversivo tanto en sus estrategias estilísticas como en su posicionamiento político” (Bustamante Escalona 2017: 284) que apela al reconocimiento de la legitimidad de lo periférico, de lo marginado y de lo subordinado en la construcción de discursos (históricos o identitarios) que puedan aplicarse dentro y fuera de los límites caribeños. Esto le permite no solo poner en cuestión el ámbito que se relaciona con su propio contexto literario de referencia (República Dominicana, Latinoamérica), sino también expandirse hacia una reconsideración más amplia de los hechos históricos que incluye la puesta en cuestión de los mecanismos de desarrollo social impuestos después de 1492 a nivel internacional. Por consiguiente, pensamos que la mirada desde la que Indiana propone

su propia representación de la realidad se presenta como excéntrica porque planteada desde un punto de enunciación que se mantiene fuera del centro a partir de la elección de las temáticas que decide reelaborar y de las posibles reconfiguraciones que propone para que el lector las interprete de forma autónoma. En el caso específico de *La mucama de Omicunlé*, la inclusión de las temáticas del elemento sexual binario y de la alteridad identitaria que procede del elemento ancestral afroantillano e indígena le dan continuidad a la poética de la autora, al mismo tiempo que su reelaboración pone en marcha una representación frente a la cual el lector es invitado a tomar una posición o a desarrollar una reflexión individual.

BIBLIOGRAFÍA

- BLASCO VILCHES, Luis Felipe (2017), *El viaje del héroe en la narrativa de videojuegos*, “Cuaderns de Cine. Cine y videojuegos”, n. 12, Alacant, Vicerectorat de Cultura, Esports i Llengües, Universitat d’Alacant, pp. 27-33.
- BUSTAMANTE ESCALONA, Fernanda (2017), *Rita Indiana Hernández: una escritura que retuerce los márgenes y los paradigmas de representación identitaria*, en Fernanda Bustamante Escalona (ed.), *Rita Indiana. Archivos*, Berlin, Ediciones Cielonaranja, pp. 259-289.
- BUSTAMANTE ESCALONA, Fernanda (2019), *Expresar un posicionamiento, exponer la intimidad: la imagen de autora en Rita Indiana y su “Yo” autorial*, “Revista Iberoamericana”, vol. LXXXV, n. 268, pp. 813-837.
- BUTLER, Judith (2007), *El género en disputa*, Barcelona, Paidós.
- DUCHESNE WINTER, Juan (2017), *Rita Indiana y sus nuevos misterios*, en Fernanda Bustamante Escalona (ed.), *Rita Indiana. Archivos*, Berlin, Ediciones Cielonaranja, pp. 197-200.
- ESPINOSA MIÑOSO, Yurdekys (2007), *Escritos de una lesbiana oscura: reflexiones críticas sobre feminismo y política de identidad en América Latina*, Buenos Aires-Lima, Editorial Frontera.
- FALCONÍ TRÁVEZ, Diego – CASTELLANOS, Santiago – VITERI, María Amelia (2013), *Resentir lo queer en América Latina: diálogos desde/con el Sur*, Barcelona-Madrid, Egales editorial.
- GARCÍA-PENA, Lorgia (2017), *La mucama de Omicunlé: Una reseña*, en Fernanda Bustamante Escalona (ed.), *Rita Indiana. Archivos*, Berlin, Ediciones Cielonaranja, pp. 201-205.

- GLISSANT, Édouard (2017), *Poética de la relación*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.
- HELBER, Silja (2020), *¿Cuánto más marginal, más central?: La escritura de Rita Indiana*, en Gustavo Guerrero – Jorge Joaquín Locane – Benjamin Loi – Gesine Müller (eds.), *Literatura latinoamericana mundial: dispositivos y disidencias*, Berlin, De Gruyter Recht, pp. 279-289.
- HUTCHINSON, Sydney (2017), *Una propuesta transgénica de la música de Rita Indiana: el potencial transformador de sus canciones y videoclips, y el compromiso de leer-escuchar “Entre líneas / Pa’l la’o”*, en Fernanda Bustamante Escalona (ed.), *Rita Indiana. Archivos*, Berlin, Ediciones Cielonaranja, pp. 351-385.
- INDIANA, Rita (2015), *La mucama de Omicunlé*, Cáceres, Editorial Periférica.
- ISER, Wolfgang (1996), *L’atto della lettura: una teoria della risposta estetica*, Bologna, il Mulino.
- LACAN, Jacques (1987), *El seminario de Jacques Lacan. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Barcelona, Paidós.
- LARGE, Sophie (2017), *Las especificidades del feminismo lésbico decolonial caribeño bajo el prisma de la literatura: los casos de Yolanda Arroyo Pizarro y Rita Indiana Hernández*, “Amerika. Memoires, identités, territoires”, vol. 16, <https://journals.openedition.org/amerika/8116> [19.01.2022].
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Lina (2015), *Sana que sana. Ciudadanía dominicana: el proyecto multimedia de Rita Indiana*, “Arte y políticas de identidad”, vol. 13, diciembre, pp. 37-58.
- VERA-ROJAS, María Teresa (2017), *¡Se armó el juidero! Cartografías imprecisas, cuerpos disidentes, sexualidades transgresoras: hacia una lectura queer de Rita Indiana Hernández*, en Fernanda Bustamante Escalona (ed.), *Rita Indiana. Archivos*, Berlin, Ediciones Cielonaranja, pp. 207-230.

Los ojos y la mirada en la poética de Francisco de Quevedo

*Alessandra Ceribelli**

1. INTRODUCCIÓN

A partir de Platón, los ojos fueron concebidos como el medio privilegiado para el enamoramiento. Esta concepción fue central sobre todo en la poesía provenzal y en el sistema de amor cortés. Todo esto llevó a la cuestión de la relativa responsabilidad de las penas amorosas del amante. Sin embargo, con el pasar de los siglos y de las diferentes filosofías, en el Siglo de Oro el ojo fue una metáfora explotada para referirse no solamente al tema amoroso, sino también a asuntos de tema moral, religioso y hasta cómico. Este aspecto es evidente en la producción poética de Francisco de Quevedo, quien, si de un lado explota las imágenes de la tradición petrarquista y postpetrarquista, del otro dibuja sátiras y burlas equipadas de una fuerza única, hasta reflexionar sobre la vida humana y su relación con la divinidad. En este trabajo me propongo analizar cómo el poeta, a través de la metáfora de los ojos y de la mirada, investiga los sentimientos y el sentido de la existencia del hombre.

La vista es el último sentido que se desarrolla en el ser humano. Los ojos tienen el mayor índice de asimilación con respecto al resto de los sentidos, presentando 18 veces más terminaciones nerviosas que el

* Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano.

nervio coclear del oído. Esto se debe a 120 millones de bastoncillos que toman la información de 500 niveles de luz y sombra. Además, 7 millones de conos permiten distinguir entre más de 1 millón de combinaciones de color. Todo esto es posible solamente si el órgano se mantiene en un movimiento constante. Además, según Sloterdijk (1992: 58), podría considerarse como el prototipo orgánico de la filosofía, porque los ojos pueden ver, pero también pueden verse a sí mismos viendo. Con estas premisas, los ojos y la vista constituyen seguramente una fuente de inspiración y de curiosidad por parte de los artistas de todo el mundo y de todos los siglos.

En los autores clásicos, el amor se creaba en el alma del hombre a través de los ojos, como se lee en el *Fedro* (Platón 2010: 251, 3). En el *Timeo* (Platón 2012) la creación del sentido de la vista se asocia a la creación de la inteligencia humana y del alma. De hecho, se considera el intelecto como el ojo de la mente, pero según el filósofo griego se veía a través de los ojos y no gracias a ellos. En el sistema agustiniano y paulino, los ojos escudriñan la verdad divina y se reconocen en el alma o en el intelecto. De esta manera, este órgano entra a ser parte del sistema del amor cortés, cuya cuestión central era la relativa responsabilidad de los dolores del amante. El corazón era el verdadero culpable, porque no se ama con los ojos, sino que con el corazón¹. Esta corriente literaria se desarrolló y creció en la poesía provenzal, capitaneada por Chrétien de Troyes, y el concepto pasó luego a Italia, Alemania, España e Inglaterra.

Los ojos siempre tuvieron un rol dominante en la veneración de la mujer en la poética platónica y petrarquista, considerados el espejo del alma y la puerta por la que los enamorados comunicaban sus sentimientos. Pero según Marc Bensimon (1972: 279), se trataba de una actividad bastante narcisista donde el poeta no veía realmente a la amada, cuyos encantos abastecía. En la corriente stilnovista, los ojos podían transmitir a quien razonaba un “habito gentile” y contrario a “ogni pensier vile” que con las alas amorosas alzaba al poeta para que

¹ Esta diatriba se puede encontrar en la *Disputatio inter Cor et Oculum* que investiga la responsabilidad por el pecado. También este órgano es muy presente en la poética de Quevedo. Sobre el tema, ver Ceribelli (2017).

dijese lo que hasta en aquel momento había ocultado (Berra 2010: 230-240). Durante la Edad Media, la metafísica de la luz conllevaba una adaptación religiosa de las ideas platónicas y santo Tomás de Aquinas diferenció entre la representación y el fetichismo, es decir, entre la iconolatría que venera y la idolatría que adora. En cambio, en el Renacimiento se desarrolló un giro sustancial de la visualización, que llegó a ser el punto central de toda actividad artística, literaria, intelectual y hasta musical. No es un caso que remonten a este período la mayoría de las invenciones científicas y de los descubrimientos con respecto a la vista y a la reproducción, como el primer espejo plateado y la perspectiva en las artes visivas. Con esta última invención, todo se centraba en el ojo del espectador y el solo ojo se transformaba en el centro del mundo visible. Se llegó así a una autonomización secular de lo visivo, gracias también al protestantismo que no necesitaba la asistencia de los soportes visuales para enseñar los misterios de la fe (Phillips 1973: 209). Fue en este momento, gracias a las nuevas tecnologías, que la vista llegó a ser el sentido dominante. Empezó el así llamado 'régimen ocular del barroco' (Jay 1993: 45), que con las iglesias y las cortes rebosantes intentaba volver a conquistar a las masas. Según algunos estudios, los artistas de este periodo querían explorar la 'locura de la visión' (Buci-Glucksmann 2013), es decir, una sobrecarga de aparatos visivos con un extra de imágenes en una pluralidad de planes espaciales. Sin embargo, no hay que olvidar que el típico espejo barroco es anamorfo, es decir, cóncavo o convexo, distorsionando así la imagen reflejada. En la literatura, san Ignacio de Loyola consideraba necesario visualizar los conceptos abstractos, así como santa Teresa de Ávila declaraba visualizar las palabras en sus oraciones. Para Tesauro, mirar con los ojos y contemplar con el intelecto eran dos especies análogas de conocimiento, mientras que, según algunos estudiosos, Herrera tenía una suerte de obsesión visual, que podía poner al lector en presencia del ánimo de las cosas. Algo parecido se puede encontrar también en Spenser, considerado un poeta pictórico, donde la vista es metáfora de comprensión y el sentido más inmediato e insistente, que domina hasta los sueños. En Shakespeare, el ojo tiene cuatro significados: es expresión del carácter del personaje (*Much Ado About Nothing*), es símbolo de la emoción

humana (*Henry IV*), del poder y de la virilidad (*King Lear*), hasta llegar a ser el lugar donde emerge el sentido de culpa (*Hamlet*). San Juan de la Cruz hace un paso adelante, afirmando preferir la discreción de la noche que previene ver y ser visto, llegando así a una suspensión de los sentidos, donde la oscuridad otorga más realidad a lo que se encuentra escondido. La ceguera llega así a ser un valor. Este concepto ha sido reafirmado por Montaigne en sus *Essais*, donde la percepción visual se considera menos importante que la imagen táctil y hasta digestiva. Es la “racionalización de la vista”, que conlleva una devaluación de los sentidos más íntimos como el olfato y el tacto. Llegará luego Goethe, según el cual la vista es el sentido más importante, porque se alza sobre lo que es material y se acerca a las facultades espirituales. Este nuevo cambio en la consideración poética de ojos y mirada no fue casual, dado que fue justo en el siglo XIX cuando la ciencia acogió varios avances en el campo de la óptica y de la fisiología, cuyo pionero fue Ambroise Paré.

2. LOS OJOS EN QUEVEDO

Rastreando los poemas de Quevedo, el lector puede encontrar más de doscientas referencias a los ojos, convirtiéndose así en uno de los órganos favoritos para componer versos. Como apuntado por González Quintas (2006: 189)², las referencias a los ojos se duplican en este poeta con respecto a sus predecesores y contemporáneos. Este aspecto no debe sorprender, dado el profundo conocimiento y la profunda influencia que las tradiciones filosóficas y poéticas anteriores ejercieron en la producción quevediana, como es el caso del modelo platónico del amor, cuyo eje fundamental es la importancia de los ojos y de la luz, como consecuencia de las reflexiones de Bembo, León Hebreo y Nobili³.

² En su libro, la autora estudia solamente los ojos desde el punto de vista metafórico.

³ Para profundizar sobre el tema, ver Arellano (1997).

2.1. La poesía satírica

Empezando por los poemas satíricos, salta a la atención del lector todo un universo escatológico que asocia otro orificio menos noble a los que tenemos en la cara, llamándole de igual manera ojo y vinculándolo a referencias demoniacas. En la variante paródica de la *descriptio puellae*, el autor quiere describir lo bajo corporal, denunciando sin piedad el desgaste inevitable que afronta cada cosa (Orazi 2011: 262). Un tipo de burla muy común en la poética de Quevedo es seguramente la sátira de oficios, junto a la explotación de los *topoi* amorosos, pero al revés. De hecho, en los sonetos satíricos, el poeta habla de ojos que matan, como si fuesen doctores o médicos, pero también sirven a prostitutas y a malvivientes para literalmente atrapar y engañar a los transeúntes. Pero los ojos pueden ser también símbolo de una transacción y de un trato comercial en aquella España en plena crisis, como ejemplificado en el soneto 560⁴ (“El ciego lleva a costas el tullido”)⁵: todo tipo de caridad es en realidad astucia interesada o mejor, “truco interesado”. Del mismo modo, en las jácaras se asiste a una animalización y cosificación típica del rebajamiento de la persona, hablando de “ojos de gallo / ojos amodorrados / acostados en el sorbo / ya ballesteros, ya bizcos” (B857, “Añasco el de Talavera”, vv. 33-36).

2.2. La poesía amorosa

Quizás es en los poemas de tema amoroso que Quevedo pudo explotar el universo visual de manera más amplia. Como acabamos de decir, la mirada era el medio privilegiado del enamoramiento según la tradición stilnovista, pero Quevedo subraya los peligros de este sentimiento que lucha como contra los peligros de la navegación

⁴ Utilizo la numeración de Bleuca en la edición de *Poesía original completa* (Quevedo 2004).

⁵ Este soneto tiene muchas deudas con la tradición de la *Antología Griega*. Para profundizar sobre el asunto, véanse López Poza (2004), Marasso (1934: 17) y Schwartz (1999: 300-301).

“Fuego a quien tanto mar ha respetado”, B292). En particular, Navarro Durán advierte que en este soneto “los ojos le ofrecen el ensayo de la navegación; sus entrañas, el refugio” (1997: 43). En “Alma es del mundo Amor, Amor es fuente” (B332), el poeta describe los ojos como importantes en la comunicación de las almas de los enamorados y de la entrega incondicional del amante a la amada, como también se puede encontrar en “Las luces sacras, el augusto día” (B333)⁶ con una referencia también al movimiento de los astros, comparando los ojos a “esferas” (v. 9), con una clara alusión a las esferas celestes. La misma alegoría astrológica se encuentra en “También tiene el amor su astrología” (B482), soneto dedicado a los ojos de Lisi y donde el poeta, a través de las imágenes pertenecientes al campo de los astros, se refiere a los efectos de la belleza de la mujer, que se encuentra concentrada en los ojos, con una referencia a la importante estrella Sirio, que aparece como metáfora de los ojos de la amada (Arellano 2012: 56). Además, contemplar los ojos significaba contemplar el espejo del alma. Este mismo espejo, en el soneto “Cuando al espejo miras” (B408), se transforma en el cielo, siendo los ojos dos estrellas y la cara un sol.

Una de las imágenes más frecuentes es probablemente la hipérbole del llanto del amante, cuyo caudal es tan grande como el de un río. Sus lágrimas son un fértil y apacible río (“Esforzaron mis ojos la corriente”, B318), dos mares, en un arroyo (“Tú, rey de ríos, Tajo generoso”, B378), ninfas que habitan dentro de dos ríos (“Piedra soy en sufrir pena y cuidado”, B379) y tributo a la dama (“Aquí la vez postrera”, B400). Pero si de un lado los ojos se asocian al agua que pueden producir, del otro está el fuego de la mirada de la amada, que con sus rayos puede cegar al amante. Ese fuego puede quemar en un instante a cualquier hombre, llegando a ser el símbolo del *memento mori* y resultado del fuego del amor emanado por esos mismos ojos

⁶ Aquí el poeta introduce también el concepto de amor como ley del universo, donde todas las cosas aman y por eso existe una armonía universal, inspirándose en la noción de “concento” de León Hebreo, como sugerido por Roig Miranda (2005: 175). Además, ya en el epígrafe del soneto se puede leer aquella referencia a la “música consonancia del movimiento de unos ojos hermosos, imperceptible al oído, como la música de los orbes celestiales”.

“Aminta, para mí cualquier día”, B308). Su poder es tan fuerte que podrían incendiar incluso el agua (“Júpiter, si venganza tan severa”, B411). Sin embargo, la belleza de la dama resulta invisible a los ojos corpóreos y a la “vista” del intelecto a causa de la separación de su superioridad ontológica. En otras palabras, en el poeta no se vuelve ciego solamente por el fulgor de la mirada y de la hermosura de mujer, sino por su desdén y su distancia intrínseca. La misma metáfora de ojos que representan el fuego del amor se encuentra en “Lo que me quita en fuego me da en nieve” (B306)⁷, donde también aparece el tema todo petrarquista de la mujer cubriéndose la cara, asociando esta vez la mano y su blancura a la nieve⁸. En cambio, en el soneto “Ojos, guardad al corazón secreto” (B381), el poeta se dirige directamente a sus ojos para que no digan su dolor a través de las lágrimas. Además, Navarro Durán advierte que en el texto en cuestión aparece una fusión de antítesis: de un lado el fuego de las entrañas y del otro el agua de los ojos (1997: 51), como ya vimos anteriormente en otros poemas amorosos. De esta manera, con esta síntesis, Quevedo quiere describir la doble naturaleza del sentimiento: de un lado, el amor que consume, y del otro, el dolor que aflige.

Quevedo es conocido por el gran público gracias a sus versos satíricos, pero también en la poesía amorosa utiliza defectos físicos para alabar la hermosura de la dama. La mujer bizca del soneto 315 (“Si a una parte miraran solamente”) es una entidad positiva, que ya no abrasa ni ciega al amante, sino que al revés distribuye de manera generosa y proporcionada la luz a diferentes partes justo gracias a sus ojos torcidos, transformándose así en una especie de sol benigno⁹. El defecto reaparece en el soneto siguiente, “Para agotar sus luces la hermosura” (B316), donde el único ojo de la mujer es tan hermoso que, si tuviera dos, el otro, pobre, ya se quedaría sin

⁷ Para profundizar en el análisis del soneto, ver Gargano (2002).

⁸ Según Profeti, hacia la parte final del soneto, este aspecto “toglie ogni profondità al dolore dell’amore, e riporta in superficie, non solo in senso proprio, il discorso” (1984: 27).

⁹ González Quintas (2006: 264) subraya que, según la metafísica de la luz, la belleza es propiedad esencial del ser y se identifica con la luz. Además, se trata de un acto creador de difusión del ser, como iluminación.

amantes. Además, ese mismo ojo solitario se manifiesta como sol en la oscuridad del otro que falta. Del otro lado, el primero, el supérstite, afirma de manera tan imperiosa su predominio que el otro no podría encontrar “monarquía”, es decir, una zona donde poder ejercer su poder. De esta manera, los ojos pasan a ser metáfora de monarcas, personificándose. Finalmente, en “Invidia, Atandra, fue del sol y el día” (B318), Quevedo llega a cantar la ceguera como resultado de una conjuración cósmica de sol, día y estrellas, envidiosos de la hermosura de la mujer. La ceguera vuelve a ser símbolo de una culpa, pero aquí toma valor positivo asociándose a la belleza de la dama. Además, este defecto se relaciona a la amada y ya no al amante, como acabamos de ver. Por esta razón, Arellano subraya que, “la ciega, al ser vista, ciega ella misma los ojos de quienes la miran y provoca el mismo fuego que el dios Amor, también ciego” (2012: 58). De esta manera, causa y efecto se encuentran resumidos en la figura de la mujer, a pesar de su imperfección física.

El tema de la luz asociada a los ojos aparece también en “La lumbre que murió de convencida” (B309), donde el poeta utiliza la metáfora de la bujía que se apaga, introduciendo a su vez un tono erótico, como sugerido por Gallego (2012: 73). En este soneto, la muerte de la llama y su resurrección se deben respectivamente a los ojos y a la boca de la mujer: de un lado, los ojos matan con su propia luz el débil fulgor de la vela, pero la boca, con su aliento, resucita, porque el beso excita el fuego. De esta manera, Quevedo utiliza el poder de los ojos como punto de partida para describir una situación erótica, alejándose así también de la tradición petrarquista y neoplatónica. De hecho, los ojos aparecen como un elemento que crea una situación de oscuridad y frío, contrariamente a la concepción de luz y fuego que se asocia a este órgano, mientras que la boca pasa a adquirir todas las características que en cambio antes pertenecían al imaginario poético relacionado con la mirada.

A pesar de la inundación del tema de los ojos y de la mirada en la poética de Quevedo, el mismo poeta introduce un tópico que hereda de la tradición petrarquista, es decir, la incapacidad del artista de retratar estas dos luces, como se puede ver en “Si quien ha de pintaros ha de veros” (B307). Aquí, tomando como punto de partida algunos

textos de Torquato Tasso¹⁰, el madrileño inserta también la filosofía neoplatónica, que asociaba la vista física a la vista del intelecto¹¹. La belleza de la mirada de la mujer es tanta que al pintor le resulta prácticamente imposible retratarle haciéndole justicia, arriesgándose además a quedarse ciego por la misma razón. Además, según Gallego (2012: 68-69), “la propia figura de la amada es la mejor copia que de ella puede hacerse”, introduciendo también una crítica hacia la pintura renacentista.

Finalmente, en el poema “No lo entendéis, mis ojos, que ese cebo” (B340), Quevedo presenta los ojos como un sujeto pasivo a la merced del mismo yo que se dirige a ellos para que puedan entender cómo es la realidad, en otras palabras, para “abrirles los ojos”. El yo bebe la muerte de la mirada de la dama y es él el único culpable. El yo poético, los ojos y el alma se representan como tres entidades subordinadas al encanto irresistible de la dama, cuya mirada conduce a la prisión del alma. El yo es la conciencia de este proceso y el hacedor. El poeta ya ha quedado solo frente a la muerte y a la condena a causa de su sentimiento (Navarro Durán 1997: 51-52).

2.3. La poesía metafísica y moral

Pasando a la poesía metafísica y moral, Quevedo se para en la reflexión del significado de la vida del hombre y de la muerte. En “Nací desnudo, y solos mis dos ojos” (B23), subraya que la existencia del hombre es un camino sembrado de abrojos: saca los ojos, pero están cubiertos de llanto. Vuelve así la exageración de las lágrimas copiosas como ríos y que llegan a formar mares, asociando a su vez la imagen del naufragio de la propia vida, a la merced de las olas y del juicio de cada uno que llega a través de los ojos de los demás (“¡Oh tú, que inadvertido peregrinas”, B12), como un reflejo. En “Oír, ver y callar remedio fuera” (B84) el poeta silencia al cuerpo, reduciendo la realidad a una abstracción visual. La vista llega así a

¹⁰ Sobre el tema, ver Ceribelli (2017: 14).

¹¹ Para el análisis del soneto en cuestión, ver Krabbenhoft (2010).

ser el sentido que permite entender lo que nos rodea, pero ya de una manera oportunamente rendida para cerrar la puerta al vicio. Quevedo prefiere así ser olvidado por los hombres poderosos. Es la experiencia de cada día que confirma la naturaleza traicionera de los sentidos, sobre todo de la vista, que despierta los apetitos.

Uno de los sonetos más conocidos de Quevedo es probablemente “Retirado en la paz de estos desiertos” (B131), donde afirma que escucha “con mis ojos a los muertos” (v. 4). Dejando de un lado el conceptismo quevediano y el posible elogio de la lectura, hace falta pararse para reflexionar sobre la función de oráculo de los libros leídos. Considerando que el verbo utilizado es el presente del indicativo, se podría afirmar que, a través de sus ojos, Quevedo interioriza la muerte y muestra la euforia del triunfar de la muerte logrando el tiempo gracias a la escucha de esas grandes almas. En este caso también los ojos son el medio privilegiado para comunicar, aunque a primera vista la actitud del poeta podría parecer pasiva, dado que simplemente “escucha”, pero antes afirma que vive “en conversación con los difuntos” (v. 3). Vida y muerte ya no se diferencian, la una es parte integrante de la otra. El mismo proceso de comunicación se puede notar en los epitafios y elogios, donde los ojos sirven solamente para que el lector se recuerde que va a morir: la única función es la de mirar a su alrededor y ver las piedras y los monumentos que recuerdan a sus antepasados. El autor se dirige directamente a los ojos para que lloren, pero el rumor de la vida ya no aparece como nada importante (“Verdugo fue el temor en cuyas manos”, B129). Ya se encuentra agotado y no tiene más lágrimas: “La lengua se me pega a la garganta, / agua a mis ojos falta, a mi voz bríos, / nada me desengaña, / el mundo me ha hechizado” (“¡Que tenga yo, Señor, atrevimiento!” , B16, vv. 5-8).

2.4. Poemas religiosos

Los ríos de lágrimas vuelven en la poesía religiosa, pero aquí se vierten en raudal (“El ver correr de Dios la sangre clara”, B155), es decir, que el alma sale del cuerpo por el abundante llanto, imagen asociada a la muerte en vida de María. Las lágrimas adquieren así

un poder redentor y el sufrimiento intrínseco en la vida del hombre vuelve a tener sentido propio. Son lluvia que da para beber a la existencia de cada uno y al mundo entero (“Con la voz del enojo de Dios suena”, B183). El alma se manifiesta en los suspiros y en ojos de paloma que son espejo del alma, es decir ojos cándidos que aquí se asocian a la Esposa, en otras palabras, a la Iglesia. Está aquí la salvación del hombre, en la mirada cariñosa de Dios, y los ojos de cada persona son los mismos ojos de Jesús, vendados para burlarse de él durante la Pasión (“Llámanle rey, y véndanle los ojos”, B162). En aquel momento ya no podría comunicarse con el hombre: la soledad suya y de los demás se manifiesta de manera evidente.

3. CONCLUSIONES

Para concluir y parafraseando de alguna manera parte de este trabajo, en la poética de Francisco de Quevedo los ojos son un medio privilegiado para que el poeta pueda comunicar sus sentimientos y su concepción de la existencia humana a todos sus lectores. Explotando los *topoi* platónicos y petrarquistas, vuelve a subrayar los peligros del sentimiento amoroso, asociado sobre todo a sus efectos morales de ceguera y de muerte. Los ojos pueden ser también un medio de acercamiento entre dos personas, cuyas almas entran en contacto y en conversación, así como los ojos permiten conversar con nuestros antepasados y entrar en otra dimensión, la de la muerte. El poeta llega así a dibujar una dicotomía que es intrínseca a la existencia humana. Los ojos pueden ser agua y fuego, salvación y condena, vida y muerte, Dios y demonio, puerta y piedra, escatología y religión, burla y alabanza. Considerando y superponiendo varios niveles como en la “locura de la visión” barroca de la que hablamos al comienzo y viendo a través del espejo barroco de Quevedo, que considera cada faceta de la existencia humana como fundamental, la figura humana distorsionada por sus pasiones vuelve a tomar sus rasgos completos. A través de los ojos del mismo poeta, y gracias a sus quevedos, el lector puede volver a encontrarse a sí mismo en cualquier momento de su recorrido por esta tierra. Tantas son las referencias a los ojos que

se podría considerar el corazón pulsante de la poesía de Quevedo. Además, se ha podido notar una vez más que, como en muchos otros casos, en la producción del poeta madrileño, un elemento no tiene solamente el significado inmediato y práctico retratado en sí, sino que esconde en él un mundo aparte, lleno de reflexiones que siguen variando a lo largo de la lectura de los poemas.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio (1997), *La amada, el amante y los modelos amorosos en la poesía de Quevedo*, en Marie-Linda Ortega (ed.), *La poésie amoureuse de Quevedo*, Lyon, Ens éditions, pp. 71-84.
- ARELLANO, Ignacio (2012), *Modelos femeninos en la poesía de Quevedo*, “La Perinola”, 16, pp. 47-63.
- BENSIMON, Marc (1972), *The Significance of Eye Imagery in the Renaissance from Bosch to Montaigne*, “Yale French Studies”, 47, pp. 266-290.
- BERRA, Claudia (2010), *Le canzoni degli occhi (RVF 71, 72, 73), Lettura pronunciata il 15 aprile 2010*, <https://air.unimi.it/retrieve/handle/2434/164551/161632/13B%20Berra%20OK.pdf> [30.09.2020].
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine (2013), *The Madness of Vision: On Baroque Aesthetics*, Athens, Ohio University Press.
- CERIBELLI, Alessandra (2017), *El corazón en la poética de Francisco de Quevedo*, en Antonella Cancellier – Alessia Cassani – Elena del Maso (eds.), *“El corazón es centro”. Narraciones, representaciones y metáforas del corazón en el mundo hispánico*, Padova, Cleup, col. Lince-o, Saperi Nomadi, pp. 139-150.
- GALLEGO, Alicia (2012), *El erotismo en la poesía amorosa de Quevedo: los objetos del deseo*, “La Perinola”, 16, pp. 65-75.
- GARGANO, Antonio (2002), *Lectura del soneto “Lo que me quita en fuego me da en nieve” de Quevedo: entre tradición y contextos*, “La Perinola”, 6, pp. 117-136.
- GONZÁLEZ QUINTAS, Elena (2006), *La metáfora en la poesía de Quevedo*, Pamplona, Universidad de Navarra, EUNSA.
- JAY, Martin (1993), *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century Thought*, Los Angeles-London-Berkeley, University of California Press.
- KRABBENHOFT, Kenneth (2010), *Quevedo y Proclo. Lectura ontológica del soneto “Si quien ha de pintaros ha de veros”*, “La Perinola”, 14, pp. 247-258.

- LOPEZ POZA, Sagrario (2004), *Lope de Vega, Quevedo y Gracián ante un topos de la Antología Griega*, en Lia Schwartz (ed.), *Studies in Honor of James O. Crosby*, Newark, Juan de la Cuesta.
- MARASSO, Arturo (1934), *La Antología Griega en España*, "Humanidades", XXIV, 1934, pp. 11-18.
- NAVARRO DURÁN, Rosa (1997), *La metamorfosis del yo poético en la poesía amorosa de Francisco de Quevedo*, en Marie-Linda Ortega (ed.), *La poésie amoureuse de Quevedo*, Lyon, Ens éditions, pp. 43-52.
- ORAZI, Veronica (2011), *Il monstrum misogino in Quevedo*, en Maria Grazia Profeti – Donatella Pini (eds.), *Leyendas negras e leggende auree*, Firenze, Alinea Editrice, pp. 251-263.
- PHILLIPS, John (1973), *The Reformation of Images: Destruction of Art in England, 1535-1660*, Berkeley, University of California Press.
- PLATÓN (2010), *Fedro*, Armando Poratti (ed.), Tres Cantos-Madrid, Istmo.
- PLATÓN (2012), *Timeo*, Ramón Serrano Cantarín – Mercedes Díaz de Cerio Díez (eds.), Madrid, CSIC.
- PROFETI, Maria Grazia (1984), *Quevedo: la scrittura e il corpo*, Roma, Bulzoni.
- QUEVEDO, Francisco de (2004), *Poesía original completa*, José Manuel Blecua (ed.), Barcelona, Editorial Planeta.
- ROIG MIRANDA, Marie (2005), *La poesía amorosa de Quevedo y su originalidad*, "La Perinola", 9, pp. 171-181.
- SCHWARTZ, Lia (1999), *Un lector áureo de los clásicos griegos: de los epigramas de la Antología griega a las Anacreónticas en la poesía de Quevedo*, "La Perinola", 3, pp. 293-324.
- SLOTEDIJK, Peter (1992), *Critica della ragion cinica*, Milano, Garzanti.

Desde el Ojo que todo lo ve hasta la transparencia invertida. El poder, la mirada que todo lo controla

*Antonio Colomer Viadel**

1. EL SIGNIFICADO DE LOS SÍMBOLOS. REFLEXIONES SOBRE LAS IMÁGENES ARQUETÍPICAS. EL SÍMBOLO DEL OJO Y SU COMBINACIÓN CON OTROS ICONOS E IMÁGENES

A partir de la obra de Carl Gustav Jung sobre los arquetipos y el inconsciente colectivo, un notable archivo titulado ARAS, reúne hasta 17.000 imágenes que demuestra la universalidad de los temas arquetípicos en todo el mundo y en todas las épocas¹.

La variedad de materias sobre la que se pueden crear imágenes simbólicas es amplísima. En torno a la creación y el cosmos, el agua, el aire, el viento y el tiempo. La luz y la oscuridad, el fuego y la tierra. El reino vegetal, árboles, plantas y flores mágicas. El reino animal, tan variado. El mundo humano y los distintos elementos del cuerpo humano. El mundo espiritual, los seres mitológicos, ritos y sistemas sagrados, enfermedad y muerte, alma y psique. Se atribuye a Leonardo da Vinci la afirmación de que, según una leyenda, se

¹ ARAS (2011). La sigla ARAS corresponde a The Archive for Research in Archetypal Symbolism. Son interesantes las reflexiones en el prólogo de Ami Romberg y de Kathleen Martin, en la *Introducción* (pp. 6-8), sobre la vinculación de este mundo de imágenes simbólicas, mitológicas y rituales, a la obra de Jung sobre los arquetipos y el inconsciente colectivo.

* Universitat Politècnica de València.

dice que la humanidad desciende de las lágrimas de Dios. Entre esos tipos soberanos y eternos que sirven de ejemplo para los hombres, sin lugar a dudas, el ojo, con todas las combinaciones, tiene un lugar destacado. Hay una extraordinaria enumeración de pasajes en el libro que estamos comentando. Uno de los primeros es aquel que afirma que “el lago es un gran ojo tranquilo. El lago acapara toda la luz y forja un mundo con ello” (Bachelard 2003: 50)².

Otra referencia –como veremos más adelante al tratar de las religiones– es que el fuego y el sol fertilizan todas las cosas vivas desde ese ojo candente y vengador. Y es un ojo divino rodeado por un anillo de llamas.

El ojo, en realidad, es el símbolo de la divinidad, de un Dios que se auto-engendra. En este sentido es significativa la definición de Apolo, el Amarcolitanus, es decir *el del largo ojo en la cabeza*.

También es milenaria la lucha contra *el mal de ojo*, la capacidad de que la envidia o los celos, desde la mirada del que lo siente hacia otra u otras personas, provoque esa desgracia que puede en ellas tener múltiples manifestaciones. Y al mismo tiempo los talismanes protectores tienen distintas formas como la mano abierta con un ojo, de Fátima, la hija de Mahoma, que también tiene su expresión en el judaísmo con la Mano de Mariam o el Ojo Turco del Nazar.

Los Ojos ardientes del Dios Sol se simbolizan en el antiguo Egipto en los Ojos del Halcón. Esos ojos son también un espejo del alma y ventana al mundo interior y la divinidad. El Ojo interno de la sabiduría de los sueños y los elementos inconscientes y emocionales (ARAS 2011: 252).

Como veremos en las referencias religiosas, se alude también a un tercer ojo que es la luz de la mente o el simbolismo del Ojo del Corazón en la Pirámide o el triángulo, que es el ojo de sabiduría para las entradas al alma y al centro espiritual.

En los Ojos de Halcón que antes citábamos aparece la referencia, en cada uno, al sol y a la luna. El Halcón es el emblema del Dios supremo, ‘el distante’. El Ojo del Halcón es el ojo del sol primigenio que protege de las aguas, de la desintegración, el mensajero entre el

² Citado en ARAS (2011: 44).

mundo terrenal y el sobrenatural. Veremos su vinculación a Horus y Ra, en Egipto.

La chispa es otro símbolo destacado, vinculada al globo ardiente y brillante, parecido a un Ojo del Dios creador, que provoca la creación del cielo y la tierra y enciende los corazones del género humano (ARAS 2011: 86, 451).

En esta enorme variedad de símbolos vinculados al ojo en la naturaleza, hay que destacar los ojos de las serpientes, que miran desde ojos sin párpados y evocan una vigilancia sobrenatural, como la cobra que ciñe la frente del faraón egipcio que asemeja al ojo de la psique inconsciente que va donde la conciencia no puede hacerlo. La cobra es un animal de especial relevancia simbólica, esa cobra dorada, de intensa y obsesiva visión, erguida, que rodeaba también la frente de los faraones y les concedía un poder para atacar en todas sus manifestaciones (ARAS 2011: 194, 198).

○ los ojos del pez, símbolo de un arquetipo aún no realizado, ojos que no duermen porque no cierran los peces los ojos, al carecer también de párpados, lo que evoca el ojo omnisciente de Dios (ARAS 2011: 202).

Incluso nos podemos referir a los ojos de la cola del pavo real, ave solar, mítica, originaria de la India, ave de la inmutabilidad y sus múltiples 'ojos' sugieren una visión sin par y el eterno que todo lo ve. Juno, dice la leyenda, recogió los 100 ojos de Argos, asesinado por Mercurio, y lo sujetó a las plumas de un pavo real. Este pavo real trasmataba la astucia del reptil, 'en los ojos de la sabiduría de su cola' (ARAS 2011: 260-261).

2. EL OJO EN CULTURAS, CIVILIZACIONES Y RELIGIONES

A veces es difícil separar los mitos, los ritos mágicos y las manifestaciones religiosas que se entrecruzan. El ojo que todo lo ve es, en principio, el Ojo de la Providencia y generalmente se nos aparece o en figuras de alto significado religioso, o en el interior de triángulos o pirámides. Estas figuras, con uno de sus vértices hacia arriba que significa el Principio y la omnipresencia, también el Delta luminoso,

por ejemplo, en las manifestaciones masónicas en donde ese ojo, dentro de un triángulo, significa a la vez el Verbo, el Sol y el Gran Arquitecto.

En el antiguo Egipto tenemos de forma significativa el Ojo de Horus, o también Dios Sol que se denomina Ra. Horus es hijo de los dioses Osiris e Isis, y se manifiesta en forma de cabeza de halcón, en la que el ojo derecho significa el sol, y el izquierdo, la luna. Hay también un ojo central o tercer ojo, que es en realidad el que todo lo ve, y abrir o activar ese tercer ojo es lo decisivo.

La imagen del Tercer ojo va a estar muy generalizada, e incluso vinculada a la pirámide o el triángulo, y supone el esquema geográfico del corazón, es decir, el ojo del corazón, que es la ventana hacia el alma y el mundo interior.

En la India y en el hinduismo, tiene un especial significado el Dios Shiva, poseedor también de tres ojos, pero el tercero, en el centro de la frente, está cerrado. Es el ojo del Conocimiento, y cuando se abre, es para destruir el mal y la ignorancia, es una destrucción creativa del mal para alcanzar la conciencia superior.

Ese Tercer ojo de la iluminación, o también llamado el Ojo del Alma, se encuentra en Buda, al que se le definió como el Ojo del mundo. Es un ojo protector, pero a la vez permitió a Buda entender las fuerzas de la existencia. Es el ojo de la sabiduría y la compasión que se encuentra tanto en las imágenes pintadas, como en las esculturas.

Esa función protectora del ojo se manifiesta, por ejemplo, en los griegos que pintaban grandes ojos en sus barcos.

En Oriente Medio, un símbolo muy generalizado es el Hamsa, una mano abierta, generalmente la mano derecha, con un ojo en el centro. Como ya adelantamos, es un talismán o amuleto protector contra el mal de ojo. Para el judaísmo, es la mano de Mariam, en el islam es la mano de Fátima, hija de Mahoma. En la India esa mano con ojo toma el nombre de Humsa. En la antigua Mesopotamia existe un símbolo de protección divina parecido, pero sin ojo.

En el Imperio Otomano, que hoy en día perdura en Turquía y Grecia, el llamado Ojo Turco se manifiesta en una serie de círculos concéntricos azules y blancos que asemejan a un ojo.

Un reciente descubrimiento en Ecuador ha sido la llamada Pirámide Negra que, al parecer, se data con anterioridad a las ya culturas y religiones conocidas en esa zona andina vinculada al Imperio Inca.

Es una pirámide realizada con piedras negras, con un ojo en el ápice y al lado de ella, una Cobra real, erguida. En su estructura se han encontrado grandes semejanzas con la pirámide de Giza, a más de 12.000 kilómetros de distancia, en Egipto.

En cuanto al cristianismo, conocemos bien ese ojo dentro de un triángulo, con rayos de luz y nubes, que significaría la Trinidad e implicaría la misión religiosa de alcanzar el paso del grupo a la comunidad y a sociedades complejas.

En época contemporánea se ha insistido en la importancia de las creencias, fundamentalmente religiosas, aunque no solo de esta naturaleza, que son las que convierten a un grupo en comunidad. En el siglo XIX, la alternativa a la organización religiosa fue el nacionalismo.

El escritor Neil Macgregor ha destacado en el prólogo a un libro suyo (2018), la importancia en los últimos tiempos de la religión como fenómeno de identidad a partir del notable caso de Irán, y también de la revolución islámica en general, en sus manifestaciones tanto moderadas, como radicales.

Este autor, además, destaca que durante la guerra fría entre la URSS y los Estados Unidos, se quiso subrayar la contraposición entre países de inspiración religiosa y guiados por estos valores (Estados Unidos), y otros de carácter materialista y ateo, como se consideraba a la URSS y al mundo de influencia soviética. Una curiosa manifestación que se proyectó en las monedas es cuando en EE.UU. se imprimió en algunas de ellas la frase *In God We Trust* (Confiamos en Dios), que era una incitación a creer; y lo más notable en relación con el tema que estamos tratando es que en el billete de 1 dólar se colocó la imagen de una pirámide truncada con un ojo en su interior, representando tal vez a esa divinidad³. Macgregor comenta con cierta ironía, sin embargo, que en el billete de 10 dólares se colocó la imagen del edificio del Tesoro de EE.UU.

³ En los años 30 del siglo XX, se incluyó esa imagen en el citado billete de 1 dólar durante la presidencia de Roosevelt que era un conocido masón. Conviene advertir que poco después de la Independencia (en 1782), la imagen de la pirámide con el ojo se incluyó en el sello oficial de Estados Unidos, por acuerdo de un Congreso, el primero de este país, en el que, señala Macgregor, de sus 55 miembros, 50 eran masones.

En suma, con ojo o sin ojo, el autor incluso apunta las ventajas del politeísmo sobre el monoteísmo, al poder incluir dioses de otras comunidades y, en general, la veneración hacia la naturaleza.

3. LA POLÍTICA, LA VIGILANCIA, EL CONTROL Y EL CASTIGO

Una consideración de carácter universal y transversal en comunidades muy variadas y distantes es que, en la política y los detentadores del poder, la información sobre la comunidad, el control del cumplimiento de las órdenes y mandatos del poder, y el castigo de las transgresiones, violaciones de las normas o incumplimiento de las prohibiciones señaladas por el poder, han sido rasgos definitorios de este poder, a partir del monopolio para dictar las reglas de la comunidad, y el monopolio de la fuerza legal para hacerlas cumplir y sancionar el incumplimiento.

La posible existencia de sociedades políticas que no tuvieran estos rasgos definitorios es muy discutida. Hay una obra clásica en referencia a los tupi-guaraníes, como sociedades sin Estado donde las jefaturas solo tenían un papel funcional y temporal, sometidas a la comunidad expresada por los consejos de ancianos (véase Clastres 1982).

Esto nos llevaría muy lejos y lo cierto es que la idea de comunidad política organizada, más grande o más pequeña, se conoce como esa comunidad con una autoridad y fuerza coactiva a partir de las reglas de la propia comunidad.

3.1. El ejemplo del Tucuiricue, el que todo lo ve en el Imperio inca. Los Ojos del emperador persa

Un ejemplo notable en los tiempos antiguos es el de un funcionario especial, de alto rango, bajo el Imperio incaico. Se le denominaba Tucuiricue (que tiene su origen en el término en quechua, *tucuy rikuq*, 'el que todo lo ve'). Dependía directamente del Inca y era enviado por éste a las provincias del Imperio para observar el cumplimiento

de los mandatos imperiales y el comportamiento de los funcionarios. Podía imponer sanciones e incluso tomar el gobierno de la provincia en situaciones graves. Viajaba en secreto para hacer más eficaz su actuación mediante la sorpresa y mostraba, en caso necesario, el hilo de la borla imperial (mascapaicha), que el Inca le había entregado como señal de la gran autoridad que le otorgaba (Busto Duthurburu 2011: 70).

Al parecer, en los antiguos Imperios de Media y de Persia, existían algunos funcionarios con responsabilidades similares a los que se denominaban Ojos del Emperador. En realidad, el emperador nombraba a los sátrapas o gobernadores de provincias. En la época de Ciro el Grande (año 530 a.C.) había 23. El emperador Cambises situó a un secretario al lado de cada sátrapa, para vigilar sus actos y organizó un grupo de funcionarios conocidos como “los ojos y oídos del Rey”, que recorrían el Imperio para valorar sobre el terreno la situación y emitir un informe y que elevaban al emperador.

Desde los tiempos antiguos hasta los más recientes –cuando analicemos en el último punto de este trabajo la Sociedad de control–, esa vigilancia para tener la mayor información posible por el poder es una característica universal, que va a tener ciertos paradigmas en la evolución histórica, aunque en general, la idea de servicios secretos de información del poder político con capacidad de control e incluso de castigo se da en todas las sociedades. El papel de las Inquisiciones u otros organismos de control podían llegar a ser verdaderas Policías del Pensamiento, siempre con ojos al acecho del comportamiento e incluso de las ideas de los súbditos y gobernados por ese poder. Esta historia sería inmersa en el análisis de sus manifestaciones, y abrumadora si no nos limitáramos a esos hitos paradigmáticos.

La desconfianza generalizada del poder incrementaba el ansia de vigilancia y control, y justificaba todas las persecuciones. La ignorancia y el miedo convierte en virtudes todas las barbaridades para servir a los gobiernos, escribe en el prólogo a su monumental obra Alfonso Torres de Castilla, hace ya casi siglo y medio (1881).

4. EL PARADIGMA DEL PANÓPTICO DE BENTHAM. 'VIGILAR Y CASTIGAR', LA INTERPRETACIÓN DE MICHEL FOUCAULT

Hacia finales del siglo XVIII, Jeremy Bentham escribe y publica un folleto (1780), *El Panóptico*, que va a tener una gran repercusión. Se trata de un modelo de arquitectura carcelaria ideal, la cárcel perfecta, constituida por una torre central desde la que el guardián observaba a todos los prisioneros encarcelados en celdas individuales alrededor de esa torre, sin que pudieran verle, pudiendo éste observar a los encarcelados sin ser visto. Además, los prisioneros no saben cuándo existe un control efectivo, lo que supone un efecto automático de control, lo que más adelante se llamó 'la omnisciencia invisible sobre los detenidos'. Se trata de un estado de vigilancia permanente, con efectos auto-coaccionadores, de la conducta social programada.

Bentham pensó que este sistema se podría extender a las fábricas para vigilar a los obreros y mejorar su productividad, y también a las escuelas, hospitales y otros centros que permitieran mejorar el funcionamiento social. Mediante estas técnicas se modifican las conductas, con un ahorro del gasto del Estado controlador, ya que reducen el número de los que ejercen el poder y la vigilancia, mediante el funcionamiento automático de ese poder vigilante, sin que el mismo sea ejercido de forma efectiva en cada momento.

Se trata de conseguir, a través de la vigilancia, el control y la corrección del comportamiento de la ciudadanía, imponer conductas al conjunto de la población a partir de la idea de que estamos siendo vigilados.

La idea del panoptismo supone la extrapolación genérica de este modelo carcelario a toda una visión del control social efectivo, que va mucho más allá de esa asimetría de la relación visual entre los humanos al otorgar más poder al que ve, que a quienes son vistos. Bentham, sin embargo, tenía o sentido del humor o una cierta ironía sarcástica cuando proponía que la torre central se transformara los domingos en capilla, para moralizar a los criminales.

La influencia hasta nuestros días del panoptismo, aunque con instrumentos y herramientas increíblemente más eficaces, ya fue analizada sagazmente por el filósofo francés Michel Foucault cuando

publicó su obra *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (Foucault 1986). En esta obra de 1975, Foucault habla de 4 etapas: suplicio, castigo, disciplina y prisión. En la primera, se actúa sobre el cuerpo para provocar que el propio arrestado se declare culpable, pregone la verdad de su culpabilidad y supone una apología de la confesión que llegará hasta nuestros días. La modulación de los castigos y la privación de la libertad es una economía del castigo y actúa más contra el alma que contra el cuerpo. El examen para calificar, clasificar y castigar, con variables de tiempo en la privación de libertad, el manejo de los aislamientos, los trabajos para modificar la duración del encarcelamiento, son técnicas de prisión que luego van a pasar al cuerpo social entero.

Foucault considera que el panoptismo, a partir del hallazgo original de Bentham, supone el fundamento de todo un sistema social de vigilancia y control, que va a ampliarse y alcanzar un verdadero impacto en la modulación de los comportamientos sociales. En un ensayo de Gilles Deleuze, su gran admirador, éste afirma que cuando Foucault analiza el panoptismo considera que la fórmula abstracta del mismo no es 'ver sin ser visto', sino 'imponer una conducta cualquiera a una multitud cualquiera' (Deleuze 1986). Por lo tanto, a través de la vigilancia conseguir el control y la corrección del comportamiento de la ciudadanía, como ya dijimos.

Cuando analicemos y describamos, aunque sea someramente, esa revolución tecnológica de nuestros días y la evolución de los ojos mecánicos y digitales, nos daremos cuenta del monstruoso crecimiento del panoptismo que se amplía por millones de arterias y venas sociales y tecnológicas para alcanzar hasta el último rincón del planeta.

5. EL MODELO FUTURISTA DE CONTROL. 1984 DE GEORGE ORWELL Y MUNDO ORWELL: MANUAL DE SUPERVIVENCIA PARA UN MUNDO HIPERCONECTADO DE GÓMEZ DE ÁGREDA

En estos hitos de la evolución del Ojo que todo lo ve, desde el carácter sagrado, mágico, y su evolución religiosa, pasando por el control social y carcelario, tenemos que detenernos ahora en la obra

de 1949 de George Orwell, *1984* (Orwell 1980). También aquí hay telepantallas instaladas en los domicilios que observan a diario, como a hurtadillas, hasta los últimos gestos y, por tanto, no existe intimidación alguna, y todo es conocido por el Gran Hermano.

Se trata de una distopía fundamental, no sólo porque el Gran Hermano ejerce una vigilancia masiva y represiva contra los individuos, sino también porque se manipula la información, se incita a polarizaciones del odio ante el supuesto enemigo que justifica todos los controles, e incluso se da una profunda manipulación del lenguaje imponiendo una neolengua o lenguaje artificial, en el que se eliminan palabras y se combaten los pensamientos que puedan ser un crimen mental o criminal. También, la incitación a la delación ya sea de los hijos a los padres, o de los vecinos, favorece esa acción de la Policía del Pensamiento para detener a una ‘nopersona’ que rápidamente desaparece.

Los nombres de los Ministerios –de la Abundancia, de la Paz, del Amor–, que se dedican exactamente a lo contrario de lo que significan sus denominaciones, se resumen en esos lemas o principios que reiteradamente repiten la voz de las placas oblongas de metal, espejo empañado de esas telepantallas instaladas en nuestros dormitorios, para controlar el mínimo gesto o susurro de duda: la guerra es la paz, la libertad es la esclavitud, la ignorancia es la fuerza. Más de medio siglo después recordamos el horror de Camboya –Pol Pot y sus kemers rojos– en donde tener alguna formación profesional o estudios, o llevar gafas, ya era indicio suficiente para enviarte al campo a trabajos durísimos o simplemente para ser eliminado.

En 2019, al cumplirse los 70 años de la aparición de *1984*, se ha publicado un libro notable que nos hace pensar en una impregnación de tales técnicas y pretensiones de control para que pudiéramos hablar, ciertamente, de un ‘Mundo Orwell’, y establecer también una metodología de supervivencia frente al mismo (Gómez de Ágreda 2019).

El autor insiste en que la tecnología afecta a la forma de ser y de vivir. Según él, la privacidad ha muerto, a la vez que la competencia sin freno entre personas, empresas y estados, mediante ataques recíprocos, vive en medio de un virus informático que todo lo vincula.

Gómez de Ágreda propone una reacción como método mediante un equilibrio entre libertad y seguridad, y el fomento de mentes intuitivas a favor de la imaginación y de nuestra compasión. Llega a establecer un *Manual de Supervivencia* en el que propone utilizar el ciberespacio, lanzar un contraataque que debe ser multidisciplinar: tecnológico, psicológico, sociológico y jurídico, y también fomentar la libertad de expresión que distinga entre opiniones y noticias, apoyar la vigilancia de la desinformación (*fake news* o bulos), la autorregulación de plataformas de información sometidas a códigos deontológicos, y la desconfianza de los gigantes del mercado (Gómez de Ágreda 2019: 121-124). En fin, cambiar nuestra manera de ver el mundo y apoyar mecanismos para mitigar los efectos de estas no noticias, y defender los valores comunes como garantía de que no se haga daño a nuestra autonomía y libertad de expresión.

Un contrapunto, y a su vez con analogías, es *Un mundo feliz* (1932) de Aldous Huxley (Huxley 2013), en donde la alienación de esa sociedad de castas muy diferenciadas se realiza mediante medicamentos que alteran el estado de ánimo: el soma. Una sociedad sin familias ni diversidad y una división radical por estamentos. Se trata, pues, del adormecimiento feliz, mientras que en *1984* se fomenta el odio a lo extraño, a lo extranjero, hasta el dolor. No sé cuál de estas alienaciones es peor.

6. LA SOCIEDAD DE CONTROL. LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS, LOS OJOS MECÁNICOS Y DIGITALES Y SU EVOLUCIÓN

Vivimos en medio de un bosque de ojos mecánicos y digitales, videocámaras, sensores que todo lo observan y vigilan. Desde el espacio, los satélites llegan a la minuciosidad de los últimos detalles de los territorios. Durante un tiempo, nos dijeron que tendríamos una excelente observación meteorológica, y luego, la guía para conducirnos a los objetivos y lugares deseados, mediante los GPS, que sólo se equivocan excepcionalmente. Fotografías minuciosas nos desvelan los secretos de la realidad y, por descontado, son acompañadas de los audios de las personas que aparecen en tales fotogramas.

A raíz de septiembre de 2001 y el atentado contra las Torres Gemelas de Nueva York, van a introducirse cambios radicales, primero, en Estados Unidos e inmediatamente después, en el resto del planeta. La Administración norteamericana aprueba en 2007 la Protect America Act, que le deja manos libres para entrometerse en la privacidad de todos. Se sugiere que es para vigilar a los extranjeros, y así lo señala la Ley de Vigilancia de la Inteligencia Extranjera (FISA), cuya sección 702 va a ser la gran coartada.

La Agencia de Seguridad Nacional de EE.UU. (NSA) dispone del Proyecto PRISM que, según algunos, es un antiguo proyecto sometido a la autorización judicial, pero veremos que en el escándalo que se produce por la aparición en los periódicos “The Guardian” y “The Washington Post” (2013) de unas diapositivas que reproducían algunas páginas claves de este proyecto, se desvela que la NSA exigió las comunicaciones de las nueve grandes compañías de internet de EE.UU. (Google, Facebook, Apple, Microsoft, Skype, Yahoo, y alguna más), para tener acceso a los correos, mensajes y otras comunicaciones. Se ha llegado a decir que se controló hasta el 91% de internet, cuyo tráfico pasa por EE.UU.

Las compañías negaron facilitar estos datos y el gobierno, que finalmente reconoció que existía el Proyecto PRISM, alegó que no afectaba a los norteamericanos y que se solicitaba con autorización judicial. Evidentemente, si intervenían los jueces, no se comprendía por qué no podía afectar a ciudadanos norteamericanos. “The Guardian”, entonces, dio un golpe de efecto al publicar una quinta diapositiva donde quedaba en evidencia que la NSA podía actuar en directo sin ningún filtro ni autorización previa, sólo a su criterio.

Estos periódicos tuvieron que reconocer que la filtración se debía a un contratista o informático de la NSA, Edward Snowden, escandalizado por este espionaje masivo que alcanzaba también, en otros programas, a los teléfonos, emisoras de radio, y otros modos de comunicación. Programas como Echelon y Upstream, incluso en el programa Muscular, donde se reconoce que el mismo ‘pincha’ los cables entre los centros de datos de Google, Yahoo o Hotmail, para acceder a la información de los correos electrónicos.

La coartada es siempre la seguridad y la lucha contra el terrorismo, y para ello, incluso se controlan correos de dirigentes políticos

aliados de la Unión Europea, y de toda clase de personas, no sólo de la política, sino de la economía y la empresa, así como presuntos disidentes políticos, activistas, denunciadores de escándalos, etc., mediante minado de datos, control y análisis de contenidos en el tráfico en la red para averiguar las actividades de cualquier persona.

Se publicaron varios libros (véanse Harding 2014 y Kucherena 2016) sobre esta denuncia tan escandalosa, e incluso el director Oliver Stone realizó una película sobre esta historia, titulada con el apellido del denunciador, *Snowden*, funcionario o contratista de la NSA, que tuvo que refugiarse en Rusia, acusado de alta traición por la CIA. Filmada en Alemania y estrenada en EE.UU. en septiembre de 2016, es una película notable y muy convincente frente a la debilidad de las negativas de las grandes compañías (Stone 2016).

En resumen, se presume la culpabilidad y la necesidad de vigilar a todos. Tanto la privacidad como la intimidad saltan por los aires ante el capricho de esos poderosísimos servicios de información.

Es interesante señalar que unos años antes, en 2008, un autor español, José F. Alcántara, ya había publicado un libro, *La sociedad de control*, en donde adelantaba todas esas implicaciones de las nuevas tecnologías, especialmente de internet, en la vida de las personas, y la violación sistemática de la privacidad y la puesta en riesgo del futuro de la libertad⁴.

Se realiza un análisis sistemático de las nuevas formas de vigilancia y control, y las ventajas para ello de la videovigilancia. Nos da noticia de otras tecnologías de control, como son los microchips RFID (Radio-Frequency Identification), es decir Identificación por Radiofrecuencia, que se pueden incluir en cualquier sitio u objeto, desde billetes de distintas monedas, papel de oficina, ropa interior, abonos de transporte, en documentos de identidad y pasaporte, para localizar dónde se encuentra la persona que lo porta; y, una vez activados, por un lector o aparato apropiado que permite trasladar toda la información. Lo que sirve, tanto para obtener perfiles para publicidad, como datos

⁴ El autor ha cedido al dominio público esta obra, de acuerdo con el Artículo 41 de la Ley de Propiedad Intelectual, por lo que se puede leer y/o imprimir por cualquier persona desde internet.

para localizar disidentes políticos, denunciadores, activistas, etc. Se ha pretendido justificar estos mecanismos para ahorro de tiempo en ciertas actividades, protección de enfermos, etc., pero la clave es quién controla y lee la información de los chips.

Se apunta también la tendencia a eliminar el pago en efectivo y la sustitución por tarjetas de crédito, porque es un soporte mucho más fácil de controlar para recibir información, incorporándoles estos citados chips que incluso pueden ser subcutáneos, para ciertos puestos de trabajo, y para reos, enfermos, etc.; pero, en todo caso, es un sistema de identificación infalible para el control político. Pensemos también en las listas negras para evitar embarcar en aviones en los aeropuertos. Alcántara apunta también el peligro de la vigilancia como modo de perpetuarse en el poder, la privatización de la guerra contemplada como negocio, o el rediseño del contrato social.

Lo cierto es que existe un riesgo de tolerancia hacia la vigilancia, de habituarnos a esa vigilancia, de interiorizar el control, como dice el autor, y definir como odiosos antipatriotas a los que se oponen a tal control abusivo, mediante ese ‘cercamiento digital’ que sacrifica nuestra intimidad y la de todas las personas afectadas.

Esta sociedad de control en la sociedad digital nace desde la política del miedo. Ese enemigo difuso, de terrorismos variados, está al acecho y, ante él, debemos emplear todos los medios de control.

Otros instrumentos de control son los de la biometría, desde el antiguo sistema de huellas digitales hasta los más recientes del análisis de los iris y retinas de los ojos, o el patrón de voz, el análisis gestual o la cadencia del paso. También, las bases de datos de ADN.

En suma, la conciencia de estar bajo vigilancia es un condicionante del comportamiento. El poder actúa así para obligarnos a hacer cosas que, de otro modo, no haríamos.

Comparto con Alcántara la idea de que no se trata de rechazar los avances de la tecnología, sino usarla adecuadamente y así llegar a un ciberactivismo distribuido para respaldar campañas, como la de firmar por causas justas, en redes tales las de Avaanz o Change.org, y la lucha por el software libre. Sobre todo, las leyes deben preservar nuestra intimidad y privacidad, blindando nuestras libertades y exigiendo responsabilidades legales, civiles y penales, de todo el que haga un mal uso de nuestra información privada.

7. CONCLUSIONES. LA TRANSPARENCIA INVERTIDA, LA INVERSIÓN DE LA PELIGROSIDAD SOCIAL Y LA GENERALIZACIÓN DEL ESTADO DE EXCEPCIÓN. LA DEFENSA DE LOS DERECHOS A LA PRIVACIDAD Y A LA INTIMIDAD. UN NUEVO DESAFÍO

Los principios inmutables de la democracia son aquellos por los que se establece el gobierno de la mayoría, mediante elecciones libres y plurales, la protección y respeto a las minorías y su derecho a criticar las políticas de la mayoría y a exponer públicamente sus alternativas, el imperio de la ley, la independencia judicial, el respeto a los derechos y libertades de todas las personas, y la transparencia de los políticos, sean gobernantes u oposición, ante el pueblo.

La idea básica es que los ciudadanos quieren tener unos políticos y gobernantes transparentes para conocer sus comportamientos, su actividad económica y patrimonial, sus actos adecuados a la ley, y la limpieza de todas sus actuaciones, así como sus posicionamientos sobre los objetivos de las políticas públicas a aplicar en la comunidad.

En esta sociedad digital de control se ha invertido esta transparencia porque es el poder el que, con estas nuevas tecnologías que venimos citando, quiere que toda la ciudadanía sea transparente para él, recabando cualquier clase de información, por considerar que es potencialmente criminal o terrorista, o al menos, sospechosa.

Debo señalar que, hace unos 20 años, al estudiar los rasgos del constitucionalismo iberoamericano y refiriéndome en los años 60 a los 80, durante las dictaduras militares en Sudamérica, apunté a lo que llamé el 'constitucionalismo de excepción'⁵. Se trata, en suma, de convertir en la forma regular de gobernar, las instituciones que en la historia constitucional sólo tienen un carácter excepcional, pero aquí es el modo habitual de las cúpulas militares de ejercer el poder: Actas y Estatutos institucionales, Disposiciones transitorias de las Constituciones, Artículos de excepción, como los que regulan casos de emergencia o estados de sitio. Se gobierna con estos instrumentos, manteniendo la aparente vigencia de las Constituciones históricas que, en realidad, están suspendidas.

⁵ Colomer Viadel (1990: 87-96). Hay una segunda edición ampliada y actualizada en 2009.

En aquellos años se produjo también una curiosa inversión en relación con las llamadas leyes de Peligrosidad social, normas de poco rigor jurídico y vulneradoras del sistema de derechos y libertades, por las que el Poder Ejecutivo, a través de la Administración Pública, y en especial de los Órganos de Seguridad y Orden Público, decidía, por ciertas apariencias y hábitos de algunas personas –mendigos, vagabundos, con algunas adicciones al alcohol o drogas, e incluso simplemente por falta de higiene– el encarcelamiento o detención temporal de éstas, y en su caso, su destierro de algunos lugares. Es decir que, en nombre de la sociedad, sin garantías judiciales, esa pequeña cúpula de poder coactivo podía calificar de peligro social a algunas personas, y actuar coactivamente sobre ellas. Era un procedimiento inadecuado y reprochable, pero en la realidad afectaba a pocos individuos.

Como señaló agudamente el constitucionalista argentino Sánchez Viamonte, durante este período del constitucionalismo de excepción, se invierte también la peligrosidad social, porque es la minoría de la cúpula militar la que decide esa peligrosidad potencial del conjunto de los ciudadanos, lo que supone una aparatosa inversión de la institución.

Salvadas las diferencias de época, y de forma menos brutal y mucho más sutil, existe el riesgo en muchas de estas sociedades digitales de control, de que vayamos también a una inversión, tanto en la transparencia como en los mecanismos de excepción, mediante la vigilancia no controlada, y la peligrosidad presunta de una gran mayoría de los ciudadanos.

El gran desafío de nuestra época es que no nos dejemos adormecer ante tales riesgos, que reaccionemos en defensa de nuestro derecho a ese espacio libre de nuestra privacidad y nuestra intimidad, protegidas e invulnerables.

En tiempos terribles de sistemas totalitarios en el siglo XX, los autores de crímenes horribles quisieron justificarse con el principio de la obediencia debida a sus jefes, o a supuestas leyes que todo lo justificaban. Ahora el riesgo sería la de la obediencia no sentida.

En este momento me viene a la memoria aquel *Discurso sobre la servidumbre voluntaria* que escribió, a los 18 años, Étienne de La Boétie (nacido en Sarlat, Francia, en 1530). Este pequeño folleto

supone un hito en la historia del pensamiento político en Europa y, tras su muerte, a los 33 años (Burdeos, 1563), va a ser su gran amigo, el filósofo Michel Montaigne, en 1576, el que lo publique⁶.

Allí, con una altura y profundidad notable, se ataca el poder absoluto y a los tiranos y es un homenaje a la libertad. También se denominó a esta obra, *el Contra uno*, preguntándose el autor cómo es posible que tantos hombres y pueblos soporten, a veces, a un tirano que no dispone de más poder que el que se le otorga.

“Si no se les obedece” –escribe Étienne de La Boétie– “se quedan desnudos y derrotados y no son nada”. Esta paradoja entre servidumbre y voluntariedad nos llevaría a preguntarnos si no estamos también ante una servidumbre inconsciente, en nuestro tiempo, ante tantos controles acechantes.

Por cierto, existe una seguridad necesaria y una defensa de los peligros agresores, pero no al precio de que, sin permiso, hociquee en nuestras intimidades.

El desafío nuevo es de la misma naturaleza que aquel que, en el siglo XVI, planteó el autor del *Discurso sobre la servidumbre voluntaria* –aunque con circunstancias distintas– y supone exigir que aparte de nosotros sus sucios ojos, ya sean digitales, mecánicos o infrahumanos, ese poder invasor y avasallador.

Utilicemos la tecnología para defender la libertad, contra esa tecnología de la vigilancia opresora del Ojo que todo lo ve, que quiere alcanzar una sutil esclavitud de todos, envuelta en apariencias de normalidades democráticas.

El peligro es que nos adaptemos a esa sociedad digital y de control, sin garantías ni transparencias.

⁶ Al poco de terminar el *Discurso*, en 1548, de La Boétie hizo unas copias para distribuir las entre amigos y así es cómo Montaigne leyó esta obra y tuvo interés de conocer al autor, de donde nacería una amistad entrañable, que sólo la muerte interrumpiría. En 1574 los calvinistas publicaron una edición incompleta y pirata del *Discurso*, y finalmente fue Montaigne el que hizo la primera edición íntegra en 1576 que se denominó *Contra el Uno*. Desde entonces se han publicado múltiples ediciones de esta obra que ha ejercido una gran influencia en el pensamiento europeo, tanto político como antropológico. Pierre Clastres llegó a afirmar que de La Boétie era el padre de la antropología moderna y otros, un precursor del pensamiento anarquista.

El peligro es que pasemos de aquella inercia a la obediencia, a esa costumbre de obedecer, a una obediencia no sentida que nos convierta en peleles en manos –y en ojos– de nuestros sutiles opresores vigilantes. Y esta reacción no la podemos emprender aislados y en solitario, sino mediante el apoyo mutuo y la solidaridad consciente de la comunidad de los libres.

Decidid: libertad o servidumbre digital. Vuestra es la elección.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCÁNTARA, José F. (2008), *La sociedad de control*, Barcelona, El Cobre.
- ARAS (2011), *El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*, Köln, Taschen.
- BACHELARD, Gaston (2003 [1942]), *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*, trad. esp. de Ida Vitale, México, Fondo de Cultura Económica.
- CLASTRES, Pierre (1982 [1974]), *La Société contre l'État: Recherches d'anthropologie politique*, Paris, Les Éditions de Minuit. Trad. esp. de Paco Madrid (2010), introducción a cargo de Beltrán Roca Martínez, *La sociedad contra el estado*, Barcelona, Virus.
- COLOMER VIADEL, Antonio (1990), *Introducción al constitucionalismo iberoamericano*, México, Trilla.
- DELEUZE, Gilles (1986), *Foucault*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- FOUCAULT, Michel (1986 [1975]), *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Madrid, Siglo XXI.
- GÓMEZ DE ÁGREGA, Ángel (2019), *Mundo Orwell: Manual de supervivencia para un mundo hiperconectado*, Barcelona, Editorial Ariel (Planeta).
- HARDING, Luke (2014), *The Snowden Files: The Inside Story of the Most Wanted Man*, New York, Vintage Books.
- HUXLEY, Aldous (2013 [1932]), *Un mundo feliz*, Granada, Debolsillo.
- LA BOÉTIE, Étienne de (2007 [1577]), *Discurso sobre la servidumbre voluntaria o el Contra uno*, Madrid, Tecnos.
- KUCHERENA, Anatoly (2016), *Time of the Octopus: Based on the true story of whistleblower Edward Snowden*, Oosterhout, Glagoslav Publications.
- MACGREGOR, Neil (2018), *Vivir con los dioses: Pueblos, objetos, creencias*, Madrid, Debate.
- ORWELL, George (1980 [1949]), *1984*, trad. esp. de Rafael Vázquez Zamora, Barcelona, Salvat Editores S.A.

TORRES DE CASTILLA, Alfonso (1881), *Historia de las persecuciones políticas y religiosas en Europa*, 4 vols., Barcelona, Imprenta y librería de Salvador Manero.

FILMOGRAFÍA

STONE, Oliver (2016), *Snowden*, USA – Deutschland, Open Road Films, 134min.

Revelación y condena del ojo en *Hombre de maíz* de Miguel Ángel Asturias

*Maria Rita Consolaro**

1. INTRODUCCIÓN

En *Hombres de maíz* (1949), Miguel Ángel Asturias vierte con maestría y sensibilidad sus conocimientos del mundo indígena junto con una liricidad que pertenece tanto a él como a la expresión nativa: la universalidad de la novela se da en dicha funcionalidad activa que brota de las herramientas literarias (Martin 1992b: 509) e, incluso, en las visiones que sugieren una experiencia estética abierta a todo lector y una penetración más específica del contexto guatemalteco (Jossa 2003: 64; Yepes-Boscán 1992: 680).

Integrando las peculiaridades del idioma maya (ver Bellini 1966: 63-64; Jossa 2003) con su inspiración subjetiva, Asturias alcanza una escritura novedosa y compleja que se patenta como un acto de libertad (Bellini 1966: 10-11). Respecto al propósito de este estudio, basado sobre la presencia y el valor del ojo a lo largo de la novela, agregamos que las significaciones que la mirada adquiere en el individuo se fundamentan justamente en el problema de su libertad (Simone – Felici 1973: 13). Además, el lenguaje de la obra explícita el contraste entre el *logos* occidental y la esencia de las sociedades más ancestrales (Martin 1992b: 537), definiendo este encuentro como un verdadero conflicto entre visiones (Guardini 1999: 37-40).

* Università degli Studi Roma Tre.

En el mundo novelesco, el ojo da cuenta de las dinámicas que se relacionan mutuamente en el organismo asturiano, movilizándose como un elemento de significación simbólica y concreta al construir un mundo de “yeux multiples, indifférents, bienfaisants ou malfaisants, ceux des autres êtres vivants, humains ou animaux, ceux des formes en apparence inanimées de la nature et de nos créations artificielles, ceux des êtres surnaturels, des forces occultes, invisibles pour nous” (Deonna 1965: 2-3).

Lo que buscamos evidenciar es la totalidad de *Hombres de maíz* por medio de la focalización sobre un solo elemento. Este realiza la unidad de un ser que ve y que, a su vez, es parte de lo visto y que por esto integra el mundo: “Le visible ne peut ainsi me remplir et m’occuper que parce que, moi qui le vois, je ne le vois pas du fond du néant, mais du milieu de lui-même, moi le voyant, je suis aussi visible [...]” (Merleau-Ponty 1979: 152-153). A través de la vista, el sujeto percibe su alrededor y participa en su existencia y latido: “L’espace, le temps des choses, ce sont des lambeaux de lui-même, de sa spatialisaton, de sa temporalisation, [...] une pulpe spatiale et temporelle où les individus se forment par différenciation” (Merleau-Ponty 1979: 153). Su propio ojo es una “pulpa” que amplifica y retrae los impulsos de los personajes y los fenómenos relatados.

2. LA TRAICIÓN Y LA VENGANZA

La presencia de una línea de acción conectada con la percepción visual es detectable ya a partir de las primeras líneas de *Hombres de maíz*:

- El Gaspar Ilóm deja que a la tierra de Ilóm le roben el sueño de los ojos.
- El Gaspar Ilóm deja que a la tierra de Ilóm le boten los párpados con hacha...
- El Gaspar Ilóm deja que a la tierra de Ilóm le chamusquen la ramazón de las pestañas con las quemas que ponen la luna color de hormiga vieja... (Asturias 1992: 5).

La tierra de Ilóm aparece como un cuerpo violado en sus ojos, imagen que entrega el sufrimiento profundo de la naturaleza, proyectado en el texto gracias al empleo de una gradación ascendente. Si en la primera proposición la tierra es obligada a despertar, despojada de su descanso, en seguida, los ojos, forzosamente abiertos, son despiadadamente torturados, heridos, quemados por la práctica de las *rozas*¹.

Un doble significado de quebranto se desarrolla en el fragmento y en su destacar los ojos de la región de Ilóm: por un lado, la tierra tiene que ver, cruelmente privada de sus únicas defensas, es decir los párpados y las pestañas², la destrucción que sus propios hijos le están provocando; por otro lado, son los mismos ojos los que aguantan la traición y la violencia de los maiceros. Ver y sufrir, conocer y morir: revelación que, al mismo tiempo, condena la tierra a su pesar.

Mientras que los ojos naturales se encuentran dramáticamente abiertos, el cacique Gaspar Ilóm está durmiendo³. En su sueño, Gaspar ve lo que la naturaleza está mirando y padeciendo, y es justamente en el momento en que él despierta cuando toma la decisión de vengarla. Es así que oscuridad y luz se alternan: si la luz de la visión de la tierra representa su muerte, al mismo tiempo, la oscuridad en que se encuentra el cacique también es dañina, puesto que no le permite entender lo que está aconteciendo. Al revés, la misión del Gaspar es devolverle el sueño y la protección a la naturaleza: “La tierra cae soñando de las estrellas, pero despierta en las que fueron montañas, hoy cerros pelados de Ilóm [...]. Tierra desnuda, tierra despierta, tierra maicera con sueño [...]” (Asturias 1992: 5-6).

Rápidamente, se introduce la necesidad de la venganza, el deseo de acabar con la insensatez de los trabajadores del maíz. Como si dentro

¹ En la opinión de Jossa, “[g]li occhi chiusi, il riposo della terra, corrispondo ad un ordine naturale, mentre la veglia è la rottura dell’armonia originaria” (2003: 219).

² Compárese la lectura de Jossa: “La terra soffre perché non può riposare, [...] inaridisce perché i *maiceros* con l’ascia stanno abbattendo gli alberi (párpados) e con il fuoco stanno distruggendo la vegetazione (pestañas)” (2003: 219).

³ Ver Torres: “La lucha aparentemente perdida por el Gaspar Ilóm ha sido descrita en la emisión de su inconsciente como la pérdida de una visión. Y el deseo no realizado es el de no tener ya más aquella visión del Libro del Consejo [...]” (1987: 910).

del texto se produjera una mirada intercambiada, a partir del flujo onírico del Gaspar y del grito adolorido de la tierra, la atención se desplaza hacia los ojos de sus enemigos:

[...] el que debía trozar los párpados a los que hachan los árboles, quemar las pestañas a los que chamuscan el monte y enfriar el cuerpo a los que atajan el agua de los ríos que corriendo duerme y no ve nada pero atajada en las pozas abre los ojos y lo ve todo con mirada honda... (Asturias 1992: 5).

Finalmente, los ojos también participan en la venganza, tanto en calidad de armas, como de víctimas. Tras el envenenamiento del Gaspar Ilóm y la matanza de su comunidad por parte de los soldados, las fuerzas sobrenaturales buscan nuevos ojos que, mirando implacablemente, destruyan a los traidores. La primera realización de la justicia acontece en contra de Tomás Machojón, quien no logra ver las apariciones, durante las quemas, del espíritu de su hijo desaparecido: “-¿Lo vidieron?, les pregunto yo todas las mañanas. Y me contestan que sí. El único que no lo ve soy yo. Es puro castigo” (Asturias 1992: 35). Cuando Tomás descubre haber sido engañado, decide procurar él mismo un incendio, para transformarse, de manera desesperada, en el joven Machojón de las rozas.

El fuego prendido por Tomás acaba poderosamente con todo lo que encuentra en su camino, devorando y destruyendo vegetación, animales y seres humanos. Asturias describe el increíble desarrollo de una chispa ocular⁴ que, en muy poco tiempo, acrecienta su rabia y su hambre sin poder detenerse:

[...] bestia redonda que no tenía más que cara, sin cuello, la cara pegada a la tierra, rodando; bestia de cara de piel de ojo irritado entre las pobladas cejas y las pobladas barbas del humo. [...] incendio que extendía su piel de ojo pavoroso, piel sin tacto, piel que consume lo palpable al sólo verlo [...]. Por las manotadas de las llamas felpudas, doradas al rojo, pasaban los jaguares vestidos de ojos. El incendio se enjagua con jaguares vestidos de ojos.

⁴ “chispas [...] volaban a prenderse como ojitos de perdiz” (Asturias 1992: 41); “insignificancia de la que saltó, no más grande que el ojo de un maíz” (Asturias 1992: 42).

[...]

El bagazo seco del incendio que seguía rodando con su cara de ojo inflamado a la velocidad del viento [...] (Asturias 1992: 43 y 45).

Un ojo enrojecido, furioso, terrible, va desparramándose por todas partes; ojo que, significativamente, no destruye tocando, sino con su puro mirar: “Le regard est un contact à distance. [...] On jette le regard sur quelque chose, comme s’il avait une consistance; il est lourd, pesant. *Il est un feu qui brille, étincelle, et brûle comme une flamme*” (Deonna 1965: 144-145, cursiva nuestra). Además, el incendio es muchos ojos: ojos de la piel de los jaguares⁵ que, gracias a su multiplicidad, intensifican su poder simbólico a través del mismo mecanismo implicado en la reducción a un solo ojo exageradamente agrandado (Deonna 1965: 108 ss.).

La última venganza es de manera todavía más evidente un castigo de los ojos. El coronel Chalo Godoy y su tropa se encuentran en El Tembladero y fallecen a causa de un misterioso incendio. Sin embargo, Benito Ramos, quien tiene un pacto con el Diablo y “ojos negros color de carbón [...] con sus ojos de carbón veía de noche” (Asturias 1992: 87), ve lo que realmente les va a pasar. En primer lugar, los soldados son rodeados por tres círculos: “El primero, contando de adentro afuera, de abajo para arriba, está formado por ojos de búhos. Miles y miles de ojos de búhos, fijos, congelados, redondos. [...]. Los ojos de cerco de los búhos miran al coronel fijamente, clavándolo, hasta donde alcanzan en número [...]” (Asturias 1992: 89)⁶.

Dichos ojos, que alumbran la noche y el destino de la tropa, desprenden un fuego frío que obliga a los soldados a destruirse con sus propias manos: “Unos a otros se verán salir de lado y lado chorros de sangre, sin atender mucho a tal visión, porque estarán arrancándose los párpados, también cristalizados, quedándose con los ojos desnudos, abiertos, quemados por el fuego de búho dorado”

⁵ Véanse Deonna (1965: 8), donde se mencionan los ocelos de los animales, y Jossa (2003: 266) con su explicación del jaguar en la cosmogonía maya.

⁶ “La lumière du Ciel et de ses dieux est donc étroitement associée à la notion de justice. Comme ils voient et surveillent tout, que l’œil est leur symbole, celui-ci est plus particulièrement l’œil de cette justice divine [...]” (Deonna 1965: 280).

(Asturias 1992: 90). Los ojos de los búhos hacen que los hombres se saquen los párpados (ojo que castiga al ojo), dejándolos con las pupilas solas, abandonadas y quemadas, al igual que las de la tierra de Ilóm; llevando a cabo, de esta manera, un recorrido cíclico y fatal.

3. VER Y NO VER

La tierra de Ilóm y su río, el Gaspar Ilóm, los Machojones, el coronel y sus soldados, todos manifiestan, además del eje de justicia y castigo, los movimientos de abrir y cerrar los ojos, de poder ver, de ser obligados a hacerlo, de ser privados de la vista. Dicho proceso está particularmente presente en episodios relativos a otros personajes, donde es posible captar, de modo aún más patente, la ambigüedad de la alternancia.

Goyo Yic encarna la temática de la ceguera dentro de la obra. El hecho desencadenante del capítulo sobre Goyo Yic es la huida de su mujer María Tecún junto con sus hijos. Es ahí que el hombre, invidente, decide ir a sanarse los ojos donde el herbolario Chigiüichón Culebro. Sin embargo, la ceguera de Goyo Yic nunca fue una pura oscuridad desesperada: el amor por su mujer lo hacía ver igualmente, era un amor que entregaba luz al alma y a los demás sentidos: “mientras dormíamos, el penco soñó ver, pero no veía nada, aunque te veía a vos, materializada en tu cuerpo” (Asturias 1992: 97).

La dualidad de la no-visión se evidencia con mayor intensidad gracias a la imagen del árbol del amate: mientras Goyo Yic pide la limosna bajo el árbol, este lo mira, aunque no pueda ver su propia flor, viéndolo sin embargo por medio de su flor; a su vez, Goyo Yic no lo puede observar a causa de su ceguera, pero sí puede verle la flor escondida: “El amatón y Goyo Yic de nuevo juntos [...] juntos después de un día de no verse, ya que el amate lo veía con su flor escondida en el fruto, y el ciego con ojos a los que era visible la flor del amate” (Asturias 1992: 99). La flor del amate, que está en estrecha relación con María Tecún (Martin 1992a: 346-347), es invisible, pero es vista por los ojos de Goyo Yic, también escondidos en su neblina. Las peculiaridades de ver de ciegos (Goyo Yic) y de ser vistos ocultándose (flor) se relacionan como dos oscuridades totales, pero penetrables la una con la otra.

La larga descripción de la operación, a la cual se somete Goyo Yic por mano de Chigüichón, determina tanto una exposición de dolor intenso, como una cisura fuerte dentro de las dinámicas narrativas por el hecho de que el hombre va a ver. El sufrimiento detallado, originado por las navajas insistentes, que van raspándole los ojos a Goyo Yic hasta dejarlo inconsciente, si bien es cierto que desarrolla simbólicamente una experiencia ceremonial (Martin 1992a: 348 ss.), también contribuye a la valoración del sentir humano. La acción del herbolario penetra brutalmente en los ojos del personaje, en esos mismos ojos que, sin ver, veían a María y, tras su desaparición, se hundían en un dolor tan grande como el de los bisturíes clavados en la pupila.

La recuperación de la vista por parte del personaje ha tenido distintas interpretaciones. Si para Prieto dicho episodio representa un desarrollo positivo del hombre, que ya no va a depender de nadie (1992: 627, 630), se encuentra con mayor frecuencia la consideración de la ceguera como un espacio de armonía, mientras que la vista representaría un alejamiento del tiempo mítico y de sus valores (Bellini 1966: 69; Martin 1992a: 349, 351; Messina 2013: 71).

Después de una primera aproximación poética y asombrada hacia un entorno recién vivido por los ojos, Goyo Yic se da cuenta dramáticamente de que nunca ha visto realmente a María y, por lo tanto, no le va a servir la vista para encontrarla:

Un muñeco de milpas con ojos de vidrio, estáticos, abiertos, limpios, brillantes. [...] enloquecido, iba a clavarse las uñas en los ojos, en sus pupilas recién nacidas [...]. Los ojos le eran inútiles. No conocía a la María Tecún, que era su flor del amate, él sólo la había visto de ciego, dentro del fruto de su amor, que él llamaba sus hijos, flor invisible a los ojos del que ve por fuera y no por dentro [...] (Asturias 1992: 112).

Vuelve aquí la figura del amate y de su flor, exponiendo la tragedia de una vista real y física que no garantiza alcanzar la interior.

El gran gesto al cual Goyo Yic recurre, para huir de su pesadilla, es entonces cerrar los ojos. Volver a la oscuridad, aunque brevemente, significa, para él, escaparse del mundo que está conociendo, recobrar ese espacio nocturno donde estaba con su señora. En el momento en

que el personaje tiene una relación con otra mujer, el arrobamiento y el cariño se transforman de pronto en la certidumbre de que ella no es María Tecún, provocándole a Goyo Yic un cierre firme y sufrido de los párpados: “Cerró los ojos y le apoyó las manos en los pechos, para acariciarla, levantarse y escapar [...] cerró los ojos buscando en vano a la que no encontraría ya ni en la realidad ni en esa sombra de cajón de muerto, al tamaño de su cuerpo, regada por sus párpados sobre él” (Asturias 1992: 118-119). La ceguera apunta a la muerte, la tiniebla ya es desdicha, y la luz también: lo único que queda, en el alma herida de Goyo, es una figura fantasmal que se tiende sobre lo que para él es el centro tanto de su vida como de su pesar: sus ojos.

Hay otros personajes para los cuales estos resultan igualmente significativos. Entre ellos, Candelaria Reinoso, la prometida del joven Machojón quien, según se ha dicho, desaparece enigmáticamente, se apoya en las capacidades de su mirada para volver a ver a su amado. De manera paralela con la historia de Goyo Yic, ella también cierra los párpados para recuperar a quien ya no comparte su vida y quien, como María Tecún, se fue repentina y misteriosamente.

Sin embargo, si Goyo Yic sospecha que su mujer lo quiso abandonar, Candelaria se entrega al mito, que de alguna manera es la esperanza de que Machojón siga viviendo en las luciérnagas, en el fuego de las rozas, o como “luminaria del cielo”. Con respecto a su visión, lo primero que acontece en la mujer es una triste práctica ocular:

Si no veía por otros ojos que los del Macho, ¿por qué veía ahora sin sus ojos? Su gusto de mujer sola, el domingo, era pasarse el día con los párpados cerrados a la orilla del camino y abrirlos de repente, cuando, después de oír a distancia pasos de caballerías, éstas se acercaban, con la remota esperanza de que en una de tantas fuera Machojón [...] (Asturias 1992: 33).

Si el amor de Candelaria la hacía ver por medio de los ojos de su futuro esposo, la vista que tiene ahora ya no es la misma: se ha interrumpido una conexión, quedan tan solo dos ojos perdidos en un ensueño, en el simple juego de abrir y cerrar que, mágicamente, les podría devolver la imagen amada.

A medida que oscurece, y que Candelaria se queda con la noticia de que Machojón ha sido visto aparecer en las quemas, sus ojos vuelven a cerrarse, suavemente, imitando la puesta de sol y entrando en el reino de lo sobrenatural:

Candelaria Reinoso cerró los ojos en el corredorcito de su venta de marrano. El camino terminó por borrarse esa tarde como todas las tardes, no del todo. Los caminos de tierra blanca son como los huesos de los caminos que mueren en su actividad por la noche. No se borran. Se ven [...] se quedan insepultos para que por ellos pasen las ánimas en pena, los que andan rodando tierra [...]. Cerró los ojos Candelaria Reinoso y soñó o vido que de lo alto del cerro en que estaban quemando bajaba Machojón [...] (Asturias 1991: 33-34).

La oscuridad nunca es total: al contrario, revela lo que la luz del día esconde. Mientras que a través suyo Goyo Yic vuelve a la esfera de la intimidad familiar, Candelaria se conecta con lo espiritual, mirando la traza débil y misteriosa de las vías que, como capilares, van uniendo el mundo de la noche con sus deseos más profundos. No tiene importancia, finalmente, si Candelaria “soñó o vido” Machojón, con tal de que él haya habitado, aunque por un instante, el adentro de sus ojos.

En el caso del correo Nicho Aquino, quien se encuentra en una situación parecida de sufrimiento y ausencia, tanto abrir como cerrar los ojos encarnan para él el mismo malestar. Empezando por el hecho de que Nicho tiene una experiencia totalmente especular a la de Goyo Yic, es decir que al llegar a su casa no encuentra a su mujer, vale la pena focalizarse sobre las reacciones que el hombre tiene al llegar al rancho vacío:

La primera impresión del señor Nicho al entrar en su casa, fue la del que equivocadamente se ha metido en el rancho de un vecino. [...] Salió corriendo, ese rancho no era el suyo, estaba oscuro y solitario. [...] ese rancho era bien el suyo y cómo podía no serlo y haberse metido él en casa vecina, si no tenía más vecindad que la noche inmensa, inacabable. Cerró los ojos [...] (Asturias 1992: 147-148).

La oscuridad ajena del hogar empuja al cartero a escaparse de esa noche interior, más inmensa que la que lo rodea. Y cuando ya se da cuenta de la efectividad de las cosas, cierra los ojos, persiguiendo el lugar donde existe su ser, junto con sus certidumbres y sentimientos. En la opinión de Merleau-Ponty, cubrirse los ojos no significa ampararse en una interioridad ilusoria sino, más bien, creer totalmente en sí mismos:

Se cacher les yeux pour ne pas voir un danger, c'est, dit-on, ne pas croire aux choses, ne croire qu'au monde privé, mais c'est plutôt croire que ce qui est pour nous est absolument, qu'un monde que nous avons réussi à voir sans danger est sans danger, c'est donc croire au plus haut point que notre vision va aux choses mêmes (1979: 48).

Más adelante, tendido en el agobio de otra noche interminable, Nicho busca el contacto con la exterioridad. Sus ojos ahora se abren, penetrando en lo oscuro, para olvidar la naturaleza desgarrada de su alma:

Y a lo profundo se iba él, desde su petate y su cobija, pero a lo profundo de afuera, divagando con los ojos de su cuerpo, en el radio visual que no lograba abrazar con sus brazos, en ese mundo impalpable, que ya no tocaban sus dedos, pero que sus pupilas le traían como un mensaje del espacio. Otra profundidad había en él, en su adentro, oscura, terriblemente oscura desde que lo abandonó su compañera; pero a ese hondón ingrato sólo se asomaba cuando era mucho el peso de su dolor, cuando la penalidad en que estaba le tronchaba la nuca, como ajusticiado, y lo obligaba, suspendido en el vacío, a mirar su tiniebla, su tremenda tiniebla de hombre, hasta que lo copaba el sueño (Asturias 1992: 175).

Perdiéndose en un hundimiento visual y sensual, Nicho se proyecta en lo indescifrable del cielo, recibiendo también un mensaje que le comunica, por medio de sus pestañas abiertas, la palpación infinita del universo. De repente, la paz celeste se derrumba en el barranco solitario de su alma: un pesar que lo hace arrodillar en el espacio afligido del yo y que se acompaña a la repetición angustiada de “oscura” y “tiniebla”. Sin embargo, se trata de una “tiniebla de hombre”, más terrible que la de la noche, a la cual finalmente se sucede el sueño, la oscuridad inconsciente, el breve descanso.

4. LOS DISTINTOS OJOS

Dedicamos esta parte del estudio a la presencia de una efectiva variedad de ojos dentro de la novela. En primer lugar, el “ojo de venado” es un objeto concreto que, recuperado del cuerpo sin vida del Venado de las Siete-rozas, tiene la propiedad de sanar la locura de Calistro⁷: “El ojo del venado es una piedra que se les pasa por el sentido y así se curan [...] la escupe el animal cuando está en la agonía, es algo así como su alma hecha piedrecita, parece un coyol chupado” (Asturias 1992: 60-61). La piedra es una entidad espiritual que se ha vuelto física y que, por medio del contacto, restablece el pensamiento ofuscado de Calistro. Por lo tanto, el “ojo” es el alma del venado muerto que se cristaliza en él. El órgano visual ya no es una parte del sujeto, sino que *es* el mismo: su centro y su sustancia.

Cuando Hilario Sacayón va a la ciudad y se encuentra con su amigo Mincho Lobos, se entera de que este tiene que devolver una estatua de la Virgen porque expone unos ojos extraños: “Tienen... No sé, no se puede explicar porque es una cuestión de sentimiento. Si a los ojos sale el alma, a esos ojos no me va a decir usted que sale el alma de la divina señora. [...] Dios me perdone, pero esos ojos que le puso son como de animal...” (Asturias 1992: 203-204).

La estatua religiosa no es una simple estatua, así como sus ojos no pueden ser de cualquier tipo. Mincho y los habitantes de su pueblo no aceptan la imagen, puesto que “Tiene muy fieros los ojos” (Asturias 1992: 202): el significado de la Virgen se centra en esa mirada que, a pesar de pertenecer a un objeto, tiene vida. Efectivamente, las estatuas son “animadas” gracias a los ojos que se le ponen, cada vez más realistas e intensos (Deonna 1965: 39-41). Con respecto a la intuición de Mincho, pronto se descubre de que estaba fundamentada, en el momento en que un trabajador entra al taller del escultor: “puso sobre una mesa dos paquetitos envueltos en papel china y [...] dijo:

⁷ Véanse Deonna: “Le pierres vivent; [...] elles voient, de leurs yeux fixes et cachés, et la couleur, la translucidité, l'éclat des pierres précieuses [...] sont comparés à ceux de l'œil humain. On comprend [...] que certaines fortifient la vue ou la guérissent, que d'autres, ressemblant par leur texture à un œil, soient des talismans qui en rayonnent les vertus” (1965: 6-8), y Martin (1992a: 327).

–Ojos de venado le traje. Dice que siga poniendo de éstos, porque no hay otros en plaza. En el otro paquetito vienen unos de tigre, por si le gustan; hay de loro, pero éstos son muy redondos y claros” (Asturias 1992: 204).

Sin saberlo, el escultor había estado aplicándoles, a sus estatuas de santos, ojos de venado, los cuales se refieren a ojos artificiales destinados a los animales disecados. Es de dicha manera que nos encontramos nuevamente con un ojo de venado que no es propiamente el órgano del animal pero que, de modo más o menos cercano, le pertenece. La “piedra de ojo de venado” encerraba el espíritu del mismo, fallecido físicamente; los ojos de venado colocados inconscientemente a la Virgen la vivifican, de manera extraña.

Si en los santos se ven ojos ficticios a imitación de los de los animales, también hay, en la obra, “animales con ojos de gente” (Asturias 1992: 206). Empezando por el hecho de que los animales comparten con los seres humanos la imagen del alma que está guardada en sus ojos (Deonna 1965: 33), en *Hombres de maíz* este elemento en común se concreta en la fusión total del *nahual*: el sujeto y su animal protector unidos indisolublemente (véanse Martín 1992a: 367; Jossa 2003: 271). Precisamente, es Nicho Aquino quien adquiere su forma *nahual* de coyote. La descripción de su metamorfosis incluye una cantidad de detalles que van refiriendo el proceso temporal de la mutación, junto con las impresiones personales de Nicho relativamente a su nuevo cuerpo.

En lo que atañe a este artículo, destacamos la transformación de los ojos que el correo-coyote ensaya: “El ojo de pupila redonda, quizás demasiado redonda, angustiosamente redonda. La visión redonda. Inexplicable. Y por eso siempre andaba dando curvas. Al correr no lo hacía recto, sino en pequeños círculos” (Asturias 1992: 245). La repetición del adjetivo “redonda” va manifestando esa calidad excesiva, “inexplicable”, que empieza a dominar la visión de Nicho y que influye sobre su movimiento.

Puesto que la realidad se le aparece distinta, sus pasos ya no son firmes, sino que tantean una dimensión desconocida y extraña que, parcialmente, adelanta (también por su característica circular que remite a lo cíclico) la penetración de la cueva. Nos encontramos, en este momento de cambio, con la ‘fenomenología de lo redondo’,

gracias a la cual entendemos las imágenes que la caracterizan como una afirmación del sujeto íntimo y aislado (Bachelard 1983) quien, en esta misión al parecer solitaria, entrará en contacto con su comunidad antigua y con lo que su corazón había perdido: es así que la ‘visión redonda’ se abre sobre una dimensión mucho más extensa⁸.

El todo, del ser y del mundo, se da por medio de un hundimiento sensorial en las cosas: “[...] il faut que la perception garde dans sa profondeur toutes leurs relevances corporelles: c’est en *regardant*, c’est encore avec mes yeux que j’arrive à la chose vraie, ces mêmes yeux qui tout à l’heure me donnaient des images monoculaires [...]” (Merleau-Ponty 1979: 23). Por cierto, la visión del coyote no es ‘monocular’ como la del hombre. Inclusive, para llegar a la ‘cosa verdadera’, la ‘conservación de todos los componentes corporales’ acontece a través de un verdadero cuerpo de ojos (véase Deonna 1965: 121 ss.): antes de entrar en la cueva, Nicho “se pintó ojos en la cara, en las manos y en los pies, en la planta de los pies [...] y así tatuado de ojos echó a andar hacia adentro [...]” (Asturias 1992: 248).

Como cuando Nicho se había puesto en contacto con la noche a través de “los ojos de su cuerpo”, estos dibujos le permiten penetrar en la revelación de la verdad y, físicamente, en la profundidad. Representando un ritual de iniciación (Martin 1992a: 388), los ojos tatuados remiten al jaguar y a su simbolismo (Martin 1992a: 388 y véase nota 5). Inclusive, el factor animal se mantiene fundamental a lo largo del recorrido en las entrañas de la tierra, sobre todo por el hecho de que es su vista específica la que le permite ver en la oscuridad y también conocer el secreto:

Los que decididos a todo penetran algunas leguas dentro de la tierra, valiéndose de hachones de ocote que les dan ojos, [...] casi todos los que regresan con vida vuelven del misterio con los ojos clavados por ojerías profundas [...]. ¿Pasaron por una larga enfermedad? ¿Pasaron por un

⁸ Véase Yepes-Boscán: “la convicción [de Asturias] de que la invención literaria no es el resultado de un solo individuo, de una conciencia aislada, sino, más bien, el producto de la presión que ejerce una suerte de memoria ancestral, de inconsciente colectivo que, circulando en el grupo [...] va a cristalizar, gracias a la mediación del individuo [...]” (1992: 679-680).

largo sueño? Si hubieran tenido ojos de animales de monte, como el Curandero-Venado de las Siete-rozas y el Correo-Coyote, para ver en la tiniebla misma, habrían seguido impávidos hasta las grutas luminosas [...]. Los brujos de las luciérnagas [...] les colocaron en los ojos, en las pupilas-globitos de vidrio de sereno, unto de luciérnaga para que vieran en los profundos de la tierra el secreto camino [...] (Asturias 1992: 255-256).

Lo animal entrega así la posibilidad de distinguir lo desconocido y de ver física y espiritualmente (Deonna 1965: 84-85).

A pesar de todo esto, dichas circulaciones se contraponen y, por ello la intensidad de su alcance se agranda: en las cuevas, no hay solamente una dicotomía entre visión (de los hombres/animales) y ceguera de los que no sobreviven. También los que descienden en ellas, los que alcanzan ver, finalmente, no ven del todo: “La niebla subterránea no es invencible; pero ciega totalmente” (Asturias 1992: 255). Al mismo tiempo, los que han visto, no pueden hablar y niegan la visión: “Y los que han logrado ir más allá de la tiniebla subterránea, al volver cuentan que no han visto nada, callan cohibidos” (Asturias 1992: 255).

5. CONCLUSIONES: LA REVELACIÓN

Los estudiosos han reconocido en el elemento del maíz el núcleo de significado y de unidad de la obra (Prieto 1992: 619-621; Yepes-Boscán 1992: 683; Jossa 2003). El conflicto económico y, sobre todo, espiritual que la explotación de dicho producto genera, se resuelve en el breve epílogo, en el cual Goyo Yic y María Tecún regresan a su pueblo para dedicarse a la agricultura. Este final determina la síntesis positiva tanto de la diégesis de los personajes, como relativa a la reconstrucción de los valores que fundamentan la comunidad, y que se habían pervertido en la parte inicial de la novela (Prieto 1992: 629; Jossa 2003).

Más allá de esto, Goyo Yic manifiesta un puntual momento de unión dentro de la fragmentación, de construcción de lo que se había desmembrado. Cuando el hombre se junta, en la cárcel del Castillo

del Puerto, con María Tecún, los dos experimentan un reencuentro intenso gracias al rol de las miradas que se intercambian por primera vez, puesto que María solo lo había conocido de ciego:

Goyo Yic hizo un gesto de molestia, abriendo insensiblemente los ojos más de lo necesario, lo necesario para que ella [...] le notara las pupilas limpias, no como las tenía antes [...]. Tatacuatzín abrió los ojos. Titubearon las pupilas de él y de ella antes de juntarse, de encontrarse, de quedar fijas, cambiándose la luz de la mirada (Asturias 1992: 276).

Sin duda, la vista no le sirvió a Goyo Yic para reconocer a su esposa entre la muchedumbre, pero sí se le hace necesaria ahora: el único de los sentidos que le hacía falta para conocerse por completo, aquí es, para la pareja, el primer medio de acercamiento, novedoso reconocimiento e intercambio de dos almas que se habían separado.

Nicho Aquino también acaba con su dolorosa búsqueda gracias a la acción de los ojos. Esas pupilas que cerraba con vigor, que reflejaban su corazón herido, se transforman en los canales para alcanzar la aceptación y la verdad. Después de que los brujos le cuentan que su mujer no huyó, sino que se cayó en un pozo, Nicho responde de la siguiente manera:

Al correo se le llenaron los ojos de pedazos de chaves que se fueron licuando en los pozos sin fondo de sus ojos. Él también. Tragársela. Tragarse la imagen adorada como se la había engullido la tierra sin dejar rastro [...] por sus ojos mojados la dejaba caer dentro de su cuerpo adolorido [...] (Asturias 1992: 254).

En ese llanto se recrea el accidente hasta hace poco desconocido: la compañera se cae en los ojos de Nicho como antes se había hundido en la tierra, en el agua de sus pupilas, en el fondo de su interioridad para, así, reconciliarse con él en el recuerdo, en la triste certeza de que no se había escapado.

Para concluir, el papel del ojo en *Hombres de maíz* ha experimentado una mutación continua: cerrándose, abriéndose, sanándose, llorando, viendo lo invisible, transformándose e, inclusive, manifestándose en una multitud de seres. En este sentido, el ojo ha sintetizado las más

amplias relaciones de la novela y, sin embargo, su observación ha sido particularmente fértil gracias a su recurrencia y a sus variados despliegues dentro del desarrollo narrativo.

De acuerdo con las actitudes de olvido y de la revelación mítica ilustradas por Yepes-Boscán (1992: 683 ss.), se podría decir que el rechazo de la totalidad del universo produce una “superficialidad” de la mirada, detectable en la “ceguera” de los maiceros y de los soldados, la cual ha provocado, a su vez, una venganza visual. Por otra parte, el ojo abierto, en el sentido de disponible a todo estímulo y con un alto potencial de participación, entabla una relación viva e imprescindible con el entorno en sus varios niveles temporales y espaciales.

BIBLIOGRAFÍA

- ASTURIAS, Miguel Ángel (1992 [1949]), *Hombres de maíz*, Edición crítica de Gerald Martin, Madrid, Colección Archivos.
- BACHELARD, Gaston (1983 [1957]), *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France.
- BELLINI, Giuseppe (1966), *La narrativa di Miguel Ángel Asturias*, Milano-Varese, Cisalpino.
- DEONNA, Waldemar (1965), *Le symbolisme de l'œil*, Paris, De Boccard.
- GUARDINI, Maria Lia (1999), *L'occhio e la parola*, en Francesco Zambon – Fabio Rosa (eds.), *L'occhio, il volto. Per un'antropologia dello sguardo*, Trento, Dipartimento di scienze filologiche e storiche, pp. 29-40.
- JOSSA, Emanuela (2003), *Gli uomini venuti dal mais. Miguel Ángel Asturias e il mondo maya*, Firenze, Alinea.
- MARTIN, Gerald (1992a), *Notas explicativas a Miguel Ángel Asturias, Hombres de maíz*, Edición crítica de Gerald Martin, Madrid, Colección Archivos, pp. 282-402.
- MARTIN, Gerald (1992b), *Destinos: la novela y sus críticos*, en Miguel Ángel Asturias, *Hombres de maíz*, Edición crítica de Gerald Martin, Madrid, Colección Archivos, pp. 507-538.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1979 [1964]), *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard.
- MESSINA, Matteo Vincenzo (2013), *Soggettività, corporeità e mondo naturale in "Hombres de maíz", "Centroamericana"* (Milano), vol. 23, n. 2, pp. 59-85, <http://www.centroamericana.it/wp-content/uploads/2015/03/MESSINA-A-00000781-5.pdf> [20.02.2021].

- PRIETO, René (1992), *Tamizar tiempos antiguos: la originalidad estructural de "Hombres de maíz"*, en Miguel Ángel Asturias, *Hombres de maíz*, Edición crítica de Gerald Martin, Madrid, Colección Archivos, pp. 617-644.
- SIMONE, Francesco – FELICI, Fiorella (1973), *L'occhio e lo sguardo: approccio fenomenologico*, Roma, Il Pensiero Scientifico.
- TORRES, Daniel (1987), *La virtualidad interior del indigenismo en "Hombres de maíz": topografía del inconsciente al margen*, "Revista Iberoamericana" (Pittsburgh), vol. 53, n. 141, pp. 905-912, <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/4396/4563> [20.02.2021].
- YEPES-BOSCAN, Guillermo (1992), *Asturias, un pretexto del mito*, en Miguel Ángel Asturias, *Hombres de maíz*, Edición crítica de Gerald Martin, Madrid, Colección Archivos, pp. 675-689.

Escritura, mirada y deseo en *El secreto de sus ojos*

María Lourdes Cortés*

[...] la seducción de los ojos. La más inmediata, la más pura. La que prescinde de palabras, solo las miradas se enredan en una especie de duelo, de enlazamiento inmediato, a espaldas de los demás, y de su discurso: encanto discreto de un orgasmo inmóvil y silencioso.

Jean Baudrillard

1. LA MIRADA VOYEUR

Entramos a la oscuridad de la sala y nos refugiarnos en nuestra butaca. Estamos inmóviles, aislados, somos seres anónimos dispuestos y preparados para ejercer una única actividad: mirar. Hemos ingresado al mundo del cine.

Allí, a la vez, vivimos una identificación. No me refiero a los personajes ni a las situaciones, con las que también nos identificamos en un segundo grado sino a la cámara, a ese ojo de la cámara que ha visto antes que nosotros y que nos cuenta solo y solamente lo que quiere que veamos. Con la cámara vivimos la identificación primaria, “aquella por la que el espectador se identifica con su propia mirada y se experimenta como foco de la representación, como sujeto privilegiado, central y trascendental de la visión” (Aumont – Bergala – Marie – Vernet 1985: 264).

Es el placer de la escopofilia: el acto de mirar es la fuente misma del placer. Nos convertimos en mirones, espectadores voyeur en términos de Freud (1973). Además, las convenciones en nuestra tradicional forma de situarnos como espectadores producen condiciones óptimas para desplegar nuestras fantasías:

* Universidad de Costa Rica.

el contraste extremo entre la oscuridad de la platea (que sirve también para que los espectadores se aislen unos de los otros) y el brillo de las formas cambiantes de luces y sombras en la pantalla contribuye a promover la ilusión de la distancia voyerista. Aunque la película se está exhibiendo realmente, aunque está ahí para ser vista, las condiciones de proyección y las convenciones narrativas proporcionan al espectador la ilusión de estar mirando un mundo privado (Mulvey 1998: 6).

Sin duda, en el cine, el ojo/mirada es el sentido que más logra la experiencia.

A diferencia de la fotografía en la que la cámara interpela al sujeto a mirar de frente (sonría y clic), en el cine hay una ley tácita en la que la mirada de los intérpretes no debe coincidir nunca con la del lente, no debe romper la ilusión de que estamos frente a una ventana que se abrió a un mundo. Este es uno de los fundamentos narrativos del modelo de representación institucional (Burch 1970) del cine dominante. Lo que vemos en la pantalla no nos mira, por lo tanto, no estamos amenazados en nuestra posición de voyeur¹ y ya una vez instalados en nuestro sitio de mirones, dispuestos a devorar mediante nuestra mirada, Juan José Campanella inicia su película *El secreto de sus ojos* (Argentina, 2009) con un primerísimo primer plano de los ojos de la coprotagonista, Irene (Soledad Villamil) que, como sabremos después gracias al juego de plano/contra plano, mira cómo se aleja el que podría haber sido su amor, Benjamín (Ricardo Darín), que en un plano general le devuelve la mirada.

La mirada es la articuladora del relato tanto en la película como en el texto literario en que se basó el filme, *La pregunta de sus ojos*, de Eduardo Sacheri (2005). Juntos, Campanella y Sacheri realizaron el guion que analizaremos.

El secreto de sus ojos fue ganador de 22 premios en su país (los Clarín, Cóndor de Plata y Premios Sur), 5 en el Festival Internacional de Cine de La Habana. Fue candidato a diversos premios del cine europeo y ganó el Goya a Mejor Película Iberoamericana (España). Pero sin duda, el espaldarazo fue el Premio de la Academia (Óscar) a

¹ Aún cuando uno de los placeres del voyeur es justamente la posibilidad de ser descubierto.

mejor película extranjera que obtuvo en 2010. A la vez, es interesante constatar que fue aclamada tanto por la crítica como por el público, algo que no sucede a menudo. En un mes superó el millón de espectadores en Argentina y su taquilla fue de alrededor dos millones y medio de asistentes. *El secreto de sus ojos* se convirtió en la película argentina con mayor recaudación hasta el momento con alrededor de 57 millones de dólares (INCAA 2009). Hollywood, por su parte, hizo un remake, *The Secret in Their Eyes* (2015), dirigido por Billy Ray y protagonizado por Julia Roberts, Nicole Kidman y Chiwetel Ejiofor que, no obstante el reconocido elenco, no tuvo el éxito de crítica y público de la versión original.

Con esto quiero decir que si bien la película argentina no es propiamente un producto hollywoodense², es un filme que responde a un modelo industrial para amplio consumo con una estética y narrativa postclásica y con una mirada que responde al modelo patriarcal del cine. Director y guionista son hombres y la representación de las mujeres dentro del relato filmico responde –aunque de manera sutil, incluso ambigua– a la figura femenina dominante en el cine y que ha sido ampliamente estudiada por los acercamientos feministas a este arte/industria. Por lo tanto, como mujer, me acerco al filme desde el dispositivo y la mirada patriarcal para explorar no solo la mirada como herramienta narrativa, sino también la representación femenina propuesta por dicha mirada.

2. LA ESCRITURA

El secreto de sus ojos relata dos historias entrelazadas: el asesinato brutal de Liliana Colotto (Carla Quevedo) y la historia de amor entre Benjamín Espósito³ e Irene Menéndez Hastings. Además, la historia está enmarcada en el proceso de escritura de la novela que sobre ambos temas está realizando Benjamín, 25 años después de sucedido

² No olvidemos que el director Juan José Campanella ha realizado múltiples teleseries en los Estados Unidos, por lo que conoce muy bien la estructura del cine industrial.

³ En el texto literario se llama Benjamín Miguel Chaparro.

el homicidio. El texto, filmico y literario, se mueve entonces en dos tiempos⁴: 1974 y 1975, durante el gobierno de María Estela Martínez de Perón, justo antes del golpe militar de 1976 y el presente del relato en 1999.

En el asesinato de Colotto también están implicadas dos historias de amor: la del marido, Ricardo Morales (Pablo Rago) y la del asesino, Isidoro Gómez (Javier Godino). Tanto la novela como la película tematizan el asunto de las miradas, no solo en las tres historias de amor, sino en la investigación llevada a cabo por Espósito.

Lo primero que vemos en el filme después de los créditos –la escena del tren– es a un hombre mayor intentando escribir una novela. De hecho, la escena de los créditos vista en pantalla es una ensoñación que se repite, inicialmente desde la imaginación de quien la escribe, Benjamín y más adelante, desde quien la lee, Irene. Benjamín escribe en una libreta lo que acabamos de presenciar, lo tacha y lo bota. Vuelve a iniciar el relato ya con un tono más formal y refiriéndose a la mañana en que asesinaron a Liliana Colotto. Se representa a Liliana sonriendo mientras desayuna, mirando tiernamente a su marido. Pero Espósito tampoco está satisfecho y vuelve a arrancar y arrugar la hoja.

¿Hay una resistencia a iniciar el relato o la historia se resiste a ser contada? Inmediatamente después presenciamos la escena de la violación, una secuencia breve –ochos segundos solamente, es decir, no hay intención de hacer del hecho un espectáculo– y volvemos a Espósito quien cierra los ojos. Sin embargo, esta vez arranca la hoja, la dobla cuidadosamente y la guarda. La violencia y la muerte de la mujer quedarán en suspenso durante todo el relato.

Benjamín Espósito se presenta como un recién jubilado intentando escribir una novela. Fue secretario de un Juzgado de Instrucción de Buenos Aires en el que trabajó con Irene Menéndez-Hastings, su jefa, y con su asesor Pablo Sandoval (Guillermo Fracella). Si bien Espósito no es un investigador estrictamente hablando, se comporta como tal durante todo el texto literario y filmico. Pero no olvidemos que se trata de escribir una novela sobre una historia puntual más que un deseo por convertirse en novelista. Ese trabajo de escritura

⁴ Para el presente análisis utilizaré el tiempo de la película.

representa su necesidad de catarsis, de transformación, de alejar sus propios fantasmas. Como si fuera un psicoanalista de sí mismo, necesita cambiar algunas cosas de su vida. La principal su temor. Una madrugada se despierta y escribe en una pequeña libreta la palabra “temo”. Como veremos, es un elemento clave que abre y cierra el filme y que a su vez responde otra pregunta puesta en escena en varias ocasiones: ¿Cómo se hace para vivir una vida vacía? ¿Cómo se hace para vivir una vida llena de nada?” (Campanella 2009, 1:38:49).

En la novela, ese deseo de Benjamín de autoanalizarse mediante la escritura:

No estoy demasiado seguro de los motivos que me llevan a escribir la historia de Ricardo Morales después de tantos años. Podría decir que lo que le pasó a ese hombre siempre ejerció en mí una oscura fascinación, como si me diera la oportunidad de ver reflejados, en esa vida destrozada por el dolor y la tragedia, los fantasmas de mis propios miedos (Sacheri 2005: 17).

Durante décadas su vida se ha cubierto de silencio: “Me estuve acordando, en realidad nunca más hablamos de eso. ¿Por qué nunca más hablamos de eso?” (Campanella 2009, 08:02:00), señala el propio Benjamín a lo que Irene replica:

¿Y por qué ahora? ¿Por qué? Porque hace más de veinte años que me vengo distrayendo. Tribunales, las causas, los amigos, las joditas, un matrimonio, varios affaires, me distraje. Y ahora que me jubilé no tengo nada que me distraiga. El otro día estaba cenando en la esquina de casa. Y me vi, cenando, solo. Y no me gusté (Campanella 2009, 00:28:49).

Es claro que la novela es su propia terapia. Y esa novela/terapia lo llevará a dejar la pulsión sublimatoria que siente por Irene como veremos más adelante y atreverse, como lo hizo Morales 25 años atrás con Liliana, a sostenerle la mirada y declararle su amor.

Si bien al inicio del filme vemos a Espósito intentando en varias ocasiones iniciar la novela, es Irene la que le da el pie para que comience, incitándolo a la asociación libre al sugerirle que empiece “por lo que más te acuerdes” (Campanella 2009, 00:09:07) a lo que se suma el instrumento, una vieja Olivetti que no imprime la “A”. Y lo

primero que se le viene a la mente a Espósito es el día en que conoce a Irene, recién graduada de Corneille y nueva jefa del despacho: una mujer inaccesible, simple objeto de contemplación, una ausencia.

3. LA MUJER VIOLENTADA

Ricardo Morales, un personaje gris, cajero de banco, no sabe cómo fue capaz de conquistar a una belleza como Liliana Colotto, más aún, no sabe como logró “mirarla a los ojos y sostener en ella la mirada” (Sacheri 2005: 25). De esa historia de amor no se dice mucho más, como si el hecho de que la pareja se mirase bastara para construir un vínculo amoroso. Una vez muerta Liliana, Morales mantiene esa mirada de amor indefinidamente. Benjamín lo encuentra meses después del crimen en la estación de tren, espionando a los transeúntes con la esperanza de hallar al asesino. Y Espósito le comenta a Sandoval, su cómplice: “Tenés que ver los ojos, están en estado de amor puro” (Campanella 2009, 00:54:42). Esa mirada de amor y el acto de Morales de abordarla induce a Benjamín a hacer una especie de transferencia con Morales, ya que durante todo el relato fílmico este no se ha atrevido a confesarle su amor a Irene, aún cuando ella le ha dado suficientes oportunidades. De allí su obsesión con el caso y la idealización de ese amor que lo lleva no solo a escribir la novela, sino a ponerle final a un caso abierto durante más de dos décadas.

Benjamín, al llegar al lugar del crimen, se enfrenta al cuerpo sin vida de Liliana y su mirada ante el cadáver es oblicua, vedada, una negación. No existe nada más privado, más personal que la muerte y la de Liliana Colotto se exhibe a los funcionarios de la muerte: patólogos, policías, jueces. La novela explica que había que mirar al cadáver casi como un acto de hombría. Benjamín expresa: “Si no quería pasar por blando tenía que mirar a la muerta” (Sacheri 2005: 39). Los demás: “Algunos en silencio, otros lanzando comentarios en voz alta para demostrar su hombría ante la muerte, pero todos con los ojos clavados en el piso” (Sacheri 2005: 39). Benjamín se resiste a vulnerar la intimidad de la muerte y opta por mirar las fotografías de la repisa: no quiere posar sus ojos en el hermoso cuerpo sin vida de la mujer, sin embargo, la sensación de transgresión no lo abandona:

“Me sentí un sinvergüenza por andar explorando la decoración y el pasado de esa mujer, casi como si la hubiera estado mirando a ella, desnuda y fría, sobre el piso del dormitorio” (Sacheri 2005: 42). En el filme, ese cuerpo se exhibe en tomas muy breves y rápidas y la cámara prefiere, igual que Benjamín, recurrir a las fotos –papel de duelo– de cuando Liliana estaba viva y sonreía ingenua y feliz ante el ojo de la cámara.

Así, la primera mujer de esta historia aparece como cuerpo violentado, detenida por la muerte o fijada por la fotografía, inerte también. Un sujeto pasivo, que se ama en tanto recuerdo inmovilizado en el tiempo.

4. LA MUJER SUBLIMADA

Al presentarse en el juzgado –la primera imagen de Irene que ve Benjamín– la presenta en un plano medio cerrado, joven y sonriente, con pelo largo y vestida enteramente de rojo: boina, abrigo y con un pañuelo atado a su cuello. Esta vestimenta recargada es la característica de Irene durante toda la película. Podríamos decir que está recubierta en un afán de negar su sexualidad. Hay pocos planos generales en los que se la vea de cuerpo entero y el énfasis siempre está en su rostro, particularmente en sus grandes ojos verdes. A diferencia del cuerpo desnudo, vulnerado e inerte de Liliana, Irene lleva una vestimenta que intenta ocultarla⁵ quizá para potenciar su rol de profesional, quizá para hacerla más inalcanzable. Pero, por otra parte, el rojo –con sus connotaciones de pasión y deseo– es el color que la caracteriza, ya sea en su indumentaria o en las rosas rojas que adornan su oficina⁶.

⁵ Camisas con cuello de tortuga, con vuelos, pañuelos y pocos escotes son las prendas de Irene en la película. Esto no solo la caracteriza como mujer ‘cubierta’ sino que permite que, en el climax del filme, cuando Gómez mira su escote –abierto por accidente– y se delata, la reacción del espectador sea mayor, en la medida en que es la única vez que vemos a Irene un tanto desnuda.

⁶ Durante todo el filme, Irene tiene sobre su escritorio una rosa roja. En la escena final, cuando Benjamín al fin se dispone a declararse, el pequeño florero tiene dos rosas.

Las miradas de Irene y Benjamín se cruzan en ese primer encuentro en una relación que se construye a partir del clásico plano/contra plano de miradas de relación⁷. El vínculo de la pareja se va construyendo – tanto en el texto literario como en el filmico– a partir de los ojos de los protagonistas. Es una relación con bastantes obstáculos materiales para concretarse: Irene es la jefa de Benjamín, profesionalmente superior y perteneciente a una clase social más alta. Además, está a punto de casarse.

Benjamín no sostiene la mirada de la mujer, la teme. En la novela “sale disparado a cerrar la ventana del despacho para despejarse como sea de esos ojos castaños” (Sacheri 2005: 13). Más adelante “Había titubeado un poco al mirarla a los ojos, porque esa chica miraba al fondo de los ojos de uno, y era como si le embocara una pedrada certera en las propias órbitas con sus iris negrísimos” (Sacheri 2005: 76). Irene, por el contrario, siempre sostiene la mirada de Benjamín, quien teme delatarse y huye del enfrentamiento visual: “Sabe por experiencia que, después de un rato de mirarla, lo gana la angustia de no poder arrebatarla en sus brazos y besarla minuciosa e infatigablemente. Termina siendo preferible mirar para otro lado” (Sacheri 2005: 84). En la película también se tematiza el asunto de las miradas: “Los ojos hablan... hablan al pedo los ojos, mejor que se callen. A veces mejor no mirar” (Campanella 2009, 00:27:47), dice Benjamín cuando se sabe desnudo por sus miradas hacia la mujer.

Si para Irene, Benjamín es una posibilidad de cambiar su destino de matrimonio y rutina, para el protagonista la mujer se presenta como inalcanzable por lo que decide sublimar su amor y convertir a Irene en un ser fijo, o en palabras de Jacques Lacan (1988), en un ser “vacío”, abstracción pura y perfecta. Al inicio de la película, cuando Benjamín visita a Irene para contarle sus planes de escribir la novela, la saluda llamándola “alteza”. El apelativo nos confirma la

⁷ “La ciencia interpreta la mirada de tres maneras (combinables): en términos de información (la mirada informa), en términos de relación (las miradas se intercambian), en términos de posesión (gracias a la mirada toco, alcanzo, apreso, soy apresado): tres funciones: óptica, lingüística, háptica. Pero la mirada siempre *busca*: algo, a alguien. Es un signo inquieto: singular dinámica para un signo; su fuerza lo desborda” (Barthes 1986: 306).

relación de sublimación de Benjamín hacia la mujer. Lacan, al estudiar la sublimación, propone al amor cortés como el paradigma de la sublimación. Recordemos que esta conducta amorosa está construida a partir de dos códigos: la exaltación de la dama y la suspensión de lo erótico. El deseo se sublima por lo que la posibilidad de establecer un vínculo con la mujer amada –el objeto de deseo– se suspende.

En la escena del filme en que Irene y Benjamín reclaman a Romano (Mariano Argentó) –rival de Espósito en el juzgado y quien trabaja para el Ejecutivo asesinando izquierdistas– que hubiera liberado al asesino Isidoro Gómez, éste enfrenta a Espósito apuntando a lo inaccesible de la mujer:

Y vos, ¿para qué venís con la doctora? Pensás que estar al lado de ella te da cierta inmunidad. Por qué no la dejás en paz sino tiene nada que ver con vos. Ella es abogada, vos perito mercantil. Ella es joven, vos viejo. Ella es rica, vos pobre. Ella es Menéndez-Hastings y vos Espósito, o sea nada. Ella es intocable, vos no. Dejala que vuelva a su mundo, no seas jodido (1:21:29)⁸.

En efecto, Irene es intocable para el Estado y también para Benjamín que comprende muy bien las palabras de Romano y decide alejarse de la mujer. Y nuevamente es Irene la que intenta acercarse a Benjamín, incluso aludiendo directamente a la relación amorosa –inexistente– entre ambos. Dice: “No soy intocable, tampoco soy de otro mundo. [...] ¿Algo para objetar? Dele, objete. ¿Adónde nos vemos? [...]. Para manifestarme sus objeciones a mi vida, a mi novio, a mi casamiento, y demás constancias que obran en la causa” (1:26:11). Pero Benjamín no se manifiesta. Es la noche que asesinan a Sandoval confundiéndolo con Espósito y este debe partir inmediatamente a Jujuy. A su regreso Irene está casada y con dos hijos.

La sublimación, para Freud, es un desplazamiento de la pulsión sexual a una actividad de otra índole la cual requiere una intensidad

⁸ Es interesante señalar las diferentes connotaciones en los apellidos de Irene y Benjamín. Mientras ella se apellida Menéndez-Hastings, con lo que implica un apellido en inglés, Espósito se refiere en su sentido primero a un bebé abandonado cuyo origen se desconoce.

equivalente (Freud 1973). Este desplazamiento se dirige a la creación artística y a la investigación intelectual, las dos actividades que Espósito realiza con pasión: primero, la investigación policiaca y, posteriormente, la escritura de la novela. No es hasta el final de esta ‘escritura analítica’ que este logra superar la sublimación hacia Irene y, como veremos, colocar la “A” faltante al “temo”.

5. MIRADAS QUE DELATAN: LAS FOTOGRAFÍAS

Una vez más es la mirada, en este caso la del asesino Isidoro Gómez –detenida en el instante fugaz de las fotografías– lo que lo traiciona.

La fotografía, a diferencia del cine, cuando es fotografía cotidiana pretende que él o los fotografiados miren a la cámara y sonrían. Así lo hizo Liliana Colotto en las fotos que de ella vemos en los álbumes que conserva Morales y que nos proponen a la fotografía como diría Barthes, como un objeto de duelo, una reliquia de la muerte (Barthes 1980).

En las fotos del picnic, del cumpleaños, de la graduación como maestra, Liliana siempre sonríe. Sus compañeros y amigos también. Salvo uno. Isidoro Gómez no mira a la cámara, solo tiene ojos para la chica que posa y se descubre con la mirada sesgada.

Como señala Benjamín, que por su experiencia de mirar entiende lo que son las miradas de amor: “Supongo que me llamó la atención el modo en que miraba, eso de mirar a una mujer adorándola a la distancia. No sé –repetí–. Supongo que, cuando no se pueden decir las cosas, las miradas se cargan de palabras” (Sacheri 2005: 125). ¿Por qué Benjamín descubre al asesino? “Si yo vi las mismas fotos que usted. Tendría que haberlo descubierto yo” (00:33:00), dice el inspector Báez (José Luis Gioia) lamentándose. Pero es que Benjamín mira igual que Gómez, de forma oblicua, en las fotos del compromiso matrimonial de Irene. A la derecha, en el mismo ángulo en que Benjamín descubrió a Gómez en otras fotos, aparece él mismo, también mirando de soslayo. Participa de la fiesta pero es ajeno, está cerca y lejos a la vez. El *punctum* de la fotografía, ese azar que en ella despunta, en palabras de Roland Barthes (1980), es la mirada reiterada del joven. Y si bien Benjamín se identifica con

Morales, el viudo, en esa manera impoluta de amar, también lo hace con Gómez, en la forma de mirar a la amada. Y por eso mismo es él y no el instructor Báez quien lo descubre.

Isidoro Gómez es atrapado por sus miradas sesgadas a Liliana y plasmadas en las fotografías. Pero estas miradas no lo pueden inculpar, no obstante, otra mirada, esta vez al escote y los pechos de Irene lo vuelve a delatar. Vemos en él libidinosidad e Irene se da cuenta. Entonces ataca y lo hiere narcisísticamente aludiendo a su físico, a su altura, a su fuerza y a su miembro viril:

Una belleza como ésta no está al alcance de cualquiera. Hay que ser muy hombre para enganchar a una mujer así. [...]. Ese era el amante. Un tipo alto, pintón, ancho de espaldas. Un tipo realmente capaz de calentar a una mujer. Mire este alfeñique [...]. Obviamente no se refieren a este microbio, que debe tener un maní quemado (01:12:40).

Gómez estalla y confiesa –incluso se regocija– de la violación y el crimen. Muestra lo que él considera su mayor fuerza, la esencia de su virilidad: su pene. Pero Irene se mantiene impávida y Gómez la agrade. La violencia en él parece ser su única arma real. Unos meses después Gómez ha sido liberado para que actúe como sicario del régimen y coincide con la pareja en un ascensor. Su mirada amenazante no basta para intimidarlos. Gómez saca su revolver, evidente analogía de su pene, revisa el cargador y sale del elevador, volviéndose para mirarlos nuevamente. Gómez no solo viola a Liliana, también viola metafóricamente a la ley, representada por Irene.

6. ¿REPARACIÓN DEL TRAUMA? LA “A” PERDIDA

Como señalamos al inicio de este texto, en las primeras imágenes de Benjamín escribiendo, una noche se despierta y adormilado escribe en una libreta la palabra “temo”. Irene, en una breve visita a su apartamento, encuentra el papel y le pregunta sobre dicho temor a lo que Benjamín balbucea una respuesta evasiva sobre un ejercicio de escritura automática. Pero sabe que sus temores son varios: no lograr escribir la novela, aceptar que su amigo Pablo Sandoval lo sustituyó

en la muerte, no poner final a la investigación y, especialmente, no concretar su amor por Irene.

Con el descubrimiento de Gómez encerrado en una prisión improvisada en casa de Morales pone fin a la investigación y comprende que Morales nunca pudo elaborar el duelo, se detuvo y es un muerto que solo resiste en la venganza. ¿Es ese el amor que él tanto envidió? Ese descubrimiento le permite terminar su ‘escritura analítica’, aceptar la muerte de su amigo y, al fin, declararle su amor a Irene, bajarla del pedestal, mirarla de frente y convertirla en sujeto deseante.

Pero antes de su encuentro con Irene, Benjamín debe reparar su falta, la “A” ausente en su “temo”, ahora convertido en “teAmo”. Esa “A” perdida ha sido el motor de su deseo siempre inalcanzable, como es el deseo mismo. Es la “A” que le ha faltado a la escritura de su vida y escribiéndola –puro significante– logra cambiar su manera de verse. Si no repara el trauma, al menos se atreve a mirarse tal como es, gracias a la escritura y a la recuperación de la “A” perdida.

En la novela, el tópic del “teAmo” no aparece de esta manera, sino nuevamente como la mirada que posa Benjamín en una vidriera. Desde el inicio de la novela, Benjamín se descubre incompleto, desconocido para sí. Y por ello, reiteradamente se mira en los reflejos de las vidrieras:

Se mira en la vidriera de una librería comercial. Sesenta años. Alto. Canoso. La nariz aguileña, el rostro flaco. ‘Mierda’ se ve obligado a concluir. Escruta el reflejo de sus propios ojos en el vidrio. [...] su hábito de mirarse en los espejos no tiene nada que ver ni con quererse ni con gustarse. Siempre ha sido ni más ni menos que otro intento de aprender a saber quién carajos es él mismo (Sacheri 2005: 9-10).

Al final del relato literario, de nuevo se observa en la misma vidriera del inicio: “Es alto, canoso, flaco. Todavía tiene sesenta años. Sostiene en la mano izquierda una máquina de escribir...” (Sacheri 2005: 314). La diferencia es que ahora se pone en movimiento para encontrarse con la mujer que ama y responderle “de una vez y para siempre, la pregunta de sus ojos” (Sacheri 2005: 315).

En el filme no vemos ese esperado encuentro. Irene, que se ha pasado toda la película abriendo y cerrando esa puerta –frontera entre

lo público y lo privado–, al ver a Benjamín comprende que al fin está decidido a responderle a sus ojos y la puerta se cierra. Nosotros que hemos sido espectadores voyeur durante todo el filme terminamos con un plano medio de la puerta cerrada. Allí está el hueco de la cerradura, elemento fundamental para el voyeur. Pero la cámara no se mueve y no logramos ver lo que sucede entre los amantes. Termina la función y nuestro placer morboso de mirar con ella. Sin embargo, esta puerta cerrada se abre para una mirada más importante, la que nos permite ver lo que no se ve, la mirada más allá del ojo, la que nos lleva a imaginar, a crear nuestras propias imágenes.

BIBLIOGRAFÍA

- AUMONT, Jacques – BERGALA, Alain – MARIE, Michel – VERNET, Marc (1985), *Estética del cine: espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós.
- BARTHES, Roland (1980), *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós.
- BARTHES, Roland (1986), *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós.
- BURCH, Noël (1970), *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos.
- FREUD, Sigmund (1973 [1908]), *Introducción al narcisismo y otros ensayos*, Madrid, Alianza.
- INCAA (2009), *Anuario*, Buenos Aires, <http://www.incaa.gov.ar/anuarios> [20.06.2021].
- LACAN, Jacques (1988 [1969]), *El Seminario, Libro 7: La ética del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós.
- MULVEY, Laura (1998 [1975]), *Placer visual y cine narrativo*, Valencia, Fundación Instituto Shakespeare.
- SACHERI, Eduardo (2005), *La pregunta de sus ojos*, Buenos Aires, Alfaguara.

FILMOGRAFÍA

- CAMPANELLA, Juan José (2009), *El secreto de sus ojos*, Argentina, Haddock Films.
- RAY, Billy (2015), *The Secret in Their Eyes*, Estados Unidos, Gran Via Productions.

Urdimbre de ojos en las huellas de un teatro del cuerpo. Más acá y más allá de la anatomía y el teatro anatómico

Valeria Cotaimich*

El texto se organiza en dos partes. La primera se orienta a reflexionar y compartir aportes histórico-conceptuales en torno a las transformaciones en la mirada epistemológica que produjo la institucionalización del teatro anatómico y la disección de cadáveres, estableciendo relaciones con el teatro, la fotografía y el cine. La segunda parte constituye un montaje de citas de palabras y frases tomadas de las intervenciones de los participantes del coloquio “*Cien mil ojos en dos ojos. Semántica y representaciones del ojo en el mundo hispánico*” (Padova, 6-8 de junio de 2019), en diálogo con aportes de quien escribe. Este montaje ha constituido una performance presentada en el cierre del coloquio¹.

Este trabajo fue realizado retomando aportes de una modalidad de trabajo considerada, por quien escribe, como “(Des)montaje transdisciplinar” (Cotaimich 2017). Esta modalidad se viene poniendo en juego en el abordaje de diversos proyectos de investigación y producción artístico-científica, entre los cuales se cuenta una experiencia vinculada con la disección de cadáveres y el teatro anatómico que nos trajo hasta la Universidad de Padua².

* Universidad Nacional de Córdoba (UNC), Argentina.

¹ La performance fue propuesta por quien escribe, y generada colectivamente junto con Carlos E. Álvarez, Judith Bersano y Juan Pablo Santi quien, además, contribuyó con citas y traducciones de fragmentos en italiano a la realización escénica e intercambios con el equipo organizador del coloquio.

² Llegamos a la Universidad de Padua gracias a la propuesta de Antonella Cancellier,

PARTE I

1. ANTESALA. MIRADA ANATÓMICA, DESCUBRIMIENTO DEL CLÍTORIS Y LA INVENCIÓN DEL CUERPO

Como señala Mandressi, desde fines del siglo XVIII, en Europa, la ciencia anatómica se va forjando con las disecciones humanas que se institucionalizan luego de dos siglos a partir de la creación de los teatros anatómicos universitarios³. La inspección sistemática del cadáver humano pasa a ser el “medio privilegiado para conocer el cuerpo, para obtener un saber cada vez más preciso y detallado acerca de su estructura”, develando aquello que la piel oculta a los ojos. De este modo, “la anatomía instaura, en los albores de la modernidad un dispositivo de conocimiento” (Mandressi 2012: 11). Este dispositivo es ‘la mirada del anatomista’, que contribuye a la invención del cuerpo. Uno de los acontecimientos centrales en este proceso fue el descubrimiento –o (re)descubrimiento– del clítoris, por Realdo Colombo quien fue discípulo de Vesalio en la Universidad de Padua, epicentro anatómico en la segunda mitad del siglo XVI, sucediéndolo en la cátedra de Anatomía. Al respecto Mandressi señala:

Colombo vio y describió el clítoris en 1559. Igualmente, seguro es que el otro Colón descubrió América sesenta y siete años antes, pero la verdad es

a quien conocimos a raíz de un proyecto de investigación y producción artístico-científica titulado: “*Los muertos enseñan a los vivos*. (Des)montaje transdisciplinar de prácticas y discursos sobre el cuerpo y la muerte”, desarrollado en el Museo de Anatomía Pedro Ara de la Facultad de Ciencias Médicas de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Ello respondió a una invitación realizada en el año 2010 por Zuzana Boneu, quien coordinaba el Área de divulgación científica y artística de la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la UNC. Desde entonces desarrollamos este y otros proyectos hasta llegar a la creación de un Área de Investigación, formación y producción transdisciplinar en ciencia y artes (ATIPCA), cuyas bases se encuentran disponibles en: http://www.museoara.fcm.unc.edu.ar/?page_id=26 [20.12.2021].

³ La primera mención respecto de la apertura de un cadáver es italiana y data de 1286. Se trata de un relato del franciscano Fra Salimbene sobre cómo un médico de Cremona abrió cadáveres para determinar la causa de una enfermedad en relación con una autopsia médico-legal y jurídica (Mandressi 2012: 48).

que llegó a un continente que creyó que era Japón, al que habían llegado otros europeos siglos antes y que fue poblado por exploradores asiáticos en épocas mucho más antiguas. El descubrimiento de Realdo Colombo presenta las mismas contradicciones (2012: 17).

Para el autor, Colombo buscaba el placer de las mujeres en una parcela de carne muerta en el camino paradójico del anatomista quien busca lo viviente en cuerpos muertos⁴. Se trata de un tiempo-bisagra en la historia de la humanidad en el cual se transforma una manera de observar y sentir el mundo. Para el autor se establece con ello una “civilización de la anatomía” que se expande hacia una amplia red de discursos, conocimientos y prácticas, “desde la mesa de disección a las áreas más diversas” impregnando un modo particular de ver, pensar, percibir, y “aprehender la naturaleza, la organización y el funcionamiento del cuerpo humano” (Mandressi 2012: 17). Así, la mirada del anatomista forma parte de una *epistème* que se estaba configurando, un lugar desde donde mirar el resto de las cosas de este mundo. En ese proceso cobra un papel fundamental el trabajo de Vesalio, plasmado en su obra *De humanis corporis fabrica* de 1543, cuyas ilustraciones aportan a la consolidación de la visión del cadáver abierto como fuente de verdad científica.

2. LA OBRA. EL DISPOSITIVO DE LA DISECCIÓN DE CADÁVERES Y EL TEATRO ANATÓMICO

En este camino, la disección de cadáveres y el teatro anatómico adquieren relevancia junto con el trabajo de artistas, entre quienes, de modo póstumo, queda resonando Leonardo da Vinci quien transitaba entre dibujo, disección, inventos tecnológicos, escritura y pintura.

⁴ Esta clase de cuestiones han sido abordadas en los (Des)montajes mencionados en el Museo de Anatomía Pedro Ara, particularmente con Karina Generoso, maestranda en Antropología de la UNC que recibió una beca por su proyecto: “Cuerpo, Anatomía y Educación Universitaria. Aproximación transdisciplinaria a la enseñanza acerca del cuerpo en el Museo Dr. Pedro Ara y en la Cátedra de Anatomía Normal de la Facultad de Medicina de la UNC” el cual contó con la dirección de quien escribe.

Como señala Mandressi, también jugaron un papel importante Rembrandt, Mantegna, Miguel Ángel y Rafael (2012: 20).

Estas entradas al cuerpo cadavérico recuerdan relaciones que en algún momento establecimos entre epistemología, teatro, cuerpo, muerte y la categoría de ‘animación de objetos’ (Cotaimich 2000). Relaciones que se plantean en fronteras, bordes, umbrales, y quizás dinteles, entre la vida y la muerte. Al respecto cabe citar a Mandressi:

tanto el fragmento como la exigencia de concebir lo viviente a partir de lo muerto son atributos de una de las realizaciones emblemáticas del mecanicismo autómatas. Pero detrás de este artefacto hay una ontología que hace del fragmento una pieza mecánica, que pone al cadáver en movimiento. Del animal máquina de Descartes, filósofo anatomista, al hombre-máquina de La Mettrie, médico filósofo, una *anatomía animata* se encuentra en el trasfondo de la imagen del organismo como un dispositivo de relojería (2012: 21)⁵.

El autor realiza un vuelo rasante a lo largo de cinco siglos para dar cuenta de cómo se instaura la ‘mirada anatómica’, disciplina que surge ‘a golpe de ojo y cuchillo’, entre la escena, el arte y la medicina conformando una arquitectura de lo corporal, a través de una empresa cultural de colonización de la carne, y del imaginario, entre el espanto y la maravilla, entre curiosidad y ciencias (2012: 22).

Finalizando el siglo XV, los anatomistas plantean como pilares de la nueva ciencia la vista y el tacto, el ojo y la mano, herramientas de una ruptura epistemológica basada en los sentidos. En ese camino, revisan la obra de Galeno. Entre ellos se destaca Vesalio quien, mientras enseñaba Anatomía en la Universidad de Padua y preparaba *De humanis corporis fabrica*, propone seguir las disecciones de Galeno, otorgando primacía a los sentidos y a la agudeza visual.

⁵ Del hombre-máquina considerado como circuito de relojería y de los autómatas, hacia el siglo XX, pasamos al protagonismo de otro dispositivo: la cadena de montaje, ante la cual, las vanguardias históricas, en parte, se enfrentaron en críticas y obras.

3. EL (DES)MONTAJE. ENTRE EL TEATRO, EL TEATRO ANATÓMICO, LA FOTOGRAFÍA Y EL CINE

Según Mandressi, la primera descripción del teatro anatómico se encuentra en la *Historia corporis humani sive Anatomice*, tratado de anatomía de Alessandro Benedetti de 1497. Allí se describe cómo se construye y habitan estructuras de madera que primero fueron desmontables (en espacios amplios y aireados) y luego fueron conformándose como anfiteatros que acogían a espectadores, cirujanos, barberos y cadáveres, situados jerárquicamente, controlados por un regidor que ordenaba la escena y por guardias y encargados de administrar el dinero recaudado. El cadáver se ubicaba en el centro, elevado, iluminado por antorchas, al servicio del develamiento de los misterios del cuerpo. Se construyeron estructuras desmontables afines hasta 1584, año en el cual se erige el primer teatro anatómico permanente en la Universidad de Padua, de la mano de Girolamo Fabrizi d'Acquapendente, profesor de Anatomía y Cirugía entre 1565 y 1613. Contaba con capacidad para aproximadamente 250 personas a lo largo de cinco pisos de una forma elipsoidal que evoca la anatomía del ojo. Al respecto Mandressi plantea:

Fabrizi había hecho de su teatro, de ese “lugar desde donde se ve”, una gigantesca metáfora concreta de la mirada. En Padua, se disecaba dentro de un ojo, de una máquina de percibir, de un observatorio de la fábrica del cuerpo que permitía que un público numeroso participase en la consagración de la experiencia visual como piedra angular del conocimiento anatómico [...]. Pero las disecciones públicas en los anfiteatros no bastan [...] se recurriría a representaciones fieles de la realidad corporal. Ese fue el papel de la imagen –la ilustración anatómica o la *anatomia sensibilis*– en dos dimensiones (2012: 106).

Así devienen complementarias la mirada del anatomista y del artista. Ejemplo paradigmático es el libro de Vesalio cuyas imágenes se realizaron en el taller de Tiziano. Ambas miradas son de varones blancos y de sectores sociales privilegiados que son quienes tienen la potestad de ver y hacer ciencias por sobre otros géneros que no poseían el derecho a ejercer esta mirada.

Mandressi señala que hasta los umbrales del *Cinquecento*, artistas como Mantegna, Di Giorgio y Signorelli disecan cuerpos, transfiriendo la experiencia a sus obras. Estas relaciones recíprocas se intensifican entre los siglos XV y XVI. En ese contexto se destaca Leonardo da Vinci quien disecó –y dibujó– más de 30 cuerpos entre 1487 y 1515.

El teatro anatómico de Padua, para la historia de la anatomía, constituye entonces un ojo epistémico por el cual transitaron Vesalio, Colombo y Harvey, configurando una mirada cuyos ecos siguen resonando. Ecos que también están presentes en la literatura en la cual la visión, como señala Didi-Huberman, se topa

con el ineluctable volumen de los cuerpos humanos. *In bodies*, escribe Joyce, sugiriendo que los cuerpos, esos objetos primeros de todo conocimiento y de toda visibilidad, son cosas para tocar, acariciar, obstáculos contra los cuales “golpearse la sesera” (*by knocking his soconce against them*); pero también cosas de las que salir y alas que entrar, volúmenes de vacíos, de bolsillos o de receptáculos orgánicos, bocas, sexos, tal vez ojo mismo (1997: 14).

El autor agrega que los pensamientos binarios no pueden captar la economía visual. Por ello, más que elegir entre ‘lo que vemos y lo que nos mira’ es menester ocuparse del ‘entre’, volviendo al motor dialéctico de toda oposición, momento preciso donde aquello que vemos es alcanzado por aquello que nos mira (1997: 47). De allí remite a la imagen dialéctica de Benjamin, “capaz de recordarse sin imitar, de volver a poner en juego y criticar aquello que había vuelto a poner en juego”, cuya belleza y fuerza reside en la paradoja de brindar una figura nueva, inaudita e inventada de la memoria (1997: 74).

Siguiendo con la relación entre teatro anatómico, disección de cadáveres y artes nos preguntamos ¿Qué relación podemos pensar entre teatro y Teatro anatómico?

El significativo teatro es un sustantivo derivado del verbo *theaomai* que alude tanto al lugar desde donde se ve, como el lugar desde donde se tienen visiones místicas (Surgers 2005: 16). Constituye un espacio de ceremonia colectiva religiosa donde se manifiesta

la presencia del dios oculto, gracias al ritual, a los poetas, a los actores, al coro, a la presencia de los fieles y a los arquitectos [...]. Y, más que un espacio donde se veía, el teatro griego estaba pensado como un lugar donde se tenían visiones místicas (Surgers 2005: 24).

Es un sitio que remite al *Theatron* griego, en tanto “lugar donde el público contempla una acción presentada en otro sitio”; “un punto de vista sobre un acontecimiento: una mirada, un ángulo de visión” (Pavis 1998: 435).

Pavis, en su *Diccionario del teatro*, define múltiples adjetivaciones y acepciones relacionadas con el significante ‘teatro’⁶, sin embargo no menciona al teatro anatómico que quizás debiera ocupar un lugar en este compendio por su relevancia epistemológica y socio-cultural en torno a las políticas de la mirada y la escena, y por su lugar de frontera entre el conocimiento científico y el teatro.

Ya en el terreno de la pintura, la fotografía y el cine nos preguntamos si existe relación entre lo que acontece en el teatro anatómico y el aura que Benjamin atribuyó a las obras de arte y de teatro. Recordemos que, para el autor, el aura remite a la unicidad de una obra, a su aquí y ahora irreductible. En ese sentido podríamos afirmar que las disecciones realizadas en los teatros anatómicos en tanto performance y en tanto montaje portan una suerte de aura científico-escénica, vinculada con actos únicos, originales e irrepetibles, por la misma fugacidad del tiempo, y de la vida, que culmina en lo inasible de la muerte. Irrepetible porque el corte del cadáver supone una operación irreversible, por cierto, orientada a develar misterios de lo vivo. Actos que, como las puestas teatrales, constituían acontecimientos rituales, en un presente escenificado, montado para la mirada. Podríamos decir que un aura de frontera investía cada disección anatómica en un espacio, en el cual las visiones místicas eran reemplazadas por visiones científicas nacientes.

⁶ Entre ellas, alude a teatro alternativo, antropológico, circular, de agitación, de calle, de guerrilla, de la crueldad, de las mujeres, de masas, de objetos, de participación, documento, espontáneo, experimental, gestual, laboratorio, materialista, minimalista, musical, pobre, político, popular, postmoderno, total y visual, etc. (Pavis 1998: 437-463).

En Padua se produce un dispositivo ocular relacional, a partir del vínculo indisoluble entre disección y teatro anatómico, revestido de un aura de frontera entre las artes y las ciencias que cubre el acto de atravesar la piel para entrar en la carne y la sangre detenida, de atravesar la muerte, para ir en busca del conocimiento de la vida. En ese proceso el cuerpo muerto y disecado adquiere un status dialéctico de objeto (in)animado. Objeto que en el silencio habla. Habla a través de la mirada del anatomista que se encuentra con la mirada de quienes ofician de espectadores en aquel gran ojo arquitectónico.

¿Qué relaciones se pueden establecer entre el dispositivo de la disección/teatro anatómico, la fotografía y el cine? ¿Se trata de un modo particular de ‘animar el objeto cadavérico’ en las fronteras entre la vida y la muerte? Decimos esto retomando aportes vinculados con la noción de ‘animación de objetos’, propuesta años atrás por quien escribe, para pensar en la relación entre los objetos, su uso y/o manipulación escénica, y las múltiples formas que asume la visión, el poder y la creencia, en ciertos contextos rituales, artísticos y clínicos (Cotaimich 2000).

Por otra parte, ya en el terreno del cine, Costello señala que allí opera, ante el cuerpo del actor, el ‘ojo muerto de la cámara’, con el cual el público es alentado a identificarse; un ojo que está muerto porque ve, pero ‘sin devolver la mirada’ (Costello 2010: 123). Haciendo montaje⁷ con el teatro anatómico, ojo arquitectónico que alberga en su seno al cuerpo muerto, podríamos decir que allí se produce una operación paradójica, en tanto nos encontramos en una arquitectura teatral, desde donde ver un cuerpo muerto en proceso de fragmentación que –(y no quien)– no nos devuelve la mirada. Cuestión afín al cine, donde la imagen del cuerpo del actor (también fragmentada), tampoco nos devuelve la mirada. ¿Tendrá entonces el teatro anatómico, ya casi en desuso, más que ver con el cine que con el teatro? ¿Es el lugar de la animación la conexión entre ambos? ¿O sencillamente estará el teatro anatómico por excelencia situado entre la vida y la muerte, el aura y la reproductibilidad, esta vez de técnicas anatómicas?

⁷ Siguiendo a Didi-Huberman (2008) quien considera que el montaje separa cosas habitualmente reunidas y conecta cosas generalmente separadas a los fines de promover un movimiento.

Siguiendo con Benjamin, Costello apela a otra comparación: la de mago/pintor vs camarógrafo/cirujano, señalando que estos últimos actúan en un contexto de pérdida del aura. El cirujano podría considerarse, en algún sentido, afín al sujeto de la disección, como camarógrafo del cuerpo muerto. Pero se trata de dos mediaciones diferentes, ambas bisagras para la historia de la mirada humana, pero sustancialmente diferentes, en tanto, en un caso se mira un escenario vivo rodeando la muerte y, en el otro, una pantalla donde lo vivo se vuelve inerte. Así las cosas, la creación del dispositivo relacional, configurado por la disección de cadáveres y el teatro anatómico, juega en las fronteras entre la vida y la muerte en un tiempo aurático. Mientras que la creación del dispositivo relacional entre fotografía y cine hace lo propio en tiempos de reproductibilidad técnica. Entre ambos, se abrieron otros dos lentes epistemológicos que incidieron sustancialmente en los modos de mirar el cuerpo y la vida: el microscopio y el telescopio. Siglos después, ya en nuestra era, estamos vivenciando otro momento bisagra para la mirada dado por el desarrollo digital, satelital y virtual, que re-colocan el cuerpo, creando realidades paralelas y aumentadas, haciéndolo transitar con los ojos pantallas que se reproducen por millones, por cierto, en un contexto de producción y consumo desmedido que acerca la muerte, a través de la destrucción de la vida humana y no humana. Si luego de este tiempo hay futuro para nuestra especie, cabría preguntarnos ¿Cuál será la próxima bisagra ocular?

PARTE II

URDIMBRE DE OJOS. MONTAJE TEXTUAL EN PERFORMANCE

A continuación, compartimos un montaje de citas textuales basado en el texto que integró la performance *Urdimbre de ojos en las huellas de un teatro del cuerpo*, presentada en el coloquio que dio lugar a esta publicación⁸.

⁸ El texto que presentamos a continuación ha sido elaborado en base a una modalidad

Múltiples e infinitos ojos tiene la historia.
Desde los primeros tiempos de la humanidad buscamos transmitir
aquello que vemos en imágenes: fijas y en movimiento.
Realizamos orificios de luz en cuevas, muros y cajas,
dando lugar a una diversidad de cámaras oscuras, cunas de la fotografía
y el cine.

Molteplici e infiniti occhi ha la storia.

*Fin dai primi tempi dell'umanità cerchiamo di trasmettere
ciò che vediamo in immagini: fisse e in movimento.*

*Produciamo buchi di luce in grotte, muri e casse,
dando luogo a una diversità di camere oscure, culle della fotografia
e del cinema.*

Construimos lentes de cristal-cuarzo y agua,
instrumentos ópticos, microscopios y telescopios
que revolucionaron las ciencias y las artes,
los modos de ver y conocer el mundo.
Transformaron esquemas de percepción,
interpretación y acción,
bases de paradigmas estéticos, y de conocimiento,
complejas semiosis del deseo y la subjetivación.

1595. Teatro de anatomía en Padua con forma de ojo. Se abre el cortinado
de la piel.

1609. Catalejo Galilei: “dos pequeños pedazos de cristal” apuntan al
cielo.

Otros mundos se hacen posibles.

1824. Taumátropo. Maravilla giratoria.

1832. Persistencia de la visión y primeros juguetes ópticos.

1834. Zoótrofo. Esta vez se comparte la ilusión.

1864. Mega-letos-copio de Carlo Ponti.

de trabajo que parte de la propuesta de montaje de citas que Didi-Huberman (2008)
desarrolla en base al trabajo con producciones de Brecht y Benjamin. En nuestro caso
se tomó como punto de partida la lectura y registro de objetivos, temas y ponencias
que configuraron el coloquio de Padua, “*Cien mil ojos en dos ojos. Semántica y
representaciones del ojo en el mundo hispánico*”. Nuestro montaje textual fue leído
como parte de la performance *Urdimbre de ojos en las huellas de un teatro del cuerpo*
mencionada en un comienzo y tuvo, entre sus objetivos, promover una rememoración
e integración de los temas abordados durante el evento.

1877. Praxinoscopio, espejos y efectos de animación.
1887. Cabalga un jinete la carrera que inicia la historia de la cinematografía.
1895. Comienza el espectáculo del cine. Primera proyección pública de los hermanos Lumière. Salen obreros de una fábrica, demuelen un muro. Un barco parte de un puerto.
Observamos la llegada de un tren.

Mirando más allá de la oscuridad.

Una lupa nos acerca al éxtasis y la atesorada biodiversidad, como la de Magallanes y la Antártica Chilena.

El poder y la visibilidad transitan, desde el espejo de Velázquez hasta la selfie de Obama.

Desde la simbología hebraica y masónica hacia tierras del Abya Yala⁹.

Guardando oltre l'oscurità.

Una lente d'ingrandimento ci avvicina all'estasi e alla preziosa biodiversità, come quella di Magellano e dell'Antartico cileno.

Il potere e la visibilità transitano, dallo specchio di Velázquez al selfie di Obama.

Dalla simbologia ebraica e massonica alle terre dell'Abya Yala.

¿Qué vemos cuando vemos? *Cosa vediamo quando vediamo?*

¿Desde dónde miramos? *Da dove guardiamo?*

Nos debatimos muchas veces entre ver, creer y no querer.

Cosas vistas, no vistas y mal vistas. *Non credo ai miei occhi!*

¿Hacia dónde miramos y hacia dónde no miramos?

¿Hacia las estrellas, cuya luz es el eco de su desaparición?

¿Hacia los cientos de satélites que nos miran?

Guarda che luna, guarda che mare

Da questa notte senza te dovrò restare

Folle d'amore vorrei morire

Mentre la luna di lassù mi sta a guardare.

⁹ Abya Yala es el nombre que otorgan organizaciones indígenas para referirse al continente americano. Es el nombre que otorgó el pueblo Kuna, de Panamá a Colombia antes de la llegada de Colón. La expresión "significa tierra en plena madurez o tierra de sangre vital, tierra noble que acoge a todos [...] es símbolo de identidad y de respeto por la tierra que se habita" (Del Popolo 2017: 21). Supone una alternativa epistemológica y política decolonial de mirar/hacer/vivir que tensiona la objetualización de la tierra, medida, fragmentada y utilizada bajo lógicas coloniales, extractivistas y capitalistas.

¿Hay relación entre lo que vemos, la salud, y la enfermedad,
la curación y los modos de sanar?

¿Vemos más allá de los mercados y los hospitales?

En Padua, se formaron Galileo Galilei y Franco Basaglia
quien propuso abrir las puertas de los manicomios para ver y ser,
para desmontar la opresión, la desigualdad, los horrores, dolores
y sufrimientos devenidos de las rejas y las guerras,
las de afuera y las que acontecen dentro.

Sorvegliare e punire: guardare attentamente o allargare lo sguardo?

¿Qué destellos del mirar vinculan a Leonardo y Aby Warburg?

¿Podemos ver relaciones entre la Florencia de Leonardo y los aztecas?

¿Entre cuerpos y serpientes, de tierra, de mitos y de mar?

¿Podemos ver relaciones entre nuestras neuronas, *neuroni*, semillas, *semi*,
rizomas, *rizomi*, cometas, *comete* y galaxias, *galassie*?

MIRAMOS con nuestro doble en el espejo,
desde nuestras historias, dudas y certezas.

Vemos el mundo a partir de nuestras preguntas, miedos y corajes,
con prejuicios, malestares y aprendizajes.

Miramos con nuestros sueños, goces y placeres.

¿Nos dejamos acariciar, tensionar y trans-formar con otras miradas?

*Guardiamo con il nostro doppio nello specchio,
dalle nostre storie, dubbi e certezze.*

*Vediamo il mondo a partire dalle nostre domande, paure e coraggi
con pregiudizi, malesseri e apprendimenti.*

Guardiamo con i nostri sogni, gioie e piaceri.

Ci lasciamo accarezzare, sollecitare e tras-formare da altri sguardi?

Observamos también misterios vitales,
cuerpos en resistente escritura,
formas animadas e inanimadas,
polvo en el espacio y viento en el tiempo.

La corporeidad artificial acariable,
la naturaleza poetizable,

el Show de Truman y los juguetes rotos

el poder y la potencia. El Suma Kawsay o buen vivir.

Observamos auto-figuraciones de Alejandra Pizarnik

Miramos *El deleite de los cuerpos*,
la danza de la anémona, el ojo de buey,
la mirada del Quijote cervantino,
erudita sobriedad iluminada.
La cosmogonía azteca,
los venenos de los fieles,
la mirada razonada de Bioy Casares,
la lexi-caliza-ción,
el ojo de la ballena y las cavilaciones surrealistas.
la locura y muerte de Nadie,
los duelos, los defectos y los fractales.

Cosa scegliamo quando guardiamo?
L'invisibilizzazione, il potere o la visibilità?
A volte guardiamo il dolore.
Prima e Seconda Guerra Mondiale.
Navi di schiavi, barconi, rifugiati, migranti,
estrattivismo, femminicidio, tratta di persone.
Guardiamo la guerra attuale?

¿QUE ELEGIMOS AL MIRAR?
¿Invisibilidad, poder o visibilidad?
A veces miramos el dolor.
Primera y Segunda Guerra Mundial.
Barcos de esclavos, pateras, refugiados, migrantes,
extractivismo, femicidios, trata.
¿Miramos la guerra actual?

El secreto de sus ojos es ominoso, penetrante,
artificial y dolorosamente real.
¿Si se lo permitieran, el cine sería el ojo de la libertad?

Pasolini...cosa ha visto Pasolini?
Come mai il suo sguardo?
Lina Wertmuller – Pasqualino Settebellezze.
L A P R O S P E T T I V A, Fellini!

MIRAMOS ESCENAS MÚLTIPLES

Res, mirar, miraculum. Álogon y lo irracional.
Maravillas y apariencias inmirables en corrales de comedias del siglo XVII.

Escenografías y espasmos. Realidades excedidas tras bambalinas.
Álgidas tramas. Golpes de efecto visual.
Sucesos insólitos, sorpresas y milagros. Ficciones y realidad.
Telones y grandes escenarios. Fastuosas infraestructuras de lo espectacular.

¿A TRAVÉS DE QUÉ MIRAMOS?

Lo hacemos por medio de nuestras córneas,
de lentes pequeñas y gigantes,
de millones de pantallas de televisión,
computadores, móviles, drones y cámaras en las calles.
400 millones, 400 millones, 400 millones, 400 millones,
400 millones de cámaras en las calles y espacios públicos de China y más
allá.

*Guardiamo con l'occhio, le cornee, con l'occhio del grande fratello, l'occhio
del ciclone, l'occhio di bue, gli occhiali, gli occhiali di Leonardo, attraverso
buchi.
E più telecamere.*

También miramos a través de prismas.
Guardiamo anche attraverso prismi.

Anatomopatología del ojo y anatomía de la mirada.
Mirar cadáveres para ver la vida.
Observar con todos los sentidos, los del cuerpo y los del lenguaje,
y el sentido práctico que orienta las acciones cotidianas.
El oído y la escucha. El olfato y los aromas. El tacto y la piel.
Mirar con el corazón estallando, con los pies cansados,
con nostalgia, ansiedad, tristeza, ternura y felicidad.
Mirar desde el hambre y la sed; desde la lengua y la boca.
Ver y sentir el sabor a miel y a hiel.
Ver olores nauseabundos y aromas sensuales.
Extasiarse en ojos-música... y en el silencio...
Perder y recuperar la vista.
Enfermar la mirada.
Glaucoma, catarata, ceguera.
*Ojos malvados calientes y salados.
Está ojeado. Ojitos de Santa Lucía. Mal de ojo cubano.
Malocchio italiano.*
Ritual de curación. Lecanomancia.

Entre el agua y el aceite, diosa del mar y narración.
El odio, enfermedad óptica.
Sanación eterna, la del mirar amando lo vital.
¿Cómo sería poder ver el poder de ambas cosas a la vez?
Es preciso desplazar el foco de lo esperado.
Evitar lo mecánico.
Buscar la aprehensión subjetiva y poética de las urbes.
Activar el tercer ojo. *Desautomatizar* la percepción.
¿Cómo miran las palabras?
¿Están las metáforas adormecidas, automáticas e inadvertidas?
¿Cuál es la eficacia en la comunicación?
Contraste, lexicografía, didáctica, frecuencias, resonancias y travesuras de fonemas.

Miramos también a través de otros ojos,
los de Sor Juana Inés de la Cruz, su memoria, regadío de esperanzas,
los de Buñuel y *El perro andaluz*,
los ojos del espíritu y la pulsión escópica en Delmira, Alfonsina y el mar,
los de Valéry y Lezama,
los de Bécquer y la seducción de los Santos,
los de Constanza y las mujeres visionarias del medioevo.
Animación mística y resurrección.

¿Miramos sin ojos? Cuerpo sin órganos.
Metamorfosis de Narciso en Salvador Dalí. Poemario de Antonio Machado.
Miramos con unos catalejos muy móviles,
que se aproximan y se alejan de los cuentos de Kanopa.
Lo hacemos a través de Onetti, Bienvenido Bob y los duelos de la mirada,
o con María Gainza y su ojo sagaz.
Observamos con Santa Lucía y los cirujanos,
con el ojo anómalo, seco y sangrante de Guadalupe, Lina y Alan Pauls,
con el ver de poetas de siete pozos,
con la mirada muerta en Alima y Comala,
con la locura esquizofrénica,
con el mirar alucinado alucinante y maldito
de la poesía de Leopoldo María Panero,
con las palabras de Julio César, y la poética de Francisco Quevedo,
con Tinísima, la Mil y una muerte.

Ojo carnavalesco que todo lo ve.
Crítica política y *popurrit*.
Fantasmagorías y linterna mágica.
Cine, Literatura y la invención de Morel.

Miramos amor y desamor en las mujeres,
sueños y visiones del mirar medieval,
letras eróticas y poemarios bilingües en italiano y español,
y también, narrativas otras, mexicanas y bolivianas.
Vislumbramos vanguardia, experimentación e instantes desesperados,
revelación y condena en los Hombres de maíz, y
un seductor en decadencia como Don Juan.
Jugamos al arte anti-retiniano de Duchamp.

De haber tenido telescopio, quizás Aristóteles habría escrito algo diferente.
Ojo espejo. Lo real y lo virtual.
Las pupilas y los ojos de dios. La energía vital.
Eco, la mirada y la traducción inter-semiótica.
El suplicio comienza con la luz.
Dante. Cerrar los ojos y coserlos con alambre de hierro.
Trattato della prospettiva.
Estudio de la óptica.
Tratado del ojo y los colores.
¿Quiénes niegan la fotografía y el cine al arte?
Arqueología, hallazgos y excavación.
Ojo de linco-o. Saperi nomadi. Microscopio y sonda espacial.
¿Permite el acelerador de partículas ver más allá de la muerte?

Abre los ojos.
Dichosos los ojos que no ven.
Ojos verdes traicioneros porque me miras así,
tan alegres para otros y tan tristes para mí.

Electromagnética al mirar.
El mirar también puede ser *trans*.
La danza ojo de la anémona, la visión espiritual,
cambiar el sexo y la mucama de ominculé,
Oxum y Iemanjá.

Hay quienes observan para controlar.

Vigilancia panóptica, encierro.

Vamos otra vez: 400 millones, 400 millones, 400 millones,
400 millones de cámaras de vigilancia.

*Detestiamo vedere l'orrore di Pinochet, Videla, Kissinger e Trump.
Ci lasciamo impregnare dallo sguardo di 30.000 desaparecidos dell'Argentina,
dei giovani di Ayotzinapa e delle migliaia di persone uccise in Colombia e
nel resto dell'America Latina.*

Detestamos ver el horror de Pinochet, Videla, Kissinger y Trump.

Nos dejamos impregnar de la mirada de 30.000 desaparecidos de
Argentina, de los jóvenes de Ayotzinapa y los miles de personas asesinadas
en Colombia y en el resto de América Latina.

Somos muchos más ojos mirando más allá.

Mirar en coloquios y en performances:

2016. El corazón es el centro. Mirar 400 años atrás, Harvey y la circulación
de la sangre

2017. Narrativas transatlánticas. La tierra tiembla en Puebla

2018. Circuitos transoceánicos de la cura y el bienestar

2019. Hace 90 años moría Aby Warburg, desde su lúcida insensatez
invitó a un ritual de la serpiente en una clínica psiquiátrica para mirar
entre imagen y movimiento, *entre* la Italia de Leonardo da Vinci y la etnia
Hopi de Nuevo México.

Hace 500 años moría Leonardo. Quien invitaba a mirar el mundo *entre*
saberes, disciplinas y misterios, entre la piel, la carne y la sangre, entre la
máquina y el alma.

E vogliamo volgere lo sguardo verso il nostro interno.

Mirándonos hacia dentro y por fuera,
con lentes, microscopios y telescopios.

Evocamos esto y mucho más, entre cien mil ojos y dos

Abbiamo evocato questo e molto altro qui, ora, tra centomila occhi e due

BONUS TRACK

Cerremos los ojos para ver:

Ojos miles son los poros de la gran piel.

Ojos plenos la memoria que nos miente.

Ojos rotos el dolor impotente.

Lo que vemos lo que nos mira: ineluctable escisión del ver.

Azules del mar (y del cielo) se pavonean en las
mentiras de la razón ocular.

Ver a veces es perder.
Mirar sin evitar el vacío,
pivotando entre creencia y tautología.
Respirar, tambalear ante las tumbas, y entre las ideologías.
Miramos paralelepípedos del arte minimalista y recovecos barrocos,
(des)armaderos cubistas e infragantes hembras *Dadá*,
Arte povera enriquecido de basura electrónica y cósmica,
el Land art y el arte más allá.
¿La performance es el sexo de los ángeles?

Entramos y salimos de la ilusión.
En búsqueda de su pérdida goza el tiempo de Proust.
Pequeñas diferencias hacen grandes estragos.
Humano, demasiado humano.
Transitamos del dilema de lo visible a la dialéctica de lo visual.
Evidencias desfallecientes.
Vaciamiento infantil del *Fort Da*.
Animación. Muñeca de porcelana. Exposición de cráneos.
Fantasmagorías y juegos ópticos.
Los ciegos de amanecer incierto no saben qué hacer
con volúmenes, cajas y bloques de latencias y falencias.
Avispas y orquídeas hacen montaje y rizoma.
Des y re-territorialización del ver, mostrar y hacer.
Distanciar es invadir.

A veces vemos la doble distancia del aura secular.
Poderes del espacio, la memoria y el deseo.
Remolinos en el río: el síntoma.
Revolución de la sinrazón en territorios del habla.
Belleza: *sublime violencia de lo verdadero.*
Paradigmas del despertar e irreverencias del sueño.
El retorno de la pregunta, nunca de lo mismo.
Hay un más allá en Sor Juana Inés de la Cruz y la Nana Fine.
¿Nunca dejarán los padres de serlo?
Aquí están las mujeres hueco y pies, del derecho y del revés.
Inquietante extrañeza y desorientación *entre* el afuera y el adentro,
en el umbral *entre* la vida y la muerte, en razón y sin razón.
Jugar con el fin del juego. La forma del tiempo no tiene forma.
(De)formar la muerte. Dar-ver a la pérdida.

Mirar también es convertirse en imagen.
Del Clítoris al cadáver. Placer de las mujeres vs advenimiento de la ciencia.
Arquitectura anatómica, máquina y fragmentación.
(De)formación de la carne, tránsito de la sangre.
Materia muerta, concepciones de lo inanimado.
ARTEfacto. Hacer arte para ser.
Hoy urgente precisamos ver: bosques, cuencas y mares,
ver vidas humanas y no humanas, ver para hacer/cuidar y crecer.
Desafíos urgentes en tiempos de incertidumbre
para otros mundos posibles, que también está siendo.

BIBLIOGRAFÍA

- BENJAMIN, Walter (1989 [1936]), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en Tomás Vera Barros, *Estética de la imagen. Walter Benjamin*, Buenos Aires, La marca.
- COSTELLO, Diarmuid (2010), *Aura, rostro, fotografía: releer a Benjamin hoy*, en Alejandra Uslenghi (comp.), *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- COTAIMICH, Valeria (2000), *Cuestiones previas al uso de la animación de objetos en el campo clínico*, Tesis de Licenciatura en Psicología, Facultad de Psicología, Universidad Nacional de Córdoba-Argentina.
- COTAIMICH, Valeria (2016), *Cuerpo, anatomía, montaje y capitalismo. Bases conceptuales y relatos sobre tres (des)montajes transdisciplinarios realizados en museos de Córdoba*, en Valeria Cotaimich (comp./coord.), *Arte/s, Salud y Política. Experiencias y aportes transdisciplinarios y decoloniales*, Córdoba, Espacio laboratorio de arte/s, performance/s, política, salud y subjetividad/es, Facultad de Psicología, Universidad Nacional de Córdoba-Argentina, pp. 49-96.
- COTAIMICH, Valeria (2017), *(Des)montaje transdisciplinar y subjetividad transmedia. Desafíos en favor de trans-formaciones culturales imprescindibles para la salud y la vida*, "Revista AdMIRA (Análisis de medios, imágenes y relatos audiovisuales)", Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Facultad de Comunicación, Universidad de Sevilla, https://institucional.us.es/revistas/AdMIRA/2017/4.1.8_Montaje_de_citas_audiovisuales_%28y%20transmediales%29.pdf [10.12.2020].
- DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix (2004), *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos.

- DEL POPOLO, Fabiana (ed.) (2017), *Los pueblos indígenas en América (Abya Yáala): desafíos para la igualdad en la diversidad*, Libros de la CEPAL, n. 151 (LC/PUB.2017/26), Santiago, Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL).
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2008), *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, A. Machado.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1997 [1992]), *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial.
- FREUD, Sigmund (2007), *Lo ominoso*, en *Obras completas*, vol. XVII, trad. de José L. Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu.
- MANDRESSI, Rafael (2012), *La mirada del anatomista. Disecciones e invención del cuerpo en Occidente*, México DF, Departamento de Historia, Universidad Iberoamericana.
- PAVIS, Patrice (1998), *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós.
- SURGERS, Anne (2005), *Escenas del Teatro Occidental*, Buenos Aires, Artes del Sur.

Scrutare l'inosservato. Il microscopio e l'osservazione del microcosmo

*Andrea Cozza**

1. INTRODUZIONE

In campo scientifico, come è noto, l'acquisizione di conoscenza è resa possibile attraverso l'osservazione e la misurazione dei fenomeni naturali, la loro codifica in un linguaggio comune e standardizzato, la loro analisi, la loro riproducibilità in ambiente controllato¹. In linea generale, il primo passo, dunque, risulta essere l'osservazione di un fenomeno.

Per molti secoli, nella Storia della Scienza l'osservazione dei fenomeni naturali (fisici, chimici, biologici) è stata possibile esclusivamente attraverso l'occhio umano che si affermò come principale strumento di conoscenza scientifica. Se da una parte utensili per la misurazione esistevano in tempi remoti (Robinson 2007), congegni per il potenziamento della vista, elevati al rango di veri e

* Università degli Studi di Padova.

¹ Si è ben consci, in questa sede, di operare una semplificazione rispetto ad una tematica estremamente articolata e complessa. Si faccia riferimento brevemente al dibattito sul cosiddetto "ciclo conoscitivo" per giungere alla conoscenza scientifica. Il ciclo conoscitivo può essere intrapreso attraverso il metodo induttivo (osservazione, esperimento, correlazione fra misure, definizione di un modello fisico, definizione di un modello matematico, enunciazione di una teoria) o attraverso il metodo deduttivo (in cui l'osservazione del fenomeno naturale passa in secondo piano rispetto alla risoluzione di errori).

propri strumenti scientifici, fecero la loro comparsa a cavaliere tra la fine del Cinquecento e i primi anni del Seicento. A ben guardare, la produzione di “pezzi di vetro” utilizzati come lenti da vista iniziarono a circolare già durante il basso Medioevo², ma il loro sistematico utilizzo per implementare la capacità visiva a fini scientifici iniziò durante il dirompente fenomeno culturale della rivoluzione scientifica³. Durante questo fenomeno, che convenzionalmente si manifestò tra la metà del XVI e la seconda metà del XVII secolo⁴, vennero ristrutturati, rinnovati e implementati i paradigmi della conoscenza scientifica, anche e soprattutto alla luce di una nuova metodologia di indagine: il metodo scientifico. Non dimentichiamo, inoltre, che il rinnovamento culturale delle conoscenze scientifiche fu reso possibile grazie all’invenzione e alla costruzione di strumenti scientifici specifici che permisero misurazioni e osservazioni. Già nel XVI secolo, ma soprattutto nel XVII, vennero perfezionati strumenti preesistenti e, soprattutto, congegnati e costruiti nuovi strumenti scientifici che diedero una connotazione pratica e applicativa alla speculazione teorica della scienza. Pur essendo talvolta difficoltosa la diffusione di nuovi attrezzi, durante il Seicento si affermarono strumenti quali quelli atti alla misurazione del tempo, strumenti per il calcolo (bastoncini di Napier, regolo calcolatore e rudimentali calcolatrici), il termoscopio e il termometro, il barometro, la pompa pneumatica e, naturalmente, ad

² Una delle prime testimonianze sulla diffusione e sull’utilizzo degli occhiali risale alla metà del XIV secolo. Si tratta di un affresco che ritrae il cardinale Ugone di Provenza che utilizza un paio di occhiali. Tale opera di Tommaso da Modena si trova nella Sala del Capitolo del convento domenicano di San Nicolò a Treviso.

³ Sulla rivoluzione scientifica la letteratura è davvero cospicua. Si segnalano in questa sede solamente le opere consultate per la stesura di questo breve saggio di ampio respiro (Turner 1990; Clericuzio 2005; Clericuzio 2008).

⁴ Convenzionalmente si usa individuare l’inizio della Rivoluzione scientifica nel 1543, anno in cui vennero pubblicati il libro *De revolutionibus orbium coelestium* di Nicolò Copernico (1473-1543) e l’opera *De humani corporis fabrica libri septem* di Andrea Vesalio (1514-1564). Il suo epilogo formale si ascrive al 1687, anno di pubblicazione del *Philosophiae naturalis principia mathematica* di Isaac Newton (1642-1726). I confini temporali indicati, naturalmente, vogliono fornire degli estremi cronologici di riferimento e vanno considerati in maniera fluida e dinamica.

inizio secolo il telescopio e il microscopio (Clericuzio 2008)⁵. Questi strumenti, come sottolineato dallo storico della Scienza Antonio Clericuzio:

diventano indispensabili per la raccolta di nuovi dati, per la formulazione e il controllo di ipotesi intorno ai fenomeni naturali e per le applicazioni pratiche delle conoscenze scientifiche (Clericuzio 2008: 106).

2. LUNGIMIRANTI INVENZIONI: LA NASCITA DEL TELESCOPIO, DEL MICROSCOPIO E LE PRIME STRAORDINARIE OSSERVAZIONI

Sebbene molto diversi nella loro applicazione, è possibile individuare un denominatore comune relativamente alla nascita o impiego del telescopio e del microscopio. Tale denominatore comune è rappresentato dalla figura di Galileo Galilei (1564-1642) che ha legato indissolubilmente il suo nome all'utilizzo del cannocchiale per l'osservazione dei corpi celesti. Come è noto, Galilei non fu l'inventore del telescopio (meglio inteso all'inizio come "occhiale" o "cannocchiale" galileiano) ma sicuramente fu colui che per primo, osservando il cielo, comprese la portata delle osservazioni e delle scoperte compiute. Egli, di fatto, diede una prova pratica a sostegno della teoria eliocentrica copernicana⁶.

I primi microscopi comparvero all'inizio del Seicento e la loro paternità viene attribuita convenzionalmente proprio a Galileo Galilei, anche se la questione fu già al tempo dibattuta (Faure 1945; Hintzsche 1950; Turner 1990)⁷. Nella seconda metà del Seicento, il medico

⁵ In campo medico-biologico, si deve a Santorio Santorio la messa a punto di strumenti di misurazione da impiegare nella pratica clinica come la sedia-bilancia e il pulsilogio (Santorio 2001; Ongaro 2008).

⁶ La letteratura su Galileo Galilei, sull'utilizzo del cannocchiale e sulle scoperte astronomiche è davvero imponente. Si consultino le opere citate in bibliografia (Shea 1997; Peruzzi – Talas 2009; Bellone 2013; Peruzzi 2017).

⁷ Anche la letteratura sulla storia del microscopio è ben rappresentata e di difficile riassunto. In questa sede si è fatto riferimento in particolare al numero monografico *Il microscopio* della storica "Rivista Ciba" di Storia della Medicina (Hintzsche 1950). A completamento si vedano gli altri numeri monografici della "Rivista Ciba" (Hintzsche

Marcello Malpighi (1628-1694), considerato il padre dell'Anatomia microscopica, attraverso l'impiego del microscopio, fu in grado di osservare i glomeruli renali, i follicoli splenici, i tubi escretori degli insetti e il microcircolo capillare (Hintzsche 1950: 867-877; Hintzsche 1951; Zampieri 2016: 67-140). Quest'ultima osservazione permise di completare definitivamente, in modo osservativo e pratico, la teoria della circolazione sanguigna formulata da William Harvey (1578-1657) da lui esposta nel *De motu cordis* del 1628⁸. Frattanto Robert Hooke (1635-1702), con la sua opera *Micrographia* (1665), promosse definitivamente l'utilizzo sistematico del microscopio; egli osservò, tra l'altro, insetti e cellule vegetali (*fig. 1*) (Hintzsche 1950: 867-877; Sitografia: *Origine e sviluppo del microscopio*). In Italia, Eustachio Divini (1610-1685) congegnò un microscopio con più lenti, grazie alle quali diminuì l'aberrazione sferica a livello dell'oculare e implementò la luminosità (Hintzsche 1950: 870-871). Sempre nella seconda metà del XVII secolo, arrivando agli inizi del XVIII secolo, Antoni van Leeuwenhoek (1632-1723) eseguì molteplici e numerosissime osservazioni microscopiche attraverso strumenti di propria fabbricazione. Impiegò microscopi semplici dotati di una lente biconvessa con cui fu in grado di osservare globuli rossi, spermatozoi, batteri, rotiferi (Hintzsche 1950: 867-877; Sitografia: *Microscopia ed entomologia*).

Il microscopio era ormai uno strumento irrinunciabile per scienziati, eruditi e colti curiosi.

1947; Hintzsche 1951). Si consulti, infine, il sito del Museo Galileo di Storia della Scienza (<https://www.museogalileo.it/> [21.08.2021]) e in particolare la pagina dedicata all'origine e sviluppo del microscopio (<https://catalogo.museogalileo.it/multimedia/OrigineSviluppoMicroscopioBis.html> [21.08.2021]).

⁸ L'opera malpighiana si spinge ben oltre l'utilizzo del microscopio, come evidenziato dallo storico della Medicina Fabio Zampieri: "La sua grandezza non fu circoscritta alla sola osservazione e descrizione di strutture precedentemente sconosciute – attraverso l'uso del microscopio e grazie alla sua finissima tecnica di preparatore anatomico – ma consistette anche nel tentativo, basato su d'un nuovo approccio alla natura meccanicistico e sperimentale, di spiegare la funzione di tali strutture anatomiche. Sostanzialmente, secondo Malpighi, l'osservazione delle strutture microscopiche non era sufficiente per comprenderne la natura e la funzione nell'economia dell'organismo" (Zampieri 2016: 67-69).

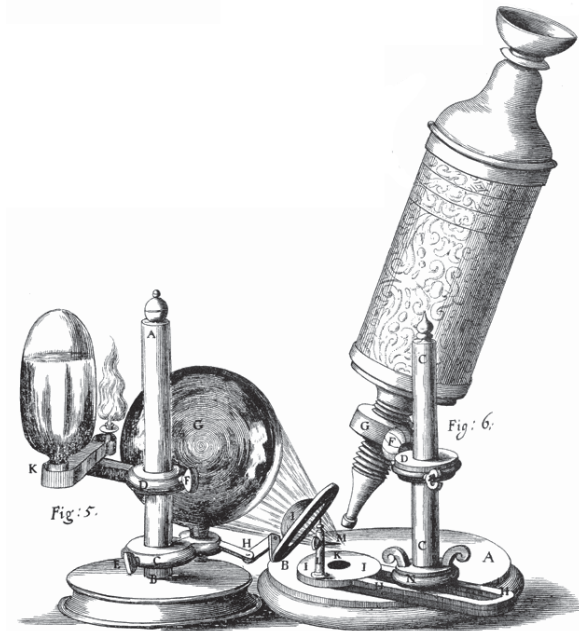


Fig. 1. Il microscopio di Robert Hooke, tratto dalla sua opera *Micrographia* (1665), <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hooke-microscope.png> [20.08.2021].

3. LA STASI TECNICA SETTECENTESCA E L'OTTOCENTO, IL SECOLO D'ORO DEL MICROSCOPIO

Dalla fine del Seicento e per gran parte, se non tutto, il Settecento l'evoluzione del microscopio progredì a marcia ridotta, se non altro relativamente al perfezionamento delle ottiche. L'aberrazione sferica e cromatica delle lenti, la cui risoluzione si ottenne solamente all'inizio dell'Ottocento (Hintzsche 1950: 878-886; Sitografia: *Origine e sviluppo del microscopio*), rappresentò un importante intoppo. Si ebbero invece numerose implementazioni per quanto concerne la parte meccanica e strutturale del microscopio. Comparvero, ad esempio, il microscopio a compasso, il microscopio a tamburo e il microscopio universale (1798)

(Hintzsche 1950: 870-877). Durante l'Ottocento, come accennato, si riuscì a raggiungere importanti conseguimenti anche da un punto di vista dell'ottica, successi che permisero di costruire strumenti potenti e affidabili (Hintzsche 1950: 878-886). Nell'ultimo periodo di questo secolo iniziò, inoltre, la produzione industriale di microscopi per uso scientifico (Ernst Leitz e Carl Zeiss) (Ruco – Scarpa 2007).

Durante il XIX secolo, in campo medico-biologico, il microscopio rivelò tutta la sua forza (Bracegirdle 2003). Se da una parte Giovan Battista Morgagni (1682-1771) e Xavier Bichat (1771-1802) furono per lo più restii all'utilizzo del microscopio, Rudolph Virchow (1821-1902), grazie alle osservazioni microscopiche, gettò le basi per un avanzamento epistemologico nel campo della patologia umana (Mariuzzi 2006; Ruco – Scarpa 2007). Dalla patologia d'organo di Giovan Battista Morgagni prima e dalla patologia del tessuto di Bichat poi, si approdò alla patologia cellulare di Virchow, secondo la quale i fenomeni morbosi esplicano i propri paradigmi a livello delle singole cellule costituenti il corpo umano. Riguardo la Patologia cellulare, il dr. Lepidi-Chiotti propose un esaustivo riepilogo atto a sottolineare le potenzialità della dottrina di Virchow:

Più cellule formano un tessuto, più tessuti un organo, più organi i vari apparecchi della economia animale. La vita perciò degli apparecchi, degli organi, dei tessuti, di tutto l'organismo è vita cellulare; le alterazioni sono alterazioni cellulari. Donde la dottrina cellulare distinta in fisiologia e patologia cellulare. Il principio della patologia del Virchow, che cioè nella cellula si rinvencono le alterazioni costituenti le malattie, che da essa procedono, che in essa trovisi il principio della risoluzione del morbo, che la morte del tessuto sia morte di essa, non è principio puramente deduttivo anatomico, ma induttivo dall'analisi di tutti i processi morbosi interpretati e possibili a interpretare solo da questo punto di vista. La cellula è la vera unità organica, essa è l'ultima forma elementare di tutti i fenomeni vitali nell'organismo sano e nello infermo, da essa muove ogni attività vitale. Le infiammazioni, le discrasie, le degenerazioni, le neoplasie non si fanno se non per cangiamenti cellulari che nei vari tessuti (sede del processo) avvengono; o non si possono perciò studiare se non col principio cellulare. In ciò si riassume il concetto vero della patologia cellulare, che se è precipuamente anatomica non distrugge però

i fatti fisici e chimici, poiché questi fatti compionsi ancor essi nella cellula (Lepidi-Chioti 1873: 5)⁹.

Nella seconda metà dell'Ottocento, grazie soprattutto all'impiego del microscopio, si identificarono inoltre numerosi microorganismi, sia benigni che agenti eziologici e responsabili di malattie infettive. A partire da questo periodo, dunque, furono individuati molti batteri patogeni tra cui il *Vibrio cholerae* (Pacini 1854, studiato estesamente da Koch nel 1883), il *Mycobacterium leprae* (Hansen 1873), il *Bacillus anthracis* (Koch 1876), lo *Streptococcus pyogenes* (Pasteur 1878), la *Neisseria gonorrhoeae* (Neisser 1879), il *Mycobacterium tuberculosis* (Koch 1882), la *Pasturella pestis* (Yersin 1894), solo per citarne alcuni (Penso 1990; Cozza 2019). L'identificazione dei microorganismi che causano malattia (nell'Ottocento si scoprirono principalmente batteri patogeni) rappresentò il primo passo per la cura delle malattie stesse che troverà il pieno sviluppo nel secolo successivo con la sintesi di chemioterapici antibatterici. L'impari lotta alle malattie infettive, che per secoli impegnò l'Umanità, iniziò nell'ultimo quarto del XIX secolo a virare verso conseguimenti favorevoli.

4. IL MICROSCOPIO E IL NATURALISTA OTTOCENTESCO

Il microscopio può essere definito, a buon diritto, il fedele compagno nella maggior parte delle esperienze naturalistiche dell'Ottocento. Tali esperienze potevano essere condotte da scienziati di professione ma anche, soprattutto verso la fine dell'Ottocento, da semplici curiosi e appassionati grazie ad una embrionaria divulgazione popolare della Scienza.

⁹ L'evoluzione delle conoscenze nell'ambito della patologia umana nel Novecento è progredita attraverso l'affermazione della patologia molecolare che ha l'obiettivo di comprendere l'alterazione morbosa a livello delle singole molecole che compongono o che permettono il funzionamento cellulare.

Le osservazioni naturalistiche attraverso l'uso del microscopio, come testimoniato dai manuali dell'epoca, potevano spaziare attraverso i diversi regni dei viventi, dai batteri, ai funghi, dalle piante, agli animali. Nell'illustrare brevemente le possibili osservazioni microscopiche effettuabili anche solo a livello amatoriale, faremo in questa sede riferimento al manuale del docente liceale di Storia naturale Camillo Acqua (1863-1936), *Il microscopio*, edito nel 1893 dal noto editore milanese Ulrico Hoepli (Acqua 1893). Obiettivo di Acqua, come espressamente sottolineato nella Prefazione della sua opera è quello di permettere a quanti più italiani di provare curiosità e meraviglia di fronte alla complessità del mondo naturale non visibile ad occhio nudo:

Oggi in Italia è assai diffuso l'uso del microscopio. Le molte applicazioni che ha avuto questo strumento, specialmente nell'esame del cosiddetto seme del baco da seta, spiegano sufficientemente un tal fatto. Ora io ho pensato che una buona parte del pubblico sente parlare tutto il giorno di cose meravigliose scoperte con il microscopio, di popolazioni intere che si racchiudono in pochi millimetri cubici di acqua, di esseri tanto piccoli, quanto terribili che invadono l'aria, penetrano nel nostro corpo, producendovi funeste malattie, di altre vegetazioni innocue e lussureggianti, che danno un bel colore verde alle acque che le ospitano, e di cento altri innumerevoli fatti. Ma questo pubblico con tutta la migliore volontà deve nel maggior numero dei casi limitarsi ad ammirare su disegni, ciò che egli vorrebbe ammirare nella realtà. [...] è che in Italia si è oggi [ultimi anni dell'Ottocento] diffuso un pregiudizio; che cioè per l'osservazione di qualsiasi fatto scientifico occorran gabinetti, gran copia di strumenti e gran corredo di cognizioni, mentre spesso sono sufficienti: un discreto microscopio e una buona guida [...] (Acqua 1893: IX-X).

Tra le esperienze osservative comuni potevano essere esaminati batteri quali bacilli, spirilli e vibrioni; protisti e protozoi come parameci, vorticelle e amebe. Si potevano osservare diversi tipi di funghi come la muffa *Penicillium glaucum* del formaggio o colonie di *Saccharomyces*. Ancora potevano essere scorte numerose forme di diatomee, che sicuramente stuzzicarono l'interesse degli osservatori. Si poteva poi passare all'indagine del mondo vegetale, dalle singole

cellule ai sistemi cellulari integrati, fino ad arrivare al regno animale. Pure in questo ambito le osservazioni effettuabili erano svariate anche se con un più ampio grado di difficoltà, quanto meno per l'allestimento dei preparati microscopici. Semplici ma interessanti osservazioni riguardavano gli epiteli (*pavimentoso, cilindrico e vibratile*) e le cellule del sangue quali i globuli rossi e bianchi. Naturalmente erano proposte anche osservazioni di preparati di più difficile allestimento quali tessuto osseo, tessuto connettivo, muscolo e tessuto nervoso. La complessità delle osservazioni poteva via via essere implementata ma, forse, anche le esperienze più semplici potevano evocare curiosità e meraviglia, come si evince dalle parole dello stesso Acqua (1893):

Ponendone sotto il microscopio una gocciolina [di acqua "putrida"], presa nei punti dove appare più densa, mediante un contagocce, od una bacchettina di vetro apparirà ai nostri occhi uno spettacolo svariato e assai attraente. Noi scorderemo una gran quantità di forme muoversi con rapidità e attraversare in un senso o nell'altro il campo del microscopio. Saranno corpicciuoli ovali, che, rotando su sé stessi ed avanzando in pari tempo con doppio movimento, sfuggiranno come frecce ai nostri occhi, saranno forse altri animalucci, fatti a calice ed attaccati con un peduncolo a qualche frammento, che si mostreranno in preda ad una viva agitazione, sarà in fine un esercito di piccolissimi corpuscoli di forma rotonda, o spirale, o lineare che eseguiranno una danza varia e interminabile.

Così un mondo sconosciuto sta racchiuso in quella poca acqua, che si manifesta cotanto sfavorevolmente al nostro odorato, così le battaglie della vita si combattono da quei minuscoli rappresentanti della materia organizzata, con una violenza, di cui bene spesso sono pur troppo noti anche all'uomo gli effetti funesti (44-45).

Oltre agli aspetti divulgativi e naturalistici dell'utilizzo del microscopio, la microscopia trovava importanti applicazioni in campo industriale. Ispezioni effettuabili anche con semplici strumenti andavano a valutare la qualità e la purezza del latte, della farina, della carne, dei bachi da seta e dei tessuti, del vino (Acqua 1893: 196-219). Il microscopio, dunque, trovava anche impiego applicativo con importanti risvolti economici ed industriali ma, sicuramente, il campo più versatile di impiego pratico di tale strumento risultava tuttavia quello medico:

Se l'impiego del microscopio apre il campo ad osservazioni di grande attrattiva, non meno utile è il sussidio di questo strumento, quando dal campo teorico si voglia passare in quello pratico. È senza esagerazione che può asserirsi, aver esso apportato una vera rivoluzione in parecchi rami della scienza. La medicina, che da tempo languiva nelle concezioni nebulose ed astratte, deve al microscopio l'aver fondato il proprio edificio su nuove basi, eliminando vecchi errori, e facendo risaltare di viva luce quelle verità, che per lo meno dapprima erano assai discutibili, per non essere appoggiate che ad intuizioni e a divagazioni speculative.

Oggi [ultimi anni dell'Ottocento] il medico moderno, sa che nel maggior numero di casi le malattie non rappresentano che episodi della gran lotta per l'esistenza, che domina in tutto il mondo; oggi egli osserva coi propri occhi le schiere di quegli infimi organismi che attentano all'esistenza del re del creato, li studia, li obbliga a mostrare sotto i suoi occhi le diverse fasi della loro esistenza, mercé colture speciali, e riesce alcune volte a strappare alla natura il segreto per combatterli ed ucciderli (Acqua 1893: 196-197).

5. IL MICROSCOPIO E IL MEDICO OTTOCENTESCO

In campo medico, dunque, soprattutto nell'ultimo quarto dell'Ottocento, il microscopio si rese strumento indispensabile e imprescindibile, oltre che per la ricerca, anche per diagnostica e la pratica clinica. La diagnostica microscopica, a lungo quasi ignorata, come sottolineato da Giulio Bizzozero (1846-1901), trovava indispensabili applicazioni al pari della semeiotica fisica e funzionale che nell'Ottocento ebbe la sua folgorante ascesa:

Non si capirebbe, altrimenti, come sia tanto trascurato un mezzo diagnostico, il quale per le malattie dei reni, e per molte della pelle, dell'intestino, ecc., può, pei risultati che dà, riescire così importante come la percussione nelle malattie degli organi del torace (Bizzozero 1880: III).

L'esame microscopico del medico di fine Ottocento riguardava due grandi categorie di reperti: quella dei tessuti e quella costituita da secrezioni/fluidi o superfici corporee. Potevano, dunque, esser esaminati reperti provenienti dalla maggior parte degli organi solidi e veniva posta particolare attenzione all'ambito tumorale (Friedlaender

1885: 263-285). All'epoca, indipendentemente dal tipo di tessuto e dall'organo di origine si individuavano: *tumori impregnati di sali calcarei*, *tumori di consistenza cartilaginea*, *tumori molli contenenti un succo lattiginoso*, *tumori di consistenza carnosa*, *tumori di aspetto grassoso*, *tumori gelatiniformi*, *tumori fibrosi*, *tumori contenenti parti caseificate*, *tumori papillari*, *tumori cistici*, *tumori erettili* e, infine, *tumori misti* (Friedlaender 1885: 285-291).

Per quanto concerne la seconda grande branca di indagini microscopiche diagnostiche si potevano eseguire esami del sangue, degli essudati, del pus, delle secrezioni della pelle, esami del contenuto buccale, del vomito, delle feci, dello sputo, del muco nasale, delle secrezioni oculari, dello sperma, delle secrezioni dei genitali femminili, del secreto della mammella e dell'urina (Bizzozero 1880).

Nell'Ottocento, piuttosto significativa era anche la ricerca e l'eventuale riscontro di agenti patogeni parassitari quali l'echinococco, l'acaro della scabbia, gli ossiuri, l'anchilostoma duodenale, la tenia solo per citarne alcuni. Essi rappresentavano un'importante causa di malattia dell'epoca¹⁰.

Il microscopio, in conclusione, fu per il medico "un strumento sì utile di diagnosi" come lo definì Bizzozero, ben lontano dal balocco di primo Seicento (Bizzozero 1880: III). Né certamente le osservazioni istologiche furono più oggetto di semplice curiosità ma divennero elemento fondamentale della pratica medica:

Chi si accinge ad indagini istologiche deve sempre tener presente alla mente che egli compie un atto analogo allo sperimento fisico ed all'analisi chimica. Non è il porre una particella di tessuto al fuoco di un sistema di lenti e lo esaminarla ad un forte ingrandimento che costituisce l'esame microscopico, ma un complesso di operazioni mercé cui noi poniamo gli elementi morfologici in condizioni fisiche e chimiche tali che essi ci rivelino le proprietà che valgono a caratterizzarli ed a distinguerli da parti analoghe.

Questo complesso di operazioni deve essere condotto secondo un piano prestabilito, con regole acconcie ed usando le cautele necessarie

¹⁰ Al giorno d'oggi grazie al miglioramento delle condizioni igienico-sanitarie le malattie parassitarie in Italia sono piuttosto limitate.

a raggiungere lo scopo, il quale in tesi in generale deve essere uno: il riconoscere od il dimostrare una verità di fatto (Friedlaender 1885: 255).

6. EREDITÀ E FUTURO DEL MICROSCOPIO

Il microscopio ottico, che fino agli inizi del Novecento aveva dominato la scena della ricerca scientifica biomedica, metteva tuttavia in risalto limiti intrinseci dovuti alla natura ondulatoria della luce (Hintzsche 1950: 894). Dopo una serie di lavori e di strumenti precursori di vari scienziati, nel 1931 Max Knoll (1897-1969) e Ernst Ruska (1906-1988) idearono il primo microscopio elettronico (Hintzsche 1950: 894-896). Da questo momento, l'evoluzione dello strumento fu incalzante, aprendo nuove frontiere dell'osservazione microscopica.

Al giorno d'oggi, in campo biomedico, si possono impiegare dunque il microscopio ottico e quello elettronico.

La microscopia ottica tradizionale odierna si avvale di: microscopi ottici a luce trasmessa, a contrasto di fase, interferenziali, a luce polarizzata, a fluorescenza. L'evoluzione della microscopia ottica è data dal microscopio confocale (Cardellini – Ciarcia 2004: 34-41; Adamo – De Felici – Dolfi – Filippini – Grano – Musarò – Nervi – Papaccio – Salustri – Zipa 2018: 7-12) e dal microscopio digitale che sfrutta una tecnologia molto avanzata rendendo l'osservazione dei preparati avulsa dall'oculare.

Il microscopio elettronico, utilizzando un fascio di elettroni come fonte luminosa anziché la luce visibile, possiede un potere di risoluzione di 0,4 nm, permettendo così di osservare l'ultrastruttura tissutale e cellulare. L'analisi ultrastrutturale viene eseguita tramite il microscopio elettronico a trasmissione (TEM), a scansione (SEM), a scansione-trasmissione (STEM) e il microscopio elettronico ad alto voltaggio (HVEM) (Cardellini – Ciarcia 2004: 34-41; Adamo – De Felici – Dolfi – Filippini – Grano – Musarò – Nervi – Papaccio – Salustri – Zipa 2018: 7-12); quest'ultimo viene impiegato principalmente in campo industriale.

Un altro particolare tipo di microscopio è quello a forza atomica che permette di dare un'immagine tridimensionale delle superfici

analizzate ed è molto versatile nello studio tridimensionale delle molecole costituenti le cellule (Adamo – De Felici – Dolfi – Filippini – Grano – Musarò – Nervi – Papaccio – Salustri – Zipa 2018: 11-12).

Al di là dell'impiego nello studio morfologico di cellule e tessuti, la microscopia odierna è indispensabile nella diagnostica patologica. Oltre all'istologia e alla citologia diagnostica classica, sempre maggior importanza ha acquisito la microscopia elettronica a fini diagnostici.

Al giorno d'oggi un esame ultrastrutturale con microscopio elettronico può essere eseguito su materiale biologico proveniente da biopsie, agobiopsie e campioni intraoperatori, cellule ottenute con brushing, elementi cellulari del midollo osseo e del sangue periferico, cellule da versamenti nelle cavità sierose e da lavaggio bronchiolo-alveolare, liquido seminale (Torrise 2007). Nella pratica medica attuale la microscopia elettronica è impiegata in modo irrinunciabile nell'iter diagnostico di patologie del rene, del miocardio, di malattie da accumulo tramite l'utilizzo anche dell'immunolettromicroscopia (IEM), della pelle, neuromuscolari, di malattie metaboliche, ereditarie o infettive (Torrise 2007: 176-178).

I SEM attuali e, più recentemente anche i TEM, possono essere corredati di sonda EDX per la microanalisi; contemporaneamente alla morfologia sono in grado di valutare il preparato anche dal punto di vista chimico consentendo, così, diagnosi anche nel campo delle malattie professionali come, ad esempio, l'asbestosi.

La prospettiva, e l'auspicio, per il prossimo futuro sono quelli di ampliare l'utilizzo della microscopia elettronica nel maggior numero di patologie, al fine di ottenere informazioni diagnostiche sempre più esaustive e raffinate. Queste informazioni diagnostiche si potranno tradurre auspicabilmente in terapie sempre più efficaci¹¹.

¹¹ Si ringraziano per i preziosi suggerimenti: la dott.ssa Mila Della Barbera, la dott.ssa Chiara Castellani e la dott.ssa Marny Fedrigo.

BIBLIOGRAFIA

- ACQUA, Camillo (1893), *Il microscopio*, Milano, Hoepli.
- ADAMO, Sergio – DE FELICI, Massimo – DOLFI, Amelio – FILIPPINI, Antonio – GRANO, Maria – MUSARÒ, Antonio – NERVI, Clara – PAPACCIO, Gianpaolo – SALUSTRI, Antonietta – ZIPARO, Elio (eds.) (2018⁷), *Istologia di Monesi*, Padova, Piccin.
- BELLONE, Enrico (2013), *Galileo. Le opere e i giorni di una mente inquieta*, Roma, Le Scienze.
- BIZZOZERO, Giulio (1880), *Manuale di Microscopia clinica con aggiunte riguardanti l'uso del microscopio nella medicina legale*, Milano, Dottor Francesco Vallardi Editore.
- BRACEGIRDLE, Brian (2003), *L'Ottocento: Biologia. Microscopia e istologia*, in *Storia della Scienza*, Roma, Treccani. Edizione online (in Sitografia: *Microscopia e istologia*).
- CARDELLINI, Pietro – CIARCIA, Gaetano (eds.) (2004), *Citologia e Istologia*, Napoli, Idelson-Gnocchi.
- CLERICUZIO, Antonio (2005), *La macchina del mondo. Teorie e pratiche scientifiche dal Rinascimento a Newton*, Roma, Carocci Editore.
- CLERICUZIO, Antonio (2008), *Gli strumenti scientifici*, in Umberto Eco – Aldo Schiavone – Anna Ottani Cavina – Roberto Leydi – Pietro Corsi – Ezio Raimondi (eds.), *Storia della civiltà europea, Vol. 6 – Il Seicento. Scienza e tecnologia, Filosofia, Letteratura e teatro*, Milano, Federico Motta Editore, pp. 106-114.
- COZZA, Andrea (2019), *Florencio Sánchez, la tubercolosi e la Medicina della Belle Époque. Conquiste e limiti della Salute tra fine Ottocento e primo Novecento*, “Criando”, n. 4, pp. 22-27.
- FAURE, Giovanni (1945²), *Storia del Microscopio*, Roma, Angelo Signorelli Editore.
- FRIEDLAENDER, Carlo (1885), *La tecnica microscopica applicata alla clinica ed all'anatomia patologica*, Torino, Unione Tipografico-Editrice.
- HINTZSCHE, Erich (1947), *Lo sviluppo della tecnica di colorazione istologica*, “Rivista Ciba”, anno I, n. 5, pp. 145-180.
- HINTZSCHE, Erich (1950), *Il microscopio*, “Rivista Ciba”, anno IV, n. 27, pp. 865-896.
- HINTZSCHE, Erich (1951), *Anatomia animata*, “Rivista Ciba”, anno V, n. 30, pp. 997-1028.
- LEPIDI-CHIOTI, Giulio (1873), *La patologia cellulare. Esposizione sommaria*, Napoli, Tipografia Italiana.

- ONGARO, Giuseppe (2008), *Santorio Santorio e la medicina statica*, in Giuseppe Ongaro (ed.), *Storie di medici e medicina*, Padova, Il Poligrafo, pp. 119-157.
- MARIUZZI, Gian Mario (2006), *Qualche notizia sulla storia dell'anatomia patologica*, in Gian Mario Mariuzzi (ed.), *Anatomia patologica e correlazioni anatomo-cliniche*, vol. I, Padova, Piccin, pp. 3-7.
- PENSO, Giuseppe (1990), *Parassiti, microbi e contagi nella Storia dell'Umanità*, Saronno (Va), Ciba-Geigy Edizioni.
- PERUZZI, Giulio (2017), *Galileo e la nascita della Scienza moderna*, in Giovanni Carlo Federico Villa – Stefan Weppelmann (eds.), *Rivoluzione Galileo. L'arte incontra la scienza*, Cinisello Balsamo (Mi), Silvana Editoriale, pp. 44-55.
- PERUZZI, Giulio – TALAS, Sofia (2009), *Il futuro di Galileo. Scienza e tecnica dal Seicento al Terzo Millennio*, Milano, Skira.
- ROBINSON, Andrew (2007), *Misure. Dall'abaco al satellite: tutti i modi in cui l'uomo misura se stesso, il pianeta e l'universo*, Milano, Touring Club Italiano.
- RUCO, Luigi – SCARPA, Aldo (2007), *Le origini e l'evoluzione dell'anatomia patologica*, in Luigi Ruco – Aldo Scarpa (eds.), *Anatomia patologica. Le basi*, Torino, Utet, pp. 3-14.
- SANTORIO, Santorio (2001), *La medicina statica / De statica medicina*, introduzione e cura di Giuseppe Ongaro, trad. italiana a fronte, Firenze, Giunti.
- SHEA, William (1997), *Le rivelazioni del telescopio di Galileo*, "Le Scienze", n. 347, pp. 72-81.
- TORRISI, Maria Rosaria (2007), *La microscopia elettronica*, in Luigi Ruco – Aldo Scarpa (eds.), *Anatomia patologica. Le basi*, Torino, Utet, pp. 173-180.
- TURNER, Gerard L'Estrange (1990), *Strumenti ottici*, in Gerard L'Estrange Turner (ed.), *Gli strumenti. Storia delle scienze*, Milano, Arnoldo Mondadori Arte, pp. 412-449.
- ZAMPIERI, Fabio (2016), *Il metodo anatomo-clinico fra meccanicismo ed empirismo. Marcello Malpighi Antonio Maria Valsalva e Giovanni Battista Morgagni*, Roma, L'Erma di Bretschneider.

SITOGRAFIA

Micrographia (1665), <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hooke-microscope.png> [20.08.2021].

Microscopia e istologia: https://www.treccani.it/enciclopedia/1-ottocento-biologia-microscopia-e-istologia_%28Storia-della-Scienza%29/ [21.08.2021].

Microscopia ed entomologia: <https://catalogo.museogalileo.it/multimedia/MicroscopiaEntomologiaBis.html> [21.08.2021].

Museo Galileo: <https://www.museogalileo.it/it/> [21.08.2021].

Origine e sviluppo del microscopio: <https://catalogo.museogalileo.it/multimedia/OrigineSviluppoMicroscopioBis.html> [21.08.2021].

La oftalmología en el siglo XIX: una aproximación textual y terminológica a la traducción científica

*Elena Dal Maso** – *Elisa Sartor***

1. INTRODUCCIÓN

El presente ensayo tiene el objetivo de ahondar en la historia de la medicina mediante el análisis de una obra cumbre de la oftalmología decimonónica: el *Trattato delle principali malattie degli occhi* (5ª edición, 1816) del médico y cirujano Antonio Scarpa¹. Este científico nació en 1747, se licenció en Medicina en la Universidad de Padua y con 22 años consiguió la cátedra de Anatomía en la Universidad de Módena (Neri-Vela – Hernández-Neri 2015). A partir de 1783 ocupó la cátedra de Anatomía en la Universidad de Pavía. Fue miembro de la Royal Society of Science de Londres y de la Academia de las Ciencias de París. El tratado que nos atañe, además de ser la primera obra de oftalmología redactada originariamente en italiano, según Neri-Vela y Hernández-Neri (2015) fue la primera en describir la técnica quirúrgica de la iridodiálisis, a la que nuestro autor dedica el primer capítulo del segundo tomo, “De la procidencia del iris” (Scarpa 1816: 3-37).

* Università Ca' Foscari Venezia.

** Università degli Studi di Verona.

¹ El trabajo que presentamos se enmarca en los estudios del grupo de investigación *Traducciones científicas y técnicas de interés hispánico (TraCTIH)*, coordinado por Matteo De Beni (Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere, Università degli Studi di Verona). Elena Dal Maso es la autora de los apartados núms. 1 y 2, mientras que Elisa Sartor ha elaborado los núms. 3 y 4. Las conclusiones (apartado núm. 5) son el fruto del trabajo conjunto de las dos estudiosas.

El estudio que nos proponemos llevar a cabo se fundamenta en la metodología elaborada por De Beni (2016) en el marco del grupo de investigación *Traducciones científicas y técnicas de interés hispánico (TraCTIH)* de la Universidad de Verona. Por consiguiente, en el capítulo 2 nos centraremos en la historia editorial de la obra de Scarpa con el propósito de analizar su circulación por la Europa del siglo XIX y la fecunda producción de ediciones y traducciones que vieron la luz a raíz de la publicación de la edición príncipe de 1801. Los datos a nuestro alcance revelan que este aspecto aún no ha sido investigado detenidamente, a pesar de la resonancia que tuvo ese tratado. En concreto, nos detendremos en las ediciones, traducciones y traducciones indirectas² que se editaron y difundieron en las primeras tres décadas del Ochocientos, de ahí que sea posible aclarar el derrotero de la obra, junto con su evolución formal y de contenido, desde su edición príncipe hasta la traducción al español por Ysern y Jener³. En este sentido, se pretende dar cuenta del proceso de creación y sucesiva modificación del texto original con el fin de trazar un cuadro lo más completo posible de los antecedentes de la versión española y de la edición italiana de la que esta procede, aunque sea indirectamente.

Los dos capítulos siguientes (3 y 4) abarcan, respectivamente, el análisis textual y terminológico de tres ediciones del volumen considerado, a saber: la quinta edición italiana (1816), la traducción francesa (1821a) que deriva de ella y, finalmente, la traducción española (1828) procedente de esta última.

Conforme a los propósitos del grupo de investigación mencionado anteriormente (*TraCTIH*), la selección de estos textos se debe, principalmente, a que nos permiten profundizar en los contactos entre las comunidades científicas española e italiana y en el influjo que los avances médicos de uno de esos territorios ejercieron en el otro, tanto en las vertientes teórica y aplicada de la medicina como en la misma terminología empleada en la época.

² Adoptamos aquí la siguiente definición de *traducción indirecta*, propuesta por Hurtado Albir (2008: 643): “traducción que no se realiza directamente a partir del texto original, sino a partir de una traducción de ese texto”.

³ Aun así, no se descarta la posibilidad de completar el análisis de la propagación del tratado en investigaciones futuras.



Fig. 1.



Fig. 2.

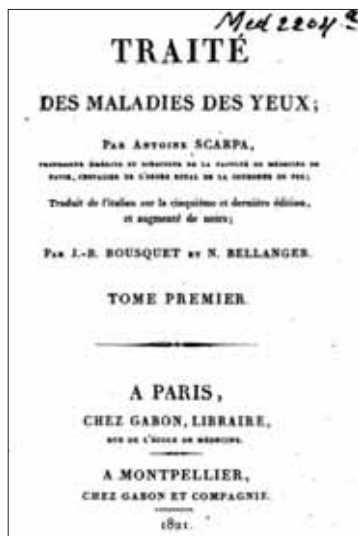


Fig. 3.

Frontispicios del primer tomo de las ediciones italianas de 1816 (*fig. 1*), francesa de 1821 (*fig. 3*) y española de 1828 (*fig. 2*) del tratado de Antonio Scarpa.

El análisis comparativo detallado en el capítulo 3 se propone averiguar posibles divergencias en la organización textual y los contenidos de las tres publicaciones abordadas, debido a eventuales añadiduras, omisiones y otros tipos de cambios aportados por los traductores. Para ello, y con el fin de comparar las tres ediciones a partir de sus respectivos ejemplares digitalizados, se han consultado los principales repertorios de referencia –por ejemplo, el catálogo electrónico del Servizio Bibliotecario Nazionale (SBN) del Ministerio de Educación italiano, Internet Culturale, la Red de Biblioteca REBIUN, Worldcat– y los fondos antiguos digitalizados de bibliotecas y otras instituciones –entre otras, la Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España, EROMM, Europeana, Gallica, Hathi Trust Digital Library, Internet Archive, Österreichische Nationalbibliothek–⁴.

En el capítulo 4, en cambio, se ofrece el estudio de algunos términos oftálmicos en las tres ediciones examinadas a través de comprobaciones lexicográficas, con vistas a detectar posibles fenómenos de interferencia interlingüística como calcos y préstamos, o bien intervenciones y propuestas terminológicas originales de los traductores. Para este fin, se han considerado los diccionarios académicos y no académicos reunidos en el *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española (NTLLE)* y otros recursos lexicográficos como el *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* (1980-1991) de Corominas-Pascual, el *Diccionario histórico de la lengua española* (1933-1936 y 1960-1996), además del *Nuevo diccionario histórico del español* (2013-). Asimismo, se han realizado comprobaciones en cuanto al uso o la grafía de los términos en el *Corpus Diacrónico del Español (CORDE)* de la Real Academia Española.

En lo que se refiere a las fuentes lexicográficas italianas y francesas, se han empleado el *Vocabolario dell'Accademia della Crusca* (VAC 1612-1923), el *Dizionario della lingua italiana* (1861-1874) de Tommaseo y Bellini, el *Grande dizionario della lingua italiana* (1961-2004) de Battaglia, el *Dictionnaire de l'Académie Française* (DAF 1694; 1762;

⁴ La lista completa de las fuentes consultadas se encuentra en la bibliografía que cierra el presente trabajo.

1798; 1835), los repertorios lexicográficos de Nicot (1607) y de Littré (*DLF* 1872-1877) y el *Dictionnaire historique de la langue française* de Rey (2010).

Cierran el presente trabajo algunas consideraciones finales (capítulo 5) y las referencias bibliográficas.

2. CIRCULACIÓN DE LA OBRA (1801-1828)

La primera edición del *Trattato delle principali malattie degli occhi* se publicó en 1801, en la imprenta de Baldassare Comino (Pavía). El título original de la obra, que se mantuvo inalterado hasta la cuarta edición italiana, era *Saggio di osservazioni e d'esperienze sulle principali malattie degli occhi*. Ese rótulo, a diferencia de la nueva versión adoptada a partir la quinta edición, ponía de relieve el fundamento en la observación y la experiencia directa de los contenidos expuestos, tal y como confirma el mismo Scarpa en el prólogo (1801: IV-V):

Lasciata quindi a parte ogni ipotesi o teoria la quale si trovi contraddetta dall'esatta notomia dell'occhio e dalle pratiche osservazioni sulle malattie di quest'organi, io mi sono studiato d' esporre con brevità e chiarezza quanto osservai di più certo e costante intorno la natura de' mali che affettano questa parte nobilissima del corpo umano, non meno che la più sicura maniera di curarli. E per facilitare maggiormente a' giovani Chirurghi l'intelligenza del manuale delle operazioni, ho creduto a proposito d'aggiungere alla maggior parte de' capitoli contenuti in questo Saggio il dettaglio d'un picciol numero (V) di casi pratici e d'osservazioni, scegliendo espressamente fra le molte che su parecchi articoli avrei potuto riferire, la storia di quelle che sono state registrate nella mia scuola di Chirurgia pratica in presenza d'un numero grande d'allievi.

El tratado constaba, en esa primera edición, de un solo volumen en el que tenían cabida un prefacio, veinte capítulos dedicados a la descripción de las enfermedades oftálmicas y de los remedios más eficaces para curarlas y, tras estos, tres láminas, la explicación de las ilustraciones contenidas en ellas y un índice.

La exposición de técnicas quirúrgicas novedosas y de observaciones fruto de la experiencia directa del mismo autor determinó una

circulación muy rápida de la obra de Scarpa y, consiguientemente con ello, la impresión de nuevas versiones. Según se ha podido comprobar en los catálogos y repertorios consultados, de 1801 a 1828 se publicaron otras seis ediciones italianas (1802a, 1802b, 1811a, 1816, 1818a y 1825) y nueve traducciones, cinco al francés (1802c, 1807, 1811b, 1821a, 1821b), una al alemán (1803), dos al inglés (1806, 1818b) y una al español (1828)⁵. De ahí que la historia editorial del *Trattato delle principali malattie degli occhi* quede conformada como se ilustra en la tabla siguiente⁶:

Tabla 1. Ediciones y traducciones del tratado.

| Príncipe | Otras ediciones italianas | Traducciones | Traducciones indirectas |
|-----------------|----------------------------------|---------------------------------------|--------------------------------|
| IT 1801 Pavía | IT 1802 Venecia (1ª ed.) | FR 1802 París | AL 1803 Leipzig |
| | IT 1811 Venecia (2ª ed.) | FR 1807 París (2ª ed.) | IN 1806 Londres (1ª ed.) |
| | IT 1802 Nápoles | FR 1811 París (2ª ed., reimpr.) | IN 1818 Londres (2ª ed.) |
| | IT 1816 Pavía | FR 1821 París [Bousquet/Bellanger] | ES 1828 Barcelona |
| | IT 1818 Nápoles | FR 1821 París [Fournier-Pescay/Bégin] | |
| | IT 1825 Nápoles | | |

⁵ En la *Memoria intorno la vita scientifica del Cavaliere Antonio Scarpa* de Giacomo Tagliaferri, publicada en un volumen de Pietro Vannoni dedicado a Antonio Scarpa, se deja constancia de las traducciones al francés, al alemán y al inglés, olvidando, en cambio, la versión española de 1828: “L’opera del professore Scarpa sulle principali malattie degli occhi fu tradotta in Francia, in Inghilterra, in Germania. In Francia ne furono fatte quattro edizioni, in Inghilterra due, altrettante in Germania, cinque in Italia. All’ultima stampata in Pavia l’anno 1816 fece l’autore delle considerevoli illustrazioni ed aggiunte” (1836: 16, nota I).

⁶ Las distintas ediciones y traducciones del tratado se señalan mediante la sigla del idioma empleado en cada caso (IT, FR, etc.) y, tras este, el año de sus respectivas publicaciones y la ciudad del editor.

Los datos a nuestro alcance demuestran que la primera edición italiana fue el texto de origen de otras tres versiones publicadas en 1802: las dos primeras, en lengua italiana, fueron editadas en las imprentas de Giannantonio Pezzana (Venecia)⁷ y Luigi Nobile (Nápoles); la tercera, que salió del taller parisiense de François Buisson, contenía la traducción francesa redactada por Jean Baptiste François Léveillé, cirujano y amigo de Scarpa⁸. Si en la edición veneciana los veinte capítulos se recogieron en un solo volumen, al igual que en la edición príncipe, en la edición napolitana se optó por dividir los contenidos expuestos en tres tomos de siete (caps. 1-7), ocho (caps. 8-15) y cinco capítulos (caps. 16-20). Asimismo, en el primer tomo de la edición napolitana se reúnen, después del prefacio, los documentos que atestiguan el permiso para la reimpresión del tratado de Scarpa, concedido por la Iglesia a raíz de la petición del mismo impresor (1802b: fols. 2-3).

Por su parte, en la traducción al francés Léveillé repartió los contenidos del texto original en dos tomos de doce (caps. 1-12) y ocho capítulos (caps. 13-20), añadiendo, además, algunas notas y observaciones personales. A esa traducción también contribuyó el médico italiano, tal y como se lee en la dedicatoria que encabeza el primer tomo⁹:

⁷ Aun derivando de la princeps, esta versión reza en su portada: “primera edición” (sin embargo, se trata de la primera edición veneciana, como veremos más adelante).

⁸ El título completo de esa traducción es: *Traité pratique des maladies des yeux ou expériences et observations sur les maladies qui affectent ces organes; par A. Scarpa ... traduit de l'italien sur les manuscrits, sous les yeux de l'auteur, et augmenté de notes, par J. B. F. Léveillé ... avec trois planches en taille-douce, gravées à Paris sous les yeux de l'Auteur.*

⁹ El vínculo profesional y de amistad entre los dos científicos queda confirmado en otras líneas de esa dedicatoria: “en effet, j'ai eu l'avantage d'entendre constamment, pendant une année entière, les leçons de Chirurgie faites à l'Université de Pavie; j'ai suivi assidûment l'Ecole de Chirurgie Clinique, et j'ai été à portée de saisir toutes les idées du professeur Scarpa sur les maladies nombreuses qui se sont présentées. Ajoutez à ces circonstances heureuses, que cet homme célèbre, en me comblant de ses bienfaits, n'a jamais laissé échapper une occasion d'ajouter aux connoissances que j'avois déjà acquises; que, par une certaine prédilection rare, il m'a accordé presque tous les jours une conversation de deux heures, uniquement employée à nous entretenir sur quelque point difficile de la Chirurgie” (1802c: 17-18).

Je ne dois pas taire que je n'aurois pas osé traduire cet Ouvrage, si je n'y avois été encouragé par son Auteur, qui a eu non-seulement la bonté de me faire observer de près et avec soin tous les cas de Maladies des yeux qui se son présentés a l'Ecole Clinique, et qui son presque tous ceux qui son l'objet de ce travail; mais encore d'entendre la lecture de ma Traduction à mesure que je la faisois, de rectifier les idées que je pouvois n'avoir pas saisies ou rendues comme il le désiroit (1802c: 18-19).

En los años siguientes, de la publicación veneciana de 1802 derivó otra reimpresión (1811) que se editó en la misma ciudad de Venecia, en la imprenta de Gaetano Martini¹⁰. Símilmente, la versión de Lèveillé se convirtió en el texto de origen de otras dos ediciones parisienses, de 1807 (imprensa de Levrault) y 1811 (Méquignon-Marvis), respectivamente, y de una traducción indirecta al alemán, por Franz Heinrich Martens, publicada en la imprenta de Johann Graffe (Leipzig) en 1803.

Las dos ediciones francesas que acabamos de mencionar (1807 y 1811b) se caracterizan por aclarar, en sus respectivas portadas, que contienen la segunda edición de la traducción de Lèveillé, “augmentée d'un extrait de l'ouvrage du D. Ware, intitulé: Chirurgical observations relative TO THE EYE, etc. London 1805”. El título de la traducción al alemán, por su parte, menciona la edición francesa en cuanto fuente de referencia: “Nach der Französische Ausgabe des Bürgers I. B. F. Lèveillé mit Anmerkungen und Zusätzen übersetzt von Franz Heinrich Martens”.

En la primera edición parisiense (1802) también parecen basarse dos traducciones al inglés, por James Briggs, que salieron de la imprenta londinense de Cadell y Davies en 1806 (1ª ed.) y 1818 (2ª ed.). Pese a que las portadas de ambas ediciones rezan “Translated from the Italian”, en el prefacio del traductor (“The Translator's Preface”), el mismo Briggs declara haber añadido al texto de Scarpa, además de algunas notas personales, las observaciones de Lèveillé: “The translator, however, has availed himself of that gentleman's notes, which he has distinguished by affixing his name to them” (1806: VIII-IX).

¹⁰ Su portada reza: “Con tavole di rame. Seconda edizione”.

En el año 1816 se publicó en la imprenta de Pietro Bizzoni (Pavía) la quinta edición italiana del tratado, con un nuevo título (*Trattato delle principali malattie degli occhi*) y cuantiosas añadiduras:

A questa edizione, accresciuta di molti schiarimenti sopra pressoché tutti gli articoli contenuti in quest'Opera, ho aggiunto parecchie importanti Osservazioni Anatomico-Patologiche, e Pratiche recentemente pubblicate da uomini di non dubbia fede, ed esercitati in ogni ramo della Chirurgia; inoltre, alcuni Capitoli, che in tutto, o in parte erano stati ommessi nelle precedenti edizioni della medesima (1816: VII-VIII).

Según declara el mismo Scarpa (1816: VIII), dichos añadidos conciernen principalmente a los capítulos sobre la pupila artificial, el fungo hematodes y el cáncer del ojo y los tumores císticos, incorporados al segundo tomo (caps. 3, 6 y 8, respectivamente)¹¹.

De esta publicación proceden a su vez dos traducciones al francés, publicadas ambas en París en el año 1821: la primera, traducida por Jean Baptiste Bousquet y Nicholas Bellanger e imprimida por Firmin Didot, no solamente incorpora a la versión italiana más reciente unas cuantas notas de los traductores, junto con una cuarta lámina, sino que constituye, además, el texto de origen de la traducción al español (1828) que salió de la imprenta de Manuel Sauri¹². En cambio, la segunda traducción fue redactada por otros dos científicos, François Fournier-Pescay y Luis Jacques Bégin, que, simílmemente, completaron la versión más reciente de la obra italiana con añadiduras personales.

Finalmente, tras la edición de 1816 se publicaron en Nápoles otras dos versiones en lengua italiana. Ambas continúan el proceso de actualización y enriquecimiento del texto original, al añadir, la primera (1818, imprenta de Antonio Garruccio), comentarios del mismo Scarpa, la segunda (1825, imprenta de Gennaro Palma), la traducción al italiano de las añadiduras de Fournier-Pescay y Bégin.

¹¹ Otro cambio consiste en la supresión del número de capítulo en el apartado “Sopra una calcolosa concrezione dell'interno dell'occhio” (en las primeras ediciones era el capítulo 20).

¹² El mismo traductor confirma haber basado su labor en la traducción francesa de esos científicos: “la [traducción] que publicaron en 1821 los profesores Belanguer y Bousquet, la misma que traducida en nuestro idioma presento al público sensato” (1828: XVI).

3. DESCRIPCIÓN DEL CORPUS TEXTUAL

El tratado en su 5ª edición italiana, ampliada y revisada, consta de dos tomos formados respectivamente por 13 y 8 capítulos; en cada uno de ellos se describe una patología específica, por ejemplo, el estafiloma, el leucoma, la catarata, el hipopión, etc., acompañada por una discusión de las técnicas quirúrgicas en uso en la época, actualizadas por los estudios y la experiencia clínica del propio autor; cierra cada capítulo un número congruo de estudios de casos llevados a cabo por Scarpa en el hospital de la Universidad de Pavía. El segundo tomo contiene tres láminas que representan los músculos y nervios del cráneo (*fig. 4*), el bulbo ocular afectado por las patologías descritas en el tratado (*fig. 5*) y los instrumentos empleados en la cirugía oftálmica.

El autor de las láminas es Faustino Anderloni (Brescia, 1766 – Pavía, 1847), célebre grabador –además de profesor de diseño en la Universidad de Pavía a partir de 1801– que ya había colaborado con Scarpa en la década de los '80 realizando las litografías de *Anatomicae disquisitiones de auditu et olfactu* (1789).

La traducción francesa de 1821, que sirvió de base para la versión española de 1828, incorpora, según declaran los traductores Bousquet y Bellanger en su prólogo, varias notas a lo largo del texto en las que completan la exposición de Scarpa con las teorías de estudiosos alemanes e ingleses, especialmente en lo que respecta a la cirugía de la catarata. Cabe destacar que los traductores marcan sus interpolaciones con un tamaño inferior de la fuente gráfica y con títulos oportunos. Además, añaden una cuarta lámina a las tres de Scarpa, en la que se reproducen los instrumentos necesarios para ejecutar la operación de la pupila artificial y de la catarata por extracción.

La traducción española, realizada en 1828 por el médico Jaime Ysern y Jener (1791-1863), sigue fielmente la versión francesa de 1821; sin embargo, el traductor explica en su prólogo que él también ha integrado el texto con notas: “me he valido de los eruditos escritos de los Sres. Sabatier, Richther [sic] y Boyer cuyos elementos solo he procurado combinar” (1828: XVI). En cuanto a las láminas, “Nada se ha omitido para dar por medio de la litografia toda la perfeccion á las tres laminas que acompañan al original, añadiendo à mas en la lamina 3ª figura 11ª una especie de vaso de cristal muy propio y comodo para

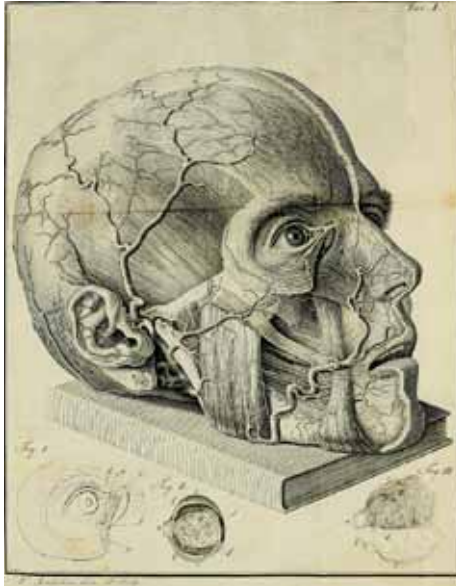


Fig. 4. Lámina I del tratado de Antonio Scarpa.



Fig. 5. Lámina II del tratado de Antonio Scarpa.

bañar los ojos, del que ya hace mencion el autor, bien que no nos da ni la descripcion ni la figura” (1828: XVI)¹³. Confirma haber

respetado religiosamente la integridad del testo, me he visto sin embargo en la precision de separarme en algunas ocasiones de la espression simple y laconica de él, pues una exactitud escesiva podria no proporcionar aquella claridad que se desea hallar en las ideas que encierra; con todo, solo han sido sustituciones de palabras ó frases mas usuales de nuestro idioma, que en nada influyen en lo principal de la materia, à la que he procurado ser exactisimo, pues que si en toda traduccion se debe serlo, no con menos empeño en la que trata de la importante salud de los hombres (1828: XVI).

En las últimas páginas del volumen aparece una lista de suscritores de distintas zonas de España, principalmente profesores de medicina, cirujanos y librereros.

4. ESTUDIO LÉXICO Y TERMINOLÓGICO

El cotejo de la edición italiana de 1816 y las traducciones francesa y española, respectivamente de 1821 y 1828, ha confirmado las suposiciones formuladas a través de la lectura de los prólogos. La versión francesa se ha realizado a partir de la italiana; el traductor español, en cambio, ha trabajado solo con la versión francesa, sin consultar la obra originaria. Esto se ha podido comprobar no solo por la presencia de los elementos añadidos por Bousquet y Bellanger, que Ysern mantiene –por ejemplo, las notas sobre la extracción de la catarata–, sino también por algunas características léxicas del texto traducido.

Si comparamos los siguientes fragmentos del primer capítulo, que trata de la fistula lacrimal, notamos que la versión francesa emplea una paráfrasis para traducir *nepitello, le bord libre des paupières*, que luego en español se convierte en *el borde libre de los párpados*:

¹³ Las láminas se realizaron en Litografía Monfort, un taller activo en Barcelona en los años 20 del siglo XIX.

la membrana interna delle palpebre del lato sano è d'un rosso pallido, ed affatto liscia, il *nepitello* niente più gonfio del consueto, né interrotto da vasellini varicosi (1816: 4-5, vol. 1).

La membrane interne des paupières du côté sain est au contraire d'un rouge pâle; sa surface est unie; *le bord libre des paupières* n'est pas gonflé; on n'y voit point de vaisseaux variqueux (1821: 4, vol. 1).

La membrana interna de los párpados del lado sano está al contrario de un rojo palido; su superficie está igual y lisa; *el borde libre de los párpados* no está inchado; no se ven vasos varicosos (1828: 3, vol. 1).

Ahora bien, *nepitello* es un lema que se recoge en fecha muy temprana en el diccionario de la Academia de la Crusca con el sentido de “Il coperchio degli occhi, o i peli, che sono intorno a esso coperchio” (VAC 1612), “Orlo propriamente della palpebra” (VAC 1623), “Detto pur da alcuni anche NIPITELLO. Orlo propriamente della palpebra dell'occhio” (VAC 1691) y, otra vez, “Orlo propriamente della palpebra dell'occhio” (VAC 1729-1738). El *Dizionario della lingua italiana* de Tommaseo y Bellini (1861-1874) lematiza *nepitello* con marca de voz desusada (†) y con marca diatócnica (*Anat.*); señala que se admiten dos formas en plural, *nepitelli* y *nepitella*, este último en femenino. En cuanto a la definición, es pertinente observar que se produce una ampliación de significado que abarca el párpado completo: “Orlo propriamente della palpebra dell'occhio; e anche la palpebra medesima”.

Por su parte, el *Grande dizionario della lingua italiana* de Salvatore Battaglia ofrece una definición que representa una síntesis de las anteriores, “Orlo della palpebra dell'occhio, da cui si dipartono le ciglia (sia di persone, sia di animali). – Anche: la palpebra stessa”, con marca diacrónica “Ant. e letter.” (antiguo y literario). Además, recoge las variantes formales *neppitèllo*, *nipitèllo* (singular) y *nepitègli*, [le] *nepitella* (plural). Desde luego, nuestras pesquisas lexicográficas no han devuelto lemas con mayor equivalencia translémica que *párpado*, que, por supuesto se refiere a la totalidad del pliegue que protege el globo ocular y no a su borde solamente.

El estudio textual contrastivo de las tres ediciones –italiana, francesa y española– ha puesto de manifiesto que la mayoría de los términos

especializados empleados por Scarpa proceden del griego; por lo tanto, las propuestas traductivas de Bousquet y Bellanger, por una parte, y de Ysern, por otra, denotan una estrategia coherente puesto que las equivalencias que ofrecen siguen el mismo patrón: obsérvese como la correspondencia de estos ejemplos estriba en su étimo griego: *ipopio / hypopion / hypopion* y *stafiloma / staphylôme / estafiloma*.

Sin embargo, el cotejo de las tres versiones nos ha permitido detectar por lo menos un caso en el que los traductores franceses y, por ende, el español, han echado mano a una formación culta realizada a partir de formantes de origen griego para substituir un término médico quizás demasiado general con otro más adecuado al contexto científico acotado. Nos referimos a la voz *idropisia [dell'occhio]*, que tanto los traductores franceses como el español traducen de forma literal, pero agregando desde su primera aparición un sinónimo culto, que luego usarán de forma exclusiva:

L'occhio, considerato soltanto sotto l'aspetto d'una cavità destinata a contenere una certa e determinata quantità di fluido sieroso, limpido, acquoso, va sottoposto ora all'una ora all'altra di queste due infermità; la prima delle quali denominasi *Atrofia*, l'altra *Idropisia* dell'occhio (1816: 169-170, vol. 2).

Considéré comme une cavité renfermant un liquide, l'œil est sujet à ces deux genres de lésions: la première se nomme *atrophie*; l'autre constitue l'*hydropisie* de l'œil, ou l'*hydrophthalmie* (1821: 158-159, vol. 2).

Considerado el ojo como una cavidad conteniendo un líquido, está sujeto à estas dos clases de lesiones: llamada la primera *atrofia*; y la otra constituye la *hydropesia* del ojo ò la *hydrophthalmia* (1828: 122, vol. 2).

En efecto, en los textos traducidos los términos *hydropisie [de l'œil]* y *hydropesia [del ojo]* aparece apenas dos veces, a saber, en el fragmento objeto de estudio y en el título del capítulo correspondiente. En las demás ocurrencias el lema empleado es *hydrophthalmie* e *hydrophthalmia*, respectivamente.

En la lexicografía italiana *idropisia* entra con la primera edición del *Vocabolario* de la Crusca (VAC 1612): “Infermità, per la quale si convertono gli alimenti in acqua, che nasce dentro dalla cotenna,

e fa enfiare il corpo. Lat. *hydrops, acqua inter cus*. Gr. *ὑδρωψ*. La definición se mantiene casi invariada en las ediciones siguientes (VAC 1623 y VAC 1691): “Infermità, per la quale si convertono gli alimenti in acqua, che nasce dentro dalla pelle, e fa enfiare il corpo. Lat. *hydiops hydrops, acqua intercus*. Gr. *ὑδρωψ*”; en la edición de 1863-1923 la definición se actualiza: “Infermità consistente nell’adunamento, in alcuna cavità del corpo, o ne tessuto cellulare, di una eccessiva copia di siero separato dal sangue. Dal lat. *hydropisis*”.

La definición de Tommaseo y Bellini (1861-1874) sigue en la línea de las propuestas anteriores –“Male consistente nell’adunamento di umore acqueo e sieroso che ha luogo per avanzata secrezione nella cellulare sottocutanea, e nelle cavità del corpo che sono soprattutto rivestite di membrane sierose”– tan solo añadiendo la marca diatécnica (Med.). El diccionario de Battaglia, por su parte, recoge dos variantes (ant. *idropesia, idropitia*) y agrega las marcas diatécnica (Medic.) y diacrónica (Disus): “Raccolta di siero trasudato (detta anche anasarca), provocata da causa non infiammatoria, nelle cavità sierose del corpo e nel cellulare sottocutaneo”.

La primera atestiguación del lema *hydropisie* en la lexicografía francesa precede su homólogo italiano en pocos años: “Hydropisie, Hydrops, Aqua intercus” en el *Thresor de la langue francoyse tant ancienne que moderne* de Jean Nicot (1606). El lema aparece también en las distintas ediciones del *Dictionnaire de l’Académie française*: “Maladie qui fait enfler le corps, & cause au malade une alteration qu’il ne peut estancher” (DAF 1694), “Enflure causée en quelque partie du corps par les eaux qui se forment & qui s’épanchent” (DAF 1762, DAF 1798) y, ya con marca diatécnica, “T. de Médec. Accumulation de sérosité dans quelque partie du corps où il ne devrait point y en avoir” (DAF 1835). Sigue las mismas pautas el *Dictionnaire de la langue française* de Emile Littré (1872-1877): “Terme de médecine. Accumulation de sérosité dans une partie du corps (cavité ou tissu cellulaire)”.

Sin embargo, cabe observar que el *Dictionnaire de l’Académie française* recoge también el término elegido por los traductores de Scarpa, esto es, *hydrophthalmie*: “Terme de Chirurgie, qui signifie l’Hydropisie de l’œil” (DAF 1762 y DAF 1798). Esta voz es lematizada un siglo después por Littré también: “Terme de médecine. Hydropisie

de l'œil. [...]” (1872-1877). El *Dictionnaire historique* de Alain Rey, en cambio, incluye solo *hydropisie*: “[D]’abord *ydropsie* (1174), est un emprunt au latin impérial *hydropisis*, du grec *hudrôps*, -ôpos «épanchement de liquide dans une cavité du corps», de *hudôr* «eau». Le mot conserve le sens de l’étymon”.

En el ámbito español, en cambio, se da una pronunciada variación ortográfica. Por un lado, se ha podido averiguar que *hydropesía* se recoge con grafía *idropesía* en obras lexicográficas mono- y bilingües desde finales del siglo XV hasta principios del siglo XVIII (1495 Nebrija, 1505 Alcalá, 1516 Nebrija, 1570 Casas, 1591 Percival, 1604 Palet, 1617 Minsheu, 1670 Mez De Braidembach, 1706 Stevens). En el *Diccionario de Autoridades* aparece con la grafía *hydropesía* y la definición “Enfermedad causada por un conjunto de agua que se hace en alguna parte del cuerpo: la qual suele proceder de beber en exceso, y causa hinchazón. Lo Médicos dan nombres diferentes à la Hydropesía, según la parte de aflige y la causa de que procede” (1734 RAE AUT). Sin embargo, la grafía más común en la lexicografía española es la que inaugura Covarrubias y llega hasta hoy en día, recogién dose en los diccionarios académicos posteriores a *Autoridades* y en los principales diccionarios no académicos, esto es, *hidropesía*, sin tilde hasta principios del siglo XVIII. El *Diccionario etimológico* de Corominas, por su parte, recoge el término bajo el formante culto *hidro-* y confirma las distintas grafías que hemos venido describiendo, además de dar constancia de ulteriores variaciones. Finalmente, los diccionarios históricos de la Real Academia no ofrecen datos de interés respecto a este término, puesto que no aparece en ellos: los dos primeros (*DHLE 1933-36* y *DHLE 1960-96*), como es bien sabido, abarcan solo las primeras letras del alfabeto y el actual (*NDHE*) está todavía en fase de completamiento.

La búsqueda en *CORDE* da fe de la oscilación ortográfica que se ha comentado, ofreciendo resultados con las grafías *idropesía*, *idropesía*, *hydropesía*, *hydropesía*, *hidropesía*, *hidropesía*, este último con un número de casos marcadamente superior a los demás.

En cuanto al lema *hydrophthalmia*, no se ha encontrado en las obras lexicográficas de la lengua española ni en *CORDE*, tampoco con las grafías *hydroftalmia* e *idroftalmia*. Nuestra suposición es que, por un

lado, el traductor castellanizaría el término francés *hydrophthalmie*, por otro, se apoyaría en la tradición de la lengua latina. En efecto, en numerosas obras relacionadas con la oftalmología redactadas en latín y en otros idiomas, la denominación científica de esta patología es justamente *hydrophthalmia*.

5. CONCLUSIONES

El estudio de la circulación del tratado de Scarpa nos ha permitido por un lado, vislumbrar la resonancia internacional que dicho trabajo obtuvo al salir de la imprenta, tal y como demuestran las cuantiosas ediciones y traducciones que se publicaron entre 1802 y 1828; por otro lado, ha puesto de relieve el alcance del debate sobre algunas de las patologías descritas y la cirugía oftálmica de la época, según se desprende de las añadiduras que fueron agregándose de edición en edición al texto original de 1801.

Por otra parte, el análisis textual y terminológico de los tres tratados considerados ha puesto de relieve que a la circulación de los conocimientos científicos a menudo se acompaña la divulgación de los términos asociados a estos, lo cual puede determinar, como hemos podido ver, la transferencia de términos de un idioma a otro (como en el caso del italiano *idropisia*), la acuñación de un nuevo término a partir de formantes cultos siguiendo el patrón de otra lengua (*hydrophthalmia* como calco de *hydrophthalmie*) o bien la elaboración de paráfrasis ante la falta de un equivalente adecuado (este es el caso, por ejemplo, de *nepitello*).

BIBLIOGRAFÍA

- DE BENI, Matteo (2016), *El proyecto “Traducción y circulación internacional de los textos técnico-científicos hispánicos”*, en Matteo De Beni (ed.), *Ciencias y traducción en el mundo hispánico*, Mantova, Universitas Studiorum (Pliegos Hispánicos, 3), pp. 199-214.
- HURTADO ALBIR, Amparo (2008 [2001]), *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*, Madrid, Cátedra.

- NERI-VELA, Rolando – HERNÁNDEZ-NERI, Elvia Alicia (2015), *Antonio Scarpa y su obra “Saggio di osservazioni e d’esperienze sulle principali malattie degli occhi”*, “Revista Mexicana de Oftalmología”, vol. 89, 2, pp. 106-111.
- SCARPA, Antonio (1789), *Anatomicae disquisitiones de auditu et olfactu*, Ticini, Petri Galeatii.
- SCARPA, Antonio (1801), *Saggio di osservazioni e d’esperienze sulle principali malattie degli occhi*, Pavia, Baldassare Comino.
- SCARPA, Antonio (1802a), *Saggio di osservazioni e d’esperienze sulle principali malattie degli occhi. Prima edizione*, Venezia, Giannantonio Pezzana.
- SCARPA, Antonio (1802b), *Saggio di osservazioni e d’esperienze sulle principali malattie degli occhi*, Napoli, Luigi Maria Nobile, 3 vols.
- SCARPA, Antonio (1802c), *Traité pratique des maladies des yeux ou expériences et observations sur les maladies qui affectent ces organes [...] traduit de l’italien sur les manuscrits, sous les yeux de l’auteur, et augmenté de notes, par J. B. F. Léveillé [...] avec trois planches en taille-douce, gravées à Paris sous les yeux de l’Auteur*, Paris, François Buisson, 2 vols.
- SCARPA, Antonio (1803), *Praktische Abhandlung über die Augenkrankheiten, oder, Erfahrungen und Beobachtungen über die Krankheiten dieses Organs*, Leipzig, Johann Graffe.
- SCARPA, Antonio (1806), *Practical Observations on the Principal Diseases of the Eyes [...] translated from the Italian [...] with notes, by James Briggs*, London, Thomas Cadell y William Davies.
- SCARPA, Antonio (1807), *Traité pratique des maladies des yeux ou expériences et observations sur les maladies qui affectent ces organes [...]]. Seconde édition augmentée d’un extrait de l’ouvrage du D. Ware, intitulé: Chirurgical observations relative TO THE EYE, etc. London 1805*, Paris, Imprimerie de Levrault, 2 vols.
- SCARPA, ANTONIO (1811a), *Saggio di osservazioni e d’esperienze sulle principali malattie degli occhi. Con tavole in rame. Seconda edizione*, Venezia, Gaetano Martini.
- SCARPA, Antonio (1811b), *Traité pratique des maladies des yeux ou expériences et observations sur les maladies qui affectent ces organes [...]]. Seconde édition augmentée d’un extrait de l’ouvrage du D. Ware, intitulé: Chirurgical observations relative TO THE EYE, etc. London 1805*, Paris, Méquignon-Marvis, 2 vols.
- SCARPA, Antonio (1816), *Trattato delle principali malattie degli occhi [...]. Edizione quinta accresciuta dall’autore*, Pavia, Stamperia di Pietro Bizzoni, 2 vols.
- SCARPA, ANTONIO (1818a), *Trattato delle principali malattie degli occhi [...]. Edizione sesta accresciuta dall’autore*, Napoli, Tipografia di Antonio Garruccio, 2 vols.

- SCARPA, Antonio (1818b), *A Treatise on the Principal Diseases of the Eyes [...] The second edition, considerably enlarged*, London, T. Cadell y W. Davies, 1 vol.
- SCARPA, Antonio (1821a), *Traité des maladies des yeux [...] Traduit de l'italien sur la cinquième et dernière édition, et augmenté de note; par J.-B. Bousquet et N. Bellanger*, Paris, Imprimerie de Firmin Didot, trad. de J.-B. Bousquet y N. Bellanger, 2 vols.
- SCARPA, Antonio (1821b), *Traité des principales maladies des yeux [...] Traduit de l'italien en français sur la 5me édition; accompagné de notes et d'additions, par MM. Fournier-Pescay [...] et Bégin*, Paris, Imprimerie de L.-T. Cellot, 2 vols.
- SCARPA, ANTONIO (1825), *Trattato delle principali malattie degli occhi [...] Edizione sull'ultima dell'autore corredata della traduzione dal francese in italiano de' supplimenti ed aggiunte di Fournier-Pescay e Bégin*, Napoli, Tipografia di Gennaro Palma, 2 vols.
- SCARPA, Antonio (1828), *Tratado de las enfermedades de los ojos [...] aumentado con notas en la versión francesa y traducido en castellano con varias adiciones por el profesor de Medicina y Cirujia Don Jayme Ysern y Jener*, Barcelona, Imprenta de Manuel Sauri y Compañía, 2 vols.
- VANNONI, Pietro (1836): *Opere del Cav. Antonio Scarpa. Prima edizione completa [...] per cura del D. Pietro Vannoni*, Firenze, Tipografia e Calcografia della Speranza.

REPOSITORIOS, BANCOS DE DATOS Y RECURSOS LEXICOGRAFICOS

- BATTAGLIA, Salvatore (1961-2004), *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET.
- BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA, *Biblioteca Digital Hispánica*, <http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica> [02.01.2020].
- BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, *Gallica*, <https://gallica.bnf.fr> [02.01.2020].
- CORDE = REAL ACADEMIA ESPAÑOL, *Corpus diacrónico del español*, <http://corpus.rae.es/cordenet.html> [02.01.2020].
- COROMINAS, Joan y PASCUAL, José A. (1980-1991), *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos.
- CRUE, *Red de Bibliotecas Universitarias Españolas REBIUN*, <https://www.rebiun.org> [02.01.2020].
- DAF = ACADEMIE FRANÇAISE (1694, 1762, 1798, 1835, 1932-1935), *Dictionnaire de l'Académie française*, <http://artfl-project.uchicago.edu/node/17> [02.01.2020].

DHLE 1933-36 = REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1933-1936), *Diccionario histórico de la lengua española*, <http://web.frl.es/DH1936.html> [02.01.2020].

DHLE 1960-96 = REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1960-1996), *Diccionario histórico de la lengua española*, <http://web.frl.es/DH.html> [02.01.2020].

EUROPEANA [en línea], <http://www.europeana.eu/portal/es> [02.01.2020].

GÖTTINGEN UNIVERSITY, *European Register of Microform and Digital Masters (EROMM)*, <https://www.eromm.org> [02.01.2020].

HATHI TRUST DIGITAL LIBRARY, <https://www.hathitrust.org> [02.01.2020].

INTERNET ARCHIVE, <https://archive.org> [02.01.2020].

LITTRÉ, Émile (1872-1877), *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Librairie de l'Hachette, 2ª edición, <http://artfl-project.uchicago.edu/node/17> [02.01.2020].

MIBACT, *INTERNET CULTURALE*, <http://www.internetculturale.it> [02.01.2020].

MIBACT, *SERVIZIO BIBLIOTECARIO NAZIONALE (SBN)*, <https://opac.sbn.it/opacsbn/opac/iccu/free.jsp> [02.01.2020].

NDHE = REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2013-), *Nuevo diccionario histórico del español*, <https://webfrr.rae.es/DH/> [02.01.2020].

NTLLE = REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1726-1992), *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española*, <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/diccionarios-antiguos-1726-1992/nuevo-tesoro-lexicografico> [02.01.2020].

NICOT, Jean (1606), *Thresor de la langue françoise, tant ancienne que moderne*, Paris, David Dovcevr, <http://artfl-project.uchicago.edu/node/17> [02.01.2020].

ÖSTERREICHISCHE NATIONALBIBLIOTHEK, <https://www.onb.ac.at/digitaler-lesesaal> [02.01.2020].

REY, Alain (dir.) (2010), *Dictionnaire Historique de la langue française*, Paris, Le Robert.

TOMMASEO, Nicolò – BELLINI, Bernardo (1861-1874), *Dizionario della lingua italiana*, <http://www.tommaseobellini.it/#/> [02.01.2020].

VAC = ACCADEMIA DELLA CRUSCA (1612, 1623, 1691, 1729-1738, 1923), *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, <http://www.lessicografia.it> [02.01.2020].

WORLDCAT, <https://www.worldcat.org> [02.01.2020].

El ojo tecnológico invisible y el ataque global contra el derecho a la intimidad

*José Carlos de Bartolomé Cenzano**

1. LA MADURA INOCENCIA DE LAS ACCIONES FURTIVAS

Quizás se estén invirtiendo los papeles, y seamos más inocentes las personas mayores que las nuevas generaciones. Quizás creamos todavía en la libertad. En ese refugio buscado de manera voluntaria que encontrábamos de pequeños en un árbol, en una cueva o en algún recóndito lugar, que era solo nuestro y tenía el carácter de sagrado.

Al contar con una cierta trayectoria pasada y con la perspectiva que nos regala nuestra pequeña historia infantil, nos gusta fabular que somos libres y que tenemos margen de decisión, un poder para cambiar nuestro entorno más cercano y elegir nuestro destino. Sin embargo, los más jóvenes están menos ufanos con su libre albedrío, y, en la forma que se han criado, conocen mejor que nosotros de lo que son capaces las “app” instaladas en nuestros teléfonos móviles, las perversas aplicaciones y algoritmos que se parasitan de forma subrepticia en nuestros dispositivos.

Los menores y jóvenes de nuestro tiempo se han criado con la nueva tecnología, con esa perversa terminología que ya se nos ha escapado a los mayores. Ellos saben, mejor que nosotros, que la libertad a la que nos referíamos ya no existe; al menos en su plenitud.

*Universitat Politècnica de València.

Basta con leer un poco sobre las aplicaciones y los programas que utilizan el geolocalizador del terminal móvil, las cookies¹ que utilizan ítems del rastreo de nuestras búsquedas, es suficiente con observar la afinidad de los contenidos de los “pop-ups” que saltan como por casualidad² cuando realizamos una búsqueda en una página web, para comprender que ‘un gran ojo tecnológico’ nos observa.

Por otra parte, no debemos caer en la ingenuidad de que resulta posible prescindir de las nuevas tecnologías. Ni siquiera de los programas que solicitan permiso para invadir la intimidad, para podar los derechos que la protegen. Ese espacio reservado que nos gustaría no compartir. El chantaje tecnológico obliga a renunciar a él en la mayoría de las ocasiones.

Además, el sistema creado dota de una apariencia jurídica de conformidad, de consentimiento informado (por la generalidad del procedimiento), a aquellas acciones que supondrán una auténtica injerencia en los derechos de la intimidad, de lo más personal. Es el precio de las funciones tecnológicas que se pretenden conseguir³.

¹ “Las cookies son archivos creados por un sitio web que contienen pequeñas cantidades de datos y que se envían entre un emisor y un receptor. En el caso de internet el emisor sería el servidor donde está alojada la página web y el receptor es el navegador que usas para visitar cualquier página web”; en <https://www.google.com/search?q=qu%C3%A9+son+las+cookies&sourceid=ie7&rls=com.microsoft:es-ES:IE-Address&ie=&oe=> [21.06.2021].

² “Un pop-up, también conocido como ventana emergente o ventana pop-up, es ese contenido que aparece de forma repentina en un navegador web o en la pantalla de tu ordenador. Una nueva ventana que se abre frente a ti para mostrarte un contenido complementario, que pueda ser de interés o que simplemente busque reflejar publicidad sobre una marca o negocio.

Es un tipo de formato muy empleado dentro de la publicidad digital, como parte del “outbound marketing” debido a ese carácter intrusivo que posee. Su presencia se ha extendido durante numerosos años; no obstante, el abuso de determinados portales web de la red ha obligado a muchos usuarios a buscar herramientas que los bloqueen debido a las dificultades que podían suponer a la hora de navegar”; en <https://neoattack.com/neowiki/pop-up/> [07.06.2021].

³ “[...] y seguridad de tu habitación... ¿Intimidad?

Desde hace rato alguien te observa a través de la webcam del portátil que tienes sobre la mesa de tu escritorio. Justo frente a la cama. La activa por control remoto con un programa llamado Cammy, uno de los cientos de formas de “creepware” que existen para activar la “cam” o el micrófono de un contacto a distancia. Conoce tus

A cambio no pagamos dinero, pero resulta más caro. El coste de oportunidad lo conforman aspectos muy variados y fundamentales de nuestra personalidad: localización, gustos comerciales, lugares frecuentados, contactos, correos electrónicos, direcciones, etc.

A partir de este momento, se utilizarán esos datos de una forma sibilina, sutil y elegantemente imperceptible con el fin de conseguir fines crematísticos, ya propios o ya ajenos (directos e indirectos), mediante el tráfico de datos. Dicho de manera menos coloquial, lo fundamental es la portabilidad de los datos.

La sociedad del futuro se construirá sobre las ventajas que proporciona la información: nunca estuvo tan vigente la frase de que “la información es poder”, pensamiento que algunos atribuyen a Francis Bacon. Hoy parece que quien domina no es quien sabe dónde encontrar determinado dato, antecedente, fuente o material, sino, más bien, quien sabe cómo utilizar aquello que encontró. Por otra parte, los datos hoy se presentan ante las personas como materia extensa y compleja que requiere una criba, un tratamiento para evitar el error y saber obtener la esencia para el beneficio.

El insumo vital son deseos y perspectivas que muchas veces pensamos que se encuentran en lugares secretos de nuestro ser, pero ya han sido escarbados, manipulados, vendidos o arrendados. Un día, como por casualidad, descubrimos esa carta personalizada que ofrece justo aquello que queremos y no hemos compartido.

2. LA INTIMIDAD DIGITAL, LA BATALLA DEL SIGLO XXI

Es cierto que existe en Europa una normativa, cada vez más específica, sobre la protección de la intimidad⁴. De esta forma, las

rutinas, y lleva varios días grabándote mientras te desnudas en tu habitación. Tiene la esperanza de pillarte haciendo algo más fuerte, pero los vídeos de una joven de tu edad, desnudándose en su cuarto, ya valen dinero para algunas páginas de porno amateur. De hecho, todo vale dinero en la red” (Salas 2015: 16).

⁴ El Reglamento General de Protección de Datos (en adelante RGPD) es la norma europea que regula la protección de las personas físicas en lo que respecta al tratamiento de sus datos personales y a la libre circulación de los mismos. Entró en

cámaras de video vigilancia y el sonido se han regulado, el uso de los geocalizadores y de la utilización de los datos de los ordenadores también se ha recogido en las normas jurídicas; pero no es posible creer que se cumpla el régimen frente al intenso substrato digital y al rastro que deja el operador en los dispositivos que utiliza.

En este mundo de sombras que solo alcanzan a comprender algunos pocos privilegiados conocedores de los saberes técnicos, es donde se encuentra la cantera infinita de datos. Datos que escapan a los supuestos de hecho de las abundantes normas, porque no poseen una manifestación física y palpable. Muchas veces se trata de datos encriptados, lenguajes y códigos binarios, ítems a traducir por los programas, y en general un mundo paralelo, que, como en la teoría de cuerdas, pueda contar con once dimensiones que no vemos por su opacidad a nuestros ojos.

La frase “lo esencial es invisible a los ojos” se podría aplicar muy bien a esta realidad. Se encuentra en el capítulo XXI de la obra *El principito*, del escritor francés Antoine de Saint-Exupéry y significa que el verdadero valor de las cosas no siempre es evidente.

Todos los datos no son iguales, los datos no pueden conformar un precio. No se ve, pero se vende la intimidad por una pequeña porción de tecnología.

Todo esto no significa que no resulte trascendente para los titulares de los derechos de naturaleza íntima, pues, por el contrario, se trata de una fuga deliberada de datos que pueden manipular nuestra vida al margen de cualquier ley. Los datos ya no tienen nacionalidad, territorio ni entienden de fronteras. Los servidores se encuentran en

vigor el 25 de mayo de 2016 y se aplicó dos años más tarde, durante los cuales las empresas, las organizaciones, los organismos y las instituciones se fueron adaptando para su cumplimiento. Es una normativa a nivel de la Unión Europea, por lo que cualquier empresa de la unión, o aquellas empresas que tengan negocios en la Unión Europea, que manejen información personal de cualquier tipo, deberán acogerse a ella. Las multas por el no cumplimiento del RGPD pueden llegar a los 20 millones de euros. En España, el RGPD dejó obsoleta la Ley Orgánica de Protección de Datos de Carácter Personal (LOPD) de 1999, siendo sustituida el 6 de diciembre de 2018 por la Ley Orgánica de Protección de Datos Personales y garantía de los derechos digitales, acorde con el RGPD.

lugares remotos y en algunos de ellos no hay leyes que protejan los derechos de la personalidad.

Las vidas actuales son transparentes a los ojos de las complejas técnicas de observación social. Sin saberlo, nuestros desplazamientos se graban y envían a algún servidor remoto, se registran. Nuestras agendas, nuestros amigos y familiares son escrutados por complejos algoritmos que detectan aficiones, ambiciones, gustos y sentimientos comunes.

El tratamiento de datos puede, en segundos, realizar un minucioso estudio de mercado y plantear como posible la adquisición de un bien que se desea por el destinatario desde hace mucho tiempo sin suponer prácticamente un coste de oportunidad su adquisición. El programa de tratamiento de datos no necesita conocer a sus destinatarios, sus sentimientos, sus anhelos; pero puede conocer, mejor que la propia persona, sus deseos y necesidades materiales.

Quizás también requiera de datos sentimentales: ello no supone ningún problema. Los programas también tienen acceso al contenido de nuestros mensajes, nuestros correos e, incluso, a nuestra galería de fotografías y vídeos. Resulta muy estremecedor observar cómo una aplicación para aprender a cocinar solicita permiso de acceso a una galería de fotos y vídeos personales, por ejemplo.

Poco a poco, se va tejiendo una tela de araña de datos y algoritmos que escapan a cualquier control racional y legal. Lo peor es que los titulares de los derechos del ámbito personal dan su consentimiento con la normalidad con la que nos podemos tomar un café. En ese instante, habremos comprado ese programa para aprender a cocinar a cambio de ceder aspectos esenciales de nuestra vida íntima; y muchas personas no serán conscientes de ello hasta que comiencen a sentir los efectos de un extraño y sutil control de sus deseos.

Los programas no resultan gratis, las emisiones de programas, canciones y eventos deportivos, tampoco. Su precio no se ve, no se percibe de manera inmediata y material, pero su coste se traduce en verdaderas parcelas de libertad personal. La intimidad es libertad, no cuesta comprenderlo. El aminoramiento de la intimidad nos sitúa en una cárcel de cristal; los deseos y gustos conocidos tratarán de manifestarse a cualquier precio. Incluso el momento de materializarse podrá ser previsto por el complejo algoritmo que maneja la voluntad.

Ese derecho a la intimidad. Ese tradicional derecho humano y fundamental, acogido en todas las Constituciones del mundo democrático, se vende todos los días. Lo que es peor, la más de las veces, sin el conocimiento de su titular por un alto precio. Intimidad y libertad son dos importantes pilares de la dignidad y cuando esta se compromete, se resiente todo el sistema de derechos humanos y más allá, la democracia.

3. LA TITULARIDAD DILUIDA DE LOS CLÁSICOS DERECHOS DEL ÁMBITO PERSONAL

Tradicionalmente, algunos derechos se han hecho acreedores de especiales garantías constitucionales por la importancia que han tenido en el desarrollo de la personalidad de las personas y su propia evolución.

Estos derechos han nacido y evolucionado con la propia persona, pues, sin ellos, la humanidad no podría vivir. Lejos de los derechos de naturaleza política o de participación o comunicación social, como queramos llamarlos, los derechos de la persona se caracterizan por ser derechos que protegen dimensiones muy reservadas o íntimas de la persona. No se trata de derechos que se corresponden con la forma de ser o de estar en sociedad, son derechos del 'ser'; auténticos elementos estructurales de la personalidad. Si participan de la naturaleza jurídica es por la necesidad de protección, de la transcendencia personal y social de estos bienes jurídicos.

Por todo lo expuesto, estos derechos especiales que protegen esferas individuales de la vida se reconocen en las Declaraciones y Tratados Internacionales y en las Constituciones del mundo con el máximo nivel o rango jurídico de protección.

Se trata de verdaderos derechos humanos, de principios de ordenación natural y básica de la persona que el Derecho tiene que proteger. Entre ellos, podríamos citar la intimidad familiar y personal, el derecho al honor, el derecho a la propia imagen, el secreto de las comunicaciones, el derecho a la inviolabilidad del domicilio y otras muchas facetas de la existencia individual.

Se podría decir que una necesidad tradicional del individuo ha sido proteger el propio individualismo, de la sociedad, lo interno de lo externo, lo personal de lo social, lo espiritual de lo relativo. Según Santo Tomás, hay dos dimensiones esenciales en la persona: el hombre es un ser moral, responsable de las propias acciones, en cuanto que actúa libremente; pero también el hombre es un ser social y político y por tanto es sujeto de derechos y deberes respecto a los demás y respecto a la comunidad política (Mondin 2000).

Tradicionalmente y hasta el presente, estos derechos se solían preservar por los propios titulares. Se distinguían tradicionalmente, al menos, dos órbitas principales de interacción: una la familia, el mayor peso de lo más íntimo quizás se reservaba a la familia nuclear, la más directa. Otra órbita más amplia se configuraba a partir de los miembros del trabajo y los amigos. Es lo que hoy conocemos como esfera social del individuo. Sobre esta se ha operado el mayor cambio. Los jóvenes comparten hoy la vida personal por el canal que denominamos redes sociales. Muchas veces se suben fotografías, vídeos y otros documentos sobre aspectos muy personales. Se ha gestado una necesidad de compartir, incluso con desconocidos, ámbitos muy reservados de la vida.

Muchos jóvenes desconocen que una vez suben esos pedacitos de vida personal están renunciando a sus derechos sobre ellos. Ese ingente material que recoge la intimidad de muchos jóvenes pasa a formar parte de la diluida titularidad de la comunidad en red. Con una muy variada posibilidad de edición y publicación distorsionada⁵.

⁵ Véase el interesante libro de Salas (2015: contratapa): “Mientras te sientes seguro en la intimidad de tu cuarto, o con tu teléfono móvil en el bolsillo, se producen un millón y medio de ataques informáticos al día. La mayoría de nuestros teléfonos y ordenadores ya están infectados. Los ladrones de vidas buscan suplantar tu identidad en redes sociales, acceder a tus fotos y vídeos, utilizar tu red wifi y tus correos para cometer delitos que la Policía te atribuirá a ti... ¿Pero eso solo es la punta del iceberg [...]. Durante los últimos años he conocido a hackers de sombrero blanco, gris y negro, a ciberactivistas y ciber-policías. A espías que utilizan las redes para robar información y a los yihadistas que distribuyen en ellas su propaganda. He explorado la Deep Web y el negocio de la pedofilia; y he comprendido cómo la ciberdelincuencia ataca a mi madre, a tu hija, a nuestros amigos [...]. Los próximos años serán terribles”.

4. EL FAKE: LA NUEVA FORMA DE MANIPULACIÓN Y MOVILIZACIÓN SOCIAL

Existe un fenómeno nuevo y propio de nuestros días presentes que se está implantando cada vez con más fuerza en la nueva sociedad de la comunicación y de la información; nos referimos a la elaboración y divulgación de noticias falsas con la intención general de manipular a la sociedad, denominada con el anglicismo breve y conciso de fake.

Parece ser que los fakes surgieron de la mano de los movimientos ecologistas y pacifistas. En su origen, se ha dicho que no deseaban cuestionar la estructura fundamental del poder, sino que pretendían contradecir la afirmación de los gobiernos consistente en que ellos garantizarían la seguridad del planeta. En las sociedades actuales, el poder se ejerce y se legitima, en gran parte, por medio del discurso. El fake replantea este funcionamiento y puede alterar la legitimidad difundiendo, en su nombre, informaciones falsas y manipuladas.

En estos procesos de comunicación, el fake pretende que se visualice y propague una determinada “realidad” que no coincide, al menos en el presente, con el verdadero contexto. A veces solo se adelanta los efectos de algo que no ha llegado.

El término se refiere de forma particular, en el mundo de internet y en especial entre los usuarios de cualquier grupo (como los P2P o sistema para socializar archivos), a un archivo o un servidor falso que no es lo que aparenta ser. Con el aumento de las páginas web basadas en el formato audiovisual y de difusión de imágenes, también ha comenzado a utilizarse para describir un montaje fotográfico, un anuncio falso y, en general archivos que no obedecen a la realidad.

Este concepto se ha popularizado en la plataforma de Facebook para referirse a una cuenta falsa que pretende representar o utilizar a un personaje famoso, persona u objeto en internet. Se puede decir que, a pesar de falsificar una cuenta, no siempre se dirige esta acción con la intención de provocar un daño en la persona que posee la cuenta original. En ocasiones se pretende la publicidad de un producto, la visibilidad de un evento o la simple broma. Aunque se pueda trivializar, lo cierto es que se trata de una falsificación punible en la mayor parte de ordenamientos jurídicos.

Poco a poco el concepto de fake se ha extendido a cualquier archivo falso. Este término sirve para referirse al hecho de que el

contenido realmente no se corresponde con el nombre o la función que tiene, aunque también se utiliza cuando se trata de un archivo dañado o corrupto. Este es uno de los principales problemas que se puede presentar al momento de utilizar los programas de intercambio de archivos P2P.

Para evitar los engaños digitales, se han diseñado diversos sistemas y protocolos. Generalmente el más útil es observar los comentarios de otros usuarios que pueden indicar de qué se trata. También es posible realizar un escaneo del archivo y generar un número que intente identificar cada uno de los archivos en la red, utilizando lo que se denomina *checksum*.

El fake se ha ido utilizando también como una técnica subversiva en la denominada 'guerrilla de la comunicación'. En este ámbito suele ser una buena falsificación, evasión o engaño que pretende 'imitar la voz del poder' lo más perfectamente posible para estar vigente durante un tiempo limitado. Su objetivo será desencadenar un proceso de comunicación social y anónimo (acción-reacción) en el que se cuestione por la comunidad el contenido planteado, dando lugar generalmente al ejercicio de libertades públicas de intensa movilización y reivindicación. Los fakes constituyen un verdadero estímulo conspiranoico, pues no dejan huella, suele ser anónimos y la estructura piramidal (redes sociales) de la expansión de la falsa información facilita su comunicación en tiempo real y de manera vertiginosa.

En ocasiones, su funcionamiento se basa en una paradoja: por un lado, el fake debería ser lo menos reconocible posible; por otro, debería desencadenar un proceso comunicativo donde quedase claro que se trata de una información falsa, para así obtener esa condición de viral el debate previsto. El propio engaño, podría decirse, forma parte de ese contagio por curiosidad.

En esta sociedad, tan aparentemente avanzada, se siembran mentiras y engaños para recoger los frutos deseados. Las mentiras no son caprichosas, y la mayoría de las ocasiones obedecen a complicados planeamientos políticos geoestratégicos, diseñados en los despachos con logísticas sociológicas muy estudiadas.

Unas cuantas noticias falsas, bien elaboradas y con imágenes impactantes, casi siempre importadas de otros contextos sociales,

históricos, culturales o políticos, pueden llegar a cambiar el sentido de unas elecciones generales o a generar la convicción en la sociedad del planteamiento perseguido. Los más jóvenes, por su natural inocencia, suelen ser víctimas propiciatorias de estas campañas orquestadas en las redes sociales.

Jurídicamente, no hay prácticamente una regulación clara sobre estas falsas noticias. Resulta claro que la tecnología avanza más rápido que el Derecho. Pero, además, debemos dejar sentado que es casi imposible poder aplicar cualquier consecuencia jurídica de una norma al fenómeno de las redes sociales, profundamente globalizadas y amparadas en el marasmo de la abundancia digital y el anonimato. La revolución digital está permitiendo una globalización diferente.

Las nuevas tecnologías facilitan, intensifican y profundizan el proceso de creación de mercados globales, que cada vez comprenden más bienes y, lo que es más novedoso y propio de la cuarta revolución industrial, más servicios. A su vez, la globalización incentiva y hace rentables nuevos procesos de transformación digital.

Ciertamente, creo que puede resultar muy complicado establecer penas por la difusión de una noticia falsa. A pesar de que su repercusión pueda ser enorme, la investigación requeriría medios materiales, tecnológicos y humanos inimaginables. Además, la delimitación del tipo penal, sobre todo en su elemento subjetivo, resultaría prácticamente imposible, toda vez que en la difusión de estos contenidos participan grupos sociales de grandes dimensiones, muchas veces sin saber que están extendiendo un engaño diabólico.

Según se ha pensado en aplicar un código ético a la difusión de noticias, eliminando aquellas que sean denunciadas por falsedad. Técnicamente sería posible, pues ya se hace con imágenes de contenido sexual o de incitación a la violencia o al terrorismo.

El problema es que precisamente esas noticias son de mucha actualidad y atraen a muchos lectores, a los que se puede bombardear con publicidad y en consecuencia acumular cuantiosos ingresos por este concepto (Andrés – Doménech 2020: 20).

5. NUEVOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN CON POCAS GARANTÍAS DE VERACIDAD, LAS REDES SOCIALES PIRAMIDALES

De la misma manera que los derechos de participación política se vieron muy afectados por el nacimiento y extensión de la televisión, las nuevas formas de comunicación digital están cambiando. Empieza a tener más difusión entre los jóvenes las publicaciones de los denominados *influencer* que las noticias difundidas en los horarios de mayor audiencia⁶.

El influencer es un concepto que se emplea cada vez con más frecuencia en esta era digital. Sin embargo, el concepto no se ha incluido todavía en el diccionario de la Real Academia Española (*DRAE*). Se refiere a una personalidad pública que consigue la fama mediante una serie de competencias relacionadas con el marketing en internet y que encuentra en el ámbito digital su principal ámbito de influencia. Se trata de pretendidas celebridades con miles o millones de seguidores en las redes sociales. Por lo general, es alguien capaz de viralizar contenidos: es decir, de multiplicar la difusión y la propagación de videos, imágenes, etc.

Además, el influencer incide notoriamente en las decisiones de la comunidad sobre el consumo de bienes de sus admiradores, marcando tendencia. Por eso suelen ser figuras que contratan las empresas y las marcas para el desarrollo de campañas publicitarias, toda vez que su fama garantiza la llegada de los anuncios a una gran cantidad de personas. Son muy bien retribuidos y garantizan una metástasis informativa o publicitaria en las redes sociales.

Este nuevo canal, con sus grandezas y sus miserias, entronca con el pensamiento siempre vivo de Andy Warhol respecto a que, en el futuro, cada individuo tendría sus quince minutos de fama. La popularidad de las estrellas de internet puede ser súbita, con un crecimiento repentino, pero también fugaz: no son muchas las que consiguen mantener un elevado nivel de reconocimiento con el paso del tiempo. Se trata de una especie de 'auctóritas' fugaz.

⁶ Para ampliar estos conceptos puede consultarse nuestro trabajo (Bartolomé de Cenzano 2003).

Aspectos como la edad, la estética, el lenguaje o el dominio de los iconos juveniles, resultan determinantes para la consecución de logros crematísticos que se encuentran debajo de la apariencia⁷.

De cualquier forma, los canales piramidales no conocen de horas (el *prime time* u horario estelar no es necesario), son inmediatos, numerosos, poderosos y con una gran potencialidad de influencia. Parece que nos encontramos ante un nuevo canal para ejercitar la libertad de información, la reivindicación, la reunión. Eso sí, se trata de un medio mucho más peligroso por no contar con filtros de calidad o de mera veracidad; ni siquiera cuenta con una regulación clara.

6. EL OJO CHINO QUE TODO LO VE, EL SILENCIO DE CHINA EN EL XXX ANIVERSARIO DE TIANANMEN Y SUS IMPLICACIONES SOCIALES

Los ‘ojos artificiales’ más avanzados del planeta están en China, donde miles de cámaras de vigilancia, equipadas con la última tecnología de reconocimiento facial, controlan la seguridad con un sistema admirado en el mundo, pero que las ONG ven como un intento sofisticado de controlar a la población.

La tecnología se convierte así en la gran oportunidad del Gobierno chino para controlar a la población y disfrazarlo de progreso ante el resto del planeta⁸.

En los últimos años, China se ha convertido en la primera potencia mundial en Inteligencia Artificial (IA) y es el país pionero en el

⁷ Según O’Reilly: “la web 2.0 es la red como plataforma, que se extiende a todos los dispositivos conectados. Las aplicaciones web 2.0 son aquellas que utilizan lo mejor de las ventajas intrínsecas de dicha plataforma: distribuyendo software como un servicio constantemente actualizado, que es mejor cuanto más gente lo utiliza, consumiendo y remezclando datos de múltiples fuentes, fomentando la colaboración y el intercambio de datos entre usuarios individuales, creando de este modo una arquitectura de participación en la red” (véase: García – Ronco – Contreras – Rubio – Valdevira 2018: 14). Podemos decir que la web 2.0 hace referencia también a la idea de un sitio web que se establece atendiendo a esos parámetros de relación y que, por tanto, facilita el hecho de compartir información y tiene un diseño centrado en el usuario.

⁸ <https://www.larazon.es/tecnología/china-el-pais-de-las-170-millones-de-camaras-de-vigilancia-AJ20836767> [03.09.2021].

desarrollo de la tecnología de reconocimiento facial, un hecho que se aprecia en cada semáforo y farola y también en los titulares de periódicos, nacionales e internacionales, financieros y de sucesos.

Hace dos años, la mercantil china SenseTime se convirtió en la empresa de Inteligencia Artificial más valiosa del mundo, tras recaudar 600 millones de dólares (490 millones de euros) en una ronda de financiación liderada por el Grupo Alibaba, gigante del comercio electrónico chino.

Un mes más tarde, la peculiar historia de la maldición de los conciertos del artista Jacky Cheung daba la vuelta al mundo, después de que tres personas, fugitivos buscados por la policía, fueran capturadas (por separado) tras asistir a algunos de sus recitales.

Uno de los últimos casos se registró en la provincia de Zhejiang, donde un hombre buscado por un impago fue visto por las cámaras de vigilancia en un control de seguridad previo al concierto de Cheung y detenido por la policía a su salida. Parece ser que en el recinto había unas 20.000 personas y el caso se presentó como un gran hito de seguridad en el país.

Lo cierto es que China tiene una gran capacidad de manipular al mundo y se realiza una constante propaganda de estos desarrollos, evitando en todo momento el tema de los abusos de los derechos humanos.

Hace poco tiempo se han instalado en el país unos 170 millones de cámaras de videovigilancia y, según proyecciones gubernamentales, se instalarán unos 400 millones más en los tres próximos, hasta 2021. Estas cámaras se están expandiendo desde las grandes ciudades hasta las zonas más rurales y se están transformando en cámaras inteligentes, capaces de detectar no solo los rasgos físicos sino de prevenir las conductas humanas en base al seguimiento de las acciones rutinarias de una persona.

Parece ser que las autoridades están diseñando este sistema de videovigilancia con el objetivo explícito de poder perseguir los delitos políticos, asegura Wang⁹, para controlar a minorías étnicas o a

⁹ <https://www.larazon.es/tecnologia/china-el-pais-de-las-170-millones-de-camaras-de-vigilancia-AJ20836767> [23.03.2021].

activistas, personas que no han cometido un delito, pero que podrán ser seguidas más de cerca merced a estas nuevas tecnologías.

La empresa SenseTime trabaja con numerosas autoridades locales y es una de las empresas líderes en temas como el reconocimiento facial y de imágenes, y está desarrollando un servicio llamado “Viper” que, parece ser, revolucionará el control de la seguridad y la videovigilancia. Gracias a este novedoso sistema, se podrán analizar simultáneamente los datos de miles de cámaras, no solo las que el Gobierno ha colocado en las calles, sino también las de los comercios, cajeros automáticos o edificios de viviendas.

China, además, es líder en la fabricación de superordenadores, fundamentales para procesar las imágenes. Según la lista Top500 compilada por investigadores del Laboratorio Nacional Lawrence Berkeley, la Universidad de Tennessee y la empresa de computación online Prometheus, China tiene la mayor cantidad de superordenadores del mundo, 202, y también los más potentes.

El profesor de la Universidad de Tongji y de NYU Shanghai, Nan Cao, explicó a Efe que el reconocimiento facial arranca cuando “un modelo de computadora aprende las características faciales clave como la forma de los ojos o el tamaño de la boca a partir de un conjunto de datos de entrenamiento”¹⁰.

Tras el proceso de entrenamiento –añadió– el modelo es capaz de identificar o diferenciar diferentes caras clasificando o emparejando automáticamente sus rasgos faciales.

La seguridad no justifica numerosos abusos: es un feroz ataque contra la privacidad. Pensamos que los valores y principios que constituyen la intimidad deben respetarse y combinarse con una necesaria proporcionalidad para la consecución de la máxima seguridad, pero con la máxima libertad e intimidad.

Han pasado más de 30 años desde la masacre de la plaza de Tiananmen. En aquel momento muchos fueron los jóvenes universitarios que pretendieron defender las reformas democráticas y la libertad en China. Fueron testigos estigmatizados de cómo los

¹⁰ Agencia EFE, en <https://www.efe.com/efe/america/portada/los-ojos-ciberneticos> [23.03.2021].

tanques dirigidos por las tropas del Ejército de Liberación Popular abrieron fuego de forma indiscriminada contra cientos o miles de estudiantes.

Shao Jiang vivió el avance de los vehículos acorazados y vio cómo los sueños de reforma y democracia se evaporaban en la madrugada del 4 de junio de 1989. Ahora vive exiliado en Europa y denuncia que la verdad de lo que sucedió aquel día sigue oculta bajo la censura y la propaganda de un régimen que coarta las libertades y reprime los derechos humanos¹¹.

Pretender recordar aquel atropello es todo un desafío porque China sigue sin querer abrir uno de los capítulos más oscuros de su historia reciente. Treinta años después todavía hay personas encarceladas por pedir una investigación independiente; por ejercer el derecho a la libertad de expresión; por reclamar justicia.

En cada aniversario la policía detiene a activistas y disidentes o los pone bajo arresto domiciliario vigilado. Lo hacen con las Madres de Tiananmen, con los disidentes, con los abogados y periodistas que intentan organizar actos de recuerdo. Estas personas reivindican año tras año que el gobierno haga públicos los nombres de las personas que murieron ese día y revierta el veredicto oficial que acusa a los manifestantes de “contrarrevolucionarios”.

Mientras, el gobierno ha bloqueado muy eficazmente la información sobre Tiananmen y ha logrado provocar cierta amnesia colectiva o silencio impuesto. Son numerosos los jóvenes del presente que ignoran los detalles de lo que ocurrió en ese momento y la población, en general, no habla sobre ello.

La mayor parte de la sociedad vive su vida normal sin hacerse grandes preguntas y aceptando la realidad cotidiana como viene. La masacre de la famosa plaza es un tema tabú; un secreto muy bien asegurado, y por la fuerza.

En China parecen no necesitar las redes sociales y plataformas *online* occidentales. Viven sin Whatsapp, Twitter, Facebook, Google, Instagram, Youtube, Tinder, Uber y otras muchas. Esto se consigue

¹¹ <https://www.es.amnesty.org/en-que-estamos/blog/historia/articulo/el-silencio-de-china-en-el-aniversario-de-tiananmen/> [06.06.2021].

gracias a WeChat, QQ, Weibo, Baidu, Douyin, Youku, Tantan, Didi y otro largo etcétera de aplicaciones masivas que se utilizan casi exclusivamente en este país. En China reside un quinto de la población global con acceso a internet.

Las redes chinas configuran una especie de universo paralelo en línea, donde cada app occidental tiene su homónimo con marcas locales con funcionalidades similares. Se trata de una ‘gigantesca burbuja digital’ que prueba que hay vida más allá de nuestra zona web de confort: nada menos que 772 millones de usuarios únicos, la mayor masa de gente online del planeta.

Aunque algunas plataformas de Occidente no se usan en China simplemente porque no logran cautivar a los chinos, en la mayoría de los casos la razón de su ausencia es la política de censura del Estado. En los primeros años de la reforma y apertura, Deng Xiaoping solía decir: “Si abris la ventana, para que, entre un poco de aire fresco, también se van a meter algunas moscas”. En la visión del gobierno chino, compañías estadounidenses como Google, Facebook o Twitter son enormes riesgos¹².

Este año se cumplen dos décadas desde el estreno del “Gran Cortafuegos de China”, el programa de regulación de internet del Partido Comunista, cuyo nombre en inglés es “Great Firewall”, un juego de palabras que alude a la Gran Muralla china. A partir de una combinación de medidas y herramientas legislativas y tecnológicas, el Gran Cortafuegos bloquea el acceso de los ciudadanos a sitios web, redes sociales, aplicaciones, plataformas online y medios de comunicación extranjeros que están en la lista negra del gobierno. Y, de paso, garantiza un marco económico ideal para las empresas *techies* chinas, que así evitan la competencia directa con los titanes internacionales del rubro.

Más allá de la censura política de contenidos, el gobierno chino dice no estar dispuesto a aceptar que compañías como Google operen en su territorio, pero almacenen los datos de los usuarios en servidores fuera del país. Ya sea en China o en Silicon Valley, la puja por la “Big Data” es el último grito de la moda tecnológica.

¹² <https://www.perfil.com/noticias/elobservador/la-gran-burbuja-redes-sociales-en-china.phtml> [05.05.2021].

De cualquier forma, la tecnología va por delante, incluso, de los gobiernos más esmerados, hay formas de evadir el control oficial. La más común es instalar una conexión de “Red Privada Virtual” (VPN, por sus siglas en inglés) en los dispositivos utilizados, como suelen hacer aquí los diplomáticos, periodistas, algunos universitarios y, obviamente, también muchos funcionarios gubernamentales. Pero la VPN no es ni de cerca una herramienta de uso popular masivo. La gran mayoría de los chinos no accede a las plataformas occidentales. De hecho, muchos tienen cuentas registradas, pero sencillamente no les interesa usarlas. Casi nadie se desvive por ellas.

Cerca del 60% de la población china tiene internet, más de cuatro puntos porcentuales por encima de la media global, y casi el 98% de la población china navega con sus Smartphones y otros dispositivos.

7. LA REGULACIÓN DE LOS DERECHOS DEL ÁMBITO PERSONAL EN ESPAÑA

El artículo 18.1 de la Constitución Española (en adelante CE), comienza garantizando el derecho al honor, a la intimidad personal y familiar y a la propia imagen.

Los derechos contenidos en el artículo 18 CE, tienen todos ellos en común la protección de un bien jurídico común, la vida privada. Se trata así de derechos que derivan de la dignidad de la persona reconocida en el art. 10 CE (véase, por todas, la temprana Sentencia del Tribunal Constitucional, en adelante STC, 231/1988, de 2 de diciembre, sobre la producción y difusión de una cinta de vídeo sobre la muerte de un torero).

Además, se configuran constitucionalmente como auténticos límites de los derechos a la libertad de expresión e información, tal y como prescribe el art. 20. 4 CE, junto con el respeto de los derechos reconocidos en el Título I y los preceptos de las leyes que los desarrollan y la protección de la juventud y de la infancia.

En la práctica judicial, estos derechos colisionan frecuentemente con la libertad de expresión y sobre todo con el ejercicio de la libertad de información. Colisión que exige de los jueces y tribunales una ponderación de los diversos intereses tutelados en estrecha relación con las circunstancias del caso concreto. Por definición no existen

derechos preferentes, sino casos concretos que se deberán valorar en función de numerosas circunstancias, tales como la relevancia y proyección pública del personaje que sea objeto de la información, entre otras. En este sentido, la STC 171/1990, señala que:

Si cuando se ejerce el derecho a transmitir información respecto de hechos o personas de relevancia pública adquiere preeminencia sobre el derecho a la intimidad, con el que puede entrar en colisión, resulta obligado concluir que en esa confrontación de derechos, el de la libertad de información, como regla general, debe prevalecer siempre que la información transmitida sea veraz (contrastada), y esté referida a asuntos públicos que son de interés general por las materias a que se refieren, por las personas que en ellos intervienen, contribuyendo, en consecuencia, a la formación de la opinión pública. En este caso el contenido del derecho de libre información alcanza su máximo nivel de eficacia justificadora frente al derecho al honor, el cual se debilita proporcionalmente, como límite externo de las libertades de expresión e información [...].

De otra parte, la intimidad personal y familiar es el derecho que protege los diferentes ámbitos personalísimos sobre los que las personas se proyectan o desarrollan de forma personal o familiar. Estos ámbitos suelen ser muy bien definidos: individuales o colectivos, pero en cualquier caso muy reducidos y seleccionados por su titular o familiares, que son los más habituales, frente a cualquier clase de intromisión externa.

Se trata de un derecho que surge por primera vez en nuestra historia constitucional, aunque bien es verdad que ese ámbito de la defensa de la intimidad, en todas sus esferas, ha constituido siempre una genuina reivindicación del liberalismo político. La intimidad, tradicionalmente, antes de configurarse como derecho autónomo, se había venido protegiendo mediante la inviolabilidad del domicilio y el secreto de las comunicaciones.

Sin embargo, el desarrollo tecnológico, el gran avance experimentado por los medios de comunicación social ha exigido la configuración de un nuevo derecho con carácter autónomo, el derecho a la intimidad personal y familiar.

Expresa la reserva de un ámbito propio, bien definido y sustraído del conocimiento o intromisiones de los demás. Este derecho es

también un requisito básico para poder disfrutar de una mínima calidad de vida humana, por ello la intimidad se vincula directamente con la dignidad de la persona, de la cual dimana sustancialmente (art. 10.1 CE).

Las palabras del propio Tribunal Constitucional, reiterando jurisprudencia sobre este derecho en el fundamento jurídico 4º. De la STC 115/2000, de 10 de mayo (caso María Isabel Preysler Arrastia contra Hogar y Moda SA), definen mejor el concreto ámbito material de este derecho:

El derecho fundamental a la intimidad reconocido por el art. 18.1 CE tiene por objeto garantizar al individuo un ámbito reservado de su vida, vinculado con el respeto de su dignidad como persona (art. 10.1 CE), frente a la acción y el conocimiento de los demás, sean estos poderes públicos o simples particulares. De suerte que el derecho a la intimidad atribuye a su titular el poder de resguardar ese ámbito reservado, no sólo personal sino también familiar (SSTC 231/1988, de 2 de diciembre, y 197/1991, de 17 de octubre), frente a la divulgación del mismo por terceros y una publicidad no querida. No garantiza una intimidad determinada sino el derecho a poseerla, disponiendo a este fin de un poder jurídico sobre la publicidad de la información relativa al círculo reservado de su persona y su familia, con independencia del contenido de aquello que se desea mantener al abrigo del conocimiento público. Lo que el art. 18.1 CE garantiza es, pues, el secreto sobre nuestra propia esfera de intimidad y, por tanto, veda que sean los terceros, particulares o poderes públicos, quienes decidan cuáles son los lindes de nuestra vida privada.

Corresponde, pues, a cada individuo reservar un espacio, más o menos amplio según su voluntad, que quede resguardado de la curiosidad ajena, sea cual sea lo contenido en ese espacio. Y, en correspondencia, puede excluir que los demás, esto es, las personas que de uno u otro modo han tenido acceso a tal espacio den a conocer extremos relativos a su esfera de intimidad o prohibir su difusión no consentida, salvo los límites, obvio es, que se derivan de los restantes derechos fundamentales y bienes jurídicos constitucionalmente protegidos. Pues a nadie se le puede exigir que soporte pasivamente la revelación de datos, reales o supuestos, de su vida privada, personal o familiar.

Doctrina que se corrobora con la sentada por la jurisprudencia del Tribunal Europeo de Derechos Humanos. En todo caso, debe tenerse muy en cuenta, que el derecho fundamental a la intimidad, al igual que sucede con los demás derechos fundamentales, no es ilimitado o absoluto, sino que tiene un ámbito sustantivo propio y una limitación externa materializada en los restantes derechos fundamentales y bienes jurídicos constitucionalmente protegidos (por todas, STC/115/2000, FJ. 4º.), y por ello en aquellos casos en los que, a pesar de producirse una intromisión en la intimidad, tal intromisión se revela como necesaria para lograr un fin constitucionalmente legítimo, proporcionada para alcanzarlo y se lleve a cabo utilizando los medios necesarios para procurar una mínima afectación del ámbito garantizado por este derecho, no podrá considerarse ilegítima (STC 186/2000, de 10 de julio, FJ. 5º.).

8. LA TÍMIDA, PERO IMPORTANTE REGULACIÓN DE LA INTIMIDAD DIGITAL EN ESPAÑA

En España ha habido una Ley reciente que ha pretendido establecer las bases para regular el uso de internet en relación a los datos personales y los derechos de la intimidad. La LO. 3/2018, de Protección de Datos Personales y garantía de los derechos digitales.

La nueva Ley Orgánica 3/2018, de 5 de diciembre, de Protección de Datos y Garantía de los Derechos Digitales, además de destinarse a adaptar el ordenamiento español al Reglamento general de protección de datos y completar sus disposiciones, incorpora a su objeto la importante novedad de dirigirse a “garantizar los derechos digitales”.

Este contenido se ha concretado en el Título final de esa Ley, el décimo, titulado precisamente “Garantía de los derechos digitales”, compuesto de 19 artículos (del 79 al 97).

Se trata de derechos clásicos y nuevos como el de:

- neutralidad de la Red y
- el acceso universal o los derechos a la seguridad y educación digital,
- la libertad de expresión en internet,

- el derecho al olvido en buscadores y redes sociales,
- a la portabilidad,
- al testamento digital,
- a la intimidad en el uso de dispositivos digitales en el ámbito laboral y
- a la desconexión digital.

A la Agencia de Protección de Datos le corresponde “supervisar la aplicación de esta ley orgánica y del Reglamento (UE) 2016/679” ejerciendo las funciones que tiene establecidas en el mismo y en la presente Ley Orgánica.

Señala esta norma que la garantía de los derechos digitales mencionados y las facultades atribuidas a sus titulares deberán recaer bajo la competencia de algún organismo público determinado por el correspondiente desarrollo normativo.

La norma añade que los prestadores de servicios de la sociedad de la información y los proveedores de servicios de internet contribuirán a garantizar la aplicación de tales derechos.

Se reconoce a los usuarios de internet (concepto aparentemente mucho más amplio que el de “ciudadanos” al que se refiere el art. 18 de la CE), un derecho cuyo contenido se concreta en la obligación de los proveedores de servicios de internet de proporcionar “una oferta transparente de servicios sin discriminación por motivos técnicos o económicos”.

El acceso universal a internet se garantizará que será universal, asequible, de calidad y no discriminatorio para toda la población, incluidas las personas que cuenten con necesidades especiales. Además, el mismo procurará la superación de las brechas de género y generacional y atenderá a la realidad específica de los entornos rurales.

Por lo que respecta a la seguridad digital, ésta se regula en el art. 82 de la presente Ley Orgánica: Se declara que los usuarios tienen derecho a la seguridad de las comunicaciones que transmitan y reciban a través de internet.

Los menores también son objeto de protección. Por una parte, establece que los padres (y madres), tutores, curadores o representantes legales de éstos deberán procurar que hagan un uso “equilibrado y responsable” de los dispositivos digitales y de los servicios de la

sociedad de la información, a fin de garantizar el adecuado desarrollo de su personalidad y preservar su dignidad y derechos fundamentales. Impone una obligación al Ministerio Público.

En paralelo, “los responsables de redes sociales y servicios equivalentes adoptarán protocolos adecuados para posibilitar el ejercicio del derecho de rectificación”, según “los requisitos y procedimientos previstos en la Ley Orgánica 2/1984, de 26 de marzo, reguladora del derecho de rectificación”. La atención a la solicitud de rectificación dirigida contra un medio de comunicación digital deberá ir acompañada de la publicación en lugar visible de sus archivos digitales “de un aviso aclaratorio que ponga de manifiesto que la noticia original no refleja la situación actual del individuo”.

9. UNA PELÍCULA EJEMPLAR SOBRE EL DETERMINISMO DIGITAL:

EL SHOW DE TRUMAN

The Truman Show, denominada en España *El show de Truman (una vida en directo)*, narra la historia de un hombre desde su nacimiento. El determinismo desde un minucioso guion está presente desde el primer latido de su corazón. Su vida será televisada y su protagonista será el único que no conozca este hecho.

Se trata de una película estadounidense de 1998, precursora de lo que venía. El filme se ha calificado por los críticos de cine como de comedia dramática y ciencia ficción, fue dirigida por Peter Weir, escrita por Andrew Niccol y producida por Scott Rudin, Niccol, Edward Feldman y Adam Schroeder.

La obra televisiva está protagonizada por el cómico actor Jim Carrey, en el papel de Truman Burbank, adoptado desde su nacimiento y criado por una corporación, dentro de un show televisivo de realidad simulada, que se centra en su vida, hasta que lo descubre y decide escapar. El resto del reparto está compuesto por Laura Linney, Noah Emmerich, Natascha McElhone y Ed Harris.

La vida de Truman es filmada a través de miles de cámaras ocultas las 24 horas del día y es transmitida en vivo a todo el mundo, permitiendo al productor ejecutivo Christof captar la emoción real de Truman y el comportamiento humano cuando se pone en

determinadas situaciones. Éstas se elaboran minuciosamente por un equipo de producción que le sitúa en diferentes ámbitos y provoca sus reacciones.

La ciudad que vio nacer a Truman es un inmenso decorado construido bajo una cúpula, tan grande que incluye un sol, firmamento y mar artificiales. Es, por su tamaño, visible desde el espacio. Este mundo artificial está poblado por actores de la serie y del equipo, lo que permite a Christof controlar cada aspecto de la vida de Truman, incluso el clima o la duración de los días. Es una especie de marioneta humana con sentimientos propios, pero provocados de manera artificial.

Reseñamos este filme porque lo cierto es que de manera lenta pero paulatina, nuestra intimidad, nuestra imagen y los aspectos más reservados de nuestra vida cotidiana se diluyen en una maraña de complicados algoritmos matemáticos. Nos encontramos ante la más importante revolución de la humanidad y es la más silenciosa y agresiva.

No importan en este caso los hechos y actos que nos acontecen, lo que hacemos o pensamos. Se trata del culto al capital; lo que interesa es configurar nuestro perfil económico para construir tendencias econométricas, comprender las necesidades e incluso las tendencias intuitivas y mercantiles para utilizar ese conjunto de macrodatos y poder guiar nuestros inocentes pasos en internet.

En el presente, la red ha facilitado mucho el acceso al conocimiento, pero también es una clara amenaza a la libertad; la manipulación es un riesgo que debemos tener siempre presente; la educación digital resulta fundamental en esta tensión de derechos fundamentales: información, comunicación y libertad de expresión frente a honor, intimidad y propia imagen. Solo venciendo a la ignorancia podremos conquistar la libertad.

BIBLIOGRAFÍA

ANDRÉS, Javier Ángel – DOMÉNECH, Rafael (2020), *La era de la disrupción digital: Empleo, desigualdad y bienestar social ante las nuevas tecnologías globales*, Barcelona, Planeta.

- BARTOLOMÉ CENZANO, José Carlos de (2003), *Derechos fundamentales y Libertades públicas*, Valencia, Tirant lo Blanch.
- BARTOLOMÉ CENZANO, José Carlos de (2003), *El orden público como límite al ejercicio de los derechos y libertades*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales.
- GARCÍA, Isra – RONCO, Víctor – CONTRERAS, Aitor – RUBIO, Alejandro – VALDELVIRA, Óscar (2018 [2015]), *Marketing digital para dummies*, Barcelona, Planeta.
- MONDIN, Battista (2000), *Dizionario Enciclopedico del Pensiero di san Tommaso D'Aquino*, Bologna, ESD.
- SALAS, Antonio (2015), *Los hombres que susurran a las máquinas. Hackers, espías e intrusos en tu ordenador*, Barcelona, Espasa.

SITOGRAFÍA

- Agencia EFE, en <https://www.efe.com/efe/america/portada/los-ojos-ciberneticos> [23.03.2021].
- <https://www.es.amnesty.org/en-que-estamos/blog/historia/articulo/el-silencio-de-china-en-el-aniversario-de-tiananmen/> [06.06.2021].
- <https://www.google.com/search?q=qu%C3%A9+son+las+cokies&sourceid=ie7&rls=com.microsoft:es-ES:IE-Address&ie=&oe=> [21.06.2021].
- <https://www.larazon.es/tecnologia/china-el-pais-de-las-170-millones-de-cameras-de-vigilancia-AJ20836767> [23.03.2021].
- <https://neoattack.com/neowiki/pop-up/> [07.06.2021].
- <https://www.perfil.com/noticias/elobservador/la-gran-burbuja-redes-sociales-en-china.phtml> [05.05.2021].

Construcción narrativa de don Juan en *El alma y el cuerpo de don Juan* de Alberto Insúa

*Andrea Fidalgo Giráldez**

En este trabajo se analiza la figura del seductor que Alberto Insúa remite en su obra *El alma y el cuerpo de don Juan* a través de un análisis narratológico centrado en la descripción del personaje desde las distintas perspectivas que aparecen en el texto. Se analiza cómo el narrador, el propio don Juan y los demás personajes definen y construyen las características corporales y espirituales del héroe, mostrando la decadencia física y moral en la que se encuentra. Se profundiza, además, en la simbología que el 'ojo' presenta en esta obra, entendiendo que, junto con la mirada narrativa, contribuye a mostrar a un burlador derrotado que ya no encaja en la sociedad en la que se incluye y que por tanto, siguiendo la tradición mítica, debe morir y ser condenado, pero que, aún así, continúa vigente gracias a sus reescrituras míticas.

Como es bien sabido, desde un punto de vista crítico o teórico, el ojo, en las obras literarias, puede desempeñar diferentes funciones. En el desarrollo de este artículo abordaremos el estudio del ojo desde, al menos, dos de ellas: la función simbólica, de la que depende el significado que se atribuye a la obra en cada momento, y la función narratológica, variable y subordinada a una determinada mirada.

Empezaremos reflexionando sobre la segunda de estas funciones.

* *Universidad de Vigo.

El ojo puede ser entendido como un elemento activo situado en la estructura profunda del texto. Estaríamos, en este caso, refiriéndonos a la mirada, a la perspectiva o punto de vista empleados en la narración, o lo que es lo mismo, en palabras de Genette (1989) a la focalización¹. Por esta razón, nos detendremos en el ojo atendiendo a su capacidad de percepción sensorial, como una cámara que recoge datos y los representa, pero también a la forma en que los reproduce. Han sido numerosas las teorías narratológicas que han centrado su atención en el estudio del punto de vista, por lo que han sido también muchas las propuestas formuladas al respecto. Debemos diferenciar la voz narrativa o narrador del punto de vista que este adopta en la narración; es decir: una visión integral de la realidad representada, omnisciente, frente a una visión total o parcialmente limitada sostenida por el personaje o por el propio narrador.

Estas dos funciones del ojo y sus implicaciones en el significado literario serán tenidas en cuenta en la novela que centra nuestro estudio: *El alma y el cuerpo de don Juan*, de Alberto Insúa. Pero antes, creemos necesario ofrecer un contexto mínimo en relación con el autor, la obra y el mito de don Juan en ella tratado.

El alma y el cuerpo de don Juan es una obra escrita en 1912 por Alberto Insúa, a quien Valentín de Pedro califica como “un español de Cuba” (1931: 18)². Se trata de un escritor nacido en La Habana que se traslada a La Coruña tras la independencia colonial de 1898. A pesar de su procedencia hispanoamericana, es considerado un autor de literatura española, pues tanto su educación como su producción literaria son los propios de la cultura peninsular, careciendo de la influencia de la literatura cubana e inscribiéndose en la línea del Novecentismo español o Generación del 14.

En esta obra se desmitifica a don Juan, que se convierte en un viejo de setenta años perseguido por la muerte y el destino, pero en este caso la persecución no se produce como una consecuencia de sus

¹ Seguimos la edición de Carlos Manzano (Genette 1989).

² El nombre “Alberto Insúa” es un pseudónimo, sus apellidos eran Galt y Escobar, pero, muerto su padre, fue adoptado por un emigrante gallego apellidado Álvarez Insúa.

burlas y pendencias, sino por el inevitable paso del tiempo. Todo el relato se centra en describir la vejez del personaje, insistiendo en dos aspectos principales: su cuerpo y su alma. El cuerpo, debido a su edad, deteriorado y cansado. El alma, sin embargo, conserva su juventud, pues se presenta a un don Juan idealista y enamorado que intenta seguir viviendo el fervor sexual de sus épocas pasadas. El seductor mantiene una relación con una muchacha joven, costurera, llamada Araceli, su segunda novia tras la muerte de su esposa. Esta relación, censurada por amigos, conciudadanos y familiares, acaba con una infidelidad. El nieto de don Juan, personaje que se identifica totalmente con él cuando era joven³, seduce a su novia. Este, entonces, se retira a casa de un amigo, con quien mantiene largas conversaciones sobre su situación. El relato acaba con el brutal asesinato de don Juan, acusado de “viejo verde” cuando trata, en un último intento desesperado de revivir su sexualidad perdida, de acostarse con una muchacha a la que encuentra en el bosque. El anciano es acuchillado, desmembrado y quemado en una hoguera por un grupo de personas que se vengan de su intento de violación. Así, se cumple su destino como personaje mítico⁴, siendo juzgado por sus pecados por la muchedumbre, que decide condenarlo.

El protagonista de esta novela corta es, por tanto, un don Juan. Se trata de un personaje que pertenece a una tradición mítica literaria consolidada y fácilmente reconocible. Leo Weinstein (1959) recoge cerca de quinientas obras donjuanescas, lista que amplía Armand E. Singer (1965) con las constantes recatalogaciones que propone sobre este tema literario. El mito de don Juan se construye a partir del texto fundacional *El Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, pero también se tienen en cuenta muchas otras versiones que van configurando

³ Se puede considerar que este nieto de don Juan, llamado como el abuelo, es una renovación del mito que reivindica su pervivencia en el tiempo. Don Juan no muere nunca, sino que renace y permanece a lo largo del tiempo.

⁴ Rousset (1976) propone que una de las invariantes que debe cumplirse en el esquema mítico de don Juan es su muerte. No solo debe estar perseguido por su presencia, como ocurre aquí a causa de su vejez, sino que además debe ser castigado, condenado a ella por lo divino o lo terrenal.

nuevos aspectos que afectan a su estructura⁵. Rousset habla de un esquema mítico que se erige sobre tres invariantes fundamentales: el héroe, la aparición de la muerte y el grupo de mujeres. La suma de estos tres elementos se mantuvo constante en las primeras versiones donjuanescas, cuyo argumento básico se apoyaba siempre en ellas. A partir del Romanticismo, sin embargo, esta estructura comienza a verse alterada, generando una serie de versiones que destruyen totalmente al mito para volver a construirlo o remitificarlo mediante rasgos novedosos: don Juan estalla y se vuelve a configurar basándose en un nuevo sistema de pensamiento⁶.

El devenir del mito está sujeto, como es imaginable, a los cambios en la sociedad y la ideología dominante de cada una de las épocas en las que aparece representado o literaturizado⁷. Tirso, cuya obra origina la familia mítica, presenta a un don Juan que simboliza todo aquello que la moral católica de la época censuraba y que por tanto se identifica con el sistema de pensamiento mayoritario de entonces: don Juan es un pecador que atenta contra la moral y por tanto debe ser castigado. Pero esta visión del seductor irá modificándose a lo largo del tiempo. Nerea Aresti habla del *Tenorio* como “un modelo tolerado, dotado de glamour, temido por las mujeres y envidiado entre los hombres” (2010: 50), respaldado por una sociedad que construye sus presupuestos de masculinidad basándose en la dominación de la figura femenina y la fortaleza del varón. Esta defensa del seductor continuará vigente incluso en los inicios del siglo XX, donde se encuadra la obra que

⁵ Para comprender la construcción estructural del mito donjuanesco y las transformaciones de su configuración mítica son esenciales los trabajos de Carlos Feal Deibe (1984) y José Lasaga Medina (2004). Además, en este caso es imprescindible la perspectiva que Gregorio Maraón (1924) aporta acerca de la psicología del personaje.

⁶ En este sentido es muy interesante el trabajo de Carmen Becerra Suárez (1997) – *Mito y literatura: estudio comparado de Don Juan*– en el que se hace un repaso de la evolución mítica del personaje que pone de manifiesto la capacidad remitificadora que se da en la estética romántica.

⁷ Cristina Estébanez recoge en *El mito de don Juan en la literatura* (2015) un interesante y completo recorrido a través de las obras literarias fundamentales de este mito literario, donde se aprecia cómo el personaje mítico ha ido evolucionando y adoptado con el paso del tiempo nuevas formas alejadas del sentido de la obra fundacional.

analizamos, época más convulsa en la que surgen voces en contra de esta doble moralidad y, en España, comienzan a cobrar impulso los movimientos feministas y sufragistas con un discurso en defensa de los intereses de la mujer. Hay, por tanto, una confrontación de ideas con respecto a las relaciones entre hombres y mujeres en las que el donjuanismo es un tema polémico. Por una parte, se critica la perpetuación de esta actitud dominante que devalúa a la mujer y, por otro, se defiende como símbolo de la masculinidad hegemónica.

Si exponemos aquí estas posiciones opuestas, aun a sabiendas de que pertenecen a un plano extratextual, es porque lo consideramos útil para comprender el modo y el contexto en que se fraguó esta novela. Sin embargo, don Juan no suscita opiniones solamente desde la crítica literaria o la recepción lectora, sino que, siguiendo a Rousset, es un personaje sujeto inevitablemente a juicio por parte de cuatro entidades: lo divino, lo social y el aparato extratextual, representado por autores y lectores (1976: 70). Debe añadirse, además, que el propio personaje se juzga a sí mismo en algunas de las versiones del mito, como ocurre con la obra de Insúa.

Teniendo esto en cuenta analizamos la construcción del personaje en *El alma y el cuerpo de don Juan* partiendo de la óptica de algunos de estos jueces que lo examinan. Concretamente, atendemos a las miradas que aparecen reflejadas en el propio texto literario: el narrador, el propio don Juan o la sociedad que aparece representada por la masa popular, pero también individualizada en algunos de los miembros de la familia del personaje.

El discurso literario de Insúa se sostiene fundamentalmente en un narrador omnisciente que muestra, en ocasiones, su verdad sobre lo que le sucede, siente o piensa el personaje; si bien es cierto que, en otros momentos, se propone lo que don Juan medita sobre sí mismo o lo que los demás personajes opinan de él, por medio del estilo indirecto libre o la introducción del pensamiento de algún personaje en estilo directo. También se reproducen conversaciones, o se propone a un don Juan consciente de la opinión general, opinión que pasa a formar parte de sus propias meditaciones. Insúa elabora así un discurso donde la mirada de los personajes es fundamental: don Juan se define a través de los ojos que se posan en él. En consecuencia, para comprenderlo, debemos analizar la totalidad de estas miradas,

pues el conocimiento de una sola únicamente nos proporcionaría una visión parcial, ya que es la conjunción de todas ellas lo que define el modo en el que se construye al personaje.

En primer lugar, don Juan es contemplado desde la visión omnisciente del narrador. Se podría considerar que esta perspectiva es la más completa y ajustada a la verdad, pues el conocimiento de las acciones y pensamientos del personaje es total. Sin embargo, estamos ante una visión distorsionada y tamizada por la benevolencia de una voz narrativa que trata con cierta magnanimidad al mito, como advierte Nerea Aresti cuando afirma, a propósito de esta obra, que “la ausencia de una actitud crítica hacia el personaje es también destacable” (2001: 148). Y así es, porque no solo no juzga al personaje sino que, bien al contrario, lo muestra desde una óptica positiva. Podríamos pensar en que la utilización de este narrador está condicionada por determinada posición ideológica del autor, pero también en una posible fascinación que el mito ejerce sobre él, y que en esta novela se reflejaría en el trato amable que muestra la voz narrativa⁸. El narrador describe a un anciano de alma pausada y meditativa, un hombre que pasea por el campo camino a la iglesia, cansado y contemplativo que “suspira, pensando en la muerte” (Insúa 1915: 8) y que “llora sobre la verdad trágica de su senectud” (13). Enfatiza la relación entre su situación y la naturaleza: “En el alma del panteísta, llena de melancolía, la Naturaleza pondrá ahora un matiz nuevo de amargura” (8) al mostrar un entorno totalmente relacionado con la muerte en el que se describen cipreses, un cementerio, un río, etc. Todo lo que don Juan encuentra a su paso le recuerda a su situación, evidencia su proximidad a la muerte y la decadencia de su masculinidad, atormentándolo. Se construye así, a través de los ojos de un narrador piadoso, a un personaje melancólico, consciente de su vejez y que padece por el paso del tiempo. Don Juan no es un joven vigoroso, como en la mayoría de versiones del mito, sino un anciano maltratado por la edad, que despierta la compasión del narrador: “¡Pobre don Juan! Cabizbajo, encorvado, como si la vejez, hecha cruz, pesase sobre sus espaldas” (11).

⁸ Debemos recordar que el autor trata el donjuanismo en otras de sus obras, como *La agonía de don Juan* o *La mujer fácil*.

En otros momentos, sin embargo, señala lo que hay de pasional e irracional en el personaje que “huía de casa a los setenta años, por un motivo juvenil e ingenuo: por el amor” (15). El narrador muestra a un don Juan de alma cándida que se mueve de forma apasionada, infantilizándolo, quizá, con la finalidad de restarle responsabilidad a sus actos. Habla en clave simbólica, además, de un personaje que sigue apeteciendo las mismas diversiones que en su juventud: “Le agradaba, como de niño, esperar las olas, burlarlas, impedir que, ya tranquilas, lamiesen sus plantas” (24). Se establece aquí un claro símil entre las olas de la playa y las mujeres a las que don Juan engaña. Esta caracterización del mito como burlador está completamente velada, respondiendo a este deseo de restar culpa a don Juan. Al no hablar directamente de sus seducciones y engaños, planteándolo a través de una metáfora infantil que alude al juego y a la inocencia, evita mencionar directa y abiertamente sus faltas.

Esta infantilización de sus pasiones es contrastada posteriormente por la misma mirada del narrador, que lo propone como un “viejo noble que no inspira compasión, sino respeto” (38). Se llega a justificar su pasión juvenil con el argumento de que es un hombre idealista realmente enamorado “ponía en aquellas cosas lo mejor de su naturaleza: el corazón. Debe decirse de una vez: don Juan no era un vicioso, sino un enamorado” (35), y se rebaja la idea de su ímpetu pasional al mostrar otros aspectos de su vida en los que es más moderado: la familia “quería también a los suyos, pero sin exagerada ternura” (35), la literatura “era un gran poeta, sin énfasis, sin elocuencias vacuas...” (38-39) y la política “era liberal, idealista, hablaba del progreso de España; pero no se significaba por este o por el otro personaje político...” (32). Proponiéndolo casi como ejemplo de moderación y rectitud, como un hombre situado en el *aurea mediocritas* y, por tanto, virtuoso⁹.

Se defiende la capacidad reflexiva y el sentimentalismo del personaje, necesario como vía de escape para la vejez: “su sensualismo dejaba respiro a los ideales de bondad y porque era, sobre todo,

⁹ Participa, en cierto sentido, del hedonismo epicúreo, como el propio don Juan señalará más adelante, buscando una justificación a sus actos en esta filosofía.

consciente [...]. Don Juan, a la vuelta del placer, se encontraba de cara a la melancolía” (52). Se propone a un personaje que conoce su situación, justificando su actitud, de tal forma que sus romances serían, ante los ojos del narrador, una forma de conectar con el mundo, de escapar de esa melancolía y del tedio que le provocan su senectud y soledad.

Don Juan se mueve en el pecado, pero también en la culpa propia de los aspirantes a santo: “Gran pecador, las mejores condiciones o antecedentes le adornaban para ser un santo” (52); no obstante, también se le califica de manera opuesta: “vivía también como todo el mundo. Y era vulgar y superficial y ‘simplemente hombre’ como todo el mundo” (53), de tal forma que se sugiere que, como todos, es un personaje complejo con características buenas y malas, con contrastes y sentimientos encontrados. El narrador humaniza a don Juan, lo convierte en un hombre corriente, con miedos y pasiones, que trata de encauzar a través de la moderación moral. Presenta sus vicios de forma velada y sus virtudes desde la admiración. Llama a la compasión del lector al mostrar a un hombre “demasiado inteligente y demasiado culto para ser feliz” (47), que además padece las inclemencias de la vejez y que “parecería un dios antiguo, definitivamente vencido, marchando al sacrificio” (71), mostrándolo como un mártir que acepta un destino injusto e incluso deificándolo.

Esta construcción positiva del mito está respaldada por la mirada del personaje. La voz narrativa coloca en los ojos de don Juan, mediante diversas técnicas –el estilo indirecto libre, el acceso a sus pensamientos que facilita el narrador, el estilo directo que se incluye en ocasiones o los diálogos que mantiene con su amigo don Antonio Melián y de la Cueva– la percepción que tiene de sí mismo, definiéndose y meditando sobre su figura, y complementando los apuntes anteriores. Se trata, sin embargo, de una óptica distorsionada por la subjetividad y empañada por su propia vejez, en la que el mito se autocompadece de su situación.

El narrador afirma que don Juan “tenía la desdichada costumbre de juzgarse a sí mismo, de acusarse” (47), por ello el lector puede interpretar que el personaje hace una revisión crítica de su vida y sus acciones. Pero esto no es del todo exacto, ya que más adelante afirma (47-48):

Contemplábase viejo y enamorado y sentía vergüenza de sí mismo... Sufría, ni más ni menos, como un asceta, [...] buscaba justificaciones literarias a su conducta, y si es verdad que, por todas partes, hallaba ancianos heridos por las flechas del amor, no era menos cierto que cada flecha parecía un sarcasmo y cada herida un pozo de amargura.

Es decir, don Juan no hace un examen de sus actos, sino solamente de sus padecimientos presentes. El personaje, como es habitual en la estructura mítica, no mira al pasado, obviando sus faltas y preocupándose solamente por su situación actual, esto es: por su vejez y las limitaciones que esta impone a su pasión amorosa. No se juzga a sí mismo, juzga lo que cree que son las injusticias de un mundo que no comparte su forma de vida. Culpa de su situación a los demás y no es consciente de su parte de responsabilidad.

Don Juan pasa de ser el burlador a considerarse la víctima. Propone su felicidad como único elemento de valor que debe tenerse en cuenta en el examen de su situación y cree que no puede alcanzarla a causa de la moralidad y la opinión generales, que van en contra de sus ideales. De este modo: “no dejaba de indignarse con su familia y con los amigos, ‘que conspiraban contra su felicidad’” (53). Comienza, por tanto, a juzgar a los demás en lugar de contemplarse a sí mismo, culpando en primer lugar a sus propios hijos (54):

Juan, el primogénito, vivía absorbido por la política, era adulator e hipócrita, y quería sostener en la familia un orden moral incompatible con la vida... Casaba a los hijos a su capricho. ‘Era –frase de don Juan– un asesino de juventudes, de ilusiones... un hombre abominable’. [...] Las dos hijas, Mercedes y Laura, eran vulgares, iban a la iglesia y les daba vergüenza ‘que papá fuese así’.

Las palabras de don Juan, disfrazadas aquí por el estilo indirecto libre o a través de la citación directa, muestran cómo trata de evadirse de la culpa atribuyéndosela a la mentalidad o ideología de los otros. De este modo, don Juan no se arrepiente, pues ni siquiera llega a entender su pecado, considerándolo un acto de amor que los demás son incapaces de comprender. Se justifica hablándole a su amigo don Antonio Melián en los siguientes términos: “yo quiero, amo...

Necesito la ternura que proporciona la amistad... Y necesito... pero esto no lo pueden comprender mis hijos... el espectáculo de la belleza, de la forma..." (54), proponiendo el amor, es decir, un sentimiento positivo, como único motor de sus acciones.

Además, afirma ser una persona de alma noble cuando le indica a su amigo una posible sentencia para su epitafio: "Flaca fue su carne, pero noble su espíritu" (56), lo que, según él, bastaría para justificar sus faltas. Don Juan, atendiendo a esta dicotomía platónica, considera que lo carnal no afecta a lo espiritual, aísla totalmente su espíritu, que considera elevado, de su cuerpo. Encuentra en esta disección de su persona la justificación necesaria para no arrepentirse: su alma pretende la belleza y aspira al amor, por lo que su cuerpo, pese a sus debilidades, carece de importancia.

Llega incluso a comparar el estado de una iglesia con su realidad: "Apenas si ha cambiado esta pobre iglesia, desde que la vi de niño" (11), equiparando su deterioro estructural con la vejez e identificando la pervivencia de la religiosidad con su alma todavía pasional y vigorosa.

En suma, don Juan se observa a sí mismo, igual que lo hace el narrador, elevando el valor de sus ideales y su moral, compadeciéndose de su vejez y sus limitaciones y obviando o justificando sus amoríos.

Estas dos visiones del personaje –la del narrador y la de don Juan– se enfrentan a la percepción que los demás tienen de él, es decir, a la mirada del 'otro'. Esta mirada se concreta en la de su familia, la de su amigo don Antonio y la del pueblo en general. En mayor o menor medida, todos censuran su actitud, pero los motivos varían.

La familia de don Juan, que describe destacando unos valores morales tradicionales –matrimonios forzados, religiosidad, hipocresía, etc.– parece participar de la doble moral que existía en la época, por la cual defendían a (54):

Hombres serios que –al decir de don Juan– acorralaban a las sirvientas en los pasillos de sus casas o que iban, la noche cerrada, como sombras camino del burdel... [...] y a sus hijos esto, que era inmundicia, les habría parecido mejor que... lo otro, que era digno y discreto y que tenía, al menos por la parte de don Juan, la nobleza de la pasión...

Criticán la actuación del anciano, no por considerarla censurable, sino por las circunstancias en las que se produce: el ámbito público y la vejez. Don Juan de Torres y Álvarez no es el Tenorio joven, sino un anciano de setenta años que ya no encaja en los presupuestos de masculinidad de la época. Sus allegados temen el “qué dirán” (55), considerando que “el abuelo, casquivano y corretón, era un mal ejemplo...” (54). La actitud familiar podría resumirse con la siguiente frase del texto: “Hijos y nietos censuraban su vida: los hijos, naturalmente, por razones de moralidad, de orden. Y los nietos por temor al ridículo” (36). Además, a pesar de sus censuras, tratan el asunto con discreción, rehuyendo del enfrentamiento directo (53):

Era una guerra encarnizada, en la cual toda astucia y toda traición parecían buenas... La indirecta, la frialdad de los hijos y nietos, que equivalía a una reprobación, el espionaje, los anónimos... Todo.

La percepción de don Antonio Melián sobre don Juan resulta más agresiva, pero responde a la intención de aconsejar lo mejor posible su amigo. Podría tratarse de la óptica más cercana a la verdad, pues la amistad de ambos permitiría un conocimiento más profundo del otro, sin la distorsión o subjetividad de la autodefinición. Don Antonio, aconsejándole que deje a su novia y comience a vivir de acuerdo a su edad, le dice (56-59):

Loco, loco [...] ¿tú qué eres sino un vicioso, un viejo verde, un libertino? [...] Tú no eres nada más que eso. Un caso... Un enfermo [...]. Tú no estás ya para esos trotes [...] ¿no has de pasar por chiflado, hombre, no has de pasar?

Afirma que don Juan es un viejo verde y un libertino, adjetivos que en las miradas anteriores aparecían solamente de forma velada y justificada. Es una crítica directa y rotunda a su comportamiento y forma de vida, sin que quepa en ella ningún tipo de compasión, a pesar de estar atravesada por la amistad que los une. Describe al personaje como lo que en realidad es: un don Juan anciano.

En general, todo el mundo comparte esta visión negativa, incluso intensificada; la gente considera a don Juan un objeto de burla: “al paso

de don Juan rien los paisanos y ladra el perro” (6). La ridiculización del personaje afecta tanto a su dimensión corporal (pues tras su descripción física se añade la sentencia: “todos nos reímos de ti”, 13), como a su dimensión espiritual (“todos nos reímos de tu corazón”, 13) y está acompañada por la censura de sus actos: “modestísima gloria regional, disminuida, anulada casi por su vida de viejo verde [...] era blanco de toda ironía y causa de toda indignación” (17).

La sociedad juzga las actuaciones del seductor, que consideran reprobables en todos los sentidos. Critican, en primer lugar, el hecho de que hubiese sido una calavera de joven (30-33):

¡Qué juventud la suya! ¡Qué bríos! [...] de estudiante, primero, y de profesor, después [...]. La bala perdida, el hombre dejado de la mano de Dios, émulo de los Mañara y los Tenorio¹⁰;

y que haya tenido dos amantes desde la muerte de su esposa (33-36):

Después, viudo a los cincuenta años [...] lo que todo el mundo sabe... Rosario Flórez, la tiple, y esa costurerilla de tres al cuarto, la Araceli [...]. En veinte años de viudez don Juan había tenido —¡qué escándalo!— dos compañeras [...] vaya, señores; supongamos que todavía a su edad...

y también su actitud de viejo verde (19-36):

esas calaveradas [...] ¡Ridículo, grotesco! [...] ¡Qué falta de seriedad! [...]. Los nietos varones oían decir con frecuencia que el abuelo les quitaba las novias, esas novias fáciles... Simple ironía.

Censuran su juventud y su vejez, y se burlan de sus bríos pasionales tardíos, convirtiéndolo en un personaje caricaturesco e irrisorio que no encaja en la definición de seductor, sino que pasa a ser un viejo verde ridículo para la opinión popular. Sin embargo, lo más llamativo

¹⁰ Con estas menciones a la tradición donjuanesca, que evidencian el conocimiento de los precedentes del mito, Insúa parece proponer una lectura intertextual de la novela. Por esta razón, cabe atribuir a su autor una intencionalidad concreta, una autoconsciencia desmitificadora.

de la actitud del otro con don Juan no es esa visión deformada y crítica, sino el modo en el que llevan a cabo su juicio. Don Juan muere a manos del pueblo, de una manera que recuerda a una Fuenteovejuna brutal y despiadada: el anciano es acuchillado, mutilado y quemado por una muchedumbre enfurecida que pretende vengar su intento de violación¹¹.

“Ten, viejo raposo; ten, viejo baboso; ten, viejo larpeiro” [...]. Y la horda aprueba la venganza [...]. –Si non queres perderte metamos fuego al raposo... (82-83)¹².

Don Juan es un personaje que, a juicio de todos, merece morir, por eso la acción reparadora es colectiva. Insisten en su vejez, en su condición de anciano enajenado por la pasión entendiéndolo como un agravante que provoca la brutalidad de la venganza.

Una vez analizada la construcción de don Juan a través de la multiplicidad de miradas, atenderemos a la simbología que afecta a sus ojos y a todos aquellos que tengan un significado simbólico relevante en el texto.

Becker propone que se trata del “órgano principal de la percepción sensorial” y que “guarda estrecha relación simbólica con la luz, el sol y el espíritu” (2003: 236). Pero los ojos de este seductor están enturbiados por la vejez: “Don Juan, que se ha llevado un momento el pañuelo a los ojos [...] llora sobre la verdad trágica de su senectud” (Insúa 1915: 12-13), violentados por el paso del tiempo. La vejez lo priva de cierto punto de revelación visual y, en consecuencia, de un conocimiento pleno sobre la realidad de su vida. Además, se les niega el acceso a la luz y, por tanto, al amor y la juventud, por tratarse de unos ojos envejecidos, vidriosos, turbios y cansados: “el amor [...] tiene los ojos de luz [...]. Tú eres viejo y caduco... Tus ojos son dos pequeñas charcas corrompidas” (1915: 13).

¹¹ Es, por tanto, la sociedad, la que juzga y castiga a don Juan, no la divinidad o los parientes de la dama acosada, como en otras versiones.

¹² Cabe destacar aquí el uso de un lenguaje popular y galleguizado que pretende representar con mayor fidelidad a la masa popular. El autor, que ya ha representado un ambiente de feria propio de la Galicia rural, traspasa esto a la lengua, siendo por tanto la sociedad gallega la que se encarga de vengarse.

Cada vez que se habla de los ojos de don Juan, aparecen llorosos o apagados, siempre “acercándose el pañuelo a los ojos” (66) o, como él afirma, llenos “de lágrimas, de sentirme pasar de la vejez fuerte a la decrepitud” (65). Don Juan “llora silenciosamente” (81), sus lágrimas se convierten así en un símbolo de decadencia, de ausencia de perspectivas claras y visión de la realidad. Además, las reflexiones del personaje –“¿No dicen que Dios ciega a los que quiere perder? ¿No sería la mano del Destino sobre mis ojos?” (64)– insistirían en la idea de que la pérdida de la vista, o su ensombrecimiento, son símbolos de vejez y muerte. El único momento en que los ojos son descritos de manera positiva remite al lector a la tradicional concepción de los ojos como reflejo del alma: “El alma de don Juan acude aún en defensa de su pobre cuerpo [...] y serenen los ojos, que han comenzado a extraviarse” (77). Retomamos aquí la dicotomía cuerpo-alma en la que se centra la novela y se propone que su alma prevalece por un momento sobre su cuerpo, renovándolo y dulcificándolo. Sin embargo, si atendemos al contexto en el que se sitúa esta cita en la obra, podemos relacionarla con el momento previo a la muerte, con un instante último de calma vital o lucidez.

También, a nuestro entender, poseen una destacable importancia simbólica los ojos de Araceli, la novia de don Juan. Se describen como “audaces ojos verdes, falsos como el mar” (37), remitiendo, por una parte, a la esperanza y, por otra, al engaño. El color verde podría enlazarse a la perfección con lo bello y lo esperanzador que resulta el amor de Araceli para don Juan que se aferra a ella como al último suspiro vital. Se insiste a lo largo de la obra en que esta relación conecta al seductor con el mundo y renueva su vitalidad: “toda la vida en unos ojos bellos” (49). Simbolizaría, por tanto, la esperanza pasional del personaje y el amor: “la voluptuosidad, la gracia, la divina y rápida verdad del amor, estaban en los ojos, en los labios, en la piel de seda de la dulce amiguita” (49). Sin embargo, están ligados también al engaño y la falsedad, que se materializa cuando el nieto de don Juan seduce a Araceli y se la arrebató. Por ello, los ojos de Araceli mostrarían las dos caras del amor: la positiva, ligada a la pasión y a su culminación; y la negativa, unida al engaño o a su imposibilidad.

Por último, destacamos el valor simbólico de una sucesión de descripciones oculares relacionadas con la feria tras la que acaba

muriendo el personaje, y que en cierto modo anticipan su trágico y espeluznante final (72, 75, 76, 83):

congrios inmensos como grandes ofidios, que muestran sus vidriosas pupilas, y los pulpos con mil ojos apagados, a manera de Argos¹³, que ya no pueden mirar [...] más allá, no lejos de la iglesia, dos ciegos entonan con voces estridentes y gangosas la historia espeluznante de un crimen [...] una mujeruca enjuta, cetrina, con nariz aplastada y ojillos de lagarto [...] ven los ojos perspicaces aparecer [...] el instinto sanguinario reflejado en los ojos que contemplan, absortos [...] un viejo de ojos lobunos que brillan en la sombra.

Esos ojos cerrados, vengativos, vidriosos e invidentes adelantan simbólicamente el desenlace de la obra. Sus negativos atributos presagian la muerte que está a punto de alcanzar a don Juan.

En suma, en la novela de Insúa, la construcción de don Juan es el resultado de los ojos que le miran y que lo van construyendo a medida que avanza el relato. También, como casi siempre en la tradición donjuanesca, don Juan muere, pero aquí deja un heredero, su nieto, nueva reencarnación del mito (64-66):

establezco un paralelo entre mi nieto y yo [...] por caso de atavismo ese nieto mío, que me desgarrar el corazón, soy yo mismo... Su audacia, su fiereza, su falta de escrúpulos y de inclinaciones sentimentales, me recuerdan mis veinte años... La semejanza física es sorprendente...

Esta sentencia final, además de ofrecer una clara descripción del personaje mítico, constituye una buena prueba de su persistencia en la literatura y en la sociedad. Por ello, la crítica seguirá analizando cada una de sus nuevas reescrituras, además de estudiar los presupuestos culturales en los que se apoya o fundamenta este controvertido mito literario.

¹³ En la segunda acepción de la entrada "Argo" del *Diccionario de mitología griega y romana* de Pierre Grimal (1979: 46) se habla de un ser mitológico cuya característica principal se refiere a sus ojos, que según la fuente pueden ser uno solo, cuatro o infinidad de ellos distribuidos por todo el cuerpo. El texto haría referencia a este último caso de multiplicidad de ojos que, sin embargo, estarían ya apagados por la muerte.

BIBLIOGRAFÍA

- ARESTI, Nerea (2001), *Médicos, donjuanes y mujeres modernas: los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX*, Bilbao, Servicio editorial de Universidad del País Vasco.
- ARESTI, Nerea (2010), *Masculinidades en tela de juicio, 1900-1936: hombres y género en el primer tercio del siglo XX*, Madrid, Cátedra.
- BECERRA SUÁREZ, Carmen (1997), *Mito y literatura: Estudio comparado de Don Juan*, Vigo, Universidade de Vigo, Servicio de Publicacións.
- BECKER, Udo (2003), *Enciclopedia de los símbolos*, Barcelona, Ediciones Robinbook.
- ESTÉBANEZ, Cristina (2015), *El mito de don Juan en la literatura*, Santander, Propileo.
- FEAL DEIBE, Carlos (1984), *En nombre de Don Juan. (Estructura de un mito literario)*, Philadelphia, John Benjamin Publishing Company.
- GENETTE, Gérard (1989), *Figuras III*, trad. esp de Carlos Manzano (ed.), Barcelona, Lumen.
- GRIMAL, Pierre (1979), *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós.
- INSÚA, Alberto (1915), *El alma y el cuerpo de Don Juan*, Madrid-Buenos Aires, Renacimiento.
- LASAGA MEDINA, José (2004), *Las metamorfosis del seductor: ensayo sobre el mito de don Juan*, Madrid, Síntesis.
- MARAÑÓN, Gregorio (1924), *Notas para la biología de Don Juan*, "Revista de Occidente", 7, pp. 15-53.
- PEDRO, Valentín de (1931), *Semblanza*, en Alberto Insúa, *Dos francesas y un español*, Madrid, Renacimiento.
- ROUSSET, Jean (1976), *Le mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin.
- SINGER, Armand Edward (1965), *The don Juan theme: Versions and criticism: A bibliography*, Morgantown, West Virginia University.
- WEINSTEIN, Leo (1959), *The metamorphoses of don Juan*, Stanford, Stanford University Press.

Entre la mirada negada y el ojo del universo: tres oculismos en la literatura argentina

Mariano García*

El ideal de la pura representación, no condicionada por la experiencia o los sentidos, tiene una larga historia más allá de la iconofobia del Islam (Clark 1981: 30-49)¹, que se remonta a los fundamentos de la cultura occidental. Tradicionalmente atribuimos al judaísmo la prohibición de imágenes, según las posiciones contrapuestas que representa la dialéctica entre Moisés y Aarón en el *Pentateuco*, aunque también Pablo de Tarso desconfía de las imágenes cuando afirma que aquí en la tierra vemos a través de un vidrio o espejo (*speculum obscurum*)². Esta desconfianza ya se presentaba en

* Pontificia Universidad Católica Argentina, Buenos Aires / CONICET.

¹ Kenneth Clark no considera negativo el rechazo a las imágenes por parte del Islam, que provendría de “las misteriosas fuerzas del estilo” y que llegó a producir un tipo de ornamento artísticamente valioso; sí considera dañina para el arte la combinación occidental de búsqueda de pureza espiritual y agresividad animal. En Occidente, el moralismo frente al arte funciona como coartada para los instintos destructivos del hombre. Por otro lado, como veremos aquí con Duchamp, el arte no figurativo representado por Malevich, Kandinsky o Mondrian tiene para Clark su base en raíces metafísicas, místicas o teológicas.

² El dualismo de Pablo de Tarso también se evidencia en su división tajante entre cuerpo y alma: “Porque la intención de la carne es muerte; mas la intención del espíritu, vida y paz” (Rom. 8:6); “Porque si viviereis conforme a la carne, moriréis; mas si por el espíritu mortificáis las obras de la carne, viviréis” (Rom. 8:13). El fondo de esta supuesta epístola, estructurada más bien como un sermón, es evidentemente gnóstico, y algunos pasajes recuerdan al docetismo. Se considera al autor de esta

Platón, en cuya república no tienen cabida las artes plásticas ni el teatro, consideradas imitaciones banales de lo que ya es una imitación, atadas a lo sensible e incapaces por eso mismo de representar las Ideas, a diferencia de la música. En el último libro de la *República*, en efecto, Platón arremete contra la mimesis, argumentando que este procedimiento constituye una copia de las cosas de este mundo, que ya en sí mismas son copias de las esencias o ideas originales (Platón 1986: 457-478).

Si no como enemiga declarada del arte, la filosofía de Platón aparece al menos como extranjera al arte. Eso no le impide reconocer en algunas manifestaciones una verdad más próxima al ideal: frente al arte indisciplinado de los griegos, Platón opone el arte canónicamente fijo de los egipcios, que se acerca a una representación de formas que nunca cambian, que son universal y eternamente válidas (Panofsky 1989: 18-19). La censura platónica difundirá de manera excepcional su influencia a través del neoplatonismo alejandrino y fundamentará la actitud medieval de los Padres de la Iglesia, en sus denuncias del arte como incitador de idolatría.

Con el neoplatonismo renacentista, más en concreto en la academia platónica de Marsilio Ficino, se intenta dar una justificación metafísica al artista al equipararlo, en su poder demiúrgico, con Dios (el hombre es *deus in natura*); por consiguiente, la obra de un artista es un 'espejo' de su alma individual y como tal encuentra su justificación doctrinaria (Chastel 1996: 75). El descubrimiento de la perspectiva renacentista –y junto con ella las anamorfosis (Baltrušaitis 1996)–, con su mayor concentración en reglas y procedimientos antes que en el tema pintado (Jay 1993: 59), impuso también una devaluación de los objetos en beneficio de una percepción más 'metafísica' del espacio. Al mismo tiempo, durante el Renacimiento comienza el desarrollo sistemático de la ciencia, lo cual deriva en una importante concentración en aspectos físicos a partir de los 'órganos exosomáticos', vale decir las diversas prótesis que amplifican la experiencia sensible y habilitan la profundización del saber empírico como, por ejemplo, el catalejo en el

epístola griego y la habría escrito en Roma hacia el año 125 (Bergh van Eysinga 1926: 110-113).

que confluirán astronomía y metafísica en figuras como Copérnico o Giordano Bruno (Koyré 1973: 45 ss). En general, tal como lo subraya Martin Jay, toda época de importantes avances científicos refuerza su régimen oculocéntrico (Jay 1993: 67).

Un caso sintomático en tal sentido lo representa el siglo XIX que recoge los numerosos avances del Iluminismo agregando dispositivos como la fotografía, el daguerrotipo o los dioramas. En el terreno del arte, y sobre todo de la literatura, esto redundará en un discurso que desembocará en el realismo y el naturalismo, con su insistencia temática en metáforas transdiscursivas representadas por miradas, ventanas, puertas, vitrinas, cajas de cristal, espejos (Hamon 1982: 169), toda una temática 'vacía' del mirar 'a través de', vale decir la aspiración a una visión no mediada, transparente, sobre la realidad³. Con esto convive, como suele ocurrir, un movimiento opuesto como el simbolismo de un Mallarmé, y es precisamente la figura de un contemporáneo de Mallarmé, Raymond Roussel, la que da la pauta de la vanguardia duchampiana y sus postulados antirretinianos. No resulta casual que la creación visual en Duchamp tenga una fuerte base verbal (Octavio Paz en Duchamp 2012: 24), ni que haya sido un escritor su más importante y acreditado guía ("Roussel me mostró el camino", Duchamp 2012: 223). Más allá de una coyuntura estética en la que ornamento equivale a delito, en Duchamp late un impulso metafísico que lo acerca a ciertos aspectos neopláticos presentes en las vanguardias y en algunos de sus precursores. Recordemos que las vanguardias históricas manifiestan huellas neoplatónicas en su privilegio de la alegoría y su tendencia a la abstracción, y por ende a todo sistema dual de significación. Walter Benjamin estudió la relación de la ruina, el fragmento, lo no orgánico, la alegoría y la melancolía en su famoso ensayo sobre el *Trauerspiel* barroco, aunque pensando precisamente en la vanguardia (Bürger 2010: 99). Vale señalar que

³ El fetiche de la visión no mediada ya se encuentra, con otras intenciones, en los románticos, notablemente en Wordsworth, que habla del ojo como el más despótico de los sentidos y que aspira por ello a la pura representación, a la visión no condicionada por la experiencia (Hartman 1954: 127-155). También Nancy y Lacoue-Labarthe (2012: 227-260) acuñan el término "eidestética" para la aspiración a la representación plástica de la idea que se da entre los románticos de Jena.

la reflexión entre el original y la copia ‘degradada’ en Borges se encuentra en diálogo con la teoría del aura de Benjamin (Fishburn 2012: 29). Para Martin Jay (1993: 49) el comienzo de una actitud abstracta en pintura se da ya con el barroco en la sobrecarga de signos y en el exceso de significado simbólico o referencial en la pintura de El Bosco, Carpaccio o Botticelli, que así liberaron a las imágenes de sus funciones narrativas. El barroco será también la época de los emblemas, las anamorfosis, la alquimia y las falsas perspectivas.

Duchamp, como se sabe, viajó a la Argentina durante la Primera guerra mundial, donde vivió un tiempo y de la que más tarde dijo que no existía. De haber conocido allí a un contemporáneo suyo como Macedonio Fernández, tal vez su experiencia del país, y su opinión de este, habría sido otra. El francés aspiraba a un arte antirretiniano a través de la búsqueda de lo abstracto, como en sus investigaciones sobre anamorfosis, alquimia o el interés en palabras del diccionario sin referencias a lo concreto (Duchamp 2012: 93), una de cuyas formas es lo que él acuñó en el adjetivo ‘infralève’ (*inframince*, Duchamp 2012: 333-349). Dice Duchamp: “Dada fue el punto culminante de la protesta contra el aspecto físico de la pintura. Era una actitud metafísica” (Duchamp 2012: 222). Macedonio Fernández, cuyo primer libro publicado fue precisamente un libro de metafísica (*No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, 1928) concibe lo que él llama Belarte como un arte opuesto a lo sensorial que, al igual que en Duchamp, se convierte en una condena más o menos implícita de las estéticas basadas en o derivadas de la visión. Dice Macedonio:

El Arte es emoción, estado de ánimo, jamás sensación. Por eso he llamado desdeñosamente Culinaria a todo arte que se aproveche de lo sensorial, por su agrado en sí, no como signo de emoción a suscitar. [...]. El horror del Arte es el relato y la descripción, la copia como fin en sí, la imitación del gesto y de las inflexiones de voz (Fernández 1974: 236-237).

Con el mismo énfasis declara en una carta a Alberto Hidalgo de 1933:

[...] abomino del realismo y del vitalismo, el comentario de la vivencia terrenal, o Vivencia meramente, y las copias del mundo, cosas, paisajes, vivir y “cuerpos” del vivir, todo ello esclavizado por el automatismo

teleológico, practicidad, fines. No creo que el verso sea música porque es compás y resonancia (metro y rima) que no son música. Niego que la vida tenga compás ni tienda a simetrías (Fernández 2007: 93).

A la censura platónica de la copia se suma aquí un rechazo a la música (rechazo que no existe en Platón) a causa del ritmo y de la simetría. Este último punto, el de la simetría, es demasiado complejo para tratar en extenso aquí, pero digamos al menos que en gran medida la simetría es un tipo de noción dada, inducida o creada por un régimen ocular⁴. Uno de los aspectos más evidentes de la simetría es el que presenta el espejo con su reflejo. Pues bien, el rechazo platónico de la copia pauta un rechazo implícito del espejo y de toda estética que reclame al espejo como procedimiento. La *Lettre sur les aveugles* de Diderot aborda la importancia de la simetría para los ciegos, ya que les permite deducir aspectos “visibles” como el espacio o lo bello (2000: 30). La simetría también ha sido abordada desde la psiquiatría en relación con la melancolía: los enfermos se aferran a la simetría como manera de conjurar el caos en el que se sienten sumidos (Binswanger 1971; Fédida 1978). Para la ciencia la disimetría es lo que manifiesta vida y produce el fenómeno (Barthes 1963: 52-53) aunque al mismo tiempo hay un principio orgánico de crecimiento simétrico para toda la naturaleza (Caillois 2008: 909-947). Para el arte es una manera de acomodar armónicamente las partes de un todo a fin de producir el elemento de ‘belleza’ que interactúa con el de ‘imitación’ (Todorov 1977: 151; Panosfky 1989: 395). Según los distintos autores, la simetría puede aparecer asociada tanto a un aspecto determinado como a su opuesto. En Macedonio no queda claro por qué se opone a la simetría ya que esta sería una manera de idealizar lo real o sensible; al parecer la considera poco honesta o “fácil”, tal vez la considera “clásica” y demasiado organizada, o bien como “la inercia que frena la producción de los fenómenos” (Caillois 2008: 931). Borges, en parte

⁴ Otros dos trabajos míos amplían el problema de la simetría y temas asociados en Borges: véanse García (2021) y “Reflejos de vanguardia: la guerra al nervio óptico entre Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges”, presentado en octubre de 2019 en el *Congreso internacional Argentina Transatlántica* (Buenos Aires, Universidad del Salvador, actas en preparación).

vía Macedonio, en parte a través de su mito personal con los espejos y los laberintos, pone en juego el pathos de la simetría en relatos como “El sur”, “La biblioteca de Babel” o “La muerte y la brújula”.

Los espejos cobran así una dimensión polisémica en la obra de este virtuoso discípulo de Macedonio. La ambigüedad con la que el espejo se presenta en la obra de Borges, en la que predomina una caracterización negativa pero a la vez, en muchos casos, una relación de fascinación, puede considerarse un caso de metáfora obsesiva de raíz íntima, mitologema personal (Mauron 1963), pero sin dudas responde también, implícitamente, a las pautas estéticas del ‘arte asensorial’ de Macedonio. Es cierto que ya para *Historia Universal de la Infamia* (1935), su primera apuesta ficcional, Borges se había entrenado en diversos mecanismos de la narración con la lectura de R.L. Stevenson, autor que en buena parte de su carrera declarara una ‘guerra al nervio óptico’ (Balderston 1982: 52). El mismo Borges abogó en las tempranas fechas del ultraísmo por la estética activa de los prismas frente a la estética pasiva de los espejos (Borges 1997: 57). Bastante más tarde esto desembocaría en la famosa frase sobre los espejos y la cópula de “Tlön Uqbar Orbis Tertius”. Esta frase, como veremos enseguida, ya aparecía como mantra obsesivo en “El tintorero enmascarado Hákim de Merv”, de *Historia universal de la Infamia* (1935).

La duplicación que produce el reflejo, así como la multiplicación terrenal en general vista como algo negativo en “Tlön Uqbar Orbis Tertius” se puede asociar a las doctrinas gnósticas y neoplatónicas para las que el Uno se degrada en su multiplicación y disgregación material (Abrams 1971: 141-153; Wind 1968: 113-140; Jonas 1963: 57-64). Vale recordar que también en *Historia universal de la Infamia*, la estrategia del impostor Tom Castro para usurpar la identidad de Tichborne se basa en una argucia antimimética: en lugar de buscar los parecidos, el impostor acentúa las diferencias con su modelo.

El espejo, pues, se presenta entre otras cosas como símbolo metaliterario del eterno problema de la mimesis. A ello se puede agregar otra obsesión que domina el pensamiento de Borges desde sus comienzos como escritor: cómo convertir en simultáneo un proceso eminentemente sucesivo como el de la escritura y la lectura. Borges creyó encontrarlo primero en sus experiencias ultraístas a través de

la capacidad de la metáfora para fusionar imágenes antitéticas y así transmutar la realidad cotidiana (Gertel 1969: 34), y más tarde en un modelo de relato doble o múltiple cuyo paradigma lo representaba Henry James. Según Borges, en James la ambigüedad permite la convivencia de dos lecturas simultáneas, y su modelo más famoso es *The Turn of the Screw*, a la que se podrían sumar *The Awkward Age*, *The Spoils of Poynton* o *The Sacred Fount*. En este caso es la omisión deliberada de un elemento lo que permite interpretar la historia “de una manera o de otra; ambas premeditadas por el autor, ambas definidas” (Borges 1975: 100-102). Por los mismos efectos interesó a Borges el relato de Ambrose Bierce “An Episode at Owl Creek Bridge”, y finalmente hizo suyo el procedimiento con “El Sur”. En la ficción, pues, la anulación del tiempo sucesivo se ofrece a través de la convivencia simultánea de dos historias en la que una de ellas se equipara a la atmósfera atemporal del sueño o al tiempo circular del mito. Fuera de la ficción, y especificando el argumento de T.S. Eliot en “La tradición y el talento individual”, Borges establece un régimen de simultaneidad para la literatura por encima de cualquier esquema cronológico en “Kafka y sus precursores”.

Ya en la sección “Notas” de *Historia universal de la infamia* se presentaba un dispositivo precursor del Aleph en “El espejo de tinta”⁵, anécdota supuestamente tomada de un libro de viajes del capitán Burton en la que un hechicero cautivo hace ver el universo a un gobernador tiránico en un espejo de tinta que forma en la palma de la mano de su captor. La posdata del relato “El Aleph” mencionará nuevamente al capitán Burton (se trata de un texto apócrifo; véase Richardson 2012: 21, n. 8), aclarando que un manuscrito suyo menciona a su vez a Luciano de Samósata y a varios otros autores que hablan de artificios ópticos que, como aclara el narrador de “El Aleph”, no comparten la calidad mágica o metafísica de este último.

Volviendo a “El espejo de tinta”, las maravillas del mundo que ve el gobernador lo dejan perplejo, hasta que finalmente ve a su doble,

⁵ Publicado originalmente en “Crítica: Revista multicolor de los sábados”, el 30 de septiembre de 1933. “El tintorero enmascarado Hákim de Merv” también se publicó en la misma revista, bajo el título “El rostro del profeta”, el 20 de enero de 1934.

que al morir como reflejo termina matando al gobernador. Aquí el espejo reviste maravilla y muerte, de manera característica, y si bien es capaz de proyectarse hacia el futuro, la exhibición de variedades se da solo de manera sucesiva, en un orden temporal:

Así me fue exigiendo y le fui mostrando todas las apariencias del mundo. Ese hombre muerto que aborrezco tuvo en su mano cuanto los hombres muertos han visto y ven los que están vivos: las ciudades, climas y reinos en que se divide la tierra, los tesoros ocultos en el centro, las naves que atraviesan el mar, los instrumentos de la guerra, de la música y de la cirugía, las graciosas mujeres, las estrellas fijas y los planetas, *los colores que emplean los infieles para pintar sus cuadros aborrecibles*, los minerales y las plantas con los secretos y virtudes que encierran, los ángeles de plata cuyo alimento es el elogio y la justificación del Señor, la distribución de los premios en las escuelas, las estatuas de pájaros y de reyes que hay en el corazón de las pirámides, *la sombra proyectada por el toro que sostiene la tierra y por el pez que está debajo del toro*, los desiertos de Dios el Misericordioso. Vio cosas imposibles de describir como las calles alumbradas a gas y como la ballena que muere cuando escucha el grito del hombre (Borges 1974: 342, cursivas mías).

De la enumeración de elementos exóticos hemos de retener dos aspectos. En primer lugar, la mención al rechazo a las imágenes da cuenta de la problematización en Borges entre lo visible y lo que no se puede ver o referir y que en general se enmarca en geografías o culturas exóticas: “El acercamiento a Almotásim”, historia de una persona o entidad nunca vista sino conocida por signos o fragmentos, puede ser una alegoría de la divinidad; “La busca de Averroes” presenta al filósofo árabe perplejo ante la tarea de traducir la *Poética* de Aristóteles, o sea un tratado sobre la representación; en estos casos la prohibición o imposibilidad de la imagen se convierte de manera paradójica en generadora del relato y en reflexión sobre lo que es o no es eficazmente representable. En segundo lugar, la “sombra proyectada por el toro”⁶, elemento de cierta mitología árabe que insinúa un

⁶ En *El libro de los seres imaginarios* (1967), Borges se explaya en la entrada “Bahamut” sobre este monstruo que sostiene al mundo. Otras entradas de interés para este artículo en dicho libro son “Animales esféricos”, sobre los andróginos platónicos,

tipo de visión subjetiva, una visión interferida, precisamente, por la fe en este caso musulmana. Con esto ya insinuaba Borges que toda visión está necesariamente mediada por nuestra cultura y por nuestra subjetividad.

En 1945 Borges publicaría, en la revista “Sur”, “El Aleph”, uno de sus relatos más famosos. Ese Aleph del título, un punto que permite ver simultáneamente todo el universo, guarda relación, según el propio Borges, con un cuento de Wells, “The Crystal Egg”, en el que un anticuario encuentra un huevo de cristal que le permite asomarse al planeta Marte. El cuento de Wells parece a su vez una especificación de un breve pasaje de Luciano de Samosata en su *Historia verdadera*, cuando en el palacio de la Luna, el viajero Luciano encuentra un espejo colocado encima de un pozo: el pozo permite oír y el espejo ver lo que ocurre en la tierra “con la misma perfección que si se estuviera en medio de ellos” (Luciano 1991: 191). Apenas antes de la descripción de este espejo, Luciano comenta que los selenitas tienen ojos móviles, que se quitan o ponen según sus necesidades. Esto permite a los que pierden un ojo, pedir otro prestado, mientras que los ricos tienen un gran número de ojos de reserva (Luciano 1991: 191). En cuanto al espejo, Luciano se pregunta si así como él ve los asuntos de la tierra a través de él, en la tierra lo verán a él, tema que volveremos a encontrar en el relato de Wells. En Luciano aparecen unos enormes mosquitos que podrían estar relacionados con los grandes insectos que se describen en el cuento de Wells. Tanto los ojos móviles como el objeto que permite mirar y ser mirado apuntan a una deconstrucción de la mirada unidireccional, tematización de la usual inversión de perspectivas que caracteriza a la sátira menipea.

Considerado a su vez una reducción paródica de la *Divina Commedia* así como una malévola caricatura de Pablo Neruda, “El Aleph” presenta a un afectado poeta, Carlos Argentino Daneri que en un laborioso poema didáctico pretende describir el planeta entero. Las ínfulas de Daneri chocan miserablemente, en su agónica sucesión, con la simultaneidad de visión que le provee un punto o esfera que

“Animales de los espejos”, sobre una época mítica en que no existía separación entre lo real y el reflejo, y “El doble”.

contempla desde hace años en el sótano de su casa y al que, ante la inminencia de un desalojo, invita a “Borges” a ver, siempre y cuando este se acomode de la manera correcta para obtener la perspectiva indicada, a la manera de una anamorfosis (Baltrušaitis 1996: 11-22). En un sentido relacionado con la teoría macedoniana, el poema de Daneri aparece como un fárrago que inútilmente pretende imitar la riqueza y diversidad que capta un ojo y que, podríamos decir, se queda en los objetos sin captar la forma, o sin elaborar un procedimiento válido para hacerlo. El texto sugiere, no obstante, que esa misma riqueza y diversidad es lo que pudo haber “entorpecido” (Borges 1974: 627) el talento de Daneri del mismo modo en que la memoria fabulosa de Funes entorpecía su pensamiento. Borges personaje y narrador, en un alarde de selección y buen gusto que contrasta con las miserables cuartetos de Daneri, apenas esboza en una larga frase lo que ha visto, consciente de la limitación de la escritura para transmitirlo: otros han recurrido a emblemas, alegorías, símbolos, pero él reconoce que lo que vieron sus ojos “fue simultáneo, lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es” (Borges 1974: 625). Precisamente los emblemas o alegorías o incluso los símbolos podrían volver simultáneo lo sucesivo, y transmitir lo inefable. Pero la experiencia del Aleph, como dispositivo metafísico, es inverificable e intransferible, y en ello radica la paradoja de este relato. Entre los símbolos, Borges menciona la esfera de Alain de Lille “cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna”, tema que retoma más tarde en “La esfera de Pascal”.

Esta frase célebre, por la que se pretende definir a Dios, apareció por vez primera en un escrito pseudo hermético, el *Liber XXIV philosophorum*, de origen y redacción desconocida, y que se asoció a un texto perdido de Aristóteles, *De philosophia*. También fue atribuido, para variar, a Hermes Trismegisto. La fortuna de esta frase, un lugar común del neoplatonismo (Wind 1968: 227, n. 30) dependió no solo de Alain de Lille para su difusión: Jean de Meung, Meister Eckart, Pascal, Rabelais, Giordano Bruno y Robert Fludd también la recogen. Sin embargo, el aporte más significativo es el de Nicolás de Cusa que, en lugar de Dios, la usa para definir ‘la máquina del mundo’ (Koyré 1973: 30). Es bastante curioso que Borges no mencione aquí al cusano ni el cambio significativo que este introduce (sí aparece

mencionado respecto a la relatividad del movimiento en “Avatares de la tortuga” y en relación con la asíntota en “Abenjacán Bojarí muerto en su laberinto”). En diversos escritos (*De visione Dei*, *De beryllo*, *De ludo globi*), Nicolás de Cusa intentó proponer objetos que ayudasen a pensar los atributos contradictorios de la divinidad, la convivencia de inmanencia y trascendencia, cómo un objeto de este mundo puede remitir al otro. Su berilo, en particular, es una piedra transparente cortada como una lente, a la vez cóncava y convexa, que amplifica nuestra visión mediante la unión de opuestos (Wind 1968: 110, 222-223)⁷.

El núcleo del cuento “El Aleph” consiste en una heteróclita enumeración⁸ que no excluye varios espejos para acabar describiendo el universo por él visto como un “objeto secreto y conjetural” que ningún otro hombre ha mirado (Borges 1974: 626). Con los *glaces à répétition* alude Borges al procedimiento de puesta en abismo muy valorado por Macedonio Fernández para producir el “mareo del ser” y que el propio Borges analiza en “Magias parciales del Quijote”. Los espejos enfrentados, arriesgo la hipótesis, podrían fusionar el orden de coexistencia de lo espacial con el orden de sucesión de lo temporal, ya que las imágenes repetidas una dentro de otra y una tras otra implican cierta sucesión. La noción de ver múltiples escenas simultáneamente es ilusoria: para ‘ver’ imágenes es necesario ‘mirar’ cada una sucesivamente de una manera no muy distinta a su descripción verbal (Richardson 2012: 7, n. 2). Asimismo el hecho de no verse en el espejo, como le ocurre a Borges personaje, remite a un temprano artículo sobre Swedenborg: “[...] no sabremos que hemos muerto, hasta que comprobemos que el espejo no nos refleja” (Borges 1975: 158).

⁷ Dos siglos más tarde, Jacob Böhme postula un Adán primigenio que no duerme ni tiene párpados, y que observa la esencia de las cosas de este mundo en un eterno presente en el ojo de Dios (Benz 1955: 17-18). Asimismo la concepción leibniziana de la mónada como punto metafísico podría pensarse en relación al aleph.

⁸ Según refiere Daniel Balderston (2012: 55) se ha hablado de enumeración caótica, pues un artículo de Leo Spitzer sobre el tema apareció en Buenos Aires el mismo año que “El Aleph”, 1945, pero con razón Sylvia Molloy propone adjetivarla como enumeración “heteróclita” ya que, en efecto, Borges dosifica sus efectos con mucha sutileza.

La respuesta a la estética antivisual de Macedonio en este caso consiste en ofrecer algo nunca visto, lo cual la redime de la desobediencia al maestro. Pero lo nunca visto apenas puede describirse en fragmentos: el Aleph es el 'uno' perfecto, la letra que contiene a todas las otras, además de ser la primera (Abadi 2012: 42-43). Zunino, Zungri y Zunni representan el extremo opuesto y último de la multiplicación y dispersión material. Zunino y Zungri son los dueños del edificio donde vive Daneri, que estos quieren demoler para ampliar una confitería. Zunni es el abogado de Daneri que debería impedirlo. En tal sentido Zunni funcionaría como el elemento de la tríada neoplatónica que redirige al Uno según el esquema de *emanatio-ratio-remeatio* (Wind 1968: 36-38).

Siempre que el supremo Uno desciende a lo Múltiple, este acto de creación es imaginado como una agonía sacrificial, como si el Uno fuera cortado en pedazos y desperdigado. La creación es así concebida como una muerte cosmogónica, por la cual el poder concentrado de una deidad es ofrecido y dispersado; pero al descenso y la difusión del poder divino le sigue su resurrección, en que lo Múltiple es recogido en el Uno (Wind 1968: 133; trad. mía).

También Abrams (1971: 146-154) nos habla de la división terrenal del Uno como forma de maldad. La letra z, además de perturbar el *circuitus spiritualis*, ofrece sugerencias de castración ("Z es la letra de la castración", Barthes 1970: 89). Se destaca el parecido de la letra álef con la z, y el gusto de Borges por esta última letra (Abadi 2012: 38). En cuanto a por qué el Aleph no se puede mover del lugar donde se encuentra, propongo que no se trata de un objeto sino de un punto, tal como en los *romances* de George MacDonald o Clive Staples Lewis, un punto en un lugar determinado es la puerta o ventana hacia otra realidad.

No es casual que la historia que teje "El Aleph" en segundo plano sea la rivalidad entre dos escritores: Daneri representa la banalidad de la escritura que censura Macedonio, en tanto que Borges se asume como la escritura correcta: del mismo modo, hacia el final el narrador discrimina (por boca de una falsa referencia al capitán Burton, Richardson 2012: 21, n. 8) los "meros instrumentos de óptica",

falsos Aleph mencionados en diversos textos, del verdadero (Borges 1974: 627). Otra referencia a Macedonio se encontraría en el nombre completo de la amada y perdida Beatriz Elena Viterbo, posible alusión a la Elena Bellamuerte que cimienta el mito macedoniano (Abadi 2012: 38).

Retomando la clave que nos ofrece la enumeración de “El espejo de tinta”, Borges propone también en “El Aleph”, no tanto a través de la enumeración sino de la rivalidad estética entre Borges personaje y Daneri, que la visión del artista no debe aspirar a la reproducción objetiva, a la copia exacta de las formas del objeto, sino a una mezcla de lo objetivo y lo subjetivo⁹, evocación, según la división propuesta por Platón en *El sofista*, que nos enfrenta a una fantasmagoría debido a que el régimen de semejanza así escamoteado termina resultando fantasmático (Baltrušaitis 1996: 11). Es precisamente cuando el ojo del artista se permite la fantasmagoría, parece decirnos implícitamente Borges al mencionar el cuerpo de Beatriz que se desagrega en la tumba, cuando su mirada es estética y no una chapucería. El ojo humano, al fin y al cabo, tiene como se sabe un ‘punto ciego’, aquel donde se une con el nervio óptico, cuya ausencia de visión es repuesta por nuestra mente, no por nuestra vista (Jay 1993: 8). Volvemos, en suma, a los tiempos ultraístas de la estética distorsiva del prisma (la mente) frente a la estética pasivamente imitativa del espejo.

En un libro más reciente, Daniel Attala, escritor y académico que se doctoró con una tesis sobre Macedonio Fernández, presenta en el relato “El ojo de buey” la fabricación de un ojo artificial que es instalado en un barco sobre un soporte análogo a una brújula. El ojo, de tamaño monstruoso, proviene de células madre de buey, tiene una pupila en forma de asterisco, necesita ser alimentado a diario con cantidad de ojos del cefalópodo llamado nautilo, excreta y secreta, tiene pelos... Como se puede apreciar, está lejos de lo que llamaríamos un ojo normal. A su vez, asume características individuales, es un ojo personificado, que aspira a la autonomía, pero lo que desconcierta de

⁹ Para Bill Richardson la combinación de objetividad y subjetividad (en su artículo a propósito de los deícticos) representa un tipo de dualidad fundamental en “El Aleph” (Richardson 2012: 18).

él es precisamente su mirada: los inesperados cambios de posición del ojo (condicionados por su ausencia de fovea –área más sensible de la retina donde se enfocan los rayos luminosos y que permite distinguir los colores–) están al parecer determinados por la indiferencia: “como el ojo carece de fovea, el campo de visión se le ofrece con absoluta y equilibrada homogeneidad o indiferencia, casi como en las telas venecianas de Turner o en los blancos de Malevich” (Attala 2003: 111). A su vez, “lo que el ojo percibe muere en el circuito cerrado de su homeostasis visual. Solo él sabe lo que ve, si se puede decir de esa manera” (Attala 2003: 114).

En este caso, Daniel Attala vincula la elaboración del ojo artificial que en primera instancia surge de una inquietud científica, con procedimientos vanguardistas: habla de una “instalación” del ojo, jugando con el significado que tiene este término para el arte moderno. Esta instalación, a su vez, vincula al ojo con una brújula, pero al igual que en Borges, irrumpe lo inverificable: el ojo no solo desconcierta con sus movimientos enloquecidos, imprevisibles, sino que su mirada permanece como algo secreto. Lo más importante, con respecto a Macedonio, es por un lado la indiferencia que determina los movimientos del ojo, y el hecho de que este ojo haya surgido de la literalización de una metáfora: “ojo de buey”. Como vimos con Marcel Duchamp, lo ocular parte de lo verbal, y aspira, podría decirse, a una “belleza de indiferencia”. Con esto alude Duchamp a un arte distanciado, racional. Por tal motivo en sus cuadernos se repite como un mantra la frase “belleza de indiferencia y pintura de precisión”: la técnica, aun hasta llegar a lo mecánico, salva al arte de valoraciones como bueno/malo, alto/bajo, etc. Dice Duchamp: “Mi ironía es la de la indiferencia: metaironía” (Duchamp 2012: 72, 91, 356, 362). Para Macedonio, fuera de la técnica no hay arte (Masiello 1985: 206). La ecuación propuesta es: técnica => precisión => indiferencia. Recordemos también que para Borges, en el texto ya citado sobre Henry James, habla de la “pura vaguedad de los simbolistas, cuyas imprecisiones, a fuerza de eludir un significado, pueden significar cualquier cosa” (Borges 1975: 101). A su vez, este ojo quiere convertirse en pura mirada, en un “ojo vivo”, y de hecho el narrador menciona en un momento el libro “de un tal Jean Starobinski” (Attala 2003: 77), pero esta mirada no es humana, no solo por su factura artificial, sino

porque no establece un lazo vivo entre la persona y el mundo, entre el yo y los otros (Starobinski 1961: 17). Con este alarde de artificialidad parece que retomamos aquellos personajes macedonianos similares a los modelos articulados de Giorgio de Chirico, sus “héroes maniqués” (Masiello 1985: 102).

En resumen, la teoría asensorial de Macedonio Fernández, con su rechazo de la visión inmediata en favor de un arte que produzca emoción a través del intelecto, es retomada por Borges en “El Aleph” al proponer un punto de carácter metafísico que ofrece una (imposible) percepción simultánea del universo¹⁰, en tanto que Daniel Attala, en una filiación de carácter más abiertamente vanguardista, postula un ojo producido por una técnica elaborada cuya visión no se comunica con el mundo. En ambos casos la mirada se aleja de una naturalización y, podríamos decir, de un naturalismo. Ambas son respuestas a un tipo de estética que terminaría predominando en el siglo XX, la de Borges, todavía enlazada a la larga tradición humanista, la de Attala ya establecida en una “ironía de indiferencia” que prescinde casi por completo de mimesis.

BIBLIOGRAFÍA

- ABADI, Marcelo (2012), *El álef de 'El Aleph'*, “Variaciones Borges”, vol. 33 (University of Pittsburgh), pp. 33-45.
- ABRAMS, Meyer Howard (1971), *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature*, New York, Norton.
- ATTALA, Daniel (2003), *Las violetas de Attis*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- BALDERSTON, Daniel (1982), *El precursor velado: R. L. Stevenson en la obra de Borges*, Buenos Aires, Sudamericana.
- BALDERSTON, Daniel (2012), *The Universe in a Nutshell: The Long Sentence in Borges's 'El Aleph'*, “Variaciones Borges”, vol. 33 (University of Pittsburgh), pp. 53-72.
- BALTRUSAITIS, Jurgis (1996 [1984]), *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus*, Paris, Flammarion.

¹⁰ Este punto de visión, sin embargo, no garantiza la Belarte puesto que tanto Daneri como Borges personaje se asoman al Aleph y sus resultados son muy distintos, razón por la cual en la posdata Borges sospecha que se trate de un falso Aleph.

- BARTHES, Roland (1963), *Sur Racine*, Paris, Seuil.
- BARTHES, Roland (1980), *S/Z*, Ciudad de México, Siglo XXI.
- BERGH VAN EYSINGA, Gustaaf Adolf van den (1926), *La Littérature chrétienne primitive*, Paris, F. Rieder.
- BENZ, Ernst (1955), *Adam. Der Mythos vom Urmenschen*, München-Planegg, Otto Wilhelm Barth.
- BINSWANGER, Ludwig (1971 [1947]), *Introduction à l'analyse existentielle*, Paris, Minuit.
- BORGES, Jorge Luis (1974), *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé.
- BORGES, Jorge Luis (1975), *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Buenos Aires, Torres Agüero.
- BORGES, Jorge Luis (1997), *Textos recobrados (1919-1929)*, Buenos Aires, Emecé.
- BÜRGER, Peter (2010 [1974]), *Teoría de la vanguardia*, Buenos Aires, Las Cuarenta.
- CAILLOIS, Roger (2008), *Œuvres*, Paris, Gallimard.
- CHASTEL, André (1996), *Marsile Ficcin et l'art*, Genève, Droz.
- CLARK, Kenneth (1981), *Moments of Vision*, New York, Harper & Row.
- DIDEROT, Denis (2000 [1740]), *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient. Lettres sur les sourds et les muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*, Paris, Flammarion.
- DUCHAMP, Marcel (2012 [1975]), *Escritos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- FÉDIDA, Pierre (1978), *L'absence*, Paris, Gallimard.
- FERNÁNDEZ, Macedonio (1967), *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, Buenos Aires, CEAL.
- FERNÁNDEZ, Macedonio (1974), *Teorías*, en *Obras completas III*, Buenos Aires, Corregidor.
- FERNÁNDEZ, Macedonio (2007), *Epistolario*, en *Obras completas II*, Buenos Aires, Corregidor.
- FISHBURN, Evelyn (2012), 'El Aleph': A Repeating Universe, "Variaciones Borges", vol. 33 (University of Pittsburgh), pp. 25-31.
- GARCÍA, Mariano (2021), *De los espejos a los prismas: mimesis y vanguardia en el Borges ultraísta*, en Antonella Cancellier – Giuseppe Gatti Riccardi – Marisa Martínez Pérsico (eds.), *Manual de espuma II. Estudios, balances y relecturas de las vanguardias en una dimensión transatlántica*, Viterbo, Sette Città (col. "Le Nubi di Magellano"), pp. 335-344.
- GERTEL, Zunilda (1969), *La Metáfora en la Estética de Borges*, "Hispaniae", vol. 52, n. 1, pp. 33-38.
- HAMON, Philippe (1982), *Un discours contraint*, en Gérard Genette – Tzvetan Todorov (comps.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil.

- HARTMAN, Geoffrey (1954), *The Unmediated Vision*, New Haven, Yale UP.
- JAY, Martin (1993), *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*, Berkeley – Los Angeles, California UP.
- JONAS, Hans (1963), *The Gnostic Religion. The message of the alien God and the beginnings of Christianity*, Boston, Beacon Press.
- KOYRÉ, Alexandre (1973 [1957]), *Du Monde clos à l'univers infini*, Paris, Gallimard.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe – NANCY, Jean-Luc (2012 [1978]), *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- LUCIANO DE SAMOSATA (1991), *Diálogos. Historia verdadera*, Ciudad de México, Porrúa.
- MASIELLO, Francine (1985), *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*, Buenos Aires, Hachette.
- MAURON, Charles (1963), *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, José Corti.
- PANOFSKY, Erwin (1989 [1924]), *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Paris, Gallimard.
- PLATÓN (1986), *Diálogos IV, República*, Madrid, Gredos.
- RICHARDSON, Bill (2012), *Garay Street and Being-in-the-world: Human Spatiality in Borges's 'El Aleph'*, "Variaciones Borges", vol. 33 (University of Pittsburgh), pp. 3-23.
- STAROBINSKI, Jean (1961), *L'œil vivant*, Paris, Gallimard.
- TODOROV, Tzvetan (1977), *Théories du symbole*, Paris, Seuil.
- WIND, Edgar (1968 [1958]), *Pagan Mysteries in the Renaissance. An exploration of philosophical and mystical sources of iconography in Renaissance Art*, New York, Norton.

El ojo de la Ballena. *Dictado por la jauría y Los venenos fieles*,
o las cavilaciones tras el rostro surrealista
de la Venezuela de los años sesenta

Carla García Citerio*

Tomamos *Dictado por la jauría* de Juan Calzadilla (2016 [1962])¹ y, mientras nos adentramos en la lectura, los muros y las paredes van alzándose y sucediéndose en casi todos los poemas. Muros impenetrables, paredes que reflejan el rostro de quien los ve, nos hablan de la limitación, de la dificultad, y simultáneamente se perfilan como la superficie que nos devuelve y muestra el paisaje de una sociedad.

En el texto “mingitorio” el poeta escribe: “estos muros con espesor de lava y mar / cuya existencia suda horriblemente / no se están quietos ni un minuto más / bucean con un ojo consternado” (s.p.). Nótese que los ojos pertenecen al muro. Y otro texto parece co-responderle: “unos ojos fijos nadando con fruición en / grandes escupitajos y a través de paredes impenetrables / muros con consignas paredes de urinario / de barrios con ademanes de ruina” (“U3”, s.p.). No se trata esta vez del mismo libro, sino de *Los venenos fieles* de Francisco Pérez Perdomo (2016 [1963]), título que tratado en

* Cátedra Roque Dalton, Universidad de El Salvador / Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano.

¹ Hemos utilizado la edición facsimilar digital que, bajo el título de Biblioteca Techo de la Ballena, realizara la Fundación Editorial El perro y la rana (Caracas), en 2016. Tanto en su origen como en las presentes ediciones los libros fueron concebidos sin foliatura y sin índice.

relación al primero –en ese sistema compartido y entretejido por muros, paredes, ojos y bocas– nos remite a la noción de rostridad tal como la plantean Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*: “Los rostros no son, en principio, individuales, defienden zonas de frecuencia [...]. El rostro es redundancia [...]. El rostro construye la pared que necesita el significante para rebotar, constituye la pared del significante, el marco o la pantalla” (2002: 174).

En “U3” Pérez Perdomo escribe: “Una cosa viscosa asomada a intervalos relampagueantes / algo como una cabeza que sale a una superficie” (s.p.) y el texto parece continuarlo Calzadilla: “una habitación alumbrada con tus ojos de viscosa luciérnaga” (“cuarzo”, s.p.). No se trata de un rostro con su contorno y partes bien organizadas, sino de sus fragmentos que –constantes, disgregados y sin embargo articulados con el paisaje, sea este estructural o social– se distribuyen en toda la extensión de ambos libros. Aparentemente “Aquí nada se parece a un rostro y, sin embargo, los rostros se distribuyen en todo el sistema, los rasgos de rostridad se organizan [...].” (Deleuze – Guattari 2002: 175).

Tanto en *Dictado por la jauría* (1962) como en *Los venenos fieles* (1963) el rostro se nos presenta –fragmentado, deformado, desterritorializado– a través de las reiteraciones del lenguaje; todo el mundo subjetivo que se quiere transmitir pasa por el rostro y, en modo particularmente notable, por los ojos, ya sea en su sentido orgánico –que no excluye la metáfora– o en la mirada que estos ejercen y que el sujeto percibe. Ojos, pupilas, párpados, pestañas; tanto por la facultad de ver como por la del poder que se ejerce a través de la mirada, e incluso por el canal comunicante entre sueño y realidad que llega a representar, el ojo y sus diversas manifestaciones no pueden pasar inadvertidos en estos dos libros.

Pero más allá de estas resonancias concretas, ¿cuál es el marco? y ¿qué refleja la pantalla?; “el rostro tiene un correlato de una gran importancia, el paisaje [...] que no solo es un medio, sino también un mundo desterritorializado. Múltiples son las correlaciones rostro-paisaje” escriben los autores de *Mil mesetas* (2002: 178). Así pues, de ese rostro que hemos considerado uno –porque en sus similitudes y diferencias parecen dibujar, el libro primero, la mirada hacia el exterior, y el segundo, la mirada introspectiva del mismo individuo–,

tomamos hoy los ojos, sus formas de representación, modos de expresión-acción, percepciones y roles, para releerlos –separándolos, o cortándolos, como diría Buñuel– en función de dos aspectos fundamentales: el paisaje ficcionalizado con el que se asocian y la realidad nacional en medio de la cual fueron escritos.

“El tiempo no es una memoria / el tiempo es una pared donde el ciego escribe sin comprender” (“funcionario que celebra un ritual”, s.p.), anota Calzadilla. La palabra meditada se repite, y así como menciona al ciego y su incapacidad metafórica de comprender a causa de la imagen que se ausenta, son frecuentes las ocasiones en que cierra voluntariamente los ojos “para ver el lado oscuro de la carne” (“me reconozco”, s.p.) o en que “algo espeso como pulpa de café” (“funcionario que celebra un ritual”, s.p.) se les adhiere dificultando la visión. Sin embargo, lejos de que esto manifieste una limitación significativa, los pensamientos dichos, las escenas sociales representadas y los espacios recorridos nos introducen en la ciudad, en la realidad del poeta² y en sus cavilaciones mediante las que, no sabemos si intencionalmente, nos hace recordar a Edipo:

me abro paso entre la multitud
[...] cierro los ojos y digo túnel carnívoro
[...] y digo cueva de occiso es tu boca preparada para los funerales
[...] río de miedo-pánico y de hambre canina cuando la ciudad hace la
digestión de todas sus víctimas
mi ojo grosero siempre dispuesto a vaciarse como vaso de vino
yo metódico hombre tedioso rey en su casa pido clemencia pido clemencia
("vivo a diario", s.p.).

Y así, con los ojos cerrados (o afectados), continuará a lo largo del libro, proporcionando imágenes que constituyen el dibujo-reflejo de un órgano-sonar que progresivamente ubican al lector en el espacio físico y en el espacio de la reflexión: “veo hacia dentro mapas de carne con mis párpados de murciélago” (“he sido otro”, s.p.), “me ha cegado lo invisible” (“el magma debe retornar”, s.p.), “los murciélagos en mi habitación [...] me ahogan en mi propio grito

² En *Dictado de la jauría* el sujeto lírico principal es el poeta.

[...] hay que reconocerlo no estoy hecho para dirigir la multitud” (“funcionario que celebra un ritual”, s.p.). Para expresar la afinación-transformación de sus sentidos, Calzadilla ha elegido al murciélago, animal que viviendo en la sombra de las cuevas ha prescindido de la vista, sustituyéndola por el sistema sonar. Como Edipo, este rey que pide clemencia ha trocado su visión en ceguera y su ceguera en reflexión-visión (cfr. Nicolás 1999: 17).

Es precisamente esa voluntad reflexiva, que pasa por la carencia orgánica de visión, la que distingue *Dictado por la jauría* de *Los venenos fieles* pues, más allá de –la que suponemos– su correlatoriedad, cada uno viene a significar y revelar la otra cara o contraparte del mismo individuo. Y si decimos contraparte no es porque se evidencie un desacuerdo en sus miradas sino porque, así como en *Dictado por la jauría* se experimenta la reflexión con los ojos cerrados (o afectados), en *Los venenos fieles* los procesos meditativos se realizan casi siempre con los ojos abiertos. Llama particularmente la atención que allí donde el uno experimenta la sociedad “a ciegas”, el otro vive, manifiesta y dilata todo el proceso introspectivo con una mirada plena en la que, eludiendo o transformando los espacios físicos y comunes de tránsito, se cuestiona más por la naturaleza de sus propios modos de percepción de la sociedad, de procedencia del lenguaje y de las inquietudes del alma –antes, durante y después de la muerte– que directamente por los rasgos de la sociedad a la que pertenece:

Me situaba frente a las cosas con ojos tradicionales [...]. Desconocía que el objetivo del ojo nada a la deriva de las circunstancias (Pérez Perdomo 2016: “H”, s.p.).

Mientras que en Calzadilla encontramos una poesía reflexiva en la que las imágenes están relacionadas con la figura del poeta ciudadano o, dicho de otro modo, con el poeta paseante que recorre y percibe los espacios y sujetos de su sociedad, en Pérez Perdomo nos hallaremos frente a elucubraciones que, en medio de escenarios ambiguos, nos muestran la otra cara de la realidad y ponen de manifiesto el aspecto invisible, todo lo que ocurre dentro del poeta-hablante³. Sin

³ El sujeto lírico de *Los venenos fieles* también es el poeta.

embargo, por encima de estas diferencias –es decir, las formas de representación de los ojos y lo que estos ven–, queremos resaltar su común inquietud por los temas de la muerte; sea que se hable sobre el alma del muerto –como hemos dicho que ocurre en *Los venenos fieles*–, o que se mencione a las víctimas de la ciudad o del poderoso –como se hace en *Dictado por la jauría*–, los espacios y figuraciones de muerte y violencia tampoco pasarán aquí desapercibidos por el lector:

y encima de todo el filo del arma
[...] no flotando sobre la ciudad
[...] sino sobre los ojos de la víctima (Pérez Perdomo 2016: “U3”, s.p.);

para un público enfermo
ávido de ver la sangre corriendo en lugar del agua (Calzadilla 2016: “Descendiente de Ahab”, s.p.).

Nótese que las imágenes de violencia y los retratos de la muerte continúan pasando por el órgano de la vista. No observamos un rostro definido por sujetos precisos con sus gestos y, sin embargo, los ojos y su alianza-organización con el entorno dan razón del paisaje.

Mientras avancemos en la lectura, la mención de la muerte y de todo lo relacionado con ella será frecuente, y no es casual. Para los años sesenta –década en que se inscribe la escritura y publicación de estos libros– en Venezuela se han cumplido cuatro años del derrocamiento (en 1958) de la última dictadura militar. A pesar de eso, el entonces nuevo gobierno de Rómulo Betancourt –electo democráticamente– arrastra consigo las prácticas represoras características del período dictatorial y, en consecuencia, también las conspiraciones, levantamientos militares y revueltas sociales. Son los años conflictivos del Pacto de Punto Fijo –del cual quedaría excluido el Partido Comunista–, son los años marcados por el terror de la Dirección General de Policía (Digepol), años de continuos intentos de golpe de Estado: el Barcelonazo (1961), el Porteñazo y el Carupanazo (1962), es el período de las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional (guerrilla organizada por el Partido Comunista).

Es bajo estas circunstancias –por no mencionar las internacionales– que surge el 24 de marzo de 1961⁴ “El Techo de la Ballena”⁵, movimiento literario y artístico de vanguardia al que pertenecieran Calzadilla y Pérez Perdomo, y que daría sello y publicación a *Dictado por la jauría* y a *Los venenos*⁶.

Pero, frente a las circunstancias, recordamos:

no es por azar que la violencia estalle en el terreno social como en el artístico para responder a una vieja violencia [...] como los hombres que a esta hora se juegan a fusilazo limpio su destino en la sierra, nosotros insistimos en jugar nos nuestra existencia de escritores y artistas a coletazos y mordiscos (TDB 1963: *El segundo manifiesto*, s.p.).

Estos artistas que, opositores a la dictadura derrocada en el año 58, habían apoyado la nueva democracia, se declaran ahora en rebelión alineándose con la izquierda revolucionaria del país. Preocupados por la cotidianidad, por el momento presente, la voz del movimiento se alza irreverente y contestataria contra la realidad política y social, pero también contra la realidad cultural en una época en que las artes venezolanas parecían transcurrir indiferentes (cfr. Calzadilla 1975). Con un marcado carácter subversivo e iconoclasta, cuestionan las instituciones, la sociedad, el individuo, y utilizando elementos de la realidad violenta se proponen romper las reglas, cambiar los modos de percepción-representación, virar el destino de las artes.

Como integrantes del movimiento y suscriptores del manifiesto, Calzadilla y Pérez Perdomo también estampan en sus libros esa imagen de “vieja violencia” a la que responden con “coletazos y mordiscos”. De manera que, como “El vidente [...] la voz dos [...] vociferaba [que] hay que cuidarse de los malditos empresarios”

⁴ Precisamente el día en que se conmemora el fin de la esclavitud en Venezuela, cuya abolición fue promulgada el 24 de marzo de 1854.

⁵ En lo sucesivo TDB.

⁶ Nótese la significativa elección de las fechas de publicación y su respectivo vínculo con el tema de los libros: *Dictado por la jauría* apareció el 12 de octubre, fecha de conmemoración del encuentro entre Europa y América; *Los venenos fieles* registra como fecha de publicación el 2 de noviembre, Día de los muertos.

(Pérez Perdomo 2016: “E2”, s.p.) porque han “hecho del mundo [...] un lugar apto para un crimen, [ellos se toman licencia para] hacer algo [...] dispararlos [...] construir la felicidad a cualquier precio” (Calzadilla 2016: “los métodos necesarios”, s.p). Reunimos aquí expresiones continuas y directas, pero asociándose con ellas los ojos continuarán presentándose como ventana y como puente hacia el paisaje, y también como herida por la que el sujeto pasa para ver más allá de él, para transformar la mirada, o lo que es lo mismo, la conciencia:

las mismas frases no dichas

[...] desalojan grandes volúmenes de tiempo presente y se instalan vigilantes

[...] nos escrutan sin pudor y se nos abalanzan (Pérez Perdomo 2016: “U1”, s.p.);

me reconozco en mi córnea de salamandra furiosa

[...] donde dejo de verme y en medio de mi alegría cifrada por los despojos de miseria que apuñala mi ojo (Calzadilla 2016: “me reconozco”, s.p.).

Eso que escruta sin pudor, que persigue, que acusa y que –siguiendo una constante artística de las vanguardias– apuñala precisamente el ojo (cfr. Nicolás 1999). Respecto a la violencia, la que se recibe, pero también esa con la que responden, queremos citar lo que apunta Ángel Rama, a propósito del “período de su mayor virulencia”, en su prólogo a la *Antología de El Techo de la Ballena*:

La agresividad [del TDB] nació o se pretextó en el clima general de violencia que dominó la vida venezolana entre los años 1960 y 1964 [...] que concluyeron haciendo de la ciudad de Caracas [...] un lugar “donde la coexistencia debe interpretarse estrictamente como un acto mortuorio”.

El movimiento funcionó como equivalente literario y artístico de la violencia armada venezolana de la época betancourista y aún podría agregarse que sus acciones imitaron las tácticas de una lucha guerrillera (1987: 13-14).

Llegados a este punto estamos obligados a hacer un paréntesis en medio de los ojos pues, para ser más precisos respecto a esas tácticas de lucha guerrillera a las que Rama se refiere, no podemos dejar de mencionar a Carlos Contraamaestre y Caupolicán Ovalles, quienes fueron los representantes de acciones beligerantes más contundentes y socialmente impactantes.

El primero de mayo de 1962⁷ el TDB publica *¿Duerme usted señor presidente?* de Ovalles, libro-panfleto que al manifestar la más agresiva acusación que se hiciera contra R. Betancourt, acarrearía el exilio de su autor y el encarcelamiento para su prologuista⁸.

Posteriormente, el 2 de noviembre del mismo año, o sea el Día de los muertos, el TDB inauguraría la exposición “Homenaje a la necrofilia” de Contraamaestre, fundador del movimiento. En el garaje de una urbanización en Caracas se exhibieron objetos de desecho y prendas eróticas junto a vísceras y huesos de reses; ‘cuadros’ acompañados de textos en defensa de la necrofilia. Era la “muerte como acusación política” –responde Contraamaestre en una entrevista para “Vanguardia Dominical”–, se defendían sarcásticamente “los crímenes del presidente” (Alvarado Tenorio 1974: s.p.).

En medio de ese contexto de violencia y grandes desigualdades sociales, el TDB se apropia de las miserias, de los basurales, de lo escatológico, para colocarlo como material artístico y –en un acto cargado de rencor– devolverle crudamente al gobierno, a la sociedad burguesa y demás agentes de la realidad, lo que estos han arrojado (cfr. TDB 1963: *El segundo manifiesto*, s.p.).

Convertidas en armas de combate, el arte y la escritura de denuncia han abandonado el ámbito de lo testimonial para pasar a la acción, porque el propósito ya no es revelar lo evidente, sino estremecer y romper la realidad a fin de que sea transformada.

Pero si Contraamaestre y Ovalles se destacan por ser los que expresaron más rotundamente su aspiración de cambiar la realidad a través del acto terrorista, Calzadilla y Pérez Perdomo sobresalen por el nivel artístico que alcanzan sus obras y por esa inclinación a

⁷ Deliberadamente el Día Internacional del Trabajador.

⁸ El citado prólogo, escrito por Adriano González León, se llamó “Investigación de las basuras”.

producir textos en los que, más allá de la irreverencia y el sarcasmo, se revisa y replantea la mirada, explorando al hombre en medio de su cotidianidad y actos rutinarios más invisibles. No se trata de una revisión convencional, tanto los textos de Calzadilla como los de Pérez Perdomo estarán caracterizados por la fragmentación del individuo, del rostro, por su intermitencia en medio del paisaje, por la alternancia de personajes, voces y espacios. Si hemos dicho que en estos libros los ojos son una ventana y un puente, es porque a través de ellos realizaremos el doble recorrido que –del interior al exterior y viceversa– completa el paisaje físico, psicológico y humano:

mi ubicuidad no debe tenerse como una hazaña memorable [...]. Tampoco es inaudito que sin necesidad de ocurrir [sic] a las manipulaciones del fraude y otras artimañas, pueda descender del séptimo sueño, halado por el cordaje vibrante de mis pestañas, hasta el sitio del delirio inicial, sin desprenderme un instante de mi íntimo cuarto (Pérez Perdomo 2016: “D1”, s.p.).

Adentrándose en el inconsciente, el sujeto descende del sueño a través de sus pestañas sin desprenderse un instante, no de su habitación, sino de su ‘íntimo cuarto’. Más allá de su ubicuidad, de su presencia simultánea en el espacio onírico y en el espacio físico, el individuo no solo trastoca las nociones de tiempo y espacio, sino que además parece vincular el espacio físico a su morada interior. Nos encontramos frente al individuo omnipresente que reconoce el cuerpo como espacio habitado por el alma. Nos encontramos, en *Los venenos fieles*, con esa parte de la identidad que se manifiesta como doble vínculo, del cuerpo al alma y del alma al sueño. Pero, mientras Pérez Perdomo nos muestra ese lado del rostro, Calzadilla nos muestra uno en el que la fragmentariedad y su intermitencia señalarán el viaje exterior que se realiza no solo del individuo al paisaje, sino también en el recorrido por la mirada de los otros.

Recorriendo las figuras del invisible, de los invitados y sus ojos, en “El invisible sale de casa” (s.p.), el sujeto –tanatopractor o sepulturero presente en el funeral– sale de sí y pasa por el muerto para volver luego a sí mismo con la conciencia de ese futuro seguro que por ahora pertenece solo al otro.

Asistimos a la exposición de identidades fragmentadas que se asocian a la otra mirada, de reflexiones que pasan por la ironía, por la ubicuidad, por el sueño; Calzadilla y Pérez Perdomo organizan los textos y crean un tipo de imágenes mediante las que, disgregando subjetividad y realidad, declaran su intención de componer mundos surrealistas:

¿Quién de nosotros podría ignorar los manifiestos de Breton u otras influencias a nivel internacional? –dice Contra maestra en entrevista con Daniel González–. Pero, a pesar de eso [...] la realidad del país se impuso y posibilitó una cosa que se alejó mucho del modelo inicial [...] la realidad fue demasiado fuerte y la situación nos dio la posibilidad de asumir los actos estéticos y dirigirlos hacia objetivos políticos (Coviella – Dávila 1981: 25).

Pero no se trató solo de una convulsa realidad política, junto a ella también el país, en especial la capital, había cambiado vertiginosamente de paisaje. Las antiguas construcciones habían sido sustituidas por altos edificios de concreto, las autopistas habían reemplazado las pequeñas calles que ahora se llenaban de publicidad y anuncios luminosos. En lo artístico, el abstraccionismo geométrico –convertido en moda– arrojaba las nuevas estructuras. También las transformaciones estructurales de la ciudad afectaban y precipitaban los cambios sociales.

Es necesario aquí considerar lo ocurrido antes de 1960. Venezuela entró tarde a la modernidad pues, a pesar de que el petróleo comenzó a explotarse de manera industrial a partir de 1875, los efectos fueron retardados por el modelo arcaico y provinciano que, de 1908 a 1935, gobernó el país bajo la dictadura de Juan Vicente Gómez. Es así que solo después de ese período, y en tan solo dos décadas –las que transcurren entre la muerte de Gómez (1935) y el derrocamiento de Pérez Jiménez (1958)–, el país y la sociedad venezolana experimentarían “una de las más violentas modificaciones que se conozcan en América Latina” (Rama 1987: 21-22). El pasado era destruido y la reconstrucción se realizaba con modelos importados.

Puesto que todos esos cambios serían vividos bruscamente por los jóvenes provincianos del TDB, el poeta paseante de *Dictado por la jauría* posa su mirada en el paisaje estructural:

a los árboles deseo encontrar en sus sitios de antes
[...] cierro los ojos
[...] me introduzco en los edificios sin salida
[...] rodeáme magistral selva de concreto
[...] redúzcome pierdo peso y altura y me he dicho
desciende
[...] y decido no lanzarme (“vivo a diario”, s.p.).

El poeta paseante cierra los ojos y nos detiene a mitad del vértigo. Por su parte, y para dar razón de la ciudad, el poeta del rostro introspectivo que guía la lectura de *Los venenos fieles* nos deja momentáneamente frente a una mujer ciega:

el hombre bajó por el cordón umbilical y siguió en las callejuelas astrosas los pasos de su amada [...]. Ciega, en el barrio de los traficantes, la mujer se desplazaba sobre una cuerda tendida de un extremo a oro del abismo (“S Cuento”, s.p.).

Pero esta es la otra cara de la ciudad; mientras el poeta de *Dictado por la jauría* se pasea por “la magistral selva de concreto”, notaremos que el poeta introspectivo de *Los venenos fieles* da mayor atención a los barrios. Ambos libros entregan al lector fragmentos de la ciudad de Caracas con sus contrastes, sus miserias y el bienestar de una clase social que ignora los paisajes de quienes quedan apartados de toda la abundancia que transforma las calles.

Y por encima de los espacios, los personajes –con sus ojos, miradas, bocas y voces– seguirán dando carácter e identidad a ese gran rostro de los libros que hemos valorado como correlatos. Hablamos de personajes, y de nuevo es necesario hacer una esencial distinción, porque si *Dictado por la jauría* incluye las figuras del funcionario, el empresario, el investigador y el ballenero –queremos decir, si la voz del poeta se pasea por ellos hasta dejarnos en medio de su duda: “¿Soy la presa o el verdugo?” (Calzadilla 2016: “en memoria del ángel”, s.p.)–, el poeta de *Los venenos fieles*, en cambio, se comunica casi siempre –con la excepción del vidente– desde las mismas voces, el yo y el tú del mismo sujeto reflexivo.

Hemos visto los espacios por los que transitan estos personajes, los impactos que reciben de la realidad y las formas en que de ello

dan cuenta sus miradas. Pero ¿de dónde parten las reflexiones de los que se dibujan en *Dictado por la jauría*? ¿Cuál es la naturaleza de las meditaciones y cómo responde el sujeto introspectivo de *Los venenos*? Por encima de las reiteraciones del rostro –en este caso las resonancias de la construcción paisaje-ojo-pared–, ambos libros comparten el afán continuo de la reflexión, el uno, por el talante de la sociedad y los roles que en esta le toca jugar, el otro, por los procesos de lenguaje y pensamiento mediante los que deberá definir su identidad, por la revelación del alma que habita individuos sociales. En ese sentido serán sus preocupaciones –significativamente asociadas con los ojos– las que definan a los personajes:

Todas las noches espero el feroz derrumbamiento de mis párpados. Nada tendría de singular si mi ojo izquierdo [...] no tuviera que permanecer abierto para narrar al día siguiente el espectáculo [...]. Al amanecer, las bocas del ojo izquierdo [...] deben afirmar [...]: *Anoche vimos algo*. Inversamente las bocas del ojo derecho [...] deben contestar: *Anoche no vimos nada* [...]. Esto me arrastra a un estado deplorable (Pérez Perdomo 2016: “E1”, s.p.).

Surge el debate por una divergencia –reiterada y por lo tanto no casual– en las miradas: las frases de las bocas del ojo derecho contra las frases de las bocas del ojo izquierdo, y estas que, extendiéndose por todo el libro, muestran su autonomía: exclaman, persiguen, “se enconan” (Pérez Perdomo 2016: “U1”, s.p.). Junto al significado de estos textos, el lector encontrará en *Los venenos fieles* variaciones de frases reiteradas que, a pesar de desarrollarse a modo de relato, en ocasiones llegan a adquirir un tono semejante al de los mantras: esas frases largas y repetitivas que persiguen la liberación del ser.

Así como el poeta paseante de *Dictado por la jauría* duda y se pregunta si él es la presa o el verdugo, el sujeto introspectivo de *Los venenos fieles* reconoce en la idea y en la conciencia –que se evidencian a través de las frases–, un ente, un alma que dentro del individuo y en lucha con él y consigo mismo, puede fungir las veces de victimario, pero también de víctima (véase “E”, s.p.). Y a pesar de que el dilema es aparentemente el mismo, notaremos que si el poeta de *Dictado por la jauría* muestra duda y alienación es precisamente porque la ciudad,

con su caos y corrupción, lo ha conducido a adoptar una variedad de máscaras que, demasiado adheridas al rostro, lo desorientan y, paralelamente, concientizan de su responsabilidad en el entramado social (véase “he sido otro”, s.p. y “los horizontes son nuestros brazos”, s.p.).

Como escenarios: la calle, el funeral, la habitación; como sentimientos y acciones: ironía, sarcasmo, culpa, miedo, dualidad, alienación, acusación, violencia, corrupción... Tanto en el mundo de la psiquis como en el de la realidad ficcionalizada, escenarios, acciones y sentimientos serán frecuentemente trazados con la intención de poner en contacto dos formas o espacios contrarios. De modo que, si un difunto está siendo velado, al mismo tiempo su alma estará flotando “sobre las pupilas de los familiares” (Pérez Perdomo 2016: “A”, s.p.), y si un hombre tiene una idea fija en medio de la noche, las frases animadas que la representan, no querrán abandonarlo, lo atacarán y no lo perdonarán jamás (cfr. Pérez Perdomo 2016: “U1”, s.p.). Pero junto a esta dualidad psicológica y material presente en *Los venenos fieles* –que permanentemente simboliza y reproduce la angustia del ser humano en medio de sus propios conflictos morales–, es igualmente relevante la que se presenta en *Dictado por la jauría*, esa por la que sujetos contrariados, presos de su inocencia y presionados por el poder de la sociedad, pero simultáneamente conscientes de su participación nociva, terminan derrotados, inmóviles, inermes.

Los autores nos colocan frente a la paradoja. Y es que eso es *Dictado por la jauría*: experiencia de las contradicciones, aullido, ironía, derrota y, simultáneamente, rebelión de los que han estado sometidos contra los poderes y el sistema establecido; y eso son *Los venenos fieles*: lo que contraría y sofoca al ser, las palabras, las ideas, todo lo que habita los cuerpos, compone el alma y la hace debatirse moralmente más allá de la muerte.

Pero al lado de estos personajes que conforman el cuerpo central de los libros, sea en el mundo de la psiquis o en el de esos paisajes de esa realidad –distorsionada y fragmentada–, se hacen presentes otras figuras míticas que no podemos eludir. Apenas abierto *Los venenos fieles*, Rafael Cadenas aclara en el prólogo que, aunque la batalla mediante la que se afronta la realidad no se haya definido aún, Pérez Perdomo “quiso como Tobías seguir el consejo del ángel”

(s.p.). Recordaremos entonces que si Tobías –aconsejado– tomó el pez y preparó una poción, fue para que su padre recuperara la vista. No ocurre lo mismo con el poeta que, ciego (con los ojos cerrados o afectados), “aúlla”⁹ en *Dictado por la jauría* y, sin embargo, esa divergencia hace patente la correlatoriedad de ambos libros pues, este poeta alienado y confundido –que solo al final abre los ojos definitivamente–, exclama en mitad de los textos: “he vendido mi ángel / lo he matado con torpe espada sin lavar / me ha cegado lo invisible” (“el magma debe retornar”, s.p.).

Junto a Tobías y el ángel, están también Orestes, Ismael y la Sibila. Esas figuras míticas, junto a algunas frases proverbiales de origen bíblico, delatan y ratifican la intencionalidad del TDB, esa necesidad de *restituir el magma* (TDB 1961: *El primer manifiesto*, s.p.): el intento de retornar al origen de lo humano, de recuperar la vida, el contacto con la naturaleza y la sociedad de valores que se ha perdido con la modernización precipitada y caótica de Caracas.

Por supuesto no podía faltar Jonás, quien habitó el vientre de la ballena. “Como jonás lleno de incertidumbre / moré en el vientre de la ciudad” (1962: “Jonás siempre”, s.p.), escribe el poeta de *Dictado por la jauría*. Comprendemos entonces que la ballena fue Caracas, el gran cetáceo-mar dentro del cual hubo que luchar para permanecer con vida, porque ‘techo de la ballena’ fue antes la locución con que los germanos llamaran por primera vez al mar (cfr. Brioso Santos 2002: 55).

Es en ese agitado mar político-cultural que los balleneros se proponen renovar la mirada. Y si escribimos agitado mar cultural es porque –junto a otras manifestaciones del TDB– ambos libros manifiestan claramente su inconformidad frente al ambiente cultural nacional del momento. Por lo que se refiere a la literatura, es obligatorio reparar en que para los años sesenta Rómulo Gallegos –quien había publicado sus obras más memorables entre los años 20 y 40– era aún el autor vivo más insigne (cfr. Brioso Santos 2002). Y respecto a las artes plásticas, tanto los informalistas que respondían al abstraccionismo, como los que habían generado debate en el año 57

⁹ “el poeta [...] asume también su violencia y aúlla” (E. Aray, prólogo a *Dictado por la jauría*).

entre abstraccionismo y arte figurativo, permanecían negligentes a los “factores de la realidad que son condicionantes de un arte auténtico: el país, la historia” (Calzadilla 1975: 5); precisamente factores sobre los que –alejada de las formas tradicionales del arte– “la Ballena” colocara su mirada transformadora.

En ese sentido, reiterando la significación simbólica del ojo y la mirada en todos los procesos de transformación, el autor de *Dictado por la jauría* –quien entonces se desempeñara ya como artista plástico e investigador– escribe en “gracias al barniz” (s.p.): “el cuadro se ha vaciado como un ojo bajo una impostura”. Para dibujar luego – en el mismo texto– “el ojo de la cerradura mostrándonos a la maja turbada” y una reticencia final para enfocar lo ridículo, la falsa moral de pretender la existencia de un mejor pasado. Junto al tono desesperanzado y mordaz, y a través de la fragmentariedad en la que el ojo es siempre puente o ventana, *Dictado por la jauría* dejará lo ridículo siempre en evidencia.

Como símbolo del discernimiento y de la conciencia, pero también como único órgano que puede ser herido por la luz, el ojo, en sus diversas manifestaciones, reproduce en ambos libros la experiencia de individuos que se dedican francamente a reconocer y meditar sobre los aspectos de la realidad y de la mente que condicionan la conducta de individuos sociales.

Para finalizar hemos de observar y resaltar que, si bien son muy diferentes los paisajes con los que culminan los libros, estos individuos con un solo rostro (el interior y el exterior), conservarán hasta el final su reciprocidad, o por mejor nombrarla, ese efecto por el cual la conjunción de los contrarios puede completar la mirada y la idea:

Cuando el moribundo se sintió halado, miró a la pared y observó por segundos el reloj detenido y retrasado [...]. Más tarde, incorporado el tiempo a sus tareas, el proceso siguió su curso natural.

Pensadores cultos y profundos me explicaron que se trataba de ciertos juegos [...] pueriles de la nada (Pérez Perdomo 2016: “L4”, s.p.);

como jonás lleno de incertidumbre

[...] como ismael sombríamente joven y cambiante

[...] desterrado [...] cuanto más abría los ojos el mundo me parecía más

pequeño y así viviré bajo un cielo inmóvil, sin deseos odiando la palabra,
el sentimiento
las cartas de retorno
el silencio de los cactus (Calzadilla 2016: “jonás siempre”, s.p.).

¿Quién es ese moribundo desesperanzado que imagina poder detener el tiempo? A pesar de la “pueril” sonrisa de la nada, el poeta de *Dictado por la jauría* concluye abatido, desesperanzado, desterrado, impotente (moribundo) bajo el cielo inmóvil.

Como los surrealistas, los integrantes del TDB entendieron que para cambiar la vida era necesario cambiar la mirada. Vemos pues allí el ojo de la ballena, ese órgano que, en sus diversas formas, explora los espacios, nos devuelve la imagen y la reflexión de sujetos que, fragmentados y desterritorializados, realizan el doble viaje –del sueño al yo y de este al paisaje– para transmitirnos la experiencia de una sociedad. Pero por encima de esto hemos de resaltar que Juan Calzadilla y Francisco Pérez Perdomo supieron escudriñar el subconsciente y tomar los objetos de la realidad para reconfigurarlos y entregarlos –en ambos libros– más allá de su época, como cotidianidad, como momento presente, porque por encima de la realidad nacional venezolana de los años sesenta, *Dictado por la jauría* y *Los venenos fieles* hablan de las experiencias y dilemas del hombre moderno en una época en que “por todas partes el mundo se despelleja” (Calzadilla 2016: “gracias al barniz”, s.p.).

BIBLIOGRAFÍA

- ALVARADO, Harold (1974), *Conversando con Carlos Contramaestre*, “Vanguardia Dominicana” (Bucaramanga), Suplemento Cultural de “Vanguardia Liberal”, s.p.
- BRIOSO SANTOS, Héctor (2002), *Estridencia e ironía. “El Techo de la Ballena”: un grupo de vanguardia venezolano (1961-1969)*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- CALZADILLA, Juan (2016 [1962]), *Dictado por la jauría*, Caracas, Fundación Editorial El perro y la rana.
- CALZADILLA, Juan (1975), *La vanguardia de los años 60*, “Zona Tórrida” (Carabobo), 6, pp. 5-22.

- COVIELLA, Ester – DÁVILA, Nelson (1981), *“El Techo de la Ballena”, 1961-1967*, Caracas, Universidad Central de Venezuela.
- DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix (2002), *Año cero - rostridad*, en *Mil mesetas*, Valencia, Pre-Textos, pp. 173-196.
- NICOLAS, César (1999), *Surrealismo y provocación. La navaja en el ojo. Una imagen literaria, pictórica y filmica*, en Harald Wentzlaff-Eggebert (ed.), *Naciendo el hombre nuevo...*, Madrid, Iberoamericana Vervuert.
- PÉREZ PERDOMO, Francisco (2016 [1963]), *Los venenos fieles*, Caracas, Fundación Editorial El perro y la rana.
- RAMA, Ángel (1987), Prólogo a la *Antología de “El Techo de la Ballena”*, Caracas, Fundarte – Biblioteca Ayacucho, pp. 11-36.
- TECHO DE LA BALLENA (1961), *El primer manifiesto*, “Rayado sobre el techo”, 1, Caracas, Ediciones “El Techo de la Ballena”.
- TECHO DE LA BALLENA (1963), *El segundo manifiesto*, “Rayado sobre el techo”, 2, Caracas, Ediciones “El Techo de la Ballena”.

Ante los ojos de la audiencia: la maravilla en el corral de comedias

*Sara García Fernández**

y esto es la teatralidad: un espesor de signos.

Roland Barthes

Las páginas siguientes se abren paso entre el espesor del teatro aurisecular, más concretamente, en lo que acontece en el escenario del corral de comedias ante los ojos de la audiencia. A través de dos recursos escenográficos de uso frecuente en la representación de las comedias en los corrales, el decorado y la apariencia, quiero dar cuenta de cómo la ficción teatral no se desarrolla sólo en una única dimensión, sino que, al igual que existen diferentes planos de realidad, existen también diversos planos de ficción.

Para definir con precisión la materialidad escenográfica del decorado y la apariencia, utilizaré las investigaciones de Ruano de la Haza y John E. Varey, dos reconocidos especialistas en la puesta en escena y los escenarios de los corrales, así como aportaciones de otros teóricos de prestigio en el campo, concretamente, John J. Allen, José María Díez Borque e Ignacio Arellano. Sus trabajos describen, por un lado, el decorado como representación de una realidad cotidiana, estable y, por otro lado, la apariencia como expresión escénica de una realidad excedida, que ha roto con los límites de lo natural. Mi propuesta aquí consiste en analizar cómo el decorado sigue la pauta establecida por el concepto de verosimilitud enunciado por Aristóteles en la *Poética* y, por el contrario, la apariencia propone una estrategia ficcional independiente a la relación con lo natural y, por lo tanto, completamente diferente a la aristotélica.

* Columbia University, New York.

En este sentido, considero que el término maravilla, en su acepción propia del siglo XVII, define exactamente el plano de realidad que la apariencia reproduce ficcionalmente en el corral. Para esclarecer este punto, utilizaré las definiciones de diccionarios de la época y un fragmento de *El Niño inocente de La Guardia* de Lope de Vega.

Por último, para demostrar que el concepto de maravilla del siglo XVII define un plano de realidad propio del ser humano –y no un constructo histórico particular de una época concreta– referiré el concepto de fenómeno saturado en Jean-Luc Marion. Maravilla y fenómeno saturado son dos nombres diferentes para un mismo plano de realidad donde sucede lo admirable y lo inmirable, experiencias estas que la ficción teatral intenta reproducir en el corral de comedias utilizando la apariencia.

1. EL ESCENARIO DE LOS CORRALES

Desde la década de los años 80 hasta hoy, las investigaciones han arrojado nuevos datos que han contribuido a restarle protagonismo al Corral del Príncipe y al Corral de la Cruz, ambos en Madrid y que, hasta el momento, habían acaparado toda la atención. Hoy sabemos que existían también corrales de comedias en otras ciudades más pequeñas como Zamora, Alcalá, Almagro, Toro o la Bañeza (Mateos 2007: 11) o que los de Sevilla fueron los primeros de España: El Corral de las Atarazanas, que abrió sus puertas en 1574, es el más antiguo del que se tiene noticia. Sin embargo, los corrales madrileños siguen marcando la pauta en las interpretaciones sobre puesta en escena porque, a pesar de la diversidad, siguen siendo los más estudiados y, además, por otro motivo de mayor peso (Ruano de la Haza – Allen 1994: 197):

[...] la gran mayoría de las comedias del Siglo de Oro se escribieron para estos teatros, desde las obras más tempranas de Cervantes y de Lope de Vega, hasta mucho después de la muerte de Calderón, y que para entender a fondo la comedia nueva de Lope y sus seguidores, hay que conocer los corrales de la Cruz y el Príncipe.

Los problemas sociales derivados del aumento de población con el traslado de la Corte a Madrid en 1561 llevan a Felipe II a crear las cofradías de caridad y a concederles el privilegio de la gestión de los corrales de comedias cuya recaudación destinarían a sus obras de beneficencia. Así, en 1579 compran el Corral de la Cruz y en 1582 el Corral del Príncipe (Castillejo 1984: 11) y comienza un periodo de intensa actividad teatral en España.

De manera que los dramaturgos del Siglo de Oro estaban visualizando los escenarios de estos dos corrales cuando escribían sus comedias. Al fin de entender cuál es la particularidad de estos escenarios son necesarias algunas anotaciones para ayudar a poner en suspenso los prejuicios que asumimos al pensar hoy en día en un escenario teatral. En la obra *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, publicada en el año 2000, Ruano de la Haza realiza el compendio más exhaustivo sobre la materialidad escenográfica de los corrales hasta la fecha. En él nos informa de que existen diferencias sustanciales entre nuestra concepción actual de escenario, denominada teatro a la italiana, y la de aquellos corrales. Al comparar estos dos modos escenográficos se observa que, en primer lugar, los escenarios de los corrales de comedias no tenían perspectiva, es decir, no estaban concebidos para que la audiencia mirase desde un lugar determinado y frontalmente a la escena. El uso de escenografía en perspectiva estaba comenzando a ser introducido por los escenógrafos italianos como Cosme Lotti en las representaciones palaciegas, pero aún no era frecuente en España.

Además, los corrales no tenían arco de proscenio, es decir, su escenario no era una caja con una embocadura abierta hacia el público como sucede en el modelo italiano, sino que consistían en un tablado rodeado de público por sus tres lados y una fachada, habitualmente, con dos niveles superiores llamados corredores. Los actores entraban y salían a escena por las puertas del vestuario femenino situadas a los dos lados de esta fachada.

Por otro lado, al no existir espacio suficiente entre el tablado y la pared de fondo para cambios de escenografía, en los corrales todos los decorados y apariencias estaban dispuestos en el escenario y listos para ser mostrados cuando comenzaba la función. Unas cortinas colocadas

en los tres niveles –tablado y dos corredores– los ocultaban de la audiencia hasta que llegase el momento preciso de la representación en el que tenían que descubrirse.

Por último, los tres niveles estaban atravesados perpendicularmente por las columnas que sostenían el tejadillo y a su vez dividían la fachada conformando una retícula con nueve huecos. Esta retícula es clave porque es en sus huecos donde se sitúan todos los elementos escenográficos. Esto daba mucho juego a los dramaturgos puesto que permitía usar la dimensión vertical derivada del teatro litúrgico (cielo, tierra, infierno) y explotada al máximo en los corrales de comedias.

Con esta configuración espacial en mente, pensemos ahora en el decorado y la apariencia.

2. DECORADO Y VEROSIMILITUD

Los decorados de los corrales de comedias son aquellos elementos que se exhiben en la extensión ocupada por la fachada y sirven para situar a la audiencia en el espacio donde transcurre la escena. Existían escenas de interior y escenas de exterior. Eran frecuentes entre las de interior el aposento, representada por una mesa y una silla, y el estrado, para el que se usaba una plataforma (Ruano de la Haza 2000: 160-162). Normalmente estas escenas interiores tenían lugar en el hueco central del nivel inferior de la fachada. Como señala John E. Varey, la iluminación aquí era menor porque el primer corredor arrojaba sombra sobre este hueco, característica que se aprovechó para representar en él escenas interiores de cuevas, grutas o cárceles (Varey 1986: 285).

Respecto a los decorados de escenas de exterior, los dramaturgos solían situar la acción en “un número limitado de escenas realistas, muy sencillas, que todo público podía identificar sin dificultad” (Castillejo 1984: 92). Cada especialista en escenografía de corrales de comedias tiene una lista diferente, pero podemos ver que coinciden en las más habituales: la calle, el muro, la torre, el jardín, el barco y el monte. Todos ellos, excepto el monte, se representaban en uno o varios de los nueve huecos de la fachada del escenario. Ruano de la Haza denomina a estos decorados de escenas exteriores “adornados” debido a que

la función de los elementos que los integran es fundamentalmente decorativa y sinecdótica (Ruano de la Haza 2000: 158-159):

[...] designan un todo –un jardín, un aposento– por una de sus partes: unas ramas o macetas, un estrado, un bufete [...]. Estos objetos funcionaban como un telón de fondo, un signo visual que indicaba que el tablado vacío se había convertido, sinecdóticamente, en un lugar específico.

El propio Ruano de la Haza ha desarrollado a lo largo de décadas de investigación una lista de principios donde establece ciertas constantes de la puesta en escena de los teatros comerciales entre los que se encuentran los corrales de comedias. En su principio número catorce dice así (Ruano de la Haza 2000: 327-328):

Los decorados que se utilizaban en los corrales del Siglo de Oro no eran realistas. Su función era más bien icónica, en el sentido de que establecían una relación analógica y convencional con el lugar que querían representar. La función de muchos decorados era informar sobre el lugar en el que se desarrollaba la acción, no crear la ilusión de un espacio escénico.

¿Es lo no realista verosímil? ¿Es lo icónico verosímil? Aristóteles hace una exhaustiva descripción de la norma poética que acompaña con numerosos ejemplos sobre cómo desarrollar este arte, sin embargo, hay algo que subyace a todos ellos, un *basso ostinato* que se oye en toda la *Poética: tó eikós e tó anagkaion*, lo verosímil o lo necesario. Estas parecen ser las condiciones legitimadoras, aquellas que garantizan una mimesis correcta. Debe estar presente lo verosímil¹ y no sólo en los hechos, sino también en todo aquello que colabora con los hechos. Aristóteles lo expresa así (García Yebra 1974: 180-181):

Y también en los caracteres, lo mismo que en la estructuración de los hechos, es preciso buscar siempre lo necesario o lo verosímil, de suerte que sea necesario o verosímil que tal personaje hable u obre de tal modo, y sea necesario o verosímil que después de tal cosa se produzca tal otra.

¹ Nótese que es una disyuntiva, lo verosímil o lo necesario, por lo que se me permite a partir de ahora referirme solo a lo verosímil que es el tema que ocupa estas páginas.

La tendencia general en la interpretación del concepto de verosimilitud aristotélico –exceptuando la lectura didáctico-moral basada en la imitación como copia, y por tanto como falsedad, propia de la recepción medieval de la *Poética* aristotélica en autores como Averroes, Al-Farabi o Avicena (Llanos López 2005: 54)– es considerar que construye una realidad interna en la obra que posee una coherencia propia. En palabras de Santiago Trancón: “la mimesis teatral introduce la ficción como elemento necesario de su forma especial de reproducir los hechos por una realidad interna” (2006: 112).

Siguiendo con esta línea, no parece descabellado suponer que los elementos escenográficos deben ser consistentes con esa realidad interna a través de la verosimilitud, al igual que se le exige a la estructura de los hechos, a los personajes o a la sucesión temporal. De manera que no supondría ninguna fractura en la verosimilitud que los decorados del corral de comedias fuesen, como decía Ruano de la Haza unas líneas arriba, “no realistas”, dado que la realidad externa a la obra ya no es determinante en la consecución de la mimesis. Tampoco la creación de una ilusión es condición necesaria para la ficción poética. Bastará con que los decorados cumplan su función informativa (no comprendo por qué Ruano de la Haza no utilice aquí la expresión “función deíctica” estando ésta, sin embargo, tan cercana a lo que quiere expresar) y señalen el emplazamiento de la escena para evitar que aparezca el elemento que rompe la mimesis para Aristóteles: lo irracional (*álogon*).

La función sinecdótica de los decorados es un extra, en cuanto no es imprescindible para cumplir con la verosimilitud, aunque sí contribuye a reforzar la trabazón interna al lograr que la deixis impregne otras zonas del escenario. Ahora bien, ¿existe la ficción más allá de la verosimilitud?

3. LO SOBRENATURAL EN ESCENA

Detrás de las cortinas de la fachada del escenario se escondían las apariencias. Aunque también se usaban en los autos sacramentales y en el teatro palaciego, las del corral de comedias tenían su propia

esencia. Era un golpe de efecto visual que los dramaturgos reservaban para momentos álgidos de la trama. Las características que destaca Ruano de la Haza de las apariencias son definitivas para entender su diferencia respecto a los decorados. Por un lado, se componían por un “lienzo, cuadro o *tableau vivant* que no tenía a menudo mucha conexión con el espacio escénico en el que se estaba desarrollando la acción, aunque en ciertas ocasiones sirviera para determinarlo” (Ruano de la Haza 2000: 225). Las apariencias tienen la libertad para romper momentáneamente con el emplazamiento, introduciendo una dislocación en ocasiones perturbadora respecto al decorado que estaba operando un segundo antes.

Por otro lado, las apariencias debían provocar admiración, sorpresa, eso las hacía idóneas para presentación de milagros o para escenas violentas. Varey señala como ejemplos de este último caso las apariencias de *Los baños de Argel* de Cervantes o *El alcalde de Zalamea* de Calderón (Varey 1986: 286).

Díez Borque cita las palabras de Cervantes a través de Don Quijote para destacar la gran atracción que la audiencia sentía por estos recursos escénicos: “Y aún en las (comedias) humanas se atreven a hacer milagros, sin más respeto ni consideración que parecerles que allí estaría bien el tal milagro y *apariciencia*, como ellos llaman para que gente ignorante se admire y venga a la comedia” (Díez Borque 2002: 75).

Por su parte, Arellano apunta la relación de las apariencias con las escenas de retablo, herencia del teatro litúrgico medieval: “Abundan como es lógico, en las comedias de santos, pero conocen también un uso muy frecuente en forma de visiones y sueños en las tragedias” (Arellano 1995: 85).

En definitiva, la apariencia supone una fractura, un aparecer súbito de algo inesperado y sobrenatural. Su aparición es en gran medida inesperada, se produce por el descorrerse repentino de una o varias cortinas. La apariencia surge ante los ojos de la audiencia como algo extraordinario. Ruano de la Haza resume así la diferencia respecto al decorado: “Si el decorado teatral del Siglo de Oro se conformaba más o menos con un principio de verosimilitud realista, la apariencia rompe los límites de lo natural para existir en un plano diferente de la realidad escénica” (Ruano de la Haza 2000: 225). Ante esto resuena inmediatamente la máxima aristotélica definida en la *Poética*: “Se

debe preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble” (García Yebra 1974: 223).

La apariencia es lo posible increíble, es la ficción gestada fuera de la verosimilitud y que, sin embargo, constituye una apelación a la realidad real de la audiencia. En otras palabras, la apariencia es la representación de un plano de lo real que difiere de la realidad ordinaria. Lo interesante aquí, y que convierte a la puesta en escena de los corrales de comedias en un ejemplo excepcional para el estudio de estrategias ficcionales, es observar cómo la ficción no es un estado homogéneo bajo el que encuentran expresión todos los planos de realidad, sino que ella misma tiene que escindirse en planos diferentes para encontrar una forma de representar los diferentes pliegues de acontecer de lo real. En su intento de representación de una realidad que se excede, la ficción genera formas nuevas de asunción de lo real –como la apariencia– logrando mantener así el vínculo con lo real del que depende su fundamento.

Ahora bien, ¿qué cualidad ontológica tiene la apariencia? ¿Cuál es su correlato fuera de la ficción teatral? ¿Qué tipo de realidad es esta que se escapa de lo verosímil y que, a pesar de ello, sigue siendo real? Mi respuesta aquí es la maravilla en el siglo XVII y el fenómeno saturado en el siglo XXI.

4. LA EMERGENCIA DE LO INESPERADO

Sebastián de Covarrubias recoge en su diccionario publicado en 1611 la siguiente definición de “maravilla”: “cosa que causa admiración del verbo latino *miror-aris*. por admirarse” (Covarrubias 1611: 1077,2). Esta definición es mencionada por el *Diccionario de Autoridades* de la Real Academia Española publicado entre 1726 y 1739 junto a la referencia de un ejemplo preciso a cargo de Ambrosio de Morales. En él se hace alusión a las palabras de los historiadores y geógrafos Lucio Floro y Paulo Orosio: “una nueva maravilla, y tal que no se pudiera hallar quien la creyese” (Real Academia Española 1734: 495,1).

En estas dos definiciones encontramos palabras pertenecientes al mismo campo semántico: “admirable” (que causa ‘admiración’),

“extraordinario”, “pasmoso” (que causa ‘pasma’) y una expresión “que no pudiera hallar quien la creyese” que puede ser resumida con la palabra “increíble”. Por tanto, parece claro que “maravilla” es algo fuera del orden cotidiano de acontecimientos, algo que irrumpe y provoca un cierto tipo de impacto por ser inesperado.

En *El niño inocente de La Guardia* de Lope de Vega, “maravilla” es usado para definir las milagrosas consecuencias del horrible suceso de la pasión, crucifixión y muerte de Juanico. En el diálogo final entre las alegorías de la Razón y el Entendimiento se lee (Vega 1985: 160):

RAZÓN:

¡Qué maravilla tan rara,
que -como hiriéndole corra
de Cristo la sangre y el agua
que salió de aquella fuente,
mar de tesoros de gracia,
dio la vista a un hombre ciego-
su madre, que ciega estaba,
cobró la vista perdida
en abriendo sus entrañas!

Es reseñable la yuxtaposición de las palabras “rara” y “maravilla”. Concibo esto como un pleonasma intencionado por considerar que “rara” funciona aquí como sinónimo de extraordinaria. Este pleonasma tiene sentido al pensar que Lope de Vega está aludiendo a dos maravillas al mismo tiempo: la muerte de Juanito y la recuperación de la vista de su madre.

En el *Thesaurus Verborum Hispano-Latinus* de 1679, Balthazar Henríquez menciona específicamente el término *raro* para traducir al latín “maravilla” en la expresión “por maravilla sucede esto” (Henríquez 1679: 293,2). También usa la palabra *insolitum* que ha llegado hasta el español actual prácticamente sin variación como “insólito”.

Con lo dicho hasta ahora, se pueden percibir las similitudes entre las propiedades de la maravilla y de la apariencia. Ambas, la primera en tanto plano de la realidad y la segunda en tanto plano de la ficción, se refieren al mismo fenómeno ontológico: la fractura en la realidad cotidiana (maravilla) y en la realidad externa (apariencia)

y la emergencia de lo inesperado. El poder de la apariencia es tan grande, es tan excedido lo que se representa, que no solo quiebra la realidad del público del corral, sino que incluso supone también un quiebre de la realidad escénica (aquella realidad interna en la que tenía lugar la verosimilitud aristotélica y en la que permanece el decorado) quedando ligada al ser de su existencia tan sólo por la condición de posibilidad del texto, origen y fundamento.

5. FENOMENOLOGÍA DEL EXCESO

Por último, señalar que el plano de lo real en el que se encuentra el término “maravilla” tiene una ontología extremadamente similar al fenómeno saturado, un concepto concebido por el fenomenólogo francés Jean-Luc Marion y descrito fundamentalmente en su obra capital *Siendo dado*. Mi propuesta aquí es presentar la maravilla y el fenómeno saturado como dos conceptos de un mismo acontecimiento: el exceso. Hago aquí una breve digresión para entender el contexto en el que Marion está pensando este concepto.

La metafísica no ha sido proclive a formular ideas en torno al exceso, sino más bien a acotar aquellas ideas que excedían dentro de categorías precisas. No obstante, un antecedente del fenómeno saturado se encuentra en Kant: “*Sublime* (Erhaben) llamamos lo que es *absolutamente grande*” (Kant 2011: 165). Hay que tener en cuenta, no obstante, que Kant restringe la consideración de lo sublime tan solo a los objetos de la naturaleza. Esta condición no se encuentra en el fenómeno saturado de Marion, aunque él sí se apoya en Kant para construir la definición de este concepto, más concretamente, utiliza las categorías del entendimiento kantianas como descripciones negativas del fenómeno saturado.

Aunque el auténtico apoyo de Marion es el ‘principio de todos los principios’², de Edmund Husserl donde queda establecida la

² “que *toda intuición en que se da algo originariamente es un fundamento de derecho del conocimiento; que todo lo que se nos brinda originariamente* (por decirlo así en su realidad corpórea) *en la ‘intuición’, hay que tomarlo simplemente como se da, pero también sólo dentro de los límites en que se da*” (Husserl 1949: 58) [énfasis del autor].

importancia de la noción de horizonte: “sólo dentro de los límites en que se da”. El horizonte unifica, acoge y fija lo indeterminado, aquello que está más allá del campo de percepción. Supone asumir que el mundo no termina en lo que está ‘ahí delante’, sino que se extiende circundado por un horizonte que marca el límite de lo que puede darse.

Sobre esta base, y cerrando aquí la digresión, Marion formula el fenómeno saturado como aquello que sobrepasa el horizonte y que es ‘no-mentable’ según la cantidad; ‘insoportable’ según la cualidad; ‘absoluto’ según la relación e ‘inmirable’ según la modalidad. Esta última característica es la que me interesa aquí para concluir con un problema abierto. Marion escribe respecto a esta cualidad de inmirable: “el Yo experimenta el desacuerdo entre un fenómeno al menos potencial y las condiciones subjetivas de su experiencia y, por consiguiente, no logra constituir un objeto” (Marion 2008: 349).

Así el fenómeno saturado, aunque inmirable, por resistirse a las condiciones de objetivación, aparece y es visible. Nótese que esta última categoría se refiere al ‘Yo’ en tanto conciencia que experimenta el fenómeno –y que queda reducido en este caso a mero testigo– mientras que no-mentable, insoportable y absoluto hacen referencia al horizonte, es decir, a sus condiciones de aparecer.

La pregunta que sigue es ¿hasta qué punto son compatibles el inmirable del fenómeno saturado y la admiración de la maravilla? En ninguno de los dos casos se constituye el objeto. Covarrubias alude en su definición de “admiración” al pasmo (así como lo hizo en “maravilla”) y le suma el espanto: “es pasmarse, y espantarse de algun efeto que vee extraordinario, cuya causa inora” (Covarrubias 1611: 30,1).

¿Se puede trazar una relación entre lo inmirable de Marion y el espantarse de Covarrubias? Un sí como respuesta supone fortalecer aún más la similitud entre la maravilla y el fenómeno saturado como dos enunciaciones de un mismo acontecimiento fenomenológico.

CONSIDERACIONES FINALES

El escenario de los corrales de comedias ha sido un espacio de gran relevancia en la conceptualización del teatro del Siglo de Oro y ha determinado la escritura de algunos de los mejores dramaturgos españoles de todos los tiempos, como es el caso de Lope de Vega. Las cualidades de este escenario se han traducido en recursos que, por querer representar diferentes planos de realidad, han desarrollado estrategias en diferentes planos de ficción. Uno de ellos son los decorados, cuya ficción se encuentra bajo el patrón de verosimilitud aristotélico puesto que contribuyen a la coherencia de la realidad interna de la obra. Son un ejemplo excelente de cómo el realismo o el naturalismo escenográfico no es una cualidad imprescindible en lo que a la verosimilitud concierne. Al contrario, la función déictica y sinecdótica de estos escuetos recursos escenográficos cumplen a la perfección con la mimesis.

Ahora bien, mientras que el decorado es la representación de una realidad cotidiana, la apariencia es una forma de representación escénica del exceso de lo real. No cumple con la verosimilitud aristotélica, sino que, al contrario, la apariencia es lo posible increíble, aquello irracional que rompe la mimesis. He propuesto aquí que el plano de realidad que está siendo representado en la apariencia es la maravilla y he generado la diada maravilla/fenómeno saturado.

Por todo lo anterior, considero que el término maravilla, en su acepción propia del siglo XVII, define exactamente el plano de realidad que la apariencia reproduce ficcionalmente en el escenario del corral. Es decir, la apariencia es la representación escenográfica del acontecimiento fenomenológico que es la maravilla.

Por otro lado, aquello donde el ojo no es capaz de constituir un objeto se denomina lo inmirable. La apariencia y la maravilla no son algo visual propiamente, sino que son inmirables por resistirse a las condiciones de objetivación a pesar de aparecer y ser visibles. Existe un desacuerdo entre lo visible y su decodificación debido a un exceso, a una saturación del acontecer.

En definitiva, la ficción demuestra en el corral de comedias su poder de desdoblamiento en diferentes planos y en diferentes estrategias, unas referentes a lo natural, lo ordinario y otras a lo sobrenatural, lo

extraordinario. Así sucede que la realidad alimenta la ficción, pero no siempre a través de lo verosímil. La apariencia resulta entonces ser una nueva vía para el análisis de la relación entre realidad y ficción. Otras muchas facetas de esta relación quedan aún inexploradas.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio (1995), *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra.
- CASTILLEJO, David (ed.) (1984), *El corral de comedias: escenarios, sociedad, actores*, Madrid, Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Madrid.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (1611), *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Impresor Luis Sánchez.
- DÍEZ BORQUE, José María (1996), *Teoría, forma y función del teatro español de los Siglos de Oro*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta.
- DÍEZ BORQUE, José María (2002), *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro español*, Madrid, Ediciones del Laberinto.
- GARCÍA YEBRA, Valentín (1974), *Poética de Aristóteles*, Madrid, Gredos.
- HENRÍQUEZ, Baltasar (1679), *Thesaurus utriusque linguae hispaniae et latinae*, Madrid, Impresor Juan García Infanzón.
- HUERTA CALVO, Javier (ed.) (2003), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos.
- HUSSERL, Edmund (1949), *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- KANT, Immanuel (2011), *Crítica del Juicio*, Madrid, Tecnos.
- LLANOS LÓPEZ, Rosa Ana (2005), *La definición del efecto cómico en la comedia española del Siglo de Oro desde las nociones de verosimilitud interna y externa*, en Isabel Ibáñez (ed.), *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, pp. 51-66.
- MARION, Jean-Luc (2008), *Siendo dado. Ensayo para una fenomenología de la donación*, Madrid, Síntesis.
- MATEOS, Abel Alonso (2007), *El teatro barroco por dentro: espacios, escenografía y otros recursos de la comedia áurea*, "Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica" (Almendralejo), 2, pp. 7-46.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1734), *Diccionario de Autoridades de la lengua castellana*, Madrid.
- RUANO DE LA HAZA, José M. (2000), *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Editorial Castalia.

- RUANO DE LA HAZA, José M. – ALLEN, John J. (1994), *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Editorial Castalia.
- TRANCÓN, Santiago (2006), *Teoría del teatro: bases para el análisis de la obra dramática*, Madrid, Editorial Fundamentos.
- VAREY, John E. (1986), *Valores visuales de la comedia española en la época de Calderón*, “Edad de oro” (Madrid), 5, pp. 271-298.
- VEGA, Lope de (1985), *El Niño inocente de La Guardia. A Critical and Annotated Edition, with an Introductory Study by Antony J. Farrell*, London, Tamesis Books.

Unos catalejos muy móviles.
Aproximaciones y alejamientos de la mirada
en una selección de cuentos de Agustín Acevedo Kanopa

Giuseppe Gatti Riccardi*

1. PARA INTRODUCIR EL OBJETO DE ESTUDIO: LA MIRADA ITINERANTE

Al publicar *Le città invisibili* (1972) y al plantearse preguntas acerca del grado de legibilidad del mundo que rodea al hombre del siglo XX, Italo Calvino había puesto en evidencia cómo el pensamiento humano se fundase en un carácter esencialmente visual: para el escritor italiano el acto de pensar es, en realidad, ‘ver imágenes’. Es la fuerza creativa presente en el ser humano la que permite el surgimiento de la poética de la mirada: las imágenes vistas se trasladan al pensamiento, como efecto de una fuerza que parte de lo observado, y crea conceptos, ideas y visiones. El procedimiento mental al que alude Calvino, como proceso de imaginación que parte de lo visual y llega a la expresión verbal, es el punto de arranque de nuestro estudio que se propone analizar una selección de cuentos de la recopilación *Historia de nuestros perros* (2015), del escritor y periodista uruguayo Agustín Acevedo Kanopa (Montevideo, 1985). Ese mismo año el libro ha sido galardonado con el Premio Nacional de Literatura otorgado por el Ministerio de Educación y Cultura del país rioplatense¹. En

* Università degli Studi Guglielmo Marconi, Roma.

¹ La trayectoria literaria de Acevedo Kanopa se inaugura en el año 2007 cuando ve la luz el poemario *Caja negra*; dos años más tarde sale su primera novela, *Antes del crepúsculo*. En 2013 se publica otra novela, *Eucaliptus*, que se hace merecedora de la Mención de Honor en los premios Nacionales de Literatura/MEC.

el marco de los cinco cuentos que componen el volumen, se centrará la atención en los últimos tres, por ser aquellos en que se ponen en evidencia con mayor claridad tres de los rasgos clave de la escritura de Acevedo Kanopa, a saber: a) la capacidad para construir unas historias en que resulta arduo, cuando no imposible, identificar certeramente un desarrollo único de la trama, que tiende a ocultar lo esencial en los momentos menos esperados de la narración; b) la construcción de textos en los que el avance de la ficción se apoya de forma notable en el uso de las imágenes: pinceladas plásticas que ‘construyen la escena’ en que se desarrolla el hilo narrativo; c) un frecuente cambio de perspectivas en el punto de observación que ocupan el narrador y los protagonistas (cuando estos dos roles no coinciden): la estructura narrativa misma da la sensación de que la posición desde la que se enfocan y se relatan los hechos varía en función de algún parámetro que el lector debe encargarse de descubrir.

Esta centralidad de la imagen pone de relieve cómo los textos de Acevedo Kanopa participan de una característica estructural que se está difundiendo en las letras universales, y sobre todo en lengua española, en estos primeros veinte años del siglo XXI. Gracias a la presencia de instrumentos ópticos e informáticos como *Google Earth*, la vida del ser humano se ha transformado en una experiencia sometida a un control continuo: el hombre contemporáneo se convierte en un individuo vigilado constantemente desde los satélites, como en un modelo foucaultiano llevado a la enésima potencia gracias a los avances tecnológicos. Estas modalidades de control conllevan un cambio radical en la perspectiva desde la cual el hombre observa el mundo: ahora, la mirada y el consiguiente registro de los quehaceres humanos se ejercen a través de un teleobjetivo. Si se traslada esta comprobación empírica del ámbito social al campo de la producción artística, se observa cómo la contemplación ‘desde arriba’ y ‘desde cerca’ ha provocado unos cambios en la manera en que los escritores construyen sus propios textos narrativos; así lo evidencia Vicente Luis Mora cuando recuerda cómo “nuestra visión del mundo ya no es objetiva sino *teleobjetiva*; ya no es ni siquiera visión, sino *televisión* [...]. Los narradores tienen una nueva conciencia de lo global, ahora lo sienten en su carne y eso se trasluce en sus textos” (Mora 2012: 133). Esta nueva conciencia de lo global se expresa, en lo literario, en un

aumento notable de ficciones en los que el tratamiento de las imágenes parece apoyarse en el uso tanto del telescopio como del microscopio: las descripciones de personajes, escenarios y ambientes se dan a través de estrategias narrativas que funcionan como mecanismos ópticos capaces de permitir acercamientos y alejamientos hacia y desde el foco de atención, confirmando el hecho de que la nueva mirada literaria apunta la obtención de “un sentido de conjunto, la adquisición de una perspectiva a vista de pájaro sobre los acontecimientos, del punto de vista del astronauta sobre la Tierra, del punto de vista del cibernauta sobre los sistemas” (Ascott 2000: 97). Esta actitud de los narradores contemporáneos configura la traslación a la escritura de una dinámica social por la que la tecnología dota al ser humano de ojos electrónicos y mecanismos ópticos que le ofrecen la posibilidad de alcanzar una vista de pájaro: el resultado es que “los escritores actuales están obsesionados con la idea de apresar el planeta, de verlo todo al mismo tiempo, gracias al *Aleph tecnológico*, y poder viajar instantáneamente, con la prosa, del más pequeño al más grande punto de las escalas” (Mora 2012: 136).

En la literatura de Acevedo Kanopa, las imágenes representan el verdadero eje de las narraciones no solo porque –tal como ocurre en algunos relatos– los protagonistas manifiestan una cierta obsesión por la idea de verlo todo, sino también por el hecho de que las imágenes ofrecen a los personajes una suerte de asidero: las criaturas de ficción se zambullen en estas imágenes y adquieren sentido en el acto de reflejarse en ellas. Acevedo Kanopa construye sus relatos sobre la interacción entre la imagen y el héroe ficcional: la suya es una narrativa que avanza a la deriva “por los senderos más inesperados de la historia. Como en una investigación policial donde las pistas las constituyen, justamente, las imágenes. Los personajes bucean dentro de ellas como dentro de un sueño. O de una película que transita a través de lo que esas imágenes nos dicen” (Altesor 2017: 6). Bucear en el mar de las imágenes, cuando lo narrado se sigue a través del saber de un narrador concreto (el protagonista o un personaje que oye lo ocurrido), significa presentar al lector textos en que el desplazamiento del punto de vista es frecuente; es decir, la posición del ojo del personaje que desempeña el rol protagónico se desplaza reiteradamente con respecto al objeto observado: este desplazamiento

del punto de observación a través de la técnica del zoom (en su doble modalidad de *zoom in*, o acercamiento y de *zoom out*, o alejamiento) es un mecanismo que busca trasladar a la literatura uno de los principios clave de la estética formalista, que sus partidarios aplicaban tanto a la lengua poética como al cine y a las artes plásticas. Se alude aquí al principio de la ‘des-automatización’ de la percepción de la forma: lo esencial en la creación de la obra artística es que el ojo de quien lee (o mira) se vea obligado a maximizar la atención; es decir, la atención del receptor debe detenerse, asombrada, cuando entra en contacto con la obra, puesto que solo “será artístico el procedimiento que retenga nuestra percepción. [...]. Lo que se persigue es crear una sensación al máximo. [...]. Reforzar la sensación es combatir el automatismo de la percepción” (Domínguez Caparrós 2013: 50). Ahora bien, si los procedimientos literarios de des-automatización de la percepción son considerados por los formalistas como un medio de hacer más sensible el objeto observado, del mismo modo las técnicas del zoom que Acevedo Kanopa adopta en sus textos perfilan un procedimiento que desplaza el foco de atención de lo esperado a algún detalle poco perceptible, para que la percepción se dé desde un sesgo no-habitual. En este sentido, el escritor montevideano diseña un descentramiento continuo del foco, evitando que el acto de mirar se realice desde la misma perspectiva, según un esquema descrito por Roman Jakobson: “Repetidas, las percepciones se hacen cada vez más mecánicas: los objetos ya no son percibidos, sino aceptados a ciegas” (Jakobson 1988: 29).

Los tres cuentos elegidos tienen en común la centralidad del sentido de la vista como modalidad de percepción del mundo: coherentes con el objetivo del descentramiento de la perspectiva, las tramas presentan una variedad de puntos de vista que no debe entenderse en un sentido cuantitativo (es decir, no en términos de una multiplicidad de personajes-sujeto de la mirada), sino en relación con las dinámicas de acercamiento y alejamiento del ‘ojo que observa’. En este conjunto de narraciones la interacción entre el mundo y el ser humano –es decir la percepción que éste tiene de la realidad concreta– desclasa el papel del tacto como herramienta de conocimiento de mundo y ensalza en cambio el de la vista, según el modelo que propone Maurice Merleau-Ponty en *Fenomenología de la percepción*: “jamais le champ tactile

n'a l'ampleur du champ visuel, jamais l'objet tactile n'est tout entier présent à chacune de ses parties comme l'objet visuel, et en somme que toucher n'est pas voir" (Merleau-Ponty 2010: 914).

El rol clave de la mirada en las dinámicas de percepción de lo real enlaza, en la trilogía de cuentos escogidos, con la doble modalidad de *zoom in* y de *zoom out* que Acevedo Kanopa utiliza como un director de cine. Se intentará comprobar cómo los textos de ficción del escritor uruguayo pueden leerse como una traslación al acto escritural de un procedimiento cinematográfico que se centra en la exhibición del detalle, del objeto a solas, en el marco de la toma cinematográfica; se trata de un procedimiento que traspone a lo literario el principio pasoliniano de la importancia del enfoque detallista, según recuerda Giacomo Manzoli en *Cinema e letteratura*:

se è vero che il regista deve ogni volta creare gli strumenti della sua lingua, egli ha a disposizione elementi come le inquadrature, simili ai *monemi*, ed elementi come i singoli oggetti che rientrano in ciascuna inquadratura, che egli chiama *cinemi*, e che si comportano esattamente come i fonemi della lingua. I *monemi* sarebbero quindi immagini che egli recupera dal serbatoio della propria immaginazione e della propria memoria, dotati dunque del senso dato loro dall'esperienza, formate da *cinemi* (Manzoli 2012: 42).

En las páginas que siguen se verá cómo la técnica descriptiva de Acevedo Kanopa se basa en ensalzar el papel de los objetos diminutos presentes en un dado espacio físico (los *cinemi* relativos a una toma puntual), colocándoles en un ámbito en el que interactúan la imaginación y la memoria.

2. LA MIRADA QUE SE APROXIMA: MODALIDADES CINEMATOGRAFICAS EN "18 Y TACUAREMBO"

La técnica narrativa que adopta Acevedo Kanopa en este relato sigue explícitamente las modalidades de desplazamiento de una cámara de cine, dotada de la posibilidad para realizar un acercamiento extremo a un detalle mínimo. Esta modalidad, al permitir aproximarnos a las

pequeñas realidades desatendidas, logra que los ojos del narrador sean como una cámara de cine que “enfoca la escena y hace a veces un *zoom* sobre un detalle. Como cuando nos cuenta que de niño es llevado a vivir con un primo que pasa muchas horas sobre una azotea, observando el tráfico de 18 de Julio y ve a un mosquito que se posa sobre uno de sus párpados” (Altesor 2017: 6). De entrada, se proporciona al lector un dato esencial acerca de las dinámicas espaciales que caracterizan el relato: el protagonista y su primo se ubican en un espacio puesto por encima del nivel de la calle, la azotea, una suerte de atalaya desde la cual los dos jóvenes pueden observar la vida abajo, sin ser vistos. Se plantea, así, una situación por la cual el ser que mira se encuentra en una posición privilegiada: los objetos de su mirada no son conscientes de su condición de blancos de la observación ajena, lo cual da lugar a una dinámica de voyeurismo urbano. Al observar, sin ser vistos, los movimientos de los ciudadanos que se desplazan por las calles, los dos cautivos de la azotea llevan a cabo un ejercicio que Alberto Moravia hubiera definido como mera “scopofilia, o se si preferisce, voyeurismo, [che] sarebbe all’origine di gran parte della narrativa e, ovviamente, del cinema. Non ci sarebbe invece scopofilia nella pittura e nella scultura perché in queste arti mancherebbe il movimento: il *voyeur* non tanto spia l’oggetto quanto il suo movimento, cioè il suo comportamento” (Moravia 1985: 39).

Si se considera la condición de encierro de los protagonistas, su posición de observadores ‘privilegiados’ y su propensión hacia la contemplación no del objeto sino de su movimiento, el lector dispone de todo los elementos clave que constituyen el eje del relato: por un lado, un mecanismo de percepción que se basa en el acercamiento extremo de la mirada, como un zoom cinematográfico; por otro, una actitud de voyeurismo urbano, basada en la posición de privilegio de quien ejerce el acto de mirar.

Queda aún pendiente la pregunta acerca de cuál es la poética de la mirada que la narración esboza. Desde el comienzo el acto de mirar se articula en torno a una doble forma de observación: por una parte, se sugiere la presencia de una mirada inmóvil, es decir, un ojo que desde un punto fijo observa eventos que se mantienen a la misma distancia del observador; por otra parte, la narración se centra en la descripción de unos momentos puntuales en que la operación que

cumple el ojo es la del *zoom in* o *zoom out* cinematográfico. Ya se ha comentado que el niño que narra la historia y su primo son encerrados por la madre de éste en una azotea, y este encierro –que expone a los niños a merced del sol del enero austral– se extiende a lo largo del tiempo que la señora transcurre en su consultorio. Ésta es la condición logística desde la que se observa lo real. Ya en el incipit, Acevedo Kanopa pone en relación dos tipologías del acto de mirar que tienen en común la posición elevada con respecto al objeto de observación: el texto propone el parangón entre la postura de los astronautas, que observan la Tierra desde sus naves espaciales, y la del niño que desde una posición fija (la azotea) observa inmóvil el bullicio callejero:

los astronautas no gritan, son solo un rostro en una pecera que se va llenando de agua, *limitándose a ver* el destino, la historia armándose y desarmándose del otro lado del vidrio; allá la Tierra, los océanos, el verde engañoso de los continentes; acá el plástico, el metal, el zumbido del fuego. Isma tenía algo de astronauta en su quietud, en cómo se quedaba horas *observando* los autos, arrodillado, sacando notas mentales con el mentón en el pretil (Acevedo Kanopa 2015: 115, cursiva mía).

El parangón parece subrayar el alejamiento de ambos del contexto social; las ideas clave son la de quietud (que caracteriza a ambas figuras: el astronauta e Ismael) y la de limitarse a ver; no hay acción posible, en el primer caso, y no hay voluntad de acción en el segundo, como si la mera observación de eventos, gestos, situaciones, fuera suficiente para justificar la abulia. Tanto el narrador como su apático primo, Ismael, mantienen fijo su punto de vista (no se mueven de la azotea), y se centran en una tarea paciente y continuada de observación de ciertos aspectos del campo visual urbano (colores de los coches, números de matrícula de los autobuses, etc.); esta modalidad de observación es la que permite identificar los aspectos menos evidentes y más ocultos de la realidad circundante, fijándose en la interacción que se establece entre las distintas partes que se mueven y actúan en el campo visual. Este mecanismo, aplicado a la actividad ocular, es subrayado por Jonathan Crary quien insiste en cómo solo si miramos con paciencia “de manera fija a áreas locales de un campo visual, podemos empezar a ver su textura desconocida, su extrañeza, las insondables relaciones

de una parte con la otra, la incertidumbre sobre cómo estos elementos locales interactúan como un campo dinámico” (Crary 2008: 285). No obstante, la que podríamos definir como ‘mirada fija desde lejos’ no es la única modalidad de observación que caracteriza a los personajes del cuento; ya se ha adelantado cómo el mecanismo cinematográfico de enfoque de las escenas descritas remite al de un zoom sobre un detalle; esto ocurre en el momento en que el narrador se percata del estado abúlico de su primo, centrando su atención en un pormenor de su cara: “Cuando giré a preguntarle qué estaba viendo, vi a un mosquito aterrizar sobre su párpado. No pestañeó, ni le tembló la vista. Vi de cerca cómo la panza del mosquito se oscurecía y aumentaba de tamaño [...]. El mosquito terminó de beber toda la sangre que podía y volvió a emprender vuelo, pero Isma siguió mirando hacia abajo” (Acevedo Kanopa 2015: 121). El texto plantea aquí tanto un desdoblamiento como un desplazamiento del foco de atención: hay un desplazamiento porque el narrador se vuelve para mirar a Ismael y la calle desaparece de su campo visual. Dada la proximidad física entre los dos, lo que ve no es una figura entera, sino un detalle; enfoca solo un particular nimio, un *cinema*, es decir, la acción de succión del mosquito. Paralelamente, hay también un desdoblamiento porque mientras el horizonte de la mirada del personaje principal se estrecha de este modo, el otro observador desde la atalaya, Ismael, sigue con apática tarea de mirar desde una posición fija hacia la calle. Hay aquí un nuevo elemento a considerar: el comienzo de un estado de desintegración perceptiva en el personaje de Ismael: su mirada, siempre fija en el mismo paisaje callejero, ya no capta lo próximo, lo cercano. Esta limitación remite a la diferencia entre el ojo móvil y oteador, y el ojo estático, pues el primero sería

lo que preserva el carácter pre-construido del mundo. Éste primero es el ojo que acaricia los objetos habitualmente, familiarmente, extrayendo solo relaciones previamente establecidas entre ellos. Una vez que el ojo deja de moverse, se genera una situación potencialmente volátil: tras un periodo de tiempo bastante breve, el ojo inmóvil causa una ebullición de la actividad, da paso tanto al trance como a la desintegración perceptiva (Crary 2008: 286).

En el texto de Acevedo Kanopa, el hecho de que “Isma siguió mirando hacia abajo” conecta con el estado de trance al que alude Cray, pues el primo del protagonista se caracteriza por una mirada que, de tan fija, se hace pasiva, precisamente porque su atención se ha vuelto volátil. Finalmente, el texto contempla la reflexión del propio narrador acerca la posibilidad de que el centro de la mirada no sea uno solo; de ahí que el sujeto que observa se convierte, a su vez, en objeto de la mirada ajena. El relato da, así, lugar a una lectura que remite a la intersubjetividad del acto de mirar, a la lógica del ser-para-el-otro. El narrador confiesa que “la sensación de altura convertía a todo el mundo en algo irreal, o quizás a nosotros en irreales, observando al mundo verdadero que seguía su trayecto y existencia más abajo” (Acevedo Kanopa 2015: 122). El acto de mirar a la calle (los dos niños consideran la vida abajo como el ‘mundo verdadero’) se inserta en una dinámica de ‘conducta forzada’ que hace que los dos jóvenes se vean obligados a permanecer durante horas en ese espacio aislado, expuesto a la inclemencia del sol. A partir de esta condición de encierro los protagonistas intentan interactuar, a través de los ojos, con el mundo: el ojo vendría a ser el órgano que le da al mundo un sentido, según el modelo que Merleau-Ponty propone en su ensayo *Fenomenología de la percepción*; se trataría de establecer un vínculo entre el ‘mundo verdadero’ (el ‘afuera’ callejero) y la conciencia individual (la de los niños, en un ‘adentro’ del que no pueden salir). En este sentido, el objetivo del acto de mirar reside en entrar en el mundo de afuera, acceder a él, pues “mirar un objeto, [...] es *venir a habitarlo*. El vínculo entre conciencia y mundo se da a través del cuerpo, que forma con lo visible un sistema, se conforma como fundamento del pensar y halla en el lenguaje su instrumento” (Monteleone 2004: 29, cursiva mía). La posibilidad de que el sujeto que observa pueda acceder al mundo observado convierte el cuerpo del primer observador –siguiendo la terminología de Merleau-Ponty– en un ‘sujeto del espacio’. Ahora bien, la inclusión del ente observador primigenio en el mundo lo coloca en el papel de objeto de la mirada de otros, según un modelo que pone en relación “la notion du niveau spatial et du corps comme un sujet de l’espace” (Merleau-Ponty 2010: 943). La conversión del observador en sujeto del espacio implica: a) el abandono de la posición privilegiada donde llevar a

cabo la práctica del ‘ver sin ser visto’; b) lograr la coincidencia entre la conciencia (lo individual) y el mundo (el afuera), lo que implicaría para los dos jóvenes un ‘habitar el objeto observado’: esto es, evadir de su espacio de reclusión y trasladar sus cuerpos hacia el sistema-mundo. Volveremos sobre la idea de evasión en el último apartado de este estudio; por ahora cabe observar cómo la continua alternancia del punto de vista, las dinámicas de alejamiento y de acercamiento de la mirada, la inversión entre el rol de observador y el papel de objeto observado contribuyen a una continua recreación del campo visual según un mecanismo por el que “le redressement du champ résultait d’une série d’associations entre les positions nouvelles et les anciennes” (Merleau-Ponty 2010: 943).

3. LA MIRADA QUE CURIOSEA: OBSERVACIÓN INFANTIL EN “LA MEMORIA DE LOS PECES”

En el cuento que se examina en este apartado el autor sugiere una interacción entre el ejercicio de la mirada –como herramienta de descubrimiento de la realidad concreta– y una investigación del mundo que, por profundizar en los más recoletos y a veces lóbregos detalles del objeto o fenómeno observados, tiene algo de enfoque naturalista. El uso del adjetivo ‘naturalista’ en esta ocasión no es casual, pues “la mirada que penetra bajo la superficie y descubre las leyes secretas e invisibles se parece al programa de los escritores realistas y naturalistas” (Sánchez – Spiller 2004: 11). Ya en el incipit del relato esta conexión entre el conocimiento de la realidad circundante y los rasgos ocultos (y a veces macabros) del mundo queda patente cuando el narrador homodiegético afirma: “Gran parte de lo que sé sobre la muerte lo aprendí de peces y hormigas. La primera vez que pesqué una roncadera me la quedé observando, con la tanza que se sumergía en su boca, perdiéndose en algún sitio recóndito de sus entrañas” (Acevedo Kanopa 2015: 73). En líneas generales, el acto de mirar le permite al ser humano no solo poner en práctica el ejercicio de medir el espacio de la realidad, sino también definir la coexistencia de su propio cuerpo con el mundo alrededor: el ser humano (en nuestro caso, el niño) va construyendo, a través de los ojos, esa parte del

mundo que le proporciona una medida del espacio y lo lleva además a descubrir el elemento tanático presente en la realidad. Así lo entiende Merleau-Ponty:

La constitution d'un niveau spatial n'est qu'un des moyens de la constitution d'un monde plein: mon corps est en prise sur le monde quand ma perception m'offre un spectacle aussi varié et aussi clairement articulé que possible, et quand mes intentions motrices, en se deployant, reçoivent du monde les réponses qu'elles attendent. Ce maximum de *netteté* dans la perception et dans l'action définit un *sol perceptif*, un fond de ma vie, un milieu général pour la coexistence de mon corps et du monde (Merleau-Ponty 2010: 943, cursiva mía).

En el cuento, la inserción del ser en el nivel espacial del mundo circundante acontece a través de la mirada que permite al joven protagonista anclarse a lo concreto y consolidar su propia coexistencia con la realidad: la visión de la boca del pez funciona como definición del “sol perceptif” al que alude Merleau-Ponty; es decir, es la imagen que fija su contacto tangible con el mundo. Unas pocas páginas más adelante, hay un cambio en el foco de atención: la mirada del personaje narrador se desplaza del micromundo de los peces y se centra en otro universo diminuto, el de las hormigas. La observación de la colonia de hormigas no solo remite a la mirada filtrada por el uso del microscopio (a la que aludía Ascott), sino que se asocia, en la narración, a la idea de descubrimiento; la existencia de un vínculo entre el mirar y el descubrir se evidencia en la cita que sigue:

En el garaje [...] uno *descubría* que había varias hormigas caminando sigilosamente entre sus raíces y hojas. Por aquella época había visto varias películas sobre Vietnam y las imágenes de los *choppers* llenándoles el pecho de balas a los cultivadores de arroz me parecía algo fascinante. Pensaba a las hormigas como esos campesinos guerrilleros, ocultados en algún búnker falso tapado de hojas, esperando contratacar. [...]. Hice de las hormigas mi enemigo, o mejor dicho, me hice a mí mismo el enemigo de las hormigas (Acevedo Kanopa 2015: 76, cursiva mía).

El descubrimiento del hormiguero hace emerger la violencia oculta y traslada al mundo mínimo de las hormigas el universo

semántico que se aplica a los enfrentamientos armados entre seres humanos (guerrilleros, enemigo, búnker, contratacar). En el ejercicio de agresión del más fuerte hacia el más débil (por más pequeño) de nuevo se exhibe la centralidad del acto de mirar: el joven experimenta el grado máximo de placer sádico en los momentos en que –después de haber colocado a las hormigas en la situación de víctimas condenadas al sacrificio extremo– puede detenerse a observar su muerte, pues “otra actividad era colocarlas con suma precisión sobre una telaraña y esperar a que apareciera su depredador. Me invadía un súbito terror entremezclado con excitación cuando la araña aparecía del hueco de un ladrillo, avanzando lentamente hacia su víctima” (Acevedo Kanopa 2015: 76). El relato traslada al plano de lo diminuto las dinámicas que se establecen entre el torturador y su víctima; de nuevo, la mirada actúa como el *zoom in* de una cámara fotográfica o de cine. En este caso, la observación desde cerca de la escena y el disfrute del sufrimiento ajeno parecen aludir a una cierta tipología de práctica voyeurista vinculada con el ejercicio arbitrario de la violencia pura. Cuando el verdugo dirige la mirada hacia el cuerpo de la víctima practica sobre sí mismo una suerte de exorcismo que responde a la necesidad de oponerse a su propio miedo a la muerte a través de la contemplación del sufrimiento ajeno; las sesiones de tortura podrían, así, interpretarse como ‘ceremonias’ pertenecientes a un orden ritual en el que el verdugo actúa como un sacerdote *voyeur* que observa la misa en escena del sacrificio de la víctima.

En el cuento, el mirar el acercamiento de la araña a las hormigas a punto de ser sacrificadas establece un diálogo con dos aspectos relevantes para nuestro análisis. En primer lugar, se puede observar cómo este relato es el único de la recopilación en que una cierta acción considerada ‘mala’ se cumple en una condición de total ausencia de control: los ejercicios de crueldad del niño no recibirán un castigo porque nadie lo observa emprender su tarea. En este sentido, la trama dialoga, *a contrario*, con el modelo del panóptico de Bentham en que se buscaba amenazar al sujeto, y sobre todo “convencerlo de que cualquier acción indebida será advertida por el vigilante [...] y de que la represalia será tan desproporcionada que no vale la pena siquiera intentarlo” (Alcántara 2008: 98). Esa lógica de vigilancia consideraba que bastaría la certeza del control (certeza que ausente en nuestro

relato) para que el individuo, sintiéndose observado, comenzara a vigilarse a sí mismo: esta forma de autocontrol eliminaría las acciones no permitidas, lo cual llevaría a eludir los castigos. En segundo lugar, en la observación casi morbosa del sacrificio de las hormigas se detecta una pasión viciosa que establece una relación con el punto anterior: el verdugo, ante la ausencia de un vigilante, contempla el sacrificio y se libera del miedo a morir observando la muerte ajena que él mismo procura, pues “el amor del voyeurista es un amor perverso, doloroso. [...]. La catarsis del *yo* se lleva a cabo sobre el cuerpo victimal [...]: al dolor y a la muerte se les vence mediante la inflicción, y la contemplación del dolor y la muerte” (Venti 2004: 121). En el protagonista, el proceso catártico se realiza a medias puesto que quien observa la tortura es el responsable del pequeño holocausto pero no el ejecutor material de la violencia. Y esta actitud casi-pasiva lo ubica en una posición que resemantiza en modo perverso la ecuación entre ver y conocer.

4. MIRAR SIN TOCAR: NUEVAS PERSPECTIVAS EN “ACAPULCO”

El relato se desarrolla en Ciudad de la Costa, una urbanización surgida en la extrema zona este de la ciudad de Montevideo, y plantea la convivencia de dos planos espaciales y temporales. En cuanto a los escenarios, se trata del interior de una residencia para ancianos, cuyo nombre da el título al relato, y del mundo de la presunta “sociedad sana”, de los hijos y nietos de los internados, que viven fuera de la residencia. Los dos planos temporales remiten respectivamente al presente de la narración (el tiempo cero del relato) y a un pasado que se evoca a partir de las rememoraciones de eventos por parte de los dos personajes centrales: Julián, el hijo de un internado, y Patricia, la terapeuta de la residencia.

El cuento muestra cómo en la literatura de Acevedo Kanopa aparecen objetos y rituales que se manifiestan de forma recurrente en la existencia de los personajes: un rasgo que puede acercar la narrativa del joven escritor montevideano a la obra de Felisberto Hernández, en que los objetos y su significado para los protagonistas se vuelven obsesiones. La protagonista femenina de “Acapulco”, la terapeuta

Patricia, en un cierto momento, recuerda una etapa de su infancia; la rememoración le permite recordar que, de niña, al salir de la escuela era obligada a esperar a su madre durante horas en la casa de una vecina. La recreación de atmósferas típicas de los relatos de Hernández se hace concreta en los espacios y en los propios personajes: la vecina es una solterona entrada en años que sufre de jaquecas y que suele encerrarse en su dormitorio, un cuarto lóbrego en el que se instala apagando todas las luces y cerrando todas las ventanas, del que sale cada tanto para acusar injustamente a Patricia de estar haciendo ruido.

La terapeuta relata cómo durante las tres horas de encierro en la sala de la vecina (una sala felisbertiana, recargada de los más distintos, extraños y anacrónicos adornos), se le había ocurrido inventar una especie de juego-ritual al que había bautizado con el término de 'picnic'. El objetivo del juego consistía, simplemente, en sacar el mantel de una de las mesas de la sala, ponerlo en el piso y sentarse en el centro de esta alfombra improvisada, en completo silencio, rodeada de algunos de aquellos objetos. La característica del juego consistía en que Patricia no podía tocar ni jugar con los objetos que había puesto sobre el mantel: debía permanecer observándolos durante horas, sentada con las piernas cruzadas. Dos elementos destacan de esta actitud: el cultivo del puro ejercicio de la mirada y la centralidad de lo inanimado. Esta centralidad remite, en una primera lectura, al rol clave que detentan las 'cosas inanimadas' en la narrativa de Felisberto Hernández: pensemos, por ejemplo, en los cubiertos o en las sombrillas que aparecen en el cuento "El balcón". Sin embargo, la centralidad de los objetos en la prosa hernandiana plantea la necesidad de construir la narración en torno a estas 'cosas', al tiempo que los objetos se vuelven una obsesión para los personajes. En la narrativa de Acevedo Kanopa, en cambio, los objetos son evocados solo como parte de una reflexión íntima del protagonista; es decir, no son el centro del relato, sino la herramienta que permite la evolución del proceso de descubrimiento de la identidad del personaje novelesco.

Cada tarde, Patricia se dedicaba a ordenar de manera diferente, sobre el mismo mantel, los objetos de la vecina; en silencio, su mirada se centraba en dos aspectos: a) en los nuevos detalles que los cambios de posición permitían vislumbrar (de nuevo, hay un procedimiento

de *zoom in*); b) el conjunto de las diferentes secuencias que se van formando entre los objetos, como si las disposiciones alternativas crearan una suerte de lenguaje de historias estáticas:

Al otro día Patricia volvía a extender el mantel, pero ordenaba los adornos de otra manera, observando no solo los nuevos detalles revelados por el cambio de posición, [...] sino las distintas secuencias entre ellos, un extraño lenguaje que formaba una historia completamente nueva, pero una historia estática, casi icónica, sin movimientos, ni relaciones con los personajes, solo la mera imagen, una especie de jeroglífico improvisado que podía significar cualquier cosa que ella quisiera (Acevedo Kanopa 2016: 150-151).

El foco de la narración parece estar puesto en esta exposición lúdica y, sin embargo, el ritual del juego de Patricia es solo una parte de un sentido más amplio y más secreto que queda flotando en la trama: el narrador del relato se extiende en la descripción del ritual y “lo que convierte al ritual en algo cargado de sentido es la presión de ese contexto bajo la superficie” (Altesor 2017: 7). Los cambios que lleva a cabo la niña con respecto a su posición ante los objetos de la sala provocan un desplazamiento de las cosas observadas; un objeto que había ocupado –un cierto día– el centro espacial del campo visual de la niña, otro día se desplaza a la periferia del mismo. La reorganización del espacio y la re-ubicación de los objetos provocan una suerte de ‘revisión de la naturaleza’ de los mismos, como si se convirtieran en algo distinto, debido al cambio de perspectiva. Este proceso se da, precisamente,

cuando movemos deliberadamente el ojo de una posición a otra, pues el desplazamiento de un objeto o área fuera del centro de la visión, aunque solo sea al límite interno de la periferia, lo transforma: sus colores se modulan en algo menos distintivo, pierde detalle, pero lo que es más importante, se convierte en algo diferente a lo que había sido hasta ahora, y establece una nueva relación con lo que ahora ocupa el *Blickpunkt* (Crary 2008: 265).

Es precisamente el cambio diario de perspectiva lo que crea la diferencia: la traslación del *Blickpunkt* da lugar a lo nuevo, en un

marco estancado, como la sala de adornos vetustos. Esta escena, que crea “algo diferente”, plantea también una poética alternativa de la mirada: la que se centra en la observación de lo obsoleto. Los objetos dispuestos encima de la alfombra son “damiselas inglesas de porcelana [...], inquietantes máscaras venecianas [...], ánforas de la ciudad de Gualdo, copas de cristal de Bohemia, candelabros de bronce, petirrojos de cerámica, y abanicos de nácar clavados a la pared como mariposas disecadas” (Acevedo Kanopa 2016: 150). En el juego infantil de Patricia, la mirada se dirige hacia un mundo de objetos que ya son piezas arqueológicas, herencia de un tiempo pretérito y atrofiado. El autor constituye una dialéctica de la mirada en que un conjunto de objetos superados por el pasar del tiempo pierde su utilidad de uso y se convierte en un ensamble de meras ‘cosas inútiles’, como parte de un juego en que participan pasivamente. Las modalidades de interacción del ser humanos con objetos caducos permiten recuperar las reflexiones de Walter Benjamin quien, en los años treinta del siglo XX, observaba la decadencia de los pasajes urbanos decimonónicos acosados por la competencia de los grandes almacenes: “primitivas mercancías industriales [que] habían creado un pasaje antediluviano, un ur-pasaje del consumo, que testimoniaba el declive de una época económica” (Buck-Morss 2001: 82). A partir de los apuntes benjamíneos, Buck-Morss alumbra un conjunto de objetos expuestos a la vista del público que, sin embargo, no solo no pueden ser tocadas (por encontrarse detrás de las vidrieras) sino que son ya inútiles, verdaderos fósiles del consumo. Del mismo modo, en el cuento, Patricia se enfrenta a un interior pequeño-burgués en el que los artefactos han dejado de ser tentadores en un sentido comercial (en ningún momento la niña parece interesada en llevarse, para uso lúdico, algunos de esos objetos): se convierten en huellas fosilizadas de un paisaje doméstico que es metáfora del declive del país, y solo desatan un interés mínimo, aplicado al campo de la mirada estática (precisamente, la de la niña en el salón).

5. PARA REMATAR EL ANÁLISIS: MIRANDO LA FRAGMENTACIÓN

Los relatos de Acevedo Kanopa que se han examinado ofrecen al lector no una mirada caleidoscópica, pero sí un acto de mirar que resulta inestable, casi huidizo, y que podría leerse según dos claves interpretativas que no se excluyen mutuamente. En primer lugar, se hace patente una modalidad de escritura construida sobre un modelo expresivo y descriptivo anclado a lo cinematográfico, es decir, un modelo vinculado con un cierto tipo de narratividad cinematográfica que “deja de depender exclusivamente del contenido figurativo de la imagen móvil y de la yuxtaposición de cuadros construidos como unidades cerradas en sí mismas, que el espectador contempla siempre desde un punto de vista fijo y exterior a los acontecimientos” (Peña-Ardid 2009: 133).

En segundo lugar, paralelamente a esta modalidad descriptiva fundada en el descentramiento de la perspectiva y en la pluralidad del punto de vista, se podría considerar este acto de mirar mudable y casi huidizo como la expresión literaria de una macro-inestabilidad generalizada que abarca la dimensión social, cultural, política y del intercambio comunicativo entre seres humanos. A pesar de que no se trata de una mirada quebrantada, sería viable –a nuestro parecer– leer el continuo desplazamiento del ‘ojo que observa’ como el reflejo ficcionalizado de la disgregación de la realidad: se estaría exhibiendo en el plano de la fábula un mundo fragmentario, hiperveloz y fractal, dominado por una proliferación de imágenes huidizas que la literatura traspone a la hoja en blanco mediante la técnica del zoom. El uso de una técnica que encadena repetidos distanciamientos y aproximaciones estaría, pues, reflejando el hecho de que en nuestra época

la visualización, el ciberespacio y la Red abren nuevas dimensiones a la percepción espacial y al mirar. La disgregación posmoderna de lo real usurpada por la imaginaria ficticia, la sustitución de la presencia física por la imagen en la dimensión virtual (el mundo como pantalla, la realidad construida o simulada) nos hace asistir a la “proliferación de imágenes” y a la hegemonía de la mirada a partir de la ausencia, a la bifurcación definitiva de la presencia y del mirar (Sánchez – Spiller 2004: 13).

Es innecesario subrayar cómo la vertiente que más impacta en la narrativa de Acevedo Kanopa no es la sustitución de la presencia física por la imagen en la dimensión virtual, sino el sentido del uso de las técnicas del zoom y de todos los procedimientos formales que desplazan el foco de atención de lo esperado a algún detalle poco perceptible. Esta percepción se da desde un sesgo no-habitual, desde una posición que plantea un descentramiento del foco, representando quizás una manera alternativa de exhibir la disgregación contemporánea de lo real, marcado por la exasperación de la velocidad y la fragmentación del tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

- ACEVEDO KANOPA, Agustín (2016), *Historia de nuestros perros*, Montevideo, Estuario.
- ALCÁNTARA, José (2008), *La sociedad de control. Privacidad, propiedad intelectual y el futuro de la libertad*, Barcelona, Ediciones El Cobre.
- ALTESOR, Sergio (2017), *Sordidez y locura uruguaya. Relatos de Agustín Acevedo Kanopa*, “El país cultural” (Montevideo), 6 de enero de 2017, pp. 6-7.
- ASCOTT, Roy (2000), *La arquitectura de la ciberpercepción*, en Claudia Giannetti (ed.), *Ars Telemática, comunicación, Internet y Ciberespacio*, Barcelona, Langelot, pp. 95-101.
- BUCK-MORRIS, Susan (2001), *Dialéctica de la mirada*, Madrid, A. Machado Libros S.A.
- CRARY, Jonathan (2008), *Suspensión de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*, Madrid, AKAL.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (2013), *Teorías literarias del siglo XX*, Madrid, Ramón Areces.
- JAKOBSON, Roman (1988), *Obras selectas, I*, Madrid, Gredos.
- MANZOLI, Giacomo (2012), *Cinema e letteratura*, Roma, Carocci.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2010), *Œuvres*, Paris, Gallimard.
- MONTELEONE, Jorge (2004), *Alejandra Pizarnik: visiones y silencios de la condesa sangrienta*, en Roland Spiller – Yvette Sánchez (eds.), *La poética de la mirada*, Madrid, Visor, pp. 113-125.
- MORA, Vicente Luis (2012), *El lectoespectador. Deslizamientos entre literatura e imagen*, Barcelona, Seix Barral.
- MORAVIA, Alberto (1985), *L'uomo che guarda*, Milano, Bompiani.

- PEÑA-ARDID, Carmen (2009), *Literatura y cine*, Madrid, Cátedra.
- SPILLER, Roland – SÁNCHEZ, Yvette (2004), *Miradas que atan. El poder de la mirada y la imaginación*, en Roland Spiller – Yvette Sánchez (eds.), *La poética de la mirada*, Madrid, Visor, pp. 9-28.
- VENTI, Patricia (2004), *Mirada e imaginario poético*, en Roland Spiller – Yvette Sánchez (eds.), *La poética de la mirada*, Madrid, Visor, pp. 29-43.

La representación de la vista como dispositivo de control de la escuela contemporánea

*Edgar Gómez Bonilla**

1. INTRODUCCIÓN

La escuela como se concibe en la actualidad es una institución que tiene su origen en la primera cuarta parte del siglo XIX; su característica es que convergen alumnos, profesores, directivos y administrativos, quienes asentados en una serie de respectivos escenarios garantizan los mecanismos de control y disciplina de la sociedad que se vigila a través de la vista. La historia enseña que todas las sociedades están ocupadas por educarse y, por tanto, su perspectiva de educación corresponde a un determinado tiempo y espacio, registrando así los nuevos caminos del conocimiento que se sustentan en los abordajes teóricos y metodológicos de las disciplinas. Uno de los mecanismos que utiliza la escuela es el efecto óptico que se basa en el precepto de 'ver-ser visto', siendo la tarea de vigilar, una de las funciones a cumplir por el maestro en el escenario escolar.

A la vigilancia se suma el encierro como mecanismo de disciplina, porque en las aulas tanto niños como jóvenes permanecen enclaustrados muchas horas en los espacios arquitectónicos de la escuela con el propósito de ser educados para generar nuevos conocimientos. En los discursos contemporáneos de la educación, se asegura que los estudiantes construyen el conocimiento, desarrollan

* Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

habilidades y asumen actitudes que les permiten resolver problemas y tomar decisiones. La realidad evidencia que en las aulas impera más la tradición de mecanismos disciplinarios representados en las prácticas cotidianas de vigilancia, a partir de los dispositivos del dictado, la copia de ejercicios, la asignación de calificaciones, el otorgamiento de rangos, lugares, clasificaciones, registros, así como la aplicación de exámenes. Todo este conjunto de dispositivos puede identificarse como formas de sometimiento, dominación, manipulación, control del individuo en su sociedad y en el contexto escolar donde

La sumisión aporta tantos beneficios afectivos, que bien merece una pequeña renuncia [...] el beneficio adaptativo de la sumisión e ideas preconcebidas, recitadas al unísono, es enorme, porque la convicción aporta una velocidad a las reacciones que permite alcanzar el poder (Cyrułnik 2016: 51).

Por lo que es importante reflexionar con respecto a ¿dónde quedó la libertad humana que tanto se pregonó en el siglo XIX?, acaso ¿debemos seguir aceptando el principio de una ‘sociedad disciplinada moderna vigilada’ por considerar que al sujeto hay que marcarlo con la vista del maestro y encerrarlo para poder educarlo?

2. SOCIEDADES APRISIONADAS EN LOS MECANISMOS DISCIPLINARIOS DE LA CONTEMPORANEIDAD

Al concluir la Edad Media y transitar la humanidad a la Edad Moderna, las sociedades de los siglos XVI al XIX se educan y organizan a partir de la aplicación de los mecanismos del ‘suplicio’, ‘castigo’ y ‘disciplina’. El suplicio tiene como objetivo que el cuerpo del sujeto padezca el sufrimiento físico, el dolor lento y agónico que finalmente le lleven a clamar la muerte. En la época de los gobiernos absolutistas no se permitían los errores, si alguien delinquía la pena a la que se hacía acreedor era la de ser supliciado. El perdón no tenía cabida en esta época; por ejemplo, con María Tudor, reina de Inglaterra entre 1553 y 1558, imperaba tal situación; si ante ella llegaba un individuo que había cometido un acto ilícito no existía compasión, la decisión

simplemente era que debía morir. Con los acontecimientos de la revolución francesa (1789-1799), en la que cae el gobierno despótico absolutista y se promulga en 1789 la *Declaración de los Derechos del Hombre y Ciudadano*, el mecanismo del suplicio desaparece, sobre todo, en las sociedades que se jactaban de ser civilizadas y por tanto opositoras a dicha práctica:

El siglo XVIII es político-pedagógico por excelencia. Las clases populares reivindican ostentosamente más el saber y la educación pública. Por primera vez un Estado instituyó la obligatoriedad escolar (Prusia, 1717). La intervención del Estado en la educación crece sobre todo en Alemania, creando escuelas normales, principios y planes que desembocan en la gran revolución pedagógica nacional francesa de finales de siglo. Nunca se había discutido tanto la formación del ciudadano a través de las escuelas, como durante los seis años de vida de la Revolución francesa (Gadotti 1998: 83).

Sin embargo, para esta sociedad con derechos, se diseña el mecanismo del castigo, considerando que, si alguien cometía una falta grave para el orden social, entonces ya no se suplicaría, se proporcionaría una segunda oportunidad, sin pensar en la pena de muerte, la idea era readaptar al individuo para que fuera útil a su sociedad, al procurar los postulados de bienestar y progreso social.

El castigo se manifestó en el encierro como aparato de orden que permitiera reeducar al hombre; su eficacia se visualiza en la fatalidad, no en su intensidad visible, porque empieza a imperar en la sociedad la certidumbre por ser castigado, no así la muerte que se consideraba abominable. El castigo a través del encierro tiene como consecuencia que los individuos se disciplinen, aceptando el dogma de una humanidad dócil, porque se sabe observada, vigilada y en el caso de cometer una situación que violente el progreso, se entiende que el encierro puede ser una de las respuestas que se reciba ante cualquier acto inapropiado.

El encierro al superar la etapa del castigo se convierte en un mecanismo de disciplina con fuerte influencia, encontrando que es en los primeros años del siglo decimonónico cuando se crea la penitenciaría, como la institución en la cual se valida y legitima

dicho proceso. El modelo del encierro para disciplinar y no castigar es de tal éxito que instituciones como el ejército, los seminarios, los conventos, las fábricas, los talleres, los hospitales y las escuelas empiezan a adoptarlo. El encierro como mecanismo de disciplina, puede ejemplificarse en el hospital, donde encontramos que si alguien es internado por padecer alguna enfermedad permanecerá encerrado y saldrá hasta que se haya curado. En la escuela, niños y jóvenes permanecen encerrados durante muchas horas en sus espacios arquitectónicos con el propósito de ser educados, la disciplina radica en lograr la formación de individuos dóciles y productivos para la sociedad, propiciando en el mundo contemporáneo que el recinto escolar termine asentándose en la “teoría de la complejidad” que

No se detiene en el pensamiento de que algunos acontecimientos son complejos, sino que va más allá de eso para desarrollar un modelo de lo que significa para un sistema complejo, y cómo podemos esperar que se comporten los sistemas caóticos. Irónicamente, sistemas que son relativamente simples, o que por lo menos se pueden describir de forma relativamente simple, pueden presentar comportamientos complejos (Turner 2015: 48).

A poco más de dos siglos que la humanidad adoptó la disciplina como mecanismo de control, hacia la tercera década del siglo XXI parece apostarle a su perpetuidad, para que les facilite un verdadero conjunto de procedimientos que permita a los decididores de la educación, controlar, medir y encauzar con docilidad a los dominados que los haga rentables y productivos en el nuevo orden mundial, situación que se contrapone al principio esencial de educación holista, como “acto transformador, con condiciones pedagógicas para el despliegue del potencial interior ilimitado de cada estudiante, [...] para hacerse consciente de que el mundo es una unidad, uno es una totalidad” (Gallegos 1999: 63).

En los discursos posmodernos de la educación, se asegura que los estudiantes en formación construyen el conocimiento, desarrollan habilidades y asumen una serie de actitudes que les permiten aprender a resolver y tomar decisiones. Situación que no se comprende totalmente porque, si se piensa en el escenario de la

escuela, la realidad nos demuestra que en las aulas domina la tradición del mecanismo disciplinario representada en prácticas cotidianas de vigilar, consideradas en su conjunto como formas de sometimiento, dominación y manipulación del individuo en su sociedad, alejándose del principio básico de que la educación debe practicarse como una acción de libertad a través de la consciencia social:

Toda comprensión corresponde entonces tarde o temprano a una acción. Luego de captado un desafío, comprendido, admitidas las respuestas hipotéticas, el hombre actúa. La naturaleza de la acción corresponde a la naturaleza de la comprensión. Si la comprensión es crítica o preponderantemente crítica la acción también lo será (Freire 2004: 102).

3. LA VISTA. VIGILANCIA, EJERCICIO DE PODER Y CONTROL EN LA ESCUELA

Para comprender los dispositivos disciplinarios que se han reactivado en el cierre de la segunda década del siglo XXI, debe primero ubicarse el desarrollo que ha tenido el ejercicio del poder de los hombres inscritos en el mundo contemporáneo.

El período que transcurre entre los siglos XVIII y XIX presenta dos perspectivas de poder y por consiguiente de control, por un lado, aparece el 'encierro' que se basa en la exclusión de los individuos que poco beneficiaban a la sociedad por no considerárseles productivos; y por otro, la 'disciplina' que, lejos de suprimir o eliminar a los individuos, los incorpora en el proceso del reticulado disciplinario donde las diferencias individuales son los efectos coactivos de un poder que se multiplica, articula y subdivide, agregándolos al orden mundial de la industrialización.

El mejor ejemplo que permite analizar cómo ha funcionado el mecanismo disciplinario es el que se presenta en las instituciones sociales de las escuelas, hospitales, penitenciarias, internados, casas de corrección, familia, policía, entre otras, y donde uno de los dispositivos importantes que utilizan es el de la 'vigilancia', como proceso de inspección que emerge sin cesar, para evitar que el mal salga del lugar. La mirada en movimiento está por doquier porque es una vigilancia donde todos los individuos están bajo control.

El dispositivo disciplinario se basa en un espacio recortado, cerrado y vigilado en todos sus puntos; los individuos permanecen fijos en un solo lugar. Este dispositivo, la globalización, parece retomarlos con demasiado interés porque los grupos dominadores que la representan dan por hecho que se debe permitir la movilidad de las mercancías, no así la de los individuos.

El propósito es que los movimientos y actitudes de los sujetos, en este caso, los estudiantes permanezcan –desde la escuela– totalmente controlados, para que los acontecimientos que se generen en el lugar sean debidamente registrados.

La contradicción más fuerte que se observa en el contexto contemporáneo es que no se cumple con el supuesto de integrar a las sociedades, más bien se activa en su mismo orden la función específica de individualizarlos en la escuela, ubicarlos en un lugar para clasificarlos, llegar finalmente a conocerlos para ejercer más fácilmente el poder, lo que ha conllevado a identificar que

En una época de grandes expectativas, el apoyo prestado a las formas tradicionales de la enseñanza ha menguado en virtud de que resulta cada vez más fácil percatarse de que los estudiantes no están aprendiendo lo que deberían aprender. Semejante percatación prevalece a pesar del hecho de que las escuelas posiblemente han mejorado su capacidad de favorecer el desarrollo cognitivo de los estudiantes (Reimers – Chung 2016: 285).

La disciplina que se promueve en la actualidad hace valer su análisis y repartición presentando la asignación a cada cual en su verdadero lugar; el fin es que a través de la disciplina el individuo sea observado, individualizado y caracterizado. El fondo de este proyecto representa la evolución de los escenarios del siglo decimonónico, con la exclusión y centralización de los individuos.

Se utiliza el esquema de la dualidad, impera un desglose fino de la disciplina, incorporando a los sujetos en métodos de distribución analítica de poder, a través de instancias de control individual donde se impusieron tácticas disciplinarias, a partir de establecer una división binaria y una marcación entre normal y anormal, lo correcto e incorrecto, lo verdadero y lo falso, como acción coercitiva

de la distribución diferencial, para responder a las interrogantes y clasificaciones.

Los elementos que hacen funcionar los dispositivos disciplinarios se basan en las estrategias para cambiar a los indisciplinados. En pocas palabras, lo que la disciplina pretende es regirse con el principio de que al sujeto hay que marcarlo para poder modificarlo y ejercer así un poder de vigilancia que inmoviliza, encasilla y asigna al funcionamiento de vida en la cotidianidad de los hombres, marcar para excluir, cuando más bien desde la escuela debería estarse favoreciendo la atención de la diversidad, como señala Ainscow (Ainscow – Beresford – Harris – Hopkius – West 2010: 70):

Si queremos que la escuela motive la participación y el aprendizaje, se base en las diversas experiencias de los integrantes del grupo de alumnos y tenga en cuenta las diferencias entre sus estilos de aprendizaje; es necesario considerar cómo pueden proporcionar un conjunto rico de contextos, experiencias y materiales para el aprendizaje.

El propósito es alcanzar un poder de amplificación, que vuelva fuerte y productiva a la sociedad docilizada donde el estudiante en el espacio escolar asuma contundentemente la creencia que afirma lo siguiente: sé que siempre me observan, pero, no sé si en este momento me estén observando (ver Foucault 1998).

4. EL NACIMIENTO DE LA SOCIEDAD DISCIPLINADA

Dos imágenes de disciplina forman parte de la caracterización de la sociedad occidental. Por un lado, se presenta la disciplina bloqueo que se comprende como la institución cerrada cuyo objetivo principal era detener los elementos negativos que se presentaran en la conducta de los individuos; y por otro, la disciplina mecanismo que se define como la institución que utilizó dispositivos disciplinarios para optimizar el ejercicio del poder y transformar en su totalidad a la sociedad.

Uno de los aspectos que permitieron la extensión de las instituciones disciplinarias en el siglo XIX fue la 'inversión funcional de las disciplinas' que planteaba como objetivo obtener la mayor utilidad

posible de los individuos, aspecto que cuidaba el punto económico, para que los hombres fueran más hábiles, ordenados y productivos. Las disciplinas en ese momento buscaron el aumento de las habilidades, el moldeamiento de actitudes y la afinación de los comportamientos para incorporar a las personas a los procesos productivos económicos. El proceso de la revolución industrial jugó entonces un papel decisivo en el desarrollo de la sociedad disciplinaria.

Por otra parte, la ‘centralización de los mecanismos disciplinarios’, frente a la multiplicación de esquemas que se expresan en la sociedad, permite el tránsito de la disciplina bloqueo a la disciplina mecanismo al circular esta última libremente. La difusión de la disciplina se representa así en carácter de la vigilancia externa y en el de los grupos con control de la sociedad e intereses de tipo económico, político y religioso.

De esta forma, la ‘nacionalización de los mecanismos disciplinarios’ está relacionada con el ejercicio del poder y su importancia radica en la unificación de los criterios de que, al adoptar la vigilancia como mecanismo de poder y control, podrá disciplinarse al sujeto sin ningún problema, no importando la institución que lo aplique, ni los intereses que persiga.

Los mecanismos de la disciplina actuarán por sí solos y podrán ser ejercidos en: instituciones especializadas como penitenciarias y casas de corrección; instituciones para conseguir un fin determinado en escuelas y hospitales; instancias que deseen reafirmar la lógica interna del poder (familias), y los aparatos estatales que tienen por función hacer administrar la disciplina (policía).

De acuerdo con Foucault (1998), N.H. Julius en 1831 concibió el nacimiento de la sociedad disciplinaria, al asegurar que se había pasado de una civilización espectáculo a una sociedad vigilada donde a través de la mirada se lograba el control de los individuos y ningún detalle, por sencillo que fuera, escaparía de los vigilantes. La sociedad de la disciplina respondió a situaciones históricas, caracterizadas en la estructura económica, jurídica-política y científica.

En el caso de la sociedad de la disciplina desde la estructura económica, resulta que, al fundamentarse en el sistema capitalista, exigió que la modalidad específica del poder disciplinario se consolidara, a través de sus fórmulas y procedimientos encaminados

por una parte a lograr la hegemonía del poder, y por otro, a conseguir el sometimiento de los cuerpos. Con los dispositivos disciplinarios se buscaba que cualquier tipo de institución incorporará al individuo en el juego de la docilidad y la utilidad, porque en una sociedad donde la población se había incrementado notablemente y donde los grupos detentadores del poder habían aumentado, los mecanismos disciplinarios forzosamente debían perfilarse por el camino del control de esta sociedad cambiante.

La utilización del lenguaje mercantilista, en sus disfraces para lograr el consentimiento de la población, se caracteriza por una generosa profusión de ideas altisonantes que en la práctica funcionan cual conceptos vacíos, tales como: transformación, modernización, innovación, dinamismo, iniciativa, creatividad [...] sin tomar en cuenta sus consecuencias en la dimensión de justicia social y redistributiva (Torres 2012: 82).

Por otra parte, en el contexto de la escuela la ‘estructura jurídica-política’ presenta paradójicamente dos aspectos que se evidencian en el desarrollo de la sociedad disciplinaria, el sistema de derecho igualitario como forma jurídico-general imperante en el siglo XIX y la disciplina cuya aplicación permitía el sometimiento de las fuerzas y de los cuerpos.

Tal situación nos lleva a cuestionar si el factor jurídico o de derecho puede existir en una sociedad disciplinaria. A esto se responde que sí, porque toda implementación de disciplina puede aceptarse por vía de contratos o reglamentos que los individuos admiten sin ningún problema, encontrando la generalización del poder vigilante. Por otra parte, los procedimientos de consolidación disciplinaria se apoyan en la ‘estructura científica’ que jugó un papel importante en el reforzamiento de la formación del saber y el aumento del poder. La disciplina no solo contribuyó a establecer el orden de las instituciones, también sirvió para generar conocimientos que repercutieron en el avance de las instituciones y que, para la escuela junto con sus actores educativos, los determina a generar: “el arraigo de las prácticas tradicionales entre maestros y alumnos que es poderoso a menudo por buenas razones y el público suele compartir las ideas tradicionales acerca de lo que constituye una verdadera escuela” (Tyack – Cuban 2001: 263).

El efecto que la disciplina ha generado en la sociedad puede concebirse positivamente porque muchas instituciones han logrado encauzar a los individuos al educarlos y también negativa porque los detentadores del poder, al utilizar las instituciones disciplinarias, han conseguido el sometimiento de los individuos al utilizar la vigilancia, el control, la medición, las maniobras y los registros como medios de manipulación y docilización.

5. PANOPTISMO Y LAS RELACIONES DE PODER ESCOLAR

En el contexto global, donde al parecer la regla es establecer un proceso de control de los dominadores hacia los dominados a través de la vigilancia, a la fecha parece tomar vigencia el principio del panoptismo el cual empezó a ejecutarse en el siglo XIX en las penitenciarías, y cuyo objetivo era readaptar a los sujetos que cometían actos ilícitos a fin de alcanzar el orden y progreso social. Las sociedades contemporáneas inmersas en la globalización están vigiladas en forma similar a como ocurrió con los individuos del siglo XIX. El propósito es garantizar las relaciones de poder de los grupos decididores en el nuevo orden mundial. Con el fin de comprender tal situación, revisemos los acontecimientos decimonónicos para encontrar sus semejanzas con la actualidad. El término panoptismo se origina de la voz griega *pan*, que significa 'todo' y *optikos*, que es igual a 'visible', definiéndose como 'todo aquello que es visible'. El panóptico de Bentham se caracteriza como la figura arquitectónica que tiene la estructura donde puede ubicarse a un vigilante en la torre central y encerrar en una celda a los individuos para que se ejerza el dispositivo de control y de disciplina. Por el efecto contraluz, el vigilante puede observar el comportamiento que tiene un enfermo, preso, obrero o escolar.

Con el panoptismo el principio del calabozo desaparece en parte porque el encierro se conserva, no así la privación de la luz y la ocultación, mientras que la plena iluminación permite que la mirada del vigilante capte mejor los movimientos de los individuos. Dos aspectos surgen con el efecto panóptico; por un lado, se logra el 'control de las masas', ya que cada cual está encerrado en una celda

y es visto de frente por el vigilante, por otra parte, se ‘garantiza el orden’, al imponerse al sujeto una visibilidad axial, no así una lateral porque se le impide todo tipo de contacto con los individuos que lo rodean. La multitud desaparece para dar paso a una separación de individuos que, al estar conscientes de la eterna vigilancia, aseguran automáticamente el funcionamiento del poder y en esta dinámica se ubica a la escuela con toda su estructura arquitectónica en la que se espera desde los dispositivos disciplinarios que los actores educativos alcancen a:

desarrollar estructuras de pensamiento y adoptar una participación en el mundo. Estos vínculos nutren el entramado sociocultural al que pertenece el ser humano, [...] como instrumento de la cultura y del pensamiento en la mediación simbólica con el mundo, pues las relaciones entre la estructura de pensamiento del sujeto, la comunicación, el lenguaje [...] permiten entender el mundo de elementos que producen y rodean al hombre (Gómez Bonilla 2020: 149).

Para que la disciplina funcione en el accionar de los individuos es necesario que las relaciones de poder sean visibles e inverificables y, una vez que los individuos estén completamente convencidos, el panoptismo surgirá como una máquina que podrá crear y sostener el poder sobre aquellos en quien se ejercerá.

Uno de los mecanismos más importantes que mueven el efecto óptico del panoptismo se basa en el precepto de ver-ser visto donde quien vigila, por ejemplo, es cualquier individuo que pueda disciplinar, con lo que aumenta el número de vigilantes anónimos y la conciencia del vigilado de que siempre está siendo observado, permitiendo así su sometimiento, insensiblemente se encuentra “la manera de coexistir y es parte del compromiso de formar en el siglo XXI [...] una educación atiborrada de creencias, ideas y actitudes inconscientes” (Lira – Vela 2015: 18).

La tarea de vigilar desde la escuela se ubica en la perspectiva de Foucault (1998) y su narrativa de comparar el panóptico de Bentham con la casa de fieras de Le Meaux la cual se caracterizó por encerrar a los animales según su especie. El panóptico es una colección zoológica donde el animal es reemplazado por el hombre, las masas

son sometidas a una agrupación específica y por consiguiente a una distribución individual. Agrupación y distribución que atraviesa por dos etapas: la de orden naturalista donde se observa, analiza y clasifica a los individuos; y la del laboratorio, donde se realizan experimentos en los individuos, con la finalidad de modificar, encauzar o reeducar su conducta. El panoptismo se construye con los fundamentos de observación, caracterización, individualización de los sujetos y la disposición analítica del espacio; y es que el panóptico se convierte en un lugar privilegiado que permite experimentar con los individuos, ya que al analizar su comportamiento podrá ejercerse cualquier modificación a su conducta, sin que para ello pongan resistencia u obstáculo alguno, simplemente es una estructura arquitectónica que permite hacer diseños de instituciones que pueden convertirse en medios de corrección y también de manipulación con su consiguiente docilización que finalmente esperan los dominadores de la globalización sobre los individuos dominados. ¿Puede extrañar que la prisión se asemeje a las fábricas, escuelas, cuarteles, hospitales, todos los cuales se asemejan a las prisiones? (ver Foucault 1998).

CONSIDERACIONES FINALES

El castigo a través del encierro tiene como consecuencia que los individuos se disciplinen aceptando el dogma de una humanidad dócil porque se sabe observada, vigilada y, en el caso de cometer una situación que violente el progreso, entiende que el encierro puede ser una de las respuestas que se reciba ante cualquier acto inapropiado. El encierro al superar la etapa del castigo se convierte en un mecanismo de disciplina con fuerte influencia, encontrando que es en los primeros años del siglo XIX cuando se crea la penitenciaria, ésta se convirtió en la institución que validó y legitimó la formación de la sociedad disciplinada. El modelo del encierro para disciplinar y no castigar es de tal éxito que instituciones como el ejército, seminarios de sacerdotes, conventos, fábricas, talleres, hospitales y escuelas optaron por adoptarlo.

El encierro para disciplinar es de tal éxito que las instituciones del ejército, seminarios, conventos, fábricas, talleres, hospitales y

escuelas lo adoptan como control social. La disciplina que promueve la globalización hace valer su fuerza para asignar a cada uno su verdadero lugar. El fin es que a través de la disciplina el sujeto sea observado, individualizado y caracterizado. En la escuela, niños y jóvenes permanecen encerrados durante muchas horas con el propósito de ser educados, la disciplina radica en lograr la formación de individuos dóciles y productivos para la sociedad. La vigilancia es un ejercicio de control global, la mirada en movimiento es un registro donde todos los individuos están bajo control. En la escuela impera la vigilancia que somete, domina y manipula al estudiante desde su mismo contexto social.

En el contexto de la sociedad disciplinada resulta que el estado del alumno en la educación lejos de declinar tendió más bien a incrementarse, sobre todo por el momento histórico que tocaba vivir y que era el de la industrialización el cual exigía que los individuos fueran capaces de trabajar y desarrollar las distintas actividades que se les impusieran, desencadenando así en un fuerte dispositivo disciplinario que tuvo su mejor expresión en el ámbito educativo, dando como resultado que el infante fuese el más afectado dentro del proceso que marcó la era de la industrialización, generando la antítesis de la construcción de la marginalidad y el pánico moral en la que se identifica “la posibilidad real de acabar siendo una persona sin trabajo y no autosuficiente, que conlleva a desocialización de los individuos” (Torres 2012: 57).

El fin, como afirma Foucault (1998: 173) era llegar a la etapa de una sociedad perfecta que se habría educado “no en el estado de la naturaleza, sino en los engranajes subordinados de una máquina, [...] no en la voluntad general, sino en la docilidad automática”.

De esta forma, en el siglo XIX el uso del castigo como medida de apoyo en la educación fue la característica más común que se presentó día a día en los recintos, ya que se tenía la idea de que el castigo disciplinario permitiría reducir las desviaciones que presentará el infante en el proceso de enseñanza, visualizándose así al castigo como un excelente modelo correctivo y coercitivo que supuestamente llevaría al logro de los objetivos educativos demarcados para ese momento.

BIBLIOGRAFÍA

- AINSCOW, Mel – BERESFORD, John – HARRIS, Alma – HOPKIUS, David – WEST, Mel (2010), *Crear condiciones para la mejora del trabajo en el aula. Manual para la formación del profesorado*, Madrid, Narcea.
- CYRULNIK, Boris (2016), *(Super) héroes ¿Por qué los necesitamos?*, Barcelona, Gedisa.
- FOUCAULT, Michel (1998), *Vigilar y castigar: nacimiento de la Prisión*, México, Siglo XXI.
- FREIRE, Paulo (2004), *La educación como práctica de libertad*, México, Siglo XXI.
- GADOTTI, Moacir (1998), *Historia de las ideas pedagógicas*, México, Siglo XXI.
- GALLEGOS NAVA, Ramón (1999), *Educación holista, pedagogía del amor universal*, México, Pax México.
- GÓMEZ BONILLA, Yanet (2020), *La enseñanza de la competencia lectora para propiciar niveles de desarrollo comunicativo*, en Edgar Gómez Bonilla (ed.), *Formación y práctica docente. Contextos, reflexiones y pensamiento educativo*, México, BUAP-ULSA Oaxaca, pp. 131-151.
- LIRA, Yolanda – VELA, Héctor (2015), *Docencia integral. Guía para el desarrollo de las competencias emocionales*, México, Trillas.
- REIMERS, Fernando – CHUNG, Connie (eds.) (2016), *Enseñanza y aprendizaje en el Siglo XXI. Metas y políticas educativas y currículo en seis países*, México, Fondo de Cultura Económica.
- TORRES, Jurjo (2012), *La justicia curricular. El caballo de Troya de la cultura escolar*, Madrid, Morata.
- TURNER, David A. (2015), *Teoría y práctica de la educación*, México, Siglo XXI.
- TYACK, David – CUBAN, Ly (2001), *En busca de la utopía. Un siglo de reformas en las escuelas públicas*, México, Fondo de Cultura Económica.

Entre el ver y no ver, el querer y no querer ver. Reflexiones en torno a los ensayos de un anatomopatólogo

Ana María González Luna C.*

*Y por mirarlo todo; nada veía,
ni discernir podía,
bota la facultad intelectual
en tanta, tan difusa
incomprensible especie que miraba [...].*

Sor Juana Inés de la Cruz, *Primero sueño*

El ojo como órgano del cuerpo humano, por supuesto, es y ha sido objeto de estudio científico. Sin embargo, su función de ver va más allá de la mera percepción del ojo, porque el ser humano tiene formas distintas de ver que están condicionadas por su propia individualidad, por la experiencia concreta en un contexto preciso. Una experiencia inevitablemente marcada no solo por las características físicas, sino por la subjetividad y también por códigos culturales, religiosos y morales. Es lo que Francisco González Crussí, anatomopatólogo de origen mexicano, nos presenta desde su experiencia personal y profesional en sus ensayos literarios sobre temas médicos¹, caracterizados por

* Università di Milano – Bicocca.

¹ Francisco González Crussí –médico de profesión y humanista por vocación– es profesor emérito de patología en la Feinberg School of Medicine, de la Universidad Northwestern y jefe del Departamento de Patología en el Children’s Memorial Hospital de Chicago. Ha publicado dentro de su especialidad –la patología pediátrica– más de 200 artículos. Por un breve período fue editor de la revista “Pediatric Pathology”, y es autor de dos libros sobre la patología de tumores pediátricos. A partir de los cincuenta años comenzó a escribir ensayos fuera del ámbito meramente académico y hasta el día de hoy ha escrito dieciséis libros que hablan de algún aspecto o parte del cuerpo humano, entre los cuales se encuentra *Ver. Sobre las cosas vistas, no vistas y mal vistas* (2010), además de *Notas de un anatomista* (1986), *Mors repentina* (1986), *Sobre*

una estructura clásica² y una perspectiva diacrónica, permeada de una amplísima cultura occidental, y no solo. En su doble aspecto de sujeto y objeto de observación desvela una dimensión cultural del cuerpo humano que se inserta en la historia del hombre, no solo de la medicina. El desarrollo tecnológico de la medicina, que rompía la relación humana y psicológica entre el médico y el paciente, lo empujó a ocuparse de cuestiones espirituales y humanas. Sus ensayos sobre el cuerpo humano se colocan plenamente en el ámbito de las Humanidades Médicas que nacieron y se desarrollaron precisamente en los años en que empezaba a publicarlos.

En efecto, la intención de su escritura es tratar de dar a conocer el cuerpo humano no tanto desde la anatomía, sino desde la historia, los simbolismos, las meditaciones, las ideas y las fantasías, lo novelado y lo legendario que han acompañado nuestros órganos a lo largo de la historia. Y lo hace con la esperanza de que un día la medicina actual mire y cure al paciente no como entidad pasiva, sino como sujeto activamente participe de su propia curación, potenciando así los efectos de las terapias (González Luna 2019). La perspectiva diacrónica ilumina la realidad actual de la medicina, del modo de ejercer la profesión de médico y, sobre todo, la relación del médico con el paciente. Punto en el que González Crussí es particularmente crítico, sobre todo ante el dualismo cartesiano cuerpo-mente que se convirtió en dogma llevando al médico a atender la enfermedad

la naturaleza de las cosas eróticas (1988), *Los cinco sentidos* (1989), *Día de muertos y otras reflexiones sobre la muerte* (1993), *Partir es morir un poco* (1996), *There is a world elsewhere* (1998), *Nacer y otras dificultades* (2006), *La fábrica del cuerpo* (2006), *Animación suspendida. Seis ensayos sobre la preservación de las partes corporales* (2006), *Horas chinas* (2007), *Breve historia de la medicina* (2011), *Remedios de antaño. Episodios de la historia de la medicina* (2012), *Tripas llevan corazón* (2012), *El rostro y el alma* (2014). Ha publicado también artículos en “The New York Times”, “The Washington Post”, “Commonweal” y “The New Yorker”. En México, sus ensayos se han publicado en “Letras Libres”, “Paréntesis”, “Reforma” y “Cambio”.

² A este propósito resulta significativo lo que D. J. Enright destacó en “The New York Times Review of Books” cuando se publicó su libro *Notas de un anatomista*: “What is novel about these essays is that they are essays in the old if not defunct sense of the term. They mix fact with speculation and gravity with humor, are rich in apposite and astounding anecdote and are elegant in expression” (1985).

cuidadosamente y a desentenderse del ser humano, de la persona, que está formada también de sueños, angustias y temores. Este es uno de los problemas clave de nuestra época: el resurgimiento de un dualismo no muy bien entendido.

La visión como función de los ojos, órgano de la vista, es el objeto del ensayo objeto de estudio, *Ver. Sobre las cosas vistas, no vistas y mal vistas* (González Crussí 2010)³. Un ver que se expresa en las doce acepciones distintas que el diccionario de la RAE nos ofrece, pero con cierta inclinación hacia las dos primeras que se refieren al percibir con los ojos y al percibir con la inteligencia⁴. Una doble percepción que parece desembocar en su motor y origen: el corazón, en el sentido de amor –*ordo amoris*– de Max Scheler (2008).

En este ensayo sobre la vista, una sinécdoque, los ojos como órgano del cuerpo humano, abre a la totalidad del ser humano, a su historia, a una cosmovisión que refleja una mirada hacia el ver propio y de los otros, de ayer y de hoy. La mirada curiosa que tiene el interés de ver, por el simple hecho de ver, ha determinado que el cuerpo humano se viera como objeto interesante en sí mismo. Esa propensión humana hacia la ciencia necesita de los ojos como órgano preminente para el conocimiento de los objetos tangibles, de ahí que el teólogo y filósofo Agustín de Hipona (354-430 d.C.) los acusara de intemperancia y, por tanto, advirtiera del riesgo de una *concupscientia oculorum*. Una concupiscencia que nuestro autor no solo asume conscientemente en el ámbito científico, ante las innegables ventajas que ha traído al estudio de la anatomía, sino que aplica a su experiencia estética de la observación microscópica de las preparaciones histológicas, imágenes que parecen pinturas abstractas, dignas de ser exhibidas en cualquier museo de arte contemporáneo (González Crussí 2010: 295). Así, a la satisfacción intelectual que da el llegar al diagnóstico, se une la recompensa del sentido artístico y el descubrimiento deslumbrante de que “existen infinitos en todos lados” (González Crussí 2010:

³ La primera edición, en inglés, es del 2006. La versión española que utilizo es la traducida por Liliana Andrade Llanas de 2010.

⁴ “1. Percibir con los ojos algo mediante la acción de la luz. 2. Percibir con la inteligencia algo, comprenderlo. Ver cómo son las cosas” (www.rae.es).

283). Evidentemente, además de mirar por medio del microscopio y diagnosticar cánceres o abscesos, los ojos de González Crussí miran más allá: penetran alma y psique. Su pulsión para ver es ilimitada; observa con muchos ojos (Kraus 2014: 93).

Haciendo referencia a Pascal y a su idea de que el corazón tiene razones que la mente no conoce, y al concepto de *ordo amoris* de Max Scheler antes mencionado, nuestro autor cuestiona, desde su experiencia personal, la versión generalmente aceptada de que el diagnóstico microscópico es un proceso estrictamente cognitivo en el cual la emoción artística no desempeña ningún papel. Los estudios recientes realizados sobre los ojos de los patólogos refuerzan la noción de que el diagnóstico histológico es una cuestión de ‘saber’ cómo mirar, no de cuánto ‘te guste’ lo que ves. Argumento que tiene su origen en una propuesta filosófica muy antigua que puede resumirse al preguntar qué fue primero, el saber o el gustar, ¿qué viene primero, la cabeza o el corazón? Para Max Scheler el gusto es primero, el conocimiento surge del interés o la preferencia, que son movimientos del corazón que se pueden asimilar al amor. Y como el amor nos incita a saber y a actuar, es innegablemente el progenitor tanto de la cognición como de la voluntad. Por lo tanto, para el orden de las cosas del espíritu el amor es primero. El amor viene antes del conocimiento, antes de los actos de voluntad.

Todo lo que percibimos nos atrae o nos repele. A algunas cosas nos someteremos; de otras, seremos los amos. Un sistema de preferencias y rechazos, de qué gusta y qué no gusta subyace incluso tras nuestros actos más triviales. La vista no está excluida (González Crussí 2010: 299).

De ahí que los movimientos oculares (estudiados científicamente en radiólogos, y en histólogos) no sean del todo aleatorios. Entonces, ¿por qué el microscopista diagnóstico arquetípico estaría exonerado de la regla universal? Los investigadores que siguen el movimiento de su ojo con una máquina sofisticada, computarizada y rastreadora de la vista pueden trazar el mapa de los movimientos de sus ojos mediante el campo microscópico. Pero si su mirada se detiene aquí o allá, en el núcleo de una célula, o en la superficie del epitelio o en cualquier otro lugar, la interpretación de la interrupción continúa siendo una

pregunta abierta. Dirán que el conocimiento viene primero, que los ojos se detuvieron en un área específica porque el examinador sabía que esa área era relevante para su idea diagnóstica. Por el contrario, González Crussí cree que tiene que ver con el gusto porque el *ordo amoris* accionó los ojos del microscopista: “Se detuvieron precisamente ahí porque ahí les gustó. [...]. Una vez que los ojos hicieron una pausa, la interpretación y el razonamiento tomaron lugar, y se estableció el diagnóstico. En ese orden: el corazón primero, la cabeza después” (González Crussí 2010: 300).

De la microscopía pasa a la macroscopía para abordar otro tema fundamental del ver en relación con el saber en la medicina clínica, ámbito en el que la vista ha tenido un papel determinante. Para la fisionomía, considerada en otros tiempos tan importante como la fisiología y la anatomía, los ojos eran considerados “las ventanas del alma” y el mito del “ojo clínico” era vigente entre los estudiantes de medicina. Un mito que se formó durante lo que se podría llamar la época heroica de la medicina, con la idea de refinar la capacidad sensorial del diagnosticador empezando por la vista, cuyo prestigio heurístico nadie ha disputado nunca (González Crussí 2019). En tiempos recientes, Michel de Foucault (1997), quien dedicó parte de su obra a analizar “la mirada médica”, afirmaba que la minuciosa atención a la información obtenida visualmente es una característica de la modernidad. La era moderna vio el surgimiento del método experimental y simultáneamente el mejor médico dejó de ser el que sabía más y se volvió el que más había visto. Así, ver y saber se volvieron sinónimos porque en un solo movimiento se cumplen el acto de reconocimiento y el esfuerzo por saber. Sin embargo, a González Crussí no convence del todo la idea de Foucault de que en el hospital clínico ya no existe división entre los que saben y los que no, porque la enfermedad habla el mismo lenguaje para todos. Argumenta que la unidad del grupo clínico se limita al espectáculo que es el mismo para todos, pero en cuanto a los médicos, no ha habido ningún igualitarismo, porque en realidad “uno ve sólo lo que está preparado para ver, o lo que desea ver” (González Crussí 2010: 264).

A través de un uso continuo de la intertextualidad, el autor genera un juego continuo de asociaciones significantes. Se trata de su lectura personal basada en textos, citas, referencias, documentos, que se van

tejiendo en una argumentación ordenada y clara en la que dialogan sobre temas comunes hechos y figuras de tiempos y lugares distintos. Referencias textuales que reflejan un vínculo entre el autor que enuncia y los enunciatarios. Así, la historia, la literatura, el psicoanálisis, la filosofía, la pintura y la fotografía habitan con naturalidad sus ensayos que suelen partir de lo particular y anecdótico para llegar a la reflexión sobre temas más generales. Una hibridación de la escritura que posibilita la confrontación del autor con el mundo; una operación reflexiva que se articula en un discurso crítico cuyo eje es el cuerpo humano desde la perspectiva de la medicina.

En el texto objeto de estudio, los ojos se multiplican en las innumerables posibilidades de la percepción visiva, que a su vez se reflejan en la variedad y cantidad de temas que de ellas se desprenden, expuestos por el autor en nueve capítulos que conforman el libro. Una pluralidad que intento focalizar desde el ángulo del subtítulo que da al libro: *Sobre las cosas vistas, no vistas y mal vistas*.

Según González Crussí vemos lo que queremos, lo que nos atrae, lo que sabemos y esto evidentemente depende de nuestros deseos, esperanzas, actitudes fijas, prejuicios y expectativas (González Crussí 2010: 65):

Esto lo sé muy bien: no sólo vemos lo que estamos preparados para ver, sino que vemos lo que queremos ver. La mirada conlleva el doble lastre de nuestras preconcepciones y nuestros deseos. Quizá este postulado no pueda ser mejor ilustrado que con nuestras diferentes maneras de mirar el cuerpo.

Una de esas miradas fue la de las monjas que en la Edad Media hicieron la autopsia a la hermana Clara de Montefalco, muerta en olor de santidad en un convento de los seguidores de la Segunda Orden de San Agustín en 1308⁵. Vieron lo que querían ver: descubrieron un 'nervio' con forma de cruz en los conductos carnosos de las cavidades ventriculares, un látigo en los tendones fibrosos presentes en forma

⁵ Historia que González Crussí toma del libro de Piero Camporesi, *La Carne Impassibile*, 1983.

de cuerda. Evidentemente “el fervor religioso tiñó totalmente todo objeto que se infiltraba en el campo visual de quienes contemplaron el prodigioso corazón de la hermana Clara, y los testigos oculares no sólo fueron las hermanas” (González Crussí 2010: 71).

En otro contexto mucho más reciente se puede colocar el caso de la fotografía tomada el 19 de agosto de 1999 en el quirófano del Centro Médico de la Universidad de Vanderbilt, hecha por un fotoperiodista al que se le había pedido documentar una operación quirúrgica para corregir una espina bífida con *myelomeningocele*⁶. La operación se llevaría a cabo en un feto que se encontraba todavía dentro del vientre de la madre, con todos los riesgos y los cuestionamientos de ética médica que implicaba.

El fotógrafo captó un incidente que impactó en todo el mundo. Una mano diminuta, casi del tamaño del pulgar de un adulto, se asomó a través de la incisión de la pared uterina. La mano del feto tenía la palma hacia abajo y los dedos ligeramente flexionados, como es normal en un feto en desarrollo, como afirma el autor, en el capítulo “Esa mirada es tendenciosa”. El fotógrafo la describió así (González Crussí 2010: 158):

Samuel saca su diminuta mano fuera del útero de su madre. Mientras el doctor la levanta. Samuel reacciona al contacto y aprieta el dedo del doctor. Como si probara su fuerza, el doctor sacude el diminuto puño. Samuel lo sostiene firme. En ese momento tomé esta foto, *El agarre fetal*.

Muchas han sido las interpretaciones que se han dado a esa fotografía que congela un instante del flujo del mundo para nuestra inspección (González Crussí 2010: 161). Para algunos documenta gráficamente un momento breve, y trivial, en un paso técnico de un procedimiento quirúrgico. Para otros más simboliza la indefensión del nonato y la falta de corazón, mejor dicho, la depravación moral de quienes quieren despenalizar el aborto. El contexto necesario para ver esa fotografía lo dan las palabras, no las imágenes.

⁶ Se trata de una afección en la que la médula espinal y sus envolturas están expuestas debido a un defecto de cierre de la columna vertebral.

El cuerpo humano visto desde el interior es tema frecuente en la obra de González Crussí, a través del cual busca despertar la conciencia de sus lectores⁷. Desde una perspectiva visual, los numerosos casos que nos propone se insertan en un contexto histórico y cultural bien definido, como sucede con el descubrimiento de los rayos X que permitió que una persona viera los esqueletos de los otros, así como su propio esqueleto, sin ser despojado de la piel que lo cubre. Fue un descubrimiento que tenía algo demoníaco. El esqueleto es nuestra forma en el cementerio, la forma futura que habremos de adoptar. En el juego intertextual que caracteriza el texto, el autor establece un diálogo con Thomas Mann en su novela *La montaña encantada*, escrita cuando el uso de los rayos X era todavía relativamente novedoso. En ella encontramos la mejor descripción de la confusión emocional que ocasionaba mirar el interior del propio cuerpo encarnada en el protagonista, Hans Castrop, quien simbólicamente guardaría como talismán de su relación amorosa el retrato interior de su amada: los rayos X. En el pasado como en el presente, siempre ha sido perturbador mirar al interior del cuerpo, quizás porque “la vista es un poderoso recordatorio, apasionante e implacable como ningún otro, de nuestra frágil y efímera naturaleza” (González Crussí 2010: 81).

¿Qué empuja a una persona a querer ver un cadáver? Se lo pregunta nuestro autor a partir de su experiencia como patólogo de hospital, ante las numerosas personas que sin tener relación alguna con el muerto solicitaban permiso para ir a la morgue a ver los cadáveres. También en este caso el ojo ve lo que la mente del espectador sabe, y lo que su emoción desea ver. Pero los oscuros deseos que motivan a quienes buscan el espectáculo de los cuerpos humanos muertos parecen escapar a nuestra comprensión (88), como sucede con la muerte misma.

El caso emblemático que presenta González Crussí es el de la morgue de París en el siglo XIX (1807-1907), que se convirtió en

⁷ Dedicó incluso un libro al estudio de las entrañas del ser humano, *Carrying the Heart. Exploring the Worlds Within Us* (2009), publicado en español en 2012 por la Universidad Veracruzana con el título *De tripas corazón. El significado médico y simbólico de nuestras entrañas a través de la historia*.

un lugar de espectáculo donde, si un cadáver había sido blanco del sensacionalismo periodístico, más de 40.000 parisinos lo visitaban en un solo día. Si bien los motivos de exhibir cadáveres a un público abierto era en un primer momento asegurarse de que los cuerpos no identificados fueran reclamados por sus parientes y amigos, muy pronto predominaría la curiosidad visual sobre las exigencias de la burocracia, llegando a convertirse en un verdadero espacio de entretenimiento en el que la acepción del antiguo verbo francés *morguer*, ver fijamente con una mirada inquisitiva, se concretizaba cotidianamente:

Los actores eran los cadáveres, pero el público no los veía como despojos humanos inanimados. [...]. Se les percibía como presencias 'vivas': inmersas en las narraciones de revistas y periódicos, que ponían de relieve el misterio de su vida, su pasión o su tragedia. Así, un día después de que los medios anunciaron que habían sacado del Sena el cadáver desmembrado de una mujer, las multitudes aumentaron. Los guardias tuvieron que dar codazos a los espectadores para que circularan más rápido, en medio de protestas, empujones y quejas furiosas: ¡Casi no nos dan tiempo de ver nada! (González Crussí 2010: 92).

El cadáver estaba al centro del escenario como presencia repugnante ante la ausencia que provoca la muerte; “los espectadores de la morgue vieron lo que deseaban ver, y representaron para sí mismos lo que ya estaba grabado en sus mentes: vieron lo que querían, y lo que sabían” (González Crussí 2010: 96).

Desde la perspectiva de las cosas no vistas, González Crussí menciona las culturas antiguas que alcanzaron un nivel de civilización muy alto y manifestaron un profundo conocimiento del cuerpo humano, pero sin haber dirigido su capacidad de observación al interior del cuerpo humano; no se interesaron en el conocimiento de la anatomía, como la entendemos ahora. El sacrificio de ofrecer los corazones a los dioses en la cultura azteca tenía un valor religioso, lo que les interesaba era evitar el fin del mundo y la extinción del sol. El corazón era un mecanismo para almacenar y liberar energía: una fuerza tan grande que podía impulsar al sol en su órbita. Ante estos eventos enormes y catastróficos, el interés por conocer los órganos

de la cavidad torácica de donde extraían el corazón resultaba banal. Carecían del deseo de mirar el interior del cuerpo, como sucedió en la antigua Mesopotamia. Su nivel de civilización que creó un alfabeto, construyó una economía fuerte y formó un grande imperio, no incluyó ningún tratado anatómico o algo semejante. No querían ver el interior del cuerpo, pero sí veían más allá de los órganos anatómicos; su mirada se dirigió hacia las cualidades adivinatorias o los presagios que creían ver inscritos en las vísceras, que para ellos eran señales en código que había que aprender a leer. La adivinación a través de las entrañas se convirtió así en una “sofisticada actividad erudita” (González Crussí 2010: 67) que requería de mucha preparación. Dicho enfoque se refleja en los términos esotéricos y místicos que se aplicaban a los órganos internos: no hay faringe sino “puerta del palacio”, el intestino es “el camino”, y así sucesivamente (68).

Al hablar del poder de la mirada el autor nos lleva al mundo antiguo: a Mesopotamia con el templo dedicado al ojo; a Grecia con la estatua de Artemisa, cuyo poder “aterrador” residía en sus ojos (González Crussí 2010: 125); al mito griego de Sémele que representa el poder de exterminación de la mirada de Zeus, quien la fulminó, carbonizó y redujo a nada porque ella “quería verlo, y que todos lo vieran” (129). Este mito simboliza la creencia profundamente arraigada de que algunas personas pueden hacer daño a otras por el simple hecho de mirarlas.

Entre el ver y no ver la realidad se evidencia cómo el hombre proyecta con su mirada una significación en cada objeto que entra en su mundo visible. “Ningún objeto se ve como ‘neutral’ o carente de significado” (González Crussí 2010: 74). El significado que la Iglesia Católica ha proyectado en el cuerpo humano ha vivido diferentes etapas: de la concupiscencia ocular y sus tentaciones, que marcaron la Edad Media, se dio paso a la exploración científica y la meditación devota del Renacimiento y el Barroco, momento histórico en el que el cuerpo humano era visto como el milagro más grande, la más asombrosa de todas las maravillas naturales (76). Las artes plásticas reflejaron con talento dicha mentalidad en la representación del martirio de los santos: “El voyeurismo colectivo se podía agasajar con el colorido espectáculo de la mastectomía brutal santa Águeda, el asaeteamiento de san Esteban, el despellejamiento de san Lorenzo” (77).

Las imágenes del cuerpo humano, sobre todo en la historia del arte, han sido fuente de caos, discordia y pecado, como indica una de las dos partes del capítulo “Ver es creer y creer es ver” en el que González Crussí trata del poder reconstructivo del “ojo de la mente”, que consigue lo que los ojos de la cara suelen realizar marcando una borrosa frontera entre lo real y lo irreal en la mente del espectador. Al punto que, ante la imagen de una mujer la respuesta sexual del hombre es prácticamente igual a la que tendría ante el cuerpo real de la mujer (González Crussí 2010: 103). La historia del arte está sembrada de anécdotas que ilustran el poder seductor del cuerpo humano desnudo. Si en la Grecia antigua la estatua de Afrodita desnuda, y la del Cupido desnudo, ambas realizadas por Praxíteles, despertaban instintos pasionales extremos, en el Renacimiento los artistas descubrieron la posibilidad de representar el cuerpo desnudo en el martirio de los santos, perturbando en ocasiones la devoción de los creyentes.

Existen también imágenes que buscan generar paz interior, piedad y esperanza de salvación en la última mirada de los que están por morir, los que serán ejecutados, los condenados a muerte. En torno a este tema González Crussí hace un recorrido documentado desde el siglo XVI europeo hasta nuestros días en Estados Unidos, país que mantiene aún la pena de muerte. Lo hace marcando el fuerte contraste entre el ayer y el hoy. Antes, la última mirada que se ofrecía “a quienes estaban a punto de ser ejecutados, era una escena religiosa pintada por un maestro renacentista devoto y hábil” (121), con la intención de que se llevaran consigo una impresión visual hermosa, consoladora. Ahora, lo único que se busca es una muerte limpia, higiénica, tranquila y discreta: “una vista tranquilizadora” para los sobrevivientes, no para el condenado que seguramente anhela una mirada humana cálida y en cambio se encuentra delante con una fila gris de espectadores burócratas impasibles. Porque quienes enfrentan una muerte violenta suelen buscar una mirada humana que se pueda cruzar con la suya, incluso los suicidas que se lanzan bajo un tren, según testimonian operadores de trenes en Estados Unidos, buscan la mirada del otro.

En cualquiera de los escenarios de muerte, es posible preguntarse sobre la intención de la mirada de los que están a punto de morir. ¿Qué es lo que intenta decir esa última mirada? Tal vez nada, “lo

único importante que queda por hacer en el último segundo es mirar: ver, observar, percibir el flujo del mundo hasta el último detalle” (González Crussí 2010: 122).

González Crussí abre su libro sobre el ver, hablando de cosas mal vistas, de los genitales femeninos como el principal tabú visual masculino. Fueron detonador de la Revolución Francesa, según una anécdota del 1791, descrita por el historiador Jules Michelet en el contexto de la matanza del Campo de Marte: “el deseo sexual de dos patanes insignificantes [peluqueros], cuyos nombres no conserva la historia” (González Crussí 2010: 16), el deseo irreprimito de ver lo que no deberían ver, la anatomía íntima de la mujer. Historia que el autor vincula con la tradición griega en el personaje mítico de Acteón, arquetipo de las víctimas de lo mal visto y expresión del miedo subconsciente del hombre, un miedo que surge de ver lo que está prohibido ver en el cuerpo de una mujer (18). Tema, a su vez, estudiado abundantemente en el psicoanálisis que ve como un hecho la obsesión masculina por mirar la anatomía reproductiva femenina. Esa fascinación, que es atracción y repulsión (19), ha sido objeto de obras de arte, como el cuadro de Gustave Courbet del siglo XIX: *El origen del mundo* (1866) que se mantuvo escondido por mucho tiempo, luego estuvo en manos de Lacan y actualmente se encuentra en el museo Quai d’Orsay. A las distintas representaciones artísticas de los genitales femeninos, González Crussí añade dos películas relativamente recientes: *Hable con ella* de Pedro Almodóvar (2002) y *L’Humanité* de Bruno Dumont (1999). En el ámbito del teatro menciona a *Los monólogos de una vagina*, *Las marionetas del pene* y *A public cervix announcement*, de Annie Sprinkle (1991), representación del cuello del útero, parte del cuerpo que antes había sido vista solo como asunto médico (27-28).

La reflexión de González Crussí, construida con anécdotas y detalles de la historia de la humanidad, nos lleva a ver cómo desde “la Antigüedad clásica, cada época posterior ha tenido sus propias razones para respetar la prohibición ancestral” (González Crussí 2010: 27), incluido el terror atávico masculino a la sexualidad femenina. Un miedo antiguo y oscuro a un sexo que les resulta misterioso, oculto, intrincado y desconcertante, hoy está enmascarado detrás de

un *voyeurismo* de inclinación tecnológica. Señala como ejemplo el fenómeno del *upskirting* (alzar las faldas), término que se refiere a la toma de fotografías con una cámara escondida colocada en una bolsa o en una caja, y después dirigida hacia arriba por debajo de la falda de una mujer.

El límite entre lo privado y lo público de la intimidad del cuerpo lleva al autor a cuestionar los motivos del ver en el capítulo: “Mirando las partes pudendas”, donde da cuenta de la tradición real del siglo XVII que consistía en que un grupo de personas elegidas tenía que presenciar el nacimiento de los hijos de los reyes, desde el trabajo de parto de la reina hasta el parto, para evitar la sustitución del heredero al trono. Mientras que hoy en día, en la era de la tecnología, la presencia de los padres en el parto de su compañera parece ser la ocasión para filmar el nacimiento por el puro gusto de poderlo mostrar, sin respeto alguno por la parturienta ni por el recién nacido. Que de agradable y estético hay poco en esos momentos.

En una cultura en la que la vista prevalece sobre los otros sentidos, los textos de *Ver. Sobre las cosas vistas, no vistas y mal vistas*, invitan a reflexionar sobre el significado, las modalidades y condicionamientos del acto de ver. Qué vemos, cómo vemos y para qué vemos depende en buena parte de nuestras emociones y del proceso cognitivo, porque el ojo ve lo que la mente del espectador sabe y lo que la emoción desea ver. De ahí que el ser humano en realidad ve y no ve, quiere ver y no quiere ver, dentro y fuera de sí.

Sus textos giran alrededor de la interrogación crítica como fuerza estratégica para cuestionar la propia cultura, incluso en sus aspectos más sólidos, evitando así una única y excluyente visión del mundo. El género del ensayo es en los muchos ojos de González Crussí “la expresión de una escritura desfondada, abierta, multívoca y celosa amiga de la metáfora” (Forster 2020). Parece buscar lo eterno en lo perecedero (Adorno 1962); parece orientarse en las complejas geografías de la modernidad con la brújula de las anécdotas, los detalles y las pequeñas historias.

Con particular y aguda atención a la función del ojo, Francisco González Crussí nos muestra en sus textos cómo, desde la mitología griega –con el castigo de Acteón y la disolución y aniquilamiento

de Séleme– nuestra cultura occidental ha estado marcada significativamente por la valencia que se le ha dado a la vista, tanto como poder destructivo que como poder creativo. De lo cual se derivan normas, prohibiciones, pero también costumbres que encuentran su explicación en la religión, en la sexualidad, en la tradición.

La reflexión crítica que mueve su escritura empuja a buscar una respuesta a esa frenética necesidad de producir constantemente una imagen de nosotros mismos a través de los medios que la tecnología ha puesto a nuestra disposición. Al contrario de Plinio, quien en la antigua Grecia rehusaba posar para pintores y escultores argumentando que ya era coerción suficiente tener que llevar la propia imagen durante todo el período de la vida mortal, y que era insensatez pura desear todavía “producir una imagen más duradera de la imagen, como si fuera algo que valiera la pena ver” (González Crussí 1990: 94).

La vista atraviesa la vida del hombre desde el nacimiento hasta la muerte. El ver otorga existencia al ser vivo y también al muerto. En la ausencia ocasionada por la muerte, el ver permite una presencia y se vuelve una exigencia. O incluso un espectáculo, como sucedió en el siglo XIX en la morgue de París a donde acudían miles de personas a ver los cadáveres, según describe detalladamente González Crussí. Y, ¿qué decir del ver, no ver y no querer ver, en el contexto actual del país natal del autor caracterizado por la violencia y la desaparición donde el ver el cuerpo –o un fragmento– de la persona desaparecida no solo es una exigencia sino un derecho fundamental para los familiares?

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodore (1962), *Notas de literatura*, Barcelona, Ariel.
- ENRIGHT, D.J. (1985), *How to make beautiful corpse*, “The New York Times”, 7-7-1985, <https://www.nytimes.com/1985/07/07/books/how-to-make-a-beautiful-corpse.html> [18.12.2020].
- FOUCAULT, Michel de (1997), *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*, México, Siglo XXI.
- FORSTER, Ricardo (2020), *La artesanía de la sospecha: el ensayo en las ciencias sociales*, “Latin American Literature Today”, noviembre, <http://www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2020/noviembre/la->

- artesan%C3%ADa-de-la-sospecha-el-ensayo-en-las-ciencias-sociales-de-ricardo-forster?s=09 [20.12.2020].
- GONZÁLEZ CRUSSI, Francisco (1990), *Notas de un anatomista*, México, Fondo de Cultura Económica.
- GONZÁLEZ CRUSSI, Francisco (2010), *Ver. Sobre las cosas vistas, no vistas y mal vistas*, México, Fondo de Cultura Económica.
- GONZÁLEZ CRUSSI, Francisco (2019), *Reminiscencia del "ojo clínico"*, "Letras Libres", <https://www.letraslibres.com/mexico/revista/reminiscencia-del-ojo-clinico#:~:text=El%20diagn%C3%B3stico%20de%20enfermedades%20dependi%C3%B3,desplazada%20por%20la%20actual%20tecnolog%C3%ADa> [20.12.2020].
- GONZÁLEZ LUNA C., Ana María (2020), *Quando la medicina si avvicina alla letteratura: i saggi*, "Medicina Historica" (Milano), 4, suppl. 1, pp. 208-210.
- KRAUS, Arnoldo (2014), *Francisco González Crussi. Notas sobre un ser humano*, "Revista de la Universidad de México", febrero, pp. 92-83, <https://www.revistadelauniversidad.mx/download/4afa6b9f-d5e2-402d-89c5-1fab3ad9a8e0?filename=francisco-gonzalez-crussi-notas-sobre-un-ser-humano> [25.11.2020].
- SCHÉLER, Max (2008), *Ordo amoris*, Madrid, Caparrós Editores.

El ojo interior. Mujeres, sueños y visiones en el Medioevo

*Heidi R. Krauss-Sánchez**

Vivimos en un tiempo en el que lo visual es un factor importante. Los medios nos obligan a analizar las imágenes que aparecen ante nuestros ojos continuamente. Es nuestro deber buscar la verdad muchas veces escondida detrás de la propaganda y detrás de las noticias falsas cuyo objetivo es la desinformación, la manipulación y el sembrar discordia entre la gente para aumentar el propio poder. Durante la historia hemos tenido muchos acontecimientos históricos frutos de los *fake news* difundidos por poderes y apoyados por una masa de personas crédulas. Los primeros cristianos fueron perseguidos por los rumores acerca de sus prácticas de canibalismo, infanticidio e incesto. El esquema se repitió durante la época medieval cuando se acusaba a los judíos de los mismos crímenes. Otro ejemplo de falsas acusaciones es sin duda la caza de brujas durante los siglos XV y XVII. Estos temas se han estudiado a fondo y solamente aparecen aquí como un pequeño recordatorio de las dimensiones a las que pueden llegar noticias falsas.

En el Medioevo, mujeres con visiones –con una realidad diferente– podían ser beatificadas o quemadas como vamos a ver más adelante. Si dejamos el Medioevo atrás nos topamos con más ejemplos en el que noticias falsas y denunciaciones tenían un impacto en el curso de la historia. En todos los casos se usaban imágenes para subrayar el contenido verídico de esas noticias. Después del descubrimiento de

* UNED, Madrid.

América y ya avanzada la colonización circulaban informes sobre los habitantes originarios como seres de ningún tipo de valor. Todo para justificar lo que hacían los conquistadores en esos países. Saltamos un poco en el tiempo a la maquinaria de la propaganda nazi que ya en el siglo XX usaba técnicas de información de masas para obtener el consenso y la colaboración de personas de todas las capas sociales. Lo visual, tanto en papel como simplemente la producción mental –la visión de algo–, ha jugado un papel importante en todos estos acontecimientos.

Hoy en día la gente cree lo que quiere, siguiendo las imágenes ofrecidas por las redes sociales como si fuera Dios mismo que las pone ahí y hay que preguntarse si vivimos en diferentes realidades creadas por creencias y emociones en las que algunos prefieren quedarse en la “posverdad” descrita por el filósofo Grayling como una época que vive bajo el lema “La opinión personal vale más que los hechos”¹.

Esas opiniones personales son un parpadear de nuestra historia en la que la gente intenta mantener el poder sobre su verdad personal, sobre sus datos, sobre sus conceptos de ver el mundo olvidándose muchas veces de las influencias y de la manipulación que condujo a su visión del mundo. Han empezado a aceptar lo que le han dicho las noticias falsas como su propia realidad. Tener el poder sobre la única verdad siempre ha sido un gran tema de la humanidad y el propósito de muchos medios no es informar, es dar forma a la opinión pública según los intereses del poder².

En el ámbito de propaganda política y manipulación también se mueven los relatos y leyendas sobre sueños de grandes personajes en el Medioevo. Sueños como campo de investigación histórica han ganado interés a partir de los trabajos de Le Goff, Schmitt, Wittmer-

¹ La cita es de una entrevista que Sean Coughlan de la BBC le hizo a Anthony Grayling en 2017 (Coughlan 2017), <https://www.bbc.com/news/education-38557838> [10.05.2021].

² Acerca de esta temática es imprescindible la lectura del clásico de Noam Chomsky (2002). A pesar de que esta obra esté centrada en el sistema americano nos ofrece muchos puntos interesantes de la manipulación de los medios que son válidos hasta ahora e internacionalmente.

Butsch, Burke y Dinzelsbacher a finales del siglo XX³. La investigación acerca de los sueños se mueve alrededor de dos campos importantes: las ideas y teorías sobre sueños en general y el sueño en sí (Künzel 2002: 215). Las teorías ofrecen muchas posibles interpretaciones sobre el sueño. Se nos aparecen como intervenciones sobrenaturales, aparición de santos o como comunicación activa entre el soñador y el Otro Mundo. Como tal en la literatura, el sueño puede formar parte de una autobiografía o ser valorado como simple actividad cerebral nocturna. Uno de los ejemplos más famosos es sin duda el sueño del emperador Constantino que también ha sido tema en obras artísticas como los frescos pintados en la basílica de San Francisco de Arezzo por Piero della Francesca (1415-1492).

Las fuentes medievales, en su mayoría escritas por hombres y sobre sueños de hombres, surgieron en el ámbito eclesiástico. La selección y la transmisión de un sueño dependía del autor y de su intención de relatar ese sueño. Sin duda lo contado tenía que encajar en la mentalidad religiosa de los autores y ahí servían como ejemplos, advertencias, para dar una perspectiva religiosa a ciertos acontecimientos y para mantener el poder. Imágenes y textos como el sueño del emperador Carlomagno⁴ (747-814) en el *Códice Calixtino* (1140-1181) de la Catedral de Santiago de Compostela siguen un esquema literario fijo: Santiago revela dónde está enterrado para que el monarca traslade su cadáver a un lugar más apropiado y para que edifique una iglesia. Textos e imágenes como este no se refieren a sueños concretos vividos por una persona. Tenemos que diferenciar entre estereotipos literarios y sueños auténticos a pesar de que sea una tarea difícil. También en el ámbito personal encontramos relatos de sueños que tenían el objetivo de cambiar la opinión de un individuo o manipular la opinión de varios. Cesario de Heisterbach (1180-1240) nos cuenta en su *Dialogus*

³ En concreto: Le Goff 1977; Burke 1997, en especial el capítulo “The cultural history of dreams” (23-42); Schmitt 1985; Dinzelsbacher 1981 (nueva edición más amplia 2017); Wittmer-Butsch 1990. Esta última contribución contiene muchos ejemplos entre los años 500 y 1500 y nos ofrece muchos aspectos diferentes (sociológicos, políticos y psicológicos).

⁴ Interesante en este contexto es que el mismo emperador condenó la consulta de los sueños con fines predictivos o mágicos. Compárese Kruger 2005: 11.

miraculorum que un monje de la orden del Cister estaba tan cansado por el trabajo que tenía que se quedó dormido y no atendió a la vigilia nocturna. Había soñado que la Virgen María no le dejaba salir de la cama y que ella iba a atender a las oraciones en su lugar (Künzel 2002: 222). Cosa muy práctica sin duda. En sus sueños el soñador hace uso de los materiales, personas, animales y objetos que le rodean y de las imágenes e ideas que le son familiares. Para el estudio de los sueños hay que tener en cuenta que no todos son auténticos y que la versión escrita ya es una modificación literaria de las imágenes soñadas por el soñador (223). El mundo medieval está lleno de sueños y visiones. Entre las visionarias más conocidas están la abadesa Hildegarda de Bingen (1098-1179) y de la misma época Elisabeth de Schönau (1129-1164), una mística benedictina alemana. No obstante, la mayoría de las visiones venía de personas laicas cuya única huella que han dejado en la historia son sus visiones como vamos a ver un poco más adelante.

Uno de los temas que aparece frecuentemente en las visiones es la vida después de la muerte. La visión más famosa de la vida en el Otro Mundo es sin duda la *Divina Comedia* que nos ofrece un panorama fascinante del imaginario de aquella época. Una obra hoy en día menos nota, pero conocida por Dante, es la llamada “Visión de Tundal” o en latín *Visio Tnugdali* de 1149 (Lehner – Nix 2018). Tundal, el protagonista irlandés, cuenta que en una visita a la ciudad de Cork cayó muerto después de una cena opulenta. Su alma salió de su cuerpo y al salir del cuerpo su ángel guardián ya le estaba esperando. Instruido por Dios, el ángel le guía en un viaje visionario por el infierno y el paraíso. En el infierno, Tundal experimenta diferentes incidencias educativas que tienen como fin cambiar la vida real del protagonista. Y efectivamente el contacto con el Otro Mundo cambia la vida de Tundal. Vende todo lo que tiene y se lo da a los pobres mientras que él sigue la palabra de Dios y cuenta lo que ha pasado a un monje llamado Marco que es él que nos dejó esto por escrito (Alonso Navarro 2021: 43). Esta visión forma parte de una amplia tradición de narraciones fantásticas irlandesas. Dentro de estas narraciones podemos diferenciar entre la tradición de las visiones cristianas del más allá como la *Visio Godeschalci*, el *Tractatus de Purgatorio Sancti Patricii* o la *Visio Thurkili* y, por otro lado, están

los viajes de ultratumba conocidos bajo el término *imrama* (viaje al Otro Mundo).

La *Visio Thugdali*, con su interés por la topografía del más allá, se inscribe en una amplia tradición de narraciones fantásticas irlandesas de viajes de ultratumba; la más conocida es probablemente la *Navigatio Sancti Brendani* de San Brandán, una expresión ya cristianizada del tipo de narración *imrama* (Spilling 1975: 47; Alonso Navarro 2012: 42).

El mundo de los sueños y de las visiones tiene otras reglas que la realidad cotidiana que vivía la gente en el Medioevo. El mundo que se presenta con los ojos cerrados es diferente al mundo de los ojos abiertos. En el Medioevo la ideología, los conceptos religiosos y la vida cotidiana se explican basándose en el concepto de dualidad. Soberano y súbdito, bueno y malo, arriba y abajo, etc. Entre esos polos opuestos existen distancias que no siempre se pueden superar. Entre cielo e infierno hay una distancia que muchas veces solo se puede superar por un viaje guiado en presencia de santos y ángeles. El sueño o la visión es un vehículo para superar distancias que no se podrían superar con los ojos abiertos.

Si hablamos de visiones, y en especial en visiones de mujeres en el Medioevo, encontramos ejemplos en diferentes órdenes, regiones y capas sociales, todos bajo el término ‘misticismo’. Ese término proviene de la palabra griega *myein* que significa ‘cerrar los ojos’. La palabra muestra la típica actitud de introspección y meditación⁵.

La literatura sobre visiones femeninas en el Medioevo no solamente se puede explicar desde un punto de vista religioso o psicológico. También hay que tener en cuenta los aspectos sociológicos. Mediante visiones las mujeres podían participar activamente en los discursos teológicos, políticos y públicos ya que no tenían otro medio para publicar sus ideas. El género “literatura visionaria”⁶ abarca todos los acontecimientos visionarios manifestados por escrito. Las experiencias vividas por el/la vidente pueden ser religiosas o no y

⁵ Para una definición del término misticismo, véase Heidrich – Lessing 1984: 268 ss.

⁶ No uso el término apocalíptico porque no todas las fuentes se centran en el fin del mundo.

también encontramos narraciones sobre visiones en otros géneros literarios como autobiografías, cartas, crónicas, vidas de Santos e informes médicos. La literatura de visiones floreció en la Edad Media gracias a la posibilidad de instrumentalizarlas para ampliar el propio poder o para resaltar el significado de un lugar especial.

Pero no solamente en los conventos tradicionales encontramos mujeres con visiones. Algunas eran beguinas (Elm – Manselli – Sprandel 1980), mujeres cristianas que se dedicaban a la ayuda de enfermos, ancianos, pobres y que ayudaban en hospitales. Era más bien una asociación libre porque no existía una orden general. Las comunidades beguinas eran autónomas y organizaban su vida orando y sirviendo tal como lo hacía Cristo. La expansión repentina del movimiento beguino entre los siglos XII y XIV no tiene una única explicación histórica. En un tiempo de prosperidad económica y de nuevas tendencias espirituales, las mujeres también querían ser más activas y formar una revolución mística. Bernard McGinn las define como mujeres laicas que decidieron vivir una vida santa, libre de las reglas eclesiásticas existentes (1994: 2). Vivían en grupos o solas cerca de los centros urbanos. Según Karl Bücher, el movimiento se formó a raíz de un superávit de mujeres en las ciudades en el sur de los Países Bajos y otras regiones del norte de Europa. Uno de los factores que fomentó este superávit era el hecho de que muchos hombres no habían regresado de su cruzada a Tierra Santa (Bücher 1910: 32 ss.). Esta teoría es muy controvertida, en especial en la investigación feminista⁷. El movimiento se extendió ante todo en Bélgica, los Países Bajos, Alemania y Francia, pero también encontramos casos en otros países europeos.

Su contribución teológica es haber dejado testimonio de una comunidad femenina que creaba su forma original del discurso teológico. La *Vita* de María de Oignies (1177-1213) ha sido bien estudiada y es un testimonio importante para analizar la espiritualidad medieval. Es el documento más antiguo sobre la piedad de las

⁷ Según Feller-Vest (2002: 46), “El enfoque feminista habla de emancipación, del despertar religioso, del rechazo al matrimonio y del rechazo al orden eclesiástico”.

beguinas⁸. A parte de María, también tenían una gran influencia Hadwijch de Amberes (hacia 1240) con sus cartas, visiones y poemas y las obras de Mechthild de Magdeburgo (1207-1282) y Marguerite Porete (1250/60-1310).

No sorprende que la influencia creciente de este movimiento abrió el paso –según la Iglesia Católica– a teologías peligrosas y herejías. A pesar de que la declaración de Vienne en Francia (1312) condenó a las beguinas de herejía de espíritu libre, se percibe una gran aceptación acerca de este fenómeno como muestra la historia. Las autoridades eclesiásticas intentaron manipular la opinión pública de tal manera que mucha gente empezó a tomar una postura hostil frente a estas mujeres. Los clérigos no querían laicos y menos mujeres en sus alrededores que no hicieran otra cosa que llevar una vida religiosa estricta con sus propias reglas de castidad, obediencia y pobreza. Es irónico que en su comienzo las beguinas seguían la vida de las grandes órdenes religiosas respetando las horas canónicas de rezo, ayuno y practicando meditación y visualizaciones. La reacción de una Iglesia que temía el poder de estas mujeres llevó a muchas inocentes ante la Inquisición. La persecución duró más de cien años y terminó con el Concilio de Constanza en 1417 (Babinsky 1993: 12).

Encontramos grandes diferencias entre las mujeres visionarias del Medioevo. Para concluir, brevemente quiero concentrarme en tres mujeres: Mechthild de Hackeborn (1241-1299), Ángela de Foligno (1248-1309) y la ya mencionada Marguerite Porete (1250-1310). Sobre estos personajes ya se han hecho estudios comparativos como el de Barbara Newman (2016). Nuestras tres protagonistas eran de diferentes regiones y estaban separadas por la lengua, el estatus social y el modo de practicar su vida religiosa. Las obras se distinguen en género, modo de producción y en el destino que tenían al final tanto las obras como las tres visionarias. Mechthild fue beatificada, Ángela siguió este camino religioso más tarde y hasta fue canonizada en 2013 mientras que Marguerite fue quemada como hereje. La

⁸ Una tesis doctoral que se centra en la vida de María de Oignies es el trabajo de Iris Geyer que hizo su promoción en 1992 en Heidelberg (Geyer 1992). Véase también Baier 2003.

vista comparativa también muestra similitudes. En todas estas obras encontramos la idea de anihilación mística, una idea compleja de un nirvana cristiano o desilusionamiento de la vida cotidiana⁹.

Las mujeres que he descrito en este breve resumen son solamente una pequeña selección. Cerrar los ojos no siempre era necesario para tener visiones como lo describe Hildegarda de Bingen en la *Protestificatio*, un prefacio de la obra *Scivias*. Ella dice que recibía las visiones con los ojos abiertos:

Factum est... cum quadraginta duorum annorum septemque mensium essem, maximae coruscationis igneum lumen aperto caelo ueniens totum cerebrum meum transfudit et totum cor totumque pectus meum uelut flamma... inflammauit... Et repente intellectum expositionis librorum, uidelicet psalterii, euangelii et aliorum catholicorum tam ueteris quam noui testamenti uoluminum sapiebam... Visiones uero quas uidi, non eas in somnis, nec dormiens, nec in phrenesi, nec corporeis oculis aut auribus exterioris hominis, nec in abditis locis percepi, sed eas uigilans et circumspecta in pura mente... secundum uoluntatem dei accepi.

Ha sucedido... cuando tenía cuarenta y dos años y siete meses. Una luz ardiente descendió desde el cielo abierto. Me atravesó el cerebro y me hizo arder el corazón y todo el pecho como una llama... Y de repente recibí una visión de la interpretación de las Escrituras, el Salterio, los Evangelios y el resto de los libros católicos del Antiguo y del Nuevo Testamento. La historia que he visto no me llegó soñando o en un estado de confusión mental, no llegó hacia mí por los ojos carnales o el oído tampoco en lugares lejanos. Las recibí en estado despierto, con mente clara, por los ojos y el oído de mi cuerpo interior (Hildegardis 1978: 4).

El enfoque en recibir las visiones con ojos abiertos también se muestra en una carta que Hildegarda escribió a Guiberto de Gembloux en 1175 y donde ella describe su don:

Ista autem nec corporeis auribus audio nec cogitationibus cordis mei, nec ulla collatione sensuum meorum quinque percipio, sed tantum in anima mea, apertis exterioribus oculis... Lumen igitur, quod uideo, locale non est,

⁹ Compárese la tabla en el artículo de Newman (2016: 593).

sed nube que solem portat multo lucidius... illudque umbra uiuentis luminis mihi nominatur... Quicquid autem in hac uisione uidero seu didicero, huius memoriam per longum tempus habeo... Quod autem non uideo, illud nescio.

Pero no oigo estas cosas con mis oídos exteriores, ni las percibo con los pensamientos de mi corazón, ni a través de ninguna mediación de mis cinco sentidos. Más bien, sólo los veo en mi alma, con los ojos corporales abiertos... La luz que veo no está ligada al espacio. Es mucho, mucho más ligera que una nube que lleva el sol dentro de ella... Me parece que es una sombra de la luz viva... Todo lo que veo y aprendo en el programa, lo guardo en mi memoria durante mucho tiempo... Pero lo que no veo, que no lo sé (Hildegardis 1993: 261).

Hildegarda describe la luz que llenó su corazón pero muchas de las mujeres visionarias describen el llamado *connubium spirituale*, la boda espiritual con Cristo. Las mujeres reconocen los hechos con sus sentidos espirituales, hablan el lenguaje del corazón y experimentan el éxtasis que les roba la habilidad de hablar y deja el cuerpo extático sin sentir dolores y sin percibir sonidos del exterior. La percepción con los sentidos espirituales culmina en visiones, iluminaciones y audiciones. Eventos fuera de lo común, o mejor dicho una mente llena de alegría parecida a una borrachera espiritual, son momentos que acompañan la boda con Cristo. Con esto, las mujeres son capaces de sobrellevar el dualismo entre cuerpo y espíritu de fuera hacia dentro. La unión se hace visible en la estigmatización y otras señales corporales. Es un concepto que entiende a cuerpo y espíritu como una unidad inseparable y nos hace entender que maltratar a uno de los dos tiene efecto en el segundo. Una idea que sigue siendo válida hoy en día.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO NAVARRO, José Antonio (2021), *Estudio de los topoi en el poema irlandés "La Visión de Tundal" y en los poemas ingleses "El purgatorio de San Patricio o Sir Owain" y "El espíritu de Guy" en el marco de la literatura inglesa e irlandesa de visión del cielo, infierno y purgatorio de los siglos VIII al XV*, A Coruña (Tesis doctoral).

- BABINSKY, Ellen (ed.) (1993), *Marguerite Porete, The Mirror of simple Souls*, New York, Paulist Press.
- BAIER, Ronny (2003), *Maria von Oignies, Heilige, Mitglied der religiösen Frauenbewegung der Beginen, Mystikerin*, en *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon (BBKL)*, tomo 21, Nordhausen, Traugott Bautz, col. 1080-1083.
- BÜCHER, Karl (1910), *Die Frauenfrage im Mittelalter*, Tübingen, H. Laupp.
- BURKE, Peter (1997), *Varieties of Cultural History*, New York, Cornell University Press.
- CHOMSKY, Noam (2002), *Media Control: The Spectacular Achievements of Propaganda*, New York, Seven Stories Press.
- COUGHLAN, Sean (2017), *What does post-truth mean for a philosopher?*, BBC Family and Education, 12 January, London, <https://www.bbc.com/news/education-38557838> [10.05.2021].
- DINZELSBACHER, Peter (1981), *Vision und Visionsliteratur im Mittelalter*, Stuttgart, Anton Hiersemann.
- ELM, Kaspar – MANSSELLI, Raoul – SPRANDEL, Rolf (1980), *Beg(h)inen*, “Lexikon des Mittelalters (LexMA)”, vol. 1, München/Zürich, col. 1799-1803.
- FELLER-VEST, Veronika (2002), *Beginen und Begarden*, “Jahrbuch des historischen Vereins des Kantons Glarus”, 82, pp. 43-66.
- GEYER, Iris (1992), *Maria von Oignies: Eine hochmittelalterliche Mystikerin zwischen Ketzereien und Rechtgläubigkeit*, Frankfurt am Main, 2., durchges. Aufl. mit e. Nachtrag.
- HEIDRICH, Peter – LESSING, Hans-Ulrich (1984), *Mystik, mystisch*, en *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, vol. 6, Basel, pp. 268-279.
- HILDEGARDIS (1978), *Scivias*, en Adelgundis Führkötter (ed.), collab. Angela Carlevaris, *Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis (CCCM 43-43a)*, 2 vols., Turnhout, Brepols.
- HILDEGARDIS (1993), *Epistolarium*, Pars secunda XCI-CCL R, CIII R, en Lieven Van Acker (ed.), *Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis (CCCM 91a)*, Turnhout, Brepols, pp. 258-265.
- KRUGER, Steven (2005), *Dreaming in the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press.
- KÜNZEL, Rudi (2002), *Medieval Dreams: A sample of historical and psychoanalytical criticism*, “Psychoanalytische Perepectieven”, 20, 2, pp. 215-233.
- LE GOFF, Jacques (1977), *Les rêves dans la culture de la psychologie collective de l'Occident médiéval*, en Jacques Le Goff (ed.), *Pour un autre Moyen Âge. Temps, travail et culture en Occident*, Paris, Gallimard, pp. 299-306.

- LEHNER, Hans Christian – Nix, Maximilian (eds.) (2018), *Marcus von Regensburg: Visio Tnugdali. Vision des Tnugdali*, Freiburg, Fontes Christiani 74 [Edición con traducción y comentarios].
- MCGINN, Bernard (1994), *Introduction, Meister Eckhart and the Beguines in the context of Vernacular theology*, en Bernard McGinn (ed.), *Meister Eckhart and the Beguine Mystics, Hadewijch of Brabant, Mechthild of Magdeburg and Marguerite Porete*, New York, Crossroad, pp. 2-16.
- NEWMAN, Barbara (2016), *Annihilation and Authorship: Three Women Mystics of the 1290s*, "Speculum", 91/3, Chicago, pp. 591-630.
- SCHMITT, Jean-Claude (1985), *Rêver au XII siècle*, en Tullio Gregory (ed.), *I sogni nel medioevo*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, pp. 291-316.
- SPILLING, Herrad (1975), *Die Visio Tnugdali. Eigenart und Stellung in der mittelalterlichen Visionsliteratur bis zum Ende des 12. Jahrhunderts*, München, Arceo-Gesellschaft.
- WITTMER-BUTSCH, Maria Elisabeth (1990), *Zur Bedeutung von Schlaf und Traum im Mittelalter*, en Gerhard Jaritz (ed.), Sonderband 1., Krems (Wien), Medium Aevum Quotidianum.

El ojo como epicentro. Luis Buñuel y la libertad de la mirada

*Sofía Malvido Cordeiro**

1. VER COMO PROCESO DE OBJETIVACIÓN: "OJO QUE NO CREE, HOMBRE QUE NO VE"

El conocimiento empírico y el agnosticismo, que reniega de los saberes no demostrables racionalmente, pueden ser vinculados a la visión. Aquello que podemos ver se revela verdadero, se vuelve tangible y medible. Incluso las realidades más abstractas han sido representadas para ser comprendidas¹.

Algo de tamaño importancia en el ámbito de la física teórica como la teoría de cuerdas se sirve de una representación fácilmente cognoscible para rellenar un hueco de nuestra ignorancia sobre las leyes gravitacionales y el comportamiento de las partículas subatómicas, tratando de establecerse como una teoría unificada o teoría del todo². Siguiendo con el hilo argumental que sostiene la

* Universidade de Vigo.

¹ Este artículo ha sido elaborado en el marco de un contrato de la Xunta de Galicia (ED481A – Ayudas de apoyo a la etapa predoctoral).

² Esta teoría, en su versión inicial y más simplificada, es un modelo físico que representa a las partículas inferiores al átomo, inicialmente consideradas puntuales, como pequeñas estructuras de masa que en conjunto se agrupan en forma de filamentos o cuerdas que vibran u oscilan. Se considera que una de sus variantes, la teoría M, formulada por Edward Witten, es una "teoría del todo" o está próxima a serlo, puesto que pretende agrupar y explicar la mayoría de los fenómenos físicos conocidos que forman parte de nuestro universo.

importancia de la representación, la principal crítica formulada sobre esta teoría se basa en la argumentación que proponen sus creadores sobre la existencia de más de tres dimensiones y la imposibilidad de ratificar esta afirmación, ya que hasta la tecnología más avanzada con la que contamos actualmente no permite visualizar las partículas a una escala tan ínfima. Lo visible o lo no visible se tornan cualidades fundamentales para establecer la noción de verdad y atestiguar el saber científico. El ojo es el filtro, el ojal, por el que han de discurrir las ideas abstractas para ser comprendidas y medidas.

2. VER COMO PROCESO DE SUBJETIVACIÓN: "OJOS QUE NO VEN, CORAZÓN QUE NO SIENTE"

Por otro lado, la visión tiene una función fundamental, en perpetuo contraste con la del establecimiento del saber científico a la que me refiero en el párrafo anterior, que es la de subjetivar aquello que se percibe. Nuestros sentidos son deficientes y falseadores y no hay modo de saber que lo que ellos nos acercan sea la realidad. Esta paradoja ha sido un punto central en las reflexiones sobre el conocimiento desde los primeros filósofos y grandes pensadores.

Ya Galileo, en su afán por trasladar la matemática al terreno de las ciencias naturales, se encuentra con esta cuestión. Debido a los avances técnicos propiciados por el nacimiento del telescopio, se genera un debate sobre la objetivación de las imágenes y su constitución como saber científico. Por un lado, esta discusión se nutre de la idea de que los sentidos son engañosos y, por otro, de la falta de constatación de que las imágenes conseguidas con los artilugios técnicos dieran cuenta de la verdad del cosmos³.

Tradicionalmente, la visión y los ojos se relacionan con el saber y el uso de la libertad. Numerosos usos metafóricos se hacen eco de esta concepción que evoca en muchas ocasiones al carácter subjetivo de esta percepción. Un aforismo como el que sirve de subtítulo a

³ Para un acercamiento más profundo a los planteamientos de Galileo, recomiendo la lectura del artículo de José David Valverde (2009).

este apartado –“Ojos que no ven, corazón que no siente”– permite reflexionar sobre nuestra dependencia respecto a los sentidos para gestionar lo visceral de nuestros sentimientos y pasiones. Lo que no constatamos nos permite parapetarnos, protegernos de los estímulos circundantes y poder ignorar la existencia de una realidad ya establecida. Podemos elegir no ver, o lo que ver dentro de nuestras limitaciones y, de igual modo, podemos interpretar lo que vemos. Por tanto, la realidad se muestra también a través de nuestras elecciones, mediadas por el modo en que la percibimos.

Si pensamos en la representación de la justicia predominante en la cultura occidental, evocaremos sin duda una figura femenina de bellas facciones –frente a la fealdad de la representación de su antagonista, la injusticia– con ropajes que refieren al mundo grecolatino y con tres atributos fundamentales, la espada, la balanza y la venda sobre los ojos:

la justicia, que sostiene en una mano la balanza donde pesa el derecho, sostiene en la otra la espada que sirve para hacerlo efectivo. La espada sin la balanza es la fuerza bruta, y la balanza sin la espada es el derecho en su impotencia. Ambas se completan recíprocamente, y el derecho no reina verdaderamente más que en el caso de que la fuerza desplegada por la justicia para sostener la espada iguale a la habilidad que emplea en manejar la balanza (Von Jhering 2018: 49-50).

Esta configuración ha sufrido numerosos cambios y renovaciones en su significado a lo largo de la historia desde su primera representación. Esta primigenia muestra gráfica de la justicia data del 2350 y 2100 a.C. en Babilonia, y se encuentra en un sello cilíndrico del periodo acadio. En esta muestra ya se encuentra la vinculación divina de la justicia y la presencia de la balanza, aunque, como recoge la cita siguiente, la venda no era un requisito fundamental:

Primero Mesopotamia, después el antiguo Egipto, a continuación, las sociedades griegas y romanas clásicas y el cristianismo medieval siempre consideraron que la Justicia tenía un carácter divino, y por ello constantemente la representaron con los ojos abiertos y la mirada penetrante. Fue en el Renacimiento europeo cuando se planteó la posibilidad de que la Justicia tuviera una venda en los ojos: primero

fue una idea crítica o irónica frente a los jueces injustos que parecían actuar a ciegas, y más tarde se convirtió en una forma de representar la imparcialidad de la Justicia que no debe hacer acepción de personas y debe ser igual para todos los seres humanos independientemente de su clase social, condición, edad o sexo (González García 2016).

Como sostiene este autor, en la Edad medieval la ceguera en las representaciones de figuras y tallas representaban un elemento negativo. Es en el Renacimiento, en el Sur de Alemania, cuando surgirá la representación de la justicia con la venda en los ojos, primero con un valor negativo, pero, posteriormente, adquirirá el sentido de imparcialidad con el que se interpreta en la actualidad.

Esta idea de la imparcialidad y la necesidad de cerrar los ojos para poder ponderar adecuadamente un asunto –la abstracción de los sentidos, en definitiva– constituyen un principio fundamental que ha permeado en la cultura occidental de este momento en adelante. Los ojos ya no son, solamente, instrumentos cognoscitivos, sino que toman un rol activo en la construcción de la subjetividad.

3. SURREALISMO: LA MIRADA Y LA LIBERTAD

Hasta este apartado, las referencias al ojo y la visión han seguido una direccionalidad persona-objeto, pero al tratar de un movimiento artístico subversivo, como es el surrealismo, conviene invertir la dirección de análisis y reparar en cómo la visión del entorno y la reflexión sobre el mundo circundante condiciona la creación y las ideas plasmadas en esta.

El ojo puede abrir una puerta hacia dentro y mostrar lo más subjetivo en este movimiento inverso e inmersivo. El surrealismo toma el ojo como instrumento para establecer la relación del individuo con el saber, pero también para mostrar los instintos invisibles que dominan a los individuos.

El surrealismo es definido por Breton en el manifiesto de 1924, del siguiente modo:

SURREALISMO: sustantivo masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral (Breton 2009: 34).

Si ponemos en relación la libertad creativa de la que hacían gala estos autores con las teorías psicoanalíticas que acompañan a esta, en muchas ocasiones encontramos la presencia del ojo u ojos en las obras surrealistas o la mención a estos elementos en la teoría con las consiguientes connotaciones. Breton sostenía al inicio de *Le surréalisme et la peinture* que “El ojo existe en estado salvaje (Breton 1965: 11)” [trad. propia] y también, en 1945, va más allá y se refiere a la creación como un paso más de la simple réplica de la realidad, muy de la mano con los postulados del movimiento, ejemplificándolo a través de la metáfora del ojo y la acción de ver/mirar:

el ojo no está *abierto* mientras se limite al papel pasivo del espejo – incluso si el agua de ese espejo ofrece alguna particularidad interesante: excepcionalmente límpida, o espumeante, o hirviente, o brillante–, que ese ojo me hace el efecto de estar muerto como las reses sacrificadas si sólo se muestra capaz de *reflejar* [cursiva en el original] (Breton 1965: 13).

De la mano de esta idea René Magritte nos hace cuestionarnos la veracidad de lo que nuestros sentidos nos ofrecen y que damos por sentado que se corresponde con lo real. *El falso espejo* (1928), *La traición de las imágenes* (1929), *La condición humana* (1933, 1935), *La llave del campo* (1933), son algunos ejemplos de obras pictóricas en las que Magritte plasma esta noción de *realidad surreal* en la que referentes y representaciones se confunden y se hacen añicos en la búsqueda de la libertad. Una libertad para buscar significaciones sin ataduras lógicas, de jugar con las referencias y expectativas del público.

Breton manifiesta su interpretación de la pintura como un proceso de indagación del espectador:

Me resulta imposible considerar un cuadro de otro modo que como una ventana respecto de la cual mi primera preocupación es saber adónde va... y nada me gusta tanto como lo que se extiende ante mí hasta perderse de vista (Breton 1965: 196-197).

El filtro del arte altera lo que representa al igual que lo hace el ojo o la lente de la cámara cinematográfica; por mucho que el artista ponga sus empeños en plasmar la realidad tal y como es, el resultado es un simulacro mediado por la visión de un otro⁴.

En el *Primer Manifiesto Surrealista*, antes citado, Breton sostiene la importancia de la libertad como motor del arte:

únicamente la palabra libertad tiene el poder de exaltarme. Me parece justo y bueno mantener indefinidamente este viejo fanatismo. Sin duda alguna, se basa en mi única aspiración legítima [...] (Breton 2009: 16).

Gracias a esta libertad autoproclamada y el sustento ideológico que transgrede los planteamientos estéticos es que hoy el surrealismo continúa siendo un movimiento sorprendentemente subversivo y ajeno a los sometimientos sociales y conformismo de los que en ocasiones hacen gala las producciones cinematográficas actuales.

4. EL CINE, EL OJO Y LA CÁMARA

En el cine, la mirada además de multidireccional –espectador-filme, filme-espectador, personaje-personaje, personaje-espectador, director-personaje...– también posee la capacidad de añadir significados no explícitos a las imágenes plasmadas en la pantalla a través de elementos

⁴ Por otro lado, Magritte también permite relacionar la idea de la ceguera que está tratada al inicio de este artículo, pero en esta ocasión en lugar de atribuirse esta característica a la justicia, se refuerza la idea del amor ciego mediante la inserción en dos cuadros de una tela que cubre los rostros de dos amantes (*Los amantes*, dos cuadros homónimos de 1928). La presencia alterada o no presencia del rostro es un trazo temático recurrente en su obra.

extradiegticos o aludiendo a la participaci3n activa del espectador y su capacidad de plasmar en la cinta sus interpretaciones.

La c3mara es el ojo del cine, el instrumento a trav3s del cual se presenta la historia. Aun es su versi3n m3s directa y documental, lo que vemos es un constructo diseccionado y ordenado para configurar la consiguiente narraci3n o plasmaci3n en la pantalla de vidas o momentos. Y, siguiendo con la met3fora, si la c3mara es el ojo, podr3amos decir que el montaje es el modo en que nuestra psique reconstruye y ordena lo que percibimos y lo almacena en la memoria. Es en este proceso donde se hacen las elecciones finales y se construye nuestra versi3n de la realidad.

La capacidad interpretativa del espectador de cine respecto a la enunciaci3n ha sido aprovechada por la teor3a psicoanal3tica del cine para teorizar sobre c3mo acercarse a la ficci3n, las identificaciones e implicaciones entre espectador y ficci3n desde una perspectiva sensorial y de ra3z sexual. Como sostiene Christian Metz, el cine es un arte eminentemente perceptivo (2001: 57-63) en el que el espectador busca la identificaci3n, pero es consciente del proceso que la ficci3n obra en su horizonte simb3lico.

El cine de Buñuel est3 repleto de elementos desconcertantes, alusiones o inserciones de objetos o escenas sin una relaci3n l3gica directa. Estas inserciones responden al esp3ritu surrealista lib3rrimo que huye de sobreanalizar e interpretar lo que surge como un impulso creativo. Pero, aun en este aparente caos de la narraci3n, presente sobre todo en su *opera prima*, el director siempre ha defendido la presencia de hilo argumental coherente en sus obras.

5. BUÑUEL, LA MIRADA Y EL PSICOANÁLISIS

Dec3a Buñuel que:

El cine es un arma maravillosa y peligrosa si la maneja un esp3ritu libre. Es el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto. El mecanismo productor de im3genes cinematogr3ficas [...]

es entre todos los medios de expresión humana, el que más se parece al de la mente del hombre, o mejor aún, el que mejor imita el funcionamiento de la mente en estado de sueño (Buñuel 1958: 2)⁵.

Y sostenía que “Si se lo permitieran, el cine sería el ojo de la libertad” (Cesarman 1976: 43) y con esta sentencia, tan elocuente, por bandera, él mismo tomó esa libertad creativa para elaborar una obra filmica innovadora y transgresora, en la que las pasiones y los instintos de los personajes se entremezclan con planteamientos morales, como esa recurrente crítica a la clase burguesa o la representación de las pasiones del ser humano.

Respecto al acercamiento que muchos críticos realizan a las obras surrealistas, este sirve como paralelismo de los conflictos que genera la teoría de cuerdas tal y como se trataba al inicio de este artículo. En ambos casos, aun sin tener una demostración palpable de la veracidad de los planteamientos, la argumentación es certera si aporta un universo referencial a través del cual extraer nuevas teorías y conocimientos más profundos sobre la materia.

Ante la presencia de un elemento desconcertante en el cine de Buñuel, siguiendo nuestro deseo irreprimitible de interpretarlo, podemos optar por varios acercamientos: dar por cierta la causalidad o falta de lógica de su presencia –en varias oportunidades el aragonés se ha referido a estos elementos como decisiones circunstanciales y azarosas sin mayor trascendencia– o esgrimir nuestros mejores argumentos e interpretar y extraer nuevas conclusiones y asociaciones.

El psicoanálisis, por su polivalencia interpretativa y su vinculación declarada con el surrealismo y sus miembros, es una herramienta certera para adentrarse en los conflictos del individuo y las leyes del deseo y la sexualidad. Aun así, en muchas ocasiones este acercamiento restrictivo deja fuera de plano cuestiones fundamentales que van

⁵ Estas palabras fueron pronunciadas originalmente en el contexto de una conferencia en la Universidad Autónoma de México, en 1953, y no fueron publicadas por esta misma institución hasta el año 1958. En la actualidad, su ponencia se encuentra reproducida en diversas publicaciones académicas, pero he recurrido a la versión facsimil de 1958.

más allá de los conflictos de cariz sexual y que pueden servir de complemento a estas interpretaciones; me estoy refiriendo, sobre todo, a preocupaciones ideológicas autoriales que deben ser resaltadas.

A continuación, y con el objetivo de realizar un acercamiento al cine de Buñuel, he elegido tres momentos de tres películas suyas para dar cuenta de la presencia del ojo y la mirada en relación con la idea de libertad y las implicaciones que su representación conlleva.

6. *UN PERRO ANDALUZ*: LA RUPTURA Y LA TRANSGRESIÓN METAFÓRICA DE LAS IMÁGENES

Un perro andaluz es la obra que marca el inicio de la carrera como director de cine del cineasta aragonés en París, en 1929. Un cortometraje, creado junto a Salvador Dalí, que les abre las puertas hacia los círculos intelectuales del París del momento dominado por el surrealismo y un cambio de paradigma en ciernes en el mundo de las artes.

Buñuel consideraba el surrealismo como un impulso creativo que ya existía antes de tener el nombre por el que lo conocemos hoy. Dice en su autobiografía que sus primeros escritos ya se correspondían con la estética y los postulados surrealistas, así como *Un perro andaluz*. Sostenía: “Dalí y yo, cuando trabajábamos en el guion de *Un chien andalou*, practicábamos una especie de escritura automática, éramos surrealistas sin etiqueta. Había algo en el aire, como ocurre siempre” (Buñuel 2008: 120).

Según Octavio Paz:

Un chien andalou y *L'âge d'or* marcan la primera invasión agresivamente deliberada de la poesía en el arte del cine. La unión de la imagen cinematográfica y la imagen poética pudiera parecer escandalosa, e incluso subversiva. En efecto, lo era (Monegal 1993: 16).

De acuerdo a esto, podemos sostener que, efectivamente, la obra responde a los principios surrealistas y era algo novedoso que rompía con la narración tradicional cinematográfica, dejando paso a la

sutileza poética de las imágenes y los significados velados a través de usos metafóricos y simbólicos.

La parte más interesante de este film y que, también, más teorías ha suscitado, es el inicio del mismo: el famosísimo corte del ojo de la mujer/de la luna por parte de un Buñuel actor. Esta acción y sus implicaciones semánticas han sido ampliamente estudiadas y discutidas siempre teniendo en cuenta la subversión de la imagen y la maestría con que se realiza el montaje de la misma.

En esta secuencia inicial vemos al personaje masculino afilando una cuchilla (entre los fotogramas 9 y 14), seguidamente y con la navaja en la mano se asoma al balcón, todo esto sin dejar su cigarrillo, y mediante una focalización vemos la imagen que se le presenta: la luna brillante en el horizonte es atravesada por una nube. A partir del fotograma 21 el corte del ojo con la cara de la mujer y la luna cortada se alternan, hasta que un rótulo negro con letras blancas prologa una nueva secuencia aparentemente descolocada de la historia inicial del corte. Como recoge Jenaro Talens (1986), la historia resulta complicada de analizar debido a la “continua ruptura lógica de las acciones”, pero no por ello, como defiende Buñuel, debemos pensar que la película no cuenta una historia o sigue un hilo argumental.

En relación a esta secuencia inicial del corte de la luna, Fernando Cesarman apuesta por hacer una lectura esencialmente freudiana y dice lo siguiente:

Así, la primera escena de su primera película [...] es el corte de un ojo con una navaja, escena impresionante, mutilación que, como se verá, aparece como castigo del intento de ver la sexualidad de los padres, lo que convierte al ojo en órgano pecaminoso y merecedor de castigo (1976: 36).

Y más adelante, con relación al tema de la libertad que comentaba al inicio, también pone en diálogo las teorías de Freud con la obra buñueliana:

Casi toda la obra de Buñuel presenta [...] variaciones del complejo de Edipo: búsqueda incesante de la libertad que significaría la ruptura de las cadenas que oprimen a sus personajes, encuentro irracional de la razón (1976: 55).

Desde mi punto de vista, aunque si identifico la huella del psicoanálisis y las teorías freudianas de forma generalizada en la obra de Buñuel, no considero que, en el caso concreto de *Un perro andaluz* haya evidencias suficientes (teniendo en cuenta también lo complicado de su análisis) para señalar que la ruptura del ojo es un castigo de esta índole. Apuesto más por la lectura que apunta a un uso metafórico del ojo como 'racionalidad' que se rompe de forma ecoica, en la película y en las imágenes que contiene esta.

Prosiguiendo con la *opera prima* del director y con la finalidad de dar un poco de consistencia a este repaso, es pertinente reafirmar la importancia de la mirada y la expresividad que impregna la obra, después de este inicio, así como la expresión del deseo impetuoso y la deliberada ambigüedad fruto de esta dislocación de la historia.

7. *ÉL*: CELOS Y OBSESIÓN

Otra de las cintas que el autor cita en el párrafo anterior y que me gustaría comentar a propósito de una de sus escenas es *Él* (1953). Esta película es un melodrama de la etapa mexicana del autor y de la cual se sentía realmente orgulloso llegando a dejar constancia en sus memorias, incluso, de que era su obra predilecta⁶. Cuenta la historia de Francisco, un hombre que enloquece de celos hasta el punto de acabar internado en un sanatorio mental. Este delirio se ve desencadenado por su boda con Gloria, la mujer que sufre las consecuencias de los problemas mentales del protagonista, a nivel psicológico y físico a lo largo del film.

⁶ “*Él* es una de mis películas preferidas. A decir verdad, no tiene nada de mexicana. La acción podría desarrollarse en cualquier parte, pues se trata del retrato de un paranoico. Los paranoicos son como los poetas. Nacen así. Además, interpretan siempre la realidad en el Sentido de su obsesión, a la cual se adapta todo. [...] *Él* contenía un cierto número de detalles verdaderos, tomados de la observación cotidiana, y también una buena parte de invención. Al principio, por ejemplo, en la escena del mandatum, del lavatorio de pies en la iglesia, el paranoico descubre inmediatamente a su víctima, como un halcón que ve a una alondra. Me pregunto si esta intuición descansará sobre alguna realidad” (Buñuel 2006: 239).

La presencia del ojo en la película coincide con una de las escenas que el director destaca entre todas: se encontraban Francisco y Gloria hospedados en un hotel, en su luna de miel, cuando él descubre que en la habitación de al lado está un hombre que Gloria conocía y con el cual se habían encontrado previamente en su paseo. Esta casualidad desata los celos enfermizos y violentos de Francisco que ya habían quedado de manifiesto en el viaje después de la boda. Al darse cuenta de la presencia del hombre en la otra habitación y ver que había entre los dos cuartos una puerta que los conectaba, Francisco se obsesiona con la idea de que el otro hombre espía a su mujer a través de la cerradura. Con la finalidad de ensartar el ojo del intruso, él atraviesa la cerradura con un alambre lleno de furia.

Resulta curioso como este pequeño detalle, basado en una práctica verídica que las mujeres usaban para evitar mirones y de la que Buñuel era conocedor, dentro de la narración es susceptible de una interpretación surrealista y psicoanalítica que ha sido objeto de estudio paralelamente al ojo del inicio de la carrera del cineasta en *Un perro andaluz*.

En aquella época, se pusieron de moda unos largos alfileres de sombrero que las señoras, al saberse observadas, introducían en el agujero, sin reparo de pinchar el ojo fisgón (después, en *Él*, recordé este detalle). A fin de protegernos de los alfileres, nosotros poníamos un pedacito de vidrio en las mirillas (2006: 22).

Cesarman expone que:

La introducción de la aguja de tejer en el ojo de la cerradura, con el deseo de castigar el ojo de Ricardo [el hombre de la habitación contigua], es reveladora porque apoya la interpretación hecha en *Un perro andaluz*, de la sección del ojo de la joven, como un castigo de la culpa por el impulso “voyeurista” de la escena primaria (Cesarman 1976: 135).

Se le ha atribuido a Francisco, a la luz de diferentes evidencias diseminadas en la cinta, una homosexualidad reprimida y ciertos matices edípicos que resultan sumamente enriquecedores para la interpretación de la película y que colaborarían para desentrañar el porqué de esta paranoia obsesiva. Elementos como su fijación

por el orden, su relación con los personajes masculinos de la cinta –especialmente el cura y confidente, su mayordomo– y los principios sadomasoquistas en sus deseos de castigar a su mujer y el consecuente arrepentimiento han sido objeto de análisis desde el psicoanálisis (Cesarman 1976; Monegal 1993; Evans 1998), dando nuevas significaciones a una historia que podría pasar por un simple melodrama de celos y maltrato.

En los primeros momentos de la cinta, Francisco comienza a poner su atención en Gloria, lo cual se nos presenta mediante una focalización de lo que está observando: él pasea su mirada por los pies de las personas sentadas en el banco de una iglesia y, tras pasar de largo, vuelve atrás y descansa su interés en los zapatos de tacón de la que será su futura esposa.

Esta focalización está también en uno de los momentos clave para el desenlace, desencadenado por el pico de locura que sufre Francisco, de nuevo en la iglesia donde comienza a sufrir alucinaciones paranoides. En estas imágenes espejismo, que son un reflejo de sus inseguridades al creerse engañado por Gloria, todos los presentes en el lugar se ríen, lo señalan y se burlan de él, en un interesante montaje intermitente que alterna realidad y delirio. Esta situación llega a su punto álgido cuando, sobrepasado por sus emociones, ataca al cura.

8. *BELLE DE JOUR*: VOYERISMO Y FETICHISMO

Otros elementos fuertemente vinculados a la creación de la obra de Luis Buñuel es la presencia de la mirada voyerista, las pulsiones sexuales y el fetiche.

En la película *Belle de jour* (1967) nos encontramos con Séverine una mujer burguesa con un problema de frigidez que solo encuentra liberación y placer a través del masoquismo, ejerciendo la prostitución. En esta cinta la mirada se torna un elemento fundamental en varias ocasiones; por una parte, a través de la mostración de los sueños y fantasías masoquistas de la protagonista podemos acceder a lo que se mantiene oculto para el resto de los personajes; en ese sentido como espectadores hacemos gala de una mirada voyerista, ya no solo en el

visionado de la intimidad de la mujer a lo largo de la cinta, sino también con el acceso a aquello que no se dice. Como señala Cesarman:

el impulso de ver, cobra especial importancia en la obra de Buñuel. *Vér* porque el medio con que el que Buñuel se expresa es el cine, una de las artes en donde el proceso voyerista adquiere mayor relieve. Parecería ser que una de las funciones más sexualizadas en los personajes de Buñuel es ver: la relación a través de los ojos. [...] Buñuel plantea en la pantalla el problema voyerista de los sucesos que van a ver. Durante toda la obra de Buñuel, se presentará la necesidad de los personajes de ver a través del ojo de la cerradura, a través de una ventana, espionando, intentando ver lo prohibido, curiosidad que se encuentra relacionada con el deseo común de ir al teatro o al cine (1976: 36).

El voyerismo es también el que despierta en el espectador la 'pasión perceptiva', el deseo de ver –y oír, posteriormente con la llegada de cine sonoro–, como señala Metz (2001: 72-79), y que puede ser denominado de diferentes formas, pulsión escópica, escoptofilia y voyerismo:

El voyeur procura [...] mantener una abertura, un espacio vacío, entre el objeto y el ojo, el objeto y el propio cuerpo: su mirada fija el objeto a la distancia correcta, igual que los espectadores de cine que se cuidan de no estar muy cerca ni muy lejos de la pantalla [...]. Colmar esta distancia supone el riesgo de colmar al sujeto, de llevarlo al consumo del objeto [...], de llevarlo al orgasmo y al placer del propio, o sea al ejercicio de otras pulsiones, movilizándolo los sentidos de contacto y poniendo fin al dispositivo escópico (Metz 2001: 74).

Además de los sueños, fantasías y todo lo que rodea a los encuentros sexuales de Séverine, resulta interesante la inversión de roles, así como la importancia de la mirada y desde donde se mira. Este cambio de posición de la protagonista sucede en un momento en el burdel en el que un cliente masoquista se encuentra en una habitación con una de las prostitutas y Séverine es acompañada por la madame hacia una habitación contigua, donde, a través de una mirilla –imagen evocadora y que nos interpela como espectadores también voyeristas de sus aventuras sexuales–, ella puede ver y aprender de lo visto.

Resulta llamativo como Séverine repudia ese comportamiento en un claro signo de negación y de cierta superioridad moral respecto a la escena que había presenciado, cuando, recordemos, ella experimenta placer ante ese tipo de prácticas al igual que el cliente.

En cuanto al fetichismo, es bien sabido por el espectador asiduo a las películas de Buñuel, que en ciertos momentos de la historia es altamente probable que un plano detalle fije nuestra atención, a veces demorada y deliberadamente y otras de forma más sutil, en unos zapatos de mujer o la presencia de animales e insectos. Antonio Monegal se pronuncia al respecto defendiendo el peso semántico que estos elementos fetichistas tienen en la historia:

El cine de Buñuel está lleno de detalles desconcertantes que, aunque a veces se intenten desestimar como vicios de estilo, no dejan nunca de llamar la atención hacia el significante [...]. Cada vez que Buñuel concentra un primer plano de unos pies, unos zapatos o un insecto nos enfrenta a un signo cuya lectura no se ajusta a la progresión de la historia, pero que a la vez reclama para sí su identificación como signo y la posibilidad de su lectura, desde unos parámetros distintos a los de la narratividad (Monegal 1993: 152).

El mismo Buñuel, en sus memorias, se hace eco de este fetichismo que muchos críticos habían señalado a propósito de sus películas:

Mi interés por el fetichismo era ya perceptible en la primera escena de *Él* y en la escena de los botines de *Memorias de una doncella*, pero debo decir que no experimento hacia la perversión sexual sino una atracción teórica y exterior. Me divierte y me interesa, pero yo personalmente no tengo nada de perverso en mi comportamiento sexual. Lo contrario sería sorprendente. Yo creo que a un perverso no le gusta mostrar en público su perversión, que es su secreto (2005: 285).

Y, de nuevo, este fetichismo, nos hace espectadores-voyeurs de las querencias del autor hacia ciertos elementos semantizados que aportan una nueva dimensión a la imagen filmica. Los pies en la mayoría de sus películas, la caja del cliente del prostíbulo en *Belle de jour*, el saco en *Ese oscuro objeto de deseo* son algunos de estos fetiches más recurrentes y destacados.

Como hemos podido ver en este breve y sucinto repaso a algunas representaciones del ojo y la mirada en la obra de Luis Buñuel: la semantización de los elementos a primera vista superfluos que aparecen en sus historias o la dirección de la mirada que nos pone en frente a estos es fruto de un ejercicio deliberado que busca hacer partícipe al espectador de la realidad de los personajes y de aquello que no es accesible, lo que está más allá del espejo. Pero también, debemos tener en cuenta que no podemos acercarnos a su obra sin hacerlo también a su contexto y los ideales que la motivan. No podemos olvidar que sus películas tienen motivaciones surrealistas, y que, por tanto, no se busca una explicación racional a los elementos que aparecen en la pantalla, por más que, desde la crítica, nos empeñemos en explotar sus recursos y revitalizar así su obra filmica.

BIBLIOGRAFÍA

- BRETON, André (1965 [1928]), *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard.
- BRETON, André (2009 [1924]), *Manifiestos del Surrealismo*, Madrid, Visor Literario.
- BUÑUEL, Luis (1958), *El cine instrumento de poesía*, México, "Publicación de la Universidad Nacional Autónoma de México", XIII, 4, pp. 1-2, 15.
- BUÑUEL, Luis (2005 [1982]), *Mi último suspiro*, Barcelona, Debolsillo.
- CESARMAN, Fernando (1976), *El ojo de Buñuel. Psicoanálisis desde una butaca*, Barcelona, Anagrama.
- EVANS, Peter William (1998), *Las películas de Luis Buñuel*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.
- GONZÁLEZ GARCÍA, José M^a. (2016), *La mirada de la Justicia: ceguera, venda en los ojos, velo de ignorancia, visión y clarividencia en la estética del derecho*, Boadilla del Monte (Madrid), Machado Grupo de Distribución, S.L.
- METZ, Christian (2001 [1993]), *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*, Barcelona, Paidós.
- MONEGAL, Antonio (1993), *Luis Buñuel de la literatura al cine: una poética del objeto*, Barcelona, Anthropos.
- TALENS, Genaro (1986), *El ojo tachado*, Madrid, Cátedra.
- VALVERDE, José David (2009), *Galileo y el replanteamiento de los sentidos como instrumentos de conocimiento*, "Revista de Filosofía de la Universidad

de Costa Rica” (Costa Rica), XLVII, 122, pp. 181-187, <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filosofia/article/view/7348> [20.03.2021].

VON JHERING, Rudolf (2018) [1987], *La lucha por el derecho*, Madrid, Universidad Carlos III, pp. 49-50, <http://hdl.handle.net/10016/27845> [21.03.2021].

Vidas de artistas. Los raros de María Gainza (*El nervio óptico*)

Celina Manzoni*

Nunca miramos sólo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos.

John Berger, *Modos de ver*

1. Una primera lectura de *El nervio óptico* (2017 [2014]) de María Gainza, de alguna manera, caprichosa quizás, incluso anacrónica, me reenvía a *Los raros* de Rubén Darío, un libro que conjetura lazos, relaciones, vasos comunicantes entre la vida y la poética, entre el nombre y la obra: un espacio en el que se constituyen las biografías de artista seleccionadas allí según un propósito manifiestamente programático, un gesto por el que, además, como es notorio, nunca deja de hablar de sí mismo. En 1896, la ambición dariana, lo mismo que la de toda vanguardia, apuesta contra el arte *pompier* y lo hace desde una apelación a la aristocracia intelectual basada, casi provocativamente, en la referencia a “Rops, ese ‘raro’ de la pintura” y en las alusiones a Ruysbroeck en *À rebours* de Huysmans (Darío 1896).

Podría hablarse entonces, en ese libro, del despliegue de una poética, no en el sentido de una preceptiva, sino en el que le otorgó Henri Meschonnic cuando propuso definir la poética como una tensa relación entre la ética, la política, la historia y la escritura (Meschonnic 2007). Un enfoque que a su vez reconduce, en principio, a uno de los términos implicados, el que hace a la práctica de la escritura, complejo proceso que, para empezar, desearía recuperar en los términos de un escriba anónimo del siglo VIII quien la caracterizó en pocas palabras al concluir un arduo trabajo: “Nadie sabe los esfuerzos que se exigen.

* Universidad de Buenos Aires.

Tres dedos escriben, dos ojos ven. Una lengua habla, todo el cuerpo trabaja” (Manguel 2013: 111). Una síntesis de la relación implícita entre cuerpo y escritura que Roland Barthes, entre otros, retomará en diversas oportunidades y que se ha ampliado desde los últimos años del siglo anterior para continuar en el actual de modo tal que, hablar de escritura, supone necesariamente abordar una realidad formal en la que confluyen el horizonte social de la lengua y la verticalidad del estilo que nace del cuerpo y del pasado del escritor y que se constituye en ese espacio en el que el escritor se individualiza y sitúa la naturaleza de su lenguaje (Barthes 1976, 1977; Jitrik 2000).

Más allá del instrumento al que se apele, aun cuando se elimine toda mediación como en el poema de César Vallejo donde Pedro Rojas “Solía escribir con su dedo grande en el aire” (Vallejo 2008: 570), el cuerpo siempre está ahí: en la tensión del punzón sobre las tablillas de arcilla, la del carbón sobre la pared, la de la pluma que rasga el papel y se constituye en marca, huella o incisión textual como sucede en *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco, en *Farabeuf* de Salvador Elizondo o en *Escritos sobre un cuerpo* de Severo Sarduy:

El fluir de la tinta en el papel, el correr de los caracteres en la pantalla, quieras que no, están siempre excedidos, sobrepasados por el cuerpo, que los mueve, los desgaja y los destaca. La estampida detenida de palabras es incapaz de absorber o de anclar en las líneas sucesivas esa contingencia infinita por la que transitaron y que buscan significar (Manzi 2003: 177).

De esta universal experiencia surgen las numerosas preguntas que rodean al escritor y a la escritura, así como a los referentes de la corporalidad en la escritura, aunque quizás nunca de manera tan explícita como la que realiza desde la portada el libro de María Gainza, *El nervio óptico*. Un título por el cual un desgajamiento del cuerpo, una sinécdoque pone al instrumento de la mirada en el centro para establecer, casi provocativamente, la relación entre visión, cuerpo y escritura. La metáfora óptica es tan poderosa que, de alguna manera, determina la forma del cuerpo textual al instalar la mirada como organizadora: compelido a narrar lo que ve, el texto timoneará entre las imágenes de las pinturas, la narración de las vidas de los artistas y la de los recuerdos que esas imágenes disparan. El resultado es una

novela en la que confluyen autobiografía, biografía, historia del arte: microhistorias desplegadas en once fragmentos, capítulos o estaciones de una navegación por la cultura y la sensibilidad de nuestro fin de siglo.

A diferencia de lo que sucede con el texto de Darío, además de otras cuestiones impertinentes en el escenario de esta reflexión, el libro de Gainza parecería negar todo carácter programático a la sucesiva selección de vidas y obras de artistas que van engarzando con fluidez, sucesos de la propia vida y de vidas más o menos próximas. En ese sentido, tampoco coincide, excepto en el tono levemente irónico, con la experiencia de escritura de vidas de artistas firmada por Enrique Vila-Matas quien ha organizado sus libros en torno a lo que denomina la estética del no (1985, 2000). Otra metáfora apropiada para el recorrido atípico de Gainza podría recurrir a la identificación con una caprichosa galería de arte en la que la selección no respondería a criterios temáticos, de escuelas, de estéticas, de autores sino a un ejercicio más general de la mirada, aunque eventualmente lo particularice, porque lo que importa aquí no es el nombre sino el efecto:

Deslicen sus ojos por una sala de arte argentino. Háganlo lánguidamente, sin enfocar. Cuando sientan un sacudón [...], deténganse; es altamente probable que hayan quedado frente a un Victorica. Lo que ha provocado el sacudón no fue el tema del cuadro sino la forma en que está pintado (Gainza 2017: 133).

Un gesto en el que lo programático implícito apela, antes que a la autoridad de los saberes reconocidos socialmente, a los sentidos del espectador, motivo por el cual, las postas, cada una de las once estaciones en las que la narradora se detiene en su recorrido por esa galería virtual suelen ser atribuidas a lo azaroso, impresión que se fortalece desde una de las primeras páginas cuando dice “me topé con un tordillo que galopaba hacia mí bajo un cielo color peltre. Miré a mi anfitriona un instante; no fue más que un microsegundo, pero mis ojos estaban condenados a no engañar a nadie” (12). Esos ojos son los que van guiando la voz que narrará luego, en otro espacio, el Museo Nacional de Arte Decorativo, el encuentro fulminante con el

ciervo de Dreux y la que desata la conexión entre las breves vidas de artistas y la propia vida de la crítica de arte que recuerda a los lectores, por si no lo sabían, que esa impresión frente a una obra de arte, “esa suerte de coma voluptuoso” mereció ser bautizado como síndrome de Stendhal. No es azarosa la posterior búsqueda de Dreux ni los detalles de una biografía que la conduce a imaginar las reacciones individuales ante la pintura: la duda, el escalofrío, los pensamientos íntimos de los antiguos invitados al salón en el que el ciervo acosado por los cazadores todavía resiste.

Si me detengo en esta primera estación, “El ciervo de Dreux” (11-20), es porque en cierto sentido es casi modélica del procedimiento por el que se va desplegando a los ojos del lector un amasijo de biografías de artistas y de vidas de personajes amados, entrevistados fugazmente, eventualmente temidos o tolerados, también de apuntes autobiográficos, de anécdotas eruditas y de anécdotas que, sin alardes, pueden narrar el paso de la vida a la muerte de alguien sorprendido, ahora, en el presente del relato, en un accidente de caza en el que ni siquiera participaba pero que viene adelantado por las imágenes de un manuscrito medieval que, probablemente, junto con la pintura de Géricault, le permitió a Dreux crear “imágenes donde no hay espacio: solo presencia material” (17). Una relación de materialidad que, descrita como “uno de esos encuentros que determinan destinos o sellan pactos” (15) resulta comparable a la consistente huella que el Dreux deja en la narradora quien parece despertar quizás, muy al estilo de Monterroso, de un sueño o de una pesadilla, del mareo stendhaliano que la deja con “los ojos como brújulas desmagnetizadas” ante el alivio de “ver que el Dreux todavía estaba ahí” (14).

Los pasajes de la primera a la tercera persona, los diálogos y eventualmente la apelación a la segunda persona, ese inquietante “tú” con el que la narradora simula dirigirse a sí misma con la secreta voluntad de inmiscuir al lector, junto con otras varias directas apelaciones van articulando el movimiento del texto por medio de descripciones, informaciones públicas o privadas, estados de ánimo, las vicisitudes de la enfermedad, incluso del peligro. Sobrenada al texto un humor nostálgico que vuelve en diversas oportunidades al desgaste y la decadencia de una clase social a la que lo menos que se

le podría criticar, es el cultivo del esnobismo en la variante del desdén a todo lo que no ha sido autorizado o consagrado por los pares. Es el punto en el que lo programático implícito en el texto se realiza casi sin estridencia; si la mayoría de los artistas elegidos para el libro pueden haber sido reconocidos en algún momento por la sociedad o por la academia, no sucede siempre lo mismo con las obras seleccionadas y esto porque, para el canon, las de autores europeos, serían de segunda categoría en relación con las que se encuentran en los grandes museos del mundo mientras que las de pintores nacionales, serían valoradas a lo sumo por su carácter documental (como las de Cándido López) y si no, casi directamente ignoradas o aceptadas a medias como la de Augusto Schiavoni, incluso la de Miguel C. Victorica.

La voz profesional que conduce la narración de *El nervio óptico* elige historias de obras, de artistas y de personajes que, según su modo de ver, no serían planas o previsibles, sino que, por el contrario, ofrecerían aristas, desafíos, anfractuosidades. Como en “La muerte y la brújula” en el momento de elegir entre varias opciones la narradora parecería seguir el razonamiento de Lönnrot: “Posible, pero no interesante” (Borges 1956: 134). Una decisión estética que el texto justifica porque la relativa indeterminación que las rodea justifica conexiones inusitadas que, además de asegurar el avance de la narración, la habilitan para escribir algo, pero con la idea de contar algo más: “uno escribe algo para contar otra cosa” (Gainza 2017: 20). Se podría decir que ese plus, el dato escondido determina no solo la selección de las obras sino la opción por algunos detalles de las biografías que tienden a acentuar lo raro, lo excepcional de esas vidas que pueden llegar al éxito después de humildes inicios, casi un clásico según Starobinski (1974), o terminar en la miseria del desconocimiento, la enfermedad, el olvido.

Vidas de artistas que, sin escapar del todo al clisé, recuperan con brevedad, gracia y cierta ironía informaciones de los catálogos más o menos especializados, pero también biografías de personajes tocados por el esoterismo, la oscuridad, la extravagancia o la amenaza de la locura. La historia del dorodango: “[l]a bola de barro [que] se va transformando en una esfera de bronce pulido” (Gainza 2017: 78), además de sumarse a otras menciones a la cultura japonesa incluida

una brevísima línea escrita en japonés cuando narre las metamorfosis de Fujita/Foujita (59), revertirá sobre lo autobiográfico en un gesto de independencia de la estética heredada y cuando logre verbalizar la propia estética:

Al confinar la pintura a una sensación visual, Monet tocaba solo la epidermis de las cosas. Si de impresión se trataba, yo prefería pensar en ese bebé-momia en su vendaje ceniciento que acababa de ver de reojo en la sala egipcia. Carson McCullers lo decía mejor: “De pronto captas algo aquí –y se señalaba el rabillo del ojo– y un frío estremecimiento te recorre de arriba abajo” (80).

De nuevo, desde otro espacio, un efecto rebelde de la mirada que la llevará a descubrir el museo de Bellas Artes y en él *En observación* de Toulouse-Lautrec, un cuadro con el que regresa al tema de los caballos que ya había aparecido en su primer Dreux y a los ritos de aprendizaje del crítico de arte en el reconocimiento del famoso “verde Lautrec” (81).

Porque Cándido López es su pintor favorito, con independencia del lugar que le asignara el canon del siglo XIX, impulsada por el deseo de recuperar la vista de sus maravillosas telas apaisadas concebidas en los campos de batalla de Paraguay realiza una excursión a un museo del sur de la ciudad, que literaturiza como accidentada, incluso riesgosa. En “Gracias, Charly” (21-39), la frustración del viaje, alimentada quizás por el recuerdo del largo opacamiento sufrido por el pintor, da pie para opinar sobre las heridas de la guerra, las derrotas personales y las victorias políticas que al final históricamente desembocaron en especulaciones financieras. Un montaje apropiado para la creación de un personaje demoníaco y brutal que, pese a la pulsión destructiva que lo domina en contra también de su propio hijo, Charly, no logra inhabilitar en él la sensibilidad para la amistad. Como en los textos de Roberto Bolaño (aunque con menor exuberancia y en un lenguaje más austero), una historia trae otra historia que a su vez trae otra y otras que empiezan y terminan en la memoria de la narradora, disparadas, en general por ese entramado que articula mirada y relato.

Una decisión narrativa que se sostendría en la materialidad que sustenta a la mirada, el nervio óptico, pese a sus anomalías o tal vez a

causa de esas ellas: la diplopía, una enfermedad que no solo consiste en “ver doble” sino que ofrece la particularidad de que esa doble visión opera de modo vertical, horizontal o lateral. Metáfora, coartada o artilugio, lo mismo que la expresión “mirar por el rabillo del ojo” (80), que se expande en diversas significaciones, autorizaría una interpretación sesgada de algunos de los procedimientos característicos de esta narración en la que cada uno de los fragmentos se pliega en detalles que se cruzan, aparecen y reaparecen en contextos muchas veces impensados. Una apelación a la enfermedad óptica en la que, con una fuerte impronta ideológica y política, se habría autorizado irónicamente José Carlos Mariátegui hace casi cien años cuando en el prólogo a su libro *La escena contemporánea* se justificó: “Sé muy bien que mi visión de la época no es bastante objetiva ni bastante anastigmática. No soy un espectador indiferente del drama humano. Soy, por el contrario, un hombre con una filiación y una fe” (1959: 12).

La tematización de otro problema de la vista, el “ojo loco”, un descontrolado latido del párpado, conduce a la narradora a la consulta profesional con resultados tranquilizantes en la voz del médico: “Es una mioquimia, un temblor involuntario de las fibras musculares producto de una irritación” (Gainza 2017: 95). En la sala de espera, de nuevo, otra vez, tropieza, esta vez no con un original, sino con una pobre reproducción de un Rothko, que reconoce por haberlo visto antes en el Museo Nacional de Bellas Artes. Un encuentro que conducirá el relato en varias direcciones; por una parte a una biografía del artista judío, pobre y de izquierda que, nacido bajo el régimen zarista, emigra Nueva York donde deambula sin éxito hasta que en el verano de 1945 “ocurrió el momento ‘ahá’, ese que los artistas esperan toda una vida y que a veces llega y otras no: la visión que logra finalmente salir a la superficie. [...]. Su ojo parecía haberse dilatado” (91-92). El mismo efecto se comunica a la observadora:

Siento mis pupilas expandirse. Abro y cierro. Cuando abro, el rojo me chupa; cuando cierro, flota sobre el negro de mis párpados. Me acerco, trato de pararme, como aconsejaba Rothko, a cuarenta y seis centímetros de distancia. Y pienso: ¿cómo pudo este hombre producir las pinturas eufóricamente abstractas de su mejor período en su peor momento de derrumbe? (93)

El efecto de una imagen poderosa en un ojo alerta y un enigma de la vida de artista que siempre ha motivado las especulaciones de la crítica pero también, lateralmente, una polémica acerca de la compleja relación entre el aura que se supone emana del original y la mediocridad que se asigna a la copia (Benjamin 1992: 15-57). Un dilema que la narradora encara desde la perspectiva benjaminiana: “La gente no se cansa de decir: hasta que no ves un Rothko en vivo no ves ni la mitad. A mí me sorprende todo lo que se puede ver en una reproducción. Incluso ahí Rothko no te entra por los ojos sino como un fuego a la altura del estómago” (Gainza 2017: 90). Otra vez el síndrome de Stendhal ahora en el marco de una discusión académica sobre la reproductibilidad de la obra de arte que, sin alardes y hasta con humor, nos deja reconocer algunas notas del programa que ilumina el libro de Gainza.

El mar de Courbet fulgura en mi mente durante días (Gainza 2017: 67)

2. En otro pliegue de ese debate, aunque orientado a un tema que, a partir del descubrimiento inicial, se manifestará como poderoso entre los cuadros seleccionados para su pinacoteca soñada, Gainza rememora (66):

No conozco a nadie que haya querido ser escritor y no le haya dedicado alguna vez unas líneas al mar. [...]. Dejen que les cuente algunas cosas, algo así como mi historia íntima con ese pedazo de agua. El primer gran flechazo ocurrió en la adolescencia: me enamoré de una marina de Courbet que vi en un documental que nos pasaron en el colegio.

Excluido el azar en su relación con Courbet, una visita programada al Museo de Bellas Artes la enfrentará con la fuerza sonora de las olas que rompen contra las rocas mientras que en el horizonte el agua y el aire se mezclan en un óleo de 1869. Lo describe con una pasión que confirma la poderosa ecuación que reúne la materialidad de la mirada con la materialidad de la escritura, una tensión a la que se agrega la voz cuando nombra al cuadro en francés: en *Mer orangeuse* “la gárgara

rasposa que producen las consonantes replica el rugir de las olas” (66). Una experiencia que lleva casi a su límite, si esto fuera posible, el tenso vínculo entre cuerpo y escritura:

Cada vez que miro *Mar borrasco* algo se comprime dentro de mí, es una sensación entre el pecho y la tráquea, como una ligera mordedura. He llegado a respetar esa puntada, a prestarle atención, porque mi cuerpo alcanza conclusiones antes que mi mente. Más tarde, rezagado, llega a la escena mi intelecto con su incompleto kit de herramientas (66).

A diferencia de lo que sucede en otros fragmentos, los apuntes autobiográficos quedan como subsumidos en la formidable biografía del artista en relación con una obra inagotable; sus extravagancias como hombre público, su violenta participación en la rebelión de la Comuna, su capacidad para descubrir y utilizar el periodismo de la época: “toda una literatura industrial al servicio del artista” (67). El trato de Courbet con los hombres que tallaban en las polémicas, pero quizás, sobre todo, el papel que cumplió en el realismo, “el segundo gran nombre en los estilos modernos después del Romanticismo, y también el más nebuloso” (68) tejen una sombra de melancolía cuando narra su trágico final en Suiza.

Por el contrario, “El cerro desde mi ventana” (111-119) se inicia de modo fuertemente autobiográfico con una narración en segunda persona, tan directa en su apelación al lector y con ese sentido de futuridad o de destino que conlleva, dedicada a recordar las consecuencias negativas de su miedo a volar. El relato tiene momentos de humor pese a estar atravesado por los sentimientos de angustia y de pérdida que implica una fobia cuyas consecuencias, presente, le negarán la dicha de contemplar *El sueño* de Rousseau (“que dicen que hacen temblar el piso bajo tus pies”); el azul del manto de la Virgen en Piero della Francesca, el *Beso robado* de Fragonard pero también, se dice: “Ya es hora de que abandones la peregrina idea de ver en vivo el hanami, la nieve más exquisita del mundo, el exacto momento de la desfloración de los cerezos en Japón” (118).

En cambio, casi diríamos que, por contigüidad, la idea del vuelo lleva el relato a los globos aerostáticos que parece fascinaron a Henri Rousseau y de ahí a las nubes que, salvo en el *Retrato de mi padre* que

está en el Museo Nacional de Bellas Artes, parecen verse siempre desde la tierra. Esa excepción “por las nubes a la altura de nuestros ojos [...] parece pintado en las alturas, en un viaje vertical en globo aerostático” (115). La fascinación del pintor o la idea que la narradora se hace de la fascinación del pintor por las alturas lleva a una entretenida relación sobre las travesías que, pese a sus peligros, tenían la ventaja de brindar perspectiva acerca de los duros asuntos que en la tierra pudieron haber amargado al pintor llamado “mirífico” por Alfred Jarry y despreciado y eventualmente utilizado por quien, como Picasso, habría estudiado en secreto su pintura *La guerra* cuando tuvo que pintar su *Guernica*. Además de la escasa simpatía por Picasso, que desde el fin de siglo viene creciendo como verdolaga, como dijera Virgilio Piñera de las envidias entre los escritores, la hipótesis del artista secreto, del genio escondido detrás del artista exitoso, tan elaborada en *2666* de Roberto Bolaño (Manzoni: 2018), vuelve a insinuarse en algunos de los recorridos minuciosos y simultáneamente imaginarios que realiza el texto de María Gainza.

Los fragmentos en los que alternan biografía, autobiografía e historia del arte van consolidando una noción de espectáculo no tanto en el sentido de lo que causa admiración o escándalo (aunque esto también ocurre) sino más bien en el sentido de lo que se hace visible, aquello que se ofrece a la mirada, una acepción que se contiene incluso en el nombre de una enredadera, la ampelopsis, que enmarca una puerta de servicio y que por consiguiente no conviene atravesar porque se corre el riesgo de ser confundido con quien no se debe. La puerta se abre, junto con las complejidades de una amistad adolescente que se prolonga demasiado, a la sutileza del detalle no solo en los cuadros de Fujita sino a la construcción que hace de sí mismo el propio Fujita, visible en su autorretrato en el museo de Bellas Artes, una construcción que como toda autobiografía esconde más de lo que dice con la peculiaridad de que “todo lo que la figura de Foujita no dice lo revela la figura del gato: los nervios, la ansiedad, el hambre por ser reconocido. Échenle una mirada al que está en el Museo Nacional de Bellas Artes” (Gainza 2017: 59). El fragmento que solapa esa amistad adolescente con el camaleónico Fujita se articula en el detalle de lo que se sospecha, pero no se dice, en la lealtad a la

cultura musical del fin de siglo y a esa complicidad adolescente que no se quiere perder como no se quieren perder las excentricidades y el arte del espectáculo, ahora sí como asombro y escándalo que cuenta en una cena familiar el tío Marion cuyos ojos se podían imaginar “echando chispas alegres y corruptas” (99).

“Las artes de la respiración” (99-110) realiza la torsión de convertir en vida de artista la figura del tío Marion, y a la decoración en un arte protagonizado por personajes decadentes de un *jet-set* europeo en el que resaltan los detalles del salón privado de Matías Errázuriz, las ocurrencias de un decorador que a su vez introducen las de personajes también encerrados en una jaula de convencionalismos, con historias en las que intervienen princesas rusas, amores imposibles, villas palladianas y la fiesta extravagante en el campo con los peones disfrazados con vestidos de colores en una especie de carnaval veneciano al tiempo que se constituyen en obras de arte, verdaderos *happenings* antes de tiempo, shocks estéticos para escapar de la jaula en la que vive encerrado el tío Marion. Será su hermana quien relatará esas historias antes ocultadas, aunque intuitas por la familia y quien resumirá: “Marion vivía así, anhelando cortar los hilos invisibles que lo ataban a su clase” (101), aunque no menciona, todo hay que decirlo, las que lo ataban a su género. Es un capítulo en el que el arte parece consistir en contar lo íntimo pero despersonalizado: “charlas íntimas pero impersonales, que orbitaban en círculos concéntricos a kilómetros de todo asunto verdaderamente privado” (105). Historias tristes que culminan con el regalo que cada verano el tío Marion les traía a las sobrinas: una jaula con un colibrí, metáfora demasiado evidente que se vuelve patética cuando una de las niñas pregunta: “Este sí logrará sobrevivir, ¿verdad, tío Marion?” (110).

Una estación del recorrido que también refiere fuertemente a lo autobiográfico es la que recupera la vida del artista Hubert Robert en “El encanto de las ruinas” (41-50), un fragmento en el que una segunda persona narra casi con desasimiento la decadencia de una clase y de una familia que durante generaciones ha alimentado el “Síndrome de Cuna de Oro, la indestructible sensación de que el dinero siempre está” (41). Aunque se trate de un espejismo tiene la misma realidad del que habiendo sufrido carencias, aun en la prosperidad, sospecha

y teme. Una escena de artistas, bailando en la calle Corrientes una fría tarde de invierno, le recuerda una pintura de Hubert Robert que también le recuerda la herencia materna porque es el único pintor sobre el que pueden coincidir. Es un artista de las ruinas, una poética de moda a fines del siglo XVIII que él llevó a la excelencia y que en este capítulo parece una premonición de los efectos de un incendio en la casa familiar, aunque ya sobre el último fragmento, otras formas de la ruina con menor melancolía, pero más cercanas a lo escatológico parecen inundar todo el espacio escritural.

De alguna manera, en una novela construida a partir de fragmentos no existe el tipo de progresión que se espera de una novela clásica, en ese sentido, este último capítulo “Los pitucones” (139-158) no debería necesariamente ser leído como el final, el cierre del libro sino como uno de los posibles momentos de una narración en la que la ubicuidad del azar es uno de los sesgos, así sea engañoso, que la distingue. Un título ambiguo que remite, en una acepción, a un remiendo, un parche para la ropa que también puede llegar a cumplir funciones decorativas y, en otra, a un superlativo de “pituco”, alguien que, con cierto toque de clase, llama la atención por el cuidado y la elegancia en el vestir, despliega, como en otros fragmentos, los cruces entre el deambular biográfico, el autobiográfico y el estético aunque aquí las marcas de filiación, las genealogías y los linajes, fuertemente marcadas por el fracaso de altas expectativas parecen más intensas. Los miles de anillos que marcan el paso del tiempo en el tronco de la secuoya que encuentra con su hermano en un parque cercano a San Francisco (152) pueden ser leídos también como una metáfora de la insignificancia del tiempo humano y de sus pesares en un capítulo rodeado de enfermedad y de muerte.

Quizás el tono del capítulo esté dado, más que por el título, por el epígrafe de Jules Renard que lo encabeza: “Dios taciturno, ¡háblanos!”. A partir de la decisión de narrar la vida de el Greco vinculada aleatoriamente a la de un desconocido pintor religioso de Buenos Aires, coetáneo de la narradora, el texto transcurre por un costado hasta entonces apenas aludido y siempre con reticencia: el que soslaya la institucionalidad del catolicismo. Un espacio cuya densidad ideológica no podría ser evitada en un conflictivo acercamiento a

Domenikos Theotokópoulos porque tanto la involucra que: “mirar la pintura del Greco es pelearse con uno mismo” (142). La visita a un pequeño museo de San Francisco la vuelve a colocar frente a un *Jesús en el huerto de los olivos* en el que, como siempre, la forma es lo que la atrae: “Ese cielo portentoso bajo el cual solo algo terrible y solemne puede suceder, como la partida de un familiar o la erección de una cruz” (143). Una premonición quizás, aunque sobre todo una estética que habiendo puesto en crisis a la adolescente que lo amó tironea a la crítica experimentada y esto porque: “Nos molesta su dogma de hierro, pero también nos irrita su sensualidad. O nos cuesta hacer encajar las dos cosas en una misma imagen porque nos han enseñado que son elementos que no van juntos: la carne y el espíritu” (142).

Una preceptiva negada que el trance entre corporalidad y escritura, articulado en el juego entre lo biográfico y lo autobiográfico, ha ido recorriendo en todo el texto a partir de múltiples recursos, pero fundamentalmente a partir de la problematización de la mirada y de sus anomalías. Discute aquí un lugar común de la crítica que trata de explicar la concepción estética de el Greco en un astigmatismo agudo y reacciona: “Ahora sé que eso es un reduccionismo que no termina de explicar su cosmogonía, como la epilepsia no explica a Dostoievski ni la tuberculosis a Keats” (147). A ese reduccionismo se opone también una corriente crítica que, solo para dar un ejemplo, en el espacio de la cultura latinoamericana se ha dedicado a desmontar, sobre todo desde los años '80 del siglo pasado, la interpretación de los textos del ecuatoriano Pablo Palacio por la hipótesis de la locura (Manzoni 2000).

Una crítica a las interpretaciones reduccionistas de las enfermedades de los artistas no desconoce la amplitud del espacio dedicado a los trances dolorosos que atraviesa la narración de la vida de casi todos los artistas seleccionados en esta galería ni la de la misma narradora. Tampoco alcanza para desmentir un tono, que aun en sus chispazos de humor e ironía, atraviesa todo el texto y que en este fragmento le da una intensa dramaticidad a la tenue melancolía atribuida en su momento al episodio dedicado al amor por las ruinas de Hubert Robert. En este último fragmento, el desperdicio del talento, el deterioro de la edad, los ritos de la muerte pero, sobre todo, la retórica

de la enfermedad, que sería posible leer en el horizonte de *Pabellón de cáncer* de Solzhenitsyn, aunque no se lo mencione, culmina en la narración autobiográfica con una nota de lánguida esperanza. No traiciona, sino que más bien refuerza la materialidad de una mirada que con variantes aparece tematizada en muchos momentos del texto y que realiza sus recorridos a través de lazos arbitrarios y secretos entre lo biográfico y lo autobiográfico y que, desde una mirada oblicua, reconstruye narraciones entrecruzadas en las que arte, vida e historia crean un entramado excéntrico en varios sentidos.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland (1976), *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- BARTHES, Roland (1977), *Sade, Fourier, Loyola*, Madrid, Cátedra.
- BENJAMIN, Walter (1992), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Santillana.
- BERGER, John (2000), *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili.
- BORGES, Jorge Luis (1956), *La muerte y la brújula*, en *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé.
- DARÍO, Rubén (1896), *Los raros*, Buenos Aires, Tipografía “La Vasconia”.
- GAINZA, María (2017 [2014]), *El nervio óptico*, Barcelona, Anagrama.
- JITRIK, Noé (2000), *Los grados de la escritura*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- MANGUEL, Alberto (2013), *Una historia de la lectura*, Madrid, Alianza.
- MANZONI, Celina (2000), *Una estética de la ruptura*, en *Pablo Palacio. Obras Completas*, Wilfrido H. Corral (coord.), Madrid, ALLCA XX, pp. 447-464.
- MANZONI, Celina (2018), “Discursos del cuerpo y construcción de memoria en 2666 de Roberto Bolaño”, Conferencia Plenaria, en *I Coloquio de Universidades Argentinas – Mexicanas. Representaciones de género en los discursos culturales*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Luján.
- MANZI, Joaquín (2003), *Cuerpo escrito, cuerpo a la vista*, en Carmen de Mora – Alfonso García Morales (eds.), *Escribir el cuerpo. 19 asedios desde la literatura hispanoamericana*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- MARIÁTEGUI, José Carlos (1959), *La escena contemporánea*, Lima, Amauta.
- MESCHONNIC, Henri (2007), *La poética como crítica del sentido*, Buenos Aires, Mármol Izquierdo.
- STAROBINSKI, Jean (1974), *El progreso del intérprete*, en *La relación crítica (Psicoanálisis y literatura)*, Madrid, Taurus.

- VALLEJO, César (2008), *Poesías completas*, Ricardo Silva-Santisteban (ed.), Madrid, Visor.
- VILA-MATAS, Enrique (1985), *Historia abreviada de la literatura portátil*, Barcelona, Anagrama.
- VILA-MATAS, Enrique (2000), *Bartleby y compañía*, Barcelona, Anagrama.

Cuando el cine desoja: una mirada surrealista

*Roberto Marín Villalobos**

1. INTRODUCCIÓN

Hablar del ojo amerita considerar su falta, no en condición de ausencia sino el acto de su pérdida, de ahí que me referiré al desoje, aludiendo al cine surrealista, a los estudios antivisuales¹ y algo de psicoanálisis.

Inicio con algunas consideraciones lexicales. Según el *Diccionario General Etimológico de la Lengua Española*, desojar consiste en: “Quebrar ó romper el ojo de la aguja, azada ú otro instrumento que lo tenga. Usase también como recíproco. || Recíproco metafórico. Mirar con ahinco y vehemencia alguna cosa” (Bárcia – de Echegaray 1887: 759). Mientras que, en el *Diccionario de la lengua española*, Edición del Tricentenario², se lee:

* Universidad de Costa Rica.

¹ También llamados “escopofóbicos”, no obstante, me abstengo de emplear este término por cierto tufo patológico del componente fóbico, al mismo tiempo que el carácter fóbico –al menos desde el psicoanálisis– no termina en una evitación, sino es más bien indicio. Por su parte “antivisión” es “una toma de postura contra la visualidad que, retomando un término utilizado por Rosalind Krauss (“Antivision”, October, 36), podríamos llamar “antivisión” y que sin duda alguna transita por un camino equivalente al trazado por Martin Jay en su estudio del pensamiento avanzado del siglo XX [...] a saber, una denigración y descrédito de la visión como sentido privilegiado de la modernidad, una crisis en el ocularcentrismo cartesiano” (Hernández-Navarro 2006: 19).

² <http://dle.rae.es/?id=DEdwPqw> [21.07.2021].

Del lat. *exoculāre*.

1. tr. Quebrar o romper el ojo de un instrumento. Desojar una aguja, una azada. U. t. c. prnl.

2. prnl. Esforzar la vista mirando o buscando algo.

Llama la atención que ambos diccionarios contienen dos acepciones, una orientada hacia la destrucción del ojo de un instrumento, mientras que la segunda va más hacia una mirada enfocada en algo, incluso un esfuerzo por ver con suma asiduidad o intensidad alguna cosa. En otras lenguas el origen en latín *exoculāre* guarda un significado similar, pero solo con la primera acepción.

Según Dirae³, su primera aparición fue en 1721, en el *Diccionario castellano y portuguez* de Raphael Bluteau, mientras que su primera aparición en la Real Academia Española data de 1791, en el *Diccionario de la lengua española*. Además, el uso de la palabra alcanzó su pico en 1815, para caer en 1830 prácticamente en el desuso, con unas pocas excepciones.

Pasando de esta brevísima introducción etimológica e histórica, presento ahora la aproximación filmica. Se trata de escenas de tres películas consideradas como o relacionadas al surrealismo: *Un chien andalou* de Luis Buñuel (1929), *Spellbound* de Alfred Hitchcock (1945) y *Begotten* de Edmund Elias Merhige (1990). Recopilé tales escenas en un video titulado *Desojar: para un corto estudio antivisual*⁴, y de ellas, más que analizarlas o interpretarlas, apenas subrayo los potentes puntos de desojo en cada una.

³ Según su sitio web oficial, “Dirae es un diccionario inverso basado en el Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española. Es un diccionario inverso porque, en lugar de hallar la definición de una palabra, como en un diccionario ordinario, halla palabras buscando en su definición”, <http://dirae.es> [21.07.2021].

⁴ Recomiendo su visualización antes de proseguir leyendo, se puede encontrar en YouTube con ese título y/o en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=ImzwxNUyup4&t=8s> [21.07.2021].

1.1. *Un chien andalou*

Un hombre se asoma al balcón a fumar mientras afila su navaja, luego mira una luna llena casi sin nubes / una mano toma la cabeza de una mujer, abre la cuenca ocular jalando de la piel sobre la ceja y del pómulo; toma posición otra mano con una navaja que se alinea perpendicularmente al ojo / una alargada nube se sobrepone a la redonda luna, la atraviesa / una navaja corta por el centro una esfera gelatinosa ubicada al interior de dos pestañosos párpados⁵.

No solo ocurre un deseo a lo que se presenta como un ojo, sino también las transiciones juegan con este componente. Hay al menos tres lugares: el balcón, la habitación donde está la mujer y el cielo nocturno. La secuencialidad hace parecer que la distancia entre el balcón y la habitación es nula, casi parece un mismo lugar sino fuera por la pared de fondo que delata estar en un interior, incluso puede que el momento de corte no sea en ningún lugar, sino sea algo imaginado por el fumador. Precisamente no deja ver dónde ocurre.

En esa línea, cuando la navaja se presta a rebanar el ojo de la mujer es donde interviene el segundo *slash*: el de la nube que atraviesa la luna. Por un instante Buñuel tranquiliza la tensión de la escena (la dirige y la actúa, valga apuntar) haciendo parecer que una elipsis o eufemismo visual nos hará saber que hubo un deshoje sin verlo... sorpresa es la que reserva al volver súbitamente –con un encuadre muy similar– al segmento anterior en el que ocurre, de inmediato, el corte. Se presenta un deseo a nivel de contenido, pero también de forma. A pesar de lo icónico del primero, considero el segundo aún más brillante, pues sin sus rítmicos hiatos, el primer deshoje quedaría como mera agresión, aun incómoda, pero sin genialidad estética.

⁵ La descripción de la escena contenida en el párrafo a continuación es propia, las barras inclinadas (/) simbolizan las transiciones de las secuencias, que en este caso son más bien cortes continuados. Más allá de las limitantes técnicas de 1929, lo ambicioso e innovador del cortometraje es histórico: primera película surrealista.

1.2. *Spellbound*

Las transiciones son mucho más graduales, indican el paso de la vigilia a la imagen onírica del recuerdo de John Ballentine, así como algunas trasposiciones que hacen ver aún más poblado de ojos el salón. Precisamente, con ese recurso y la mixtura en un mismo plano de ojos orgánicos y ojos pintados, Hitchcock parece condensarlos para, posteriormente, pasar tijera a un ojo pintado. Dicho corte lleva a otro ojo, cuya esclerótica se hace cada vez más transparente, hasta dejar ver otro salón en cuyo fondo nuevamente están cortando un ojo a la mitad, puesto en una cortina negra; la transición vuelve al estudio donde Ballentine inició relatando su sueño... se trata de una elegante circularidad. En esta ocasión el desoje parece mantenerse solo a nivel de contenido y algo atenuado, pues son dos ojos los cortados, pero pintados.

Tijeras sin filo y ojos pintados: puede considerarse una escena de desoje mucho más disimulado que la de *Un chien andalou*. Pero la demarcada circularidad de la secuencia puede dar la sensación de que un pestañeo podría significar una línea puntuada en el trazo visual ininterrumpido. Nos pone del otro lado semántico del deshojar, es decir, el de forzar la vista.

1.3. *Begotten*

Inadmisibles a la vista, inmirables. Hora y media de lija a los ojos. El tratamiento cromático de la película hacia un turbio, tétrico casi ponzoñoso blanco y negro, los sonidos que gorgotean como fondo a movimientos y acciones grotescas, que no haya música, ni voces ni diálogos, entre otros elementos, hacen de *Begotten* una experiencia agotadora a la audiencia. Consideraría a esta película como obra-desoje: desde quienes dejan de verla pues no la toleran hasta quienes se duermen, es otra forma de cerrar los ojos ante algo.

Incluso los dos minutos y veinte segundos del fragmento elegido para el video mencionado son difíciles de ver. En él se empieza viendo a alguien de cabello largo (por los créditos del final se sabe

que el personaje es “Dios matándose a sí mismo”), con una máscara en su rostro, vestido con ropa blanca y larga, fijado a una silla de la que intenta soltarse. Se pasa a un primer plano de un agujero en la tela, de lo que se podría pensar es una boca sale un viscoso líquido negro. Desde acá se presenta cierto juego, pues el labio podría ser tomado como párpado y la barba como pestañas. En ese momento se traspone un ojo que mueve su pupila en diferentes direcciones, para luego transportar el punto de visión desde fuera de la casa, pudiendo ver apenas por sus ventanas, esto y lo siguiente se intercala con unas tomas ralentizadas del ojo. “Lo siguiente” es la torpe carnicería que el convulsivo personaje hace en su propio vientre, utilizando una navaja de afeitar. El último segmento intercalado es un primerísimo plano de una herida que se continúa cercenando. Lo interesante es que no se puede distinguir casi nada, pero sí se nota que es en un agujero en la tela blanca, se pasa mediante una breve transición a una toma del abdomen, que también sigue siendo cortado.

Lo secuencialmente inmediato parece indicar que solo corta su vientre; sin embargo el compás de los primeros planos intercalados han sido: boca(-¿ojo?)-ojo-ojo-herida(-¿ojo?). Así como Buñuel hace paralelo al ojo con la luna llena y Hitchcock los ojos orgánicos con los pintados, Merhige sugiere una relación similar entre aberturas sangrantes y ojos movidos como un péndulo, a lo que cabe agregar que la máscara del alguien que se flagela a sí mismo no permite que se le vean los ojos, solo se percibe un profundo negro.

2. EXTRA

En las tres películas aparece la navaja de afeitar⁶. Es particular la presencia de esa herramienta de corte capilar como amenaza o instrumento de corte ocular. Sería poco o nulo lo que puede decirse

⁶ En una tensa escena hacia la mitad de *Spellbound*, Ballentine sale del baño con una navaja en su mano, dirigiéndose hacia la doctora Petersen. Esto luego de haber desmayado y sus últimas palabras antes del desvanecimiento son: “It frightens me. I can’t look” (‘Me asusta. No puedo ver’).

de esta coincidencia, si no fuera por cierta relación que encuentro con lo postulado por Freud en *La cabeza de Medusa*, particularmente en la homologación entre decapitación y castración angustiante para el hombre. La hoja de afeitar es un instrumento de aplicación –casi exclusiva– a hombres, pues usualmente se emplea para el corte de vello facial, ¿será la navaja desojadora un sutil mensaje de amenaza a lo fálico visto como masculino? En todo caso, en *Un chien andalou* es a una mujer a quien cortan el ojo, en *Begotten* es a “Dios matándose a sí mismo”⁷, y en *Spellbound* a unos ojos flotantes despersonalizados. Puede que el ojo, a diferencia de la visión freudiana tan limitada en lo genital, sea más conveniente a la angustia de castración que el pene, pues es un órgano mucho más común a la especie humana en general. Quizá sea importante castrar el pene de la teoría psicoanalítica misma, el deseo es una posibilidad.

Paso a otra escena, precisamente a la escena psicoanalítica: dentro de los ‘ingeniosos conjuros’ con los que cuenta el dispositivo analítico está la no correspondencia en la vista. En 1913, Freud (1913-1986) escribió sobre el diván, introduciéndolo como “resto del tratamiento hipnótico” (135) y cuya primera justificante para utilizarlo es un ‘motivo personal’:

No tolero permanecer bajo la mirada fija de otro ocho horas (o más) cada día. Y como, mientras escucho, yo mismo me abandono al decurso de mis pensamientos inconscientes, no quiero que mis gestos ofrezcan al paciente material para sus interpretaciones o lo influyan en sus comunicaciones [destacado propio] (135).

¿Podría pensarse el diván como artilugio antivisual; y anticlínico⁸? Sostendría que sí, el analista queda fuera de la vista del analizante,

⁷ “God Killing Himself”. Subrayo: HIMself. En inglés esta partícula indica el género del sujeto, en este caso masculino, además no se trata de una “Goddess”, diosa o deidad femenina.

⁸ Si para el nacimiento de la clínica médica fue “menester poner en duda la distribución originaria de lo visible y de lo invisible, en la medida en que ésta está ligada a la división de lo que se enuncia y de lo que se calla” (Foucault 2001: 4), es necesario para el psicoanálisis problematizar su mirada clínica con otras perspectivas. Para ello los aportes de los estudios antivisuales pueden resultar valiosos.

mientras que el analista tiene una peculiar perspectiva de este último. Aun así, y retomando algunas consideraciones lacanianas⁹, hay mirada. Precisamente, puede que se destile la mirada con la que el analizante mira o se siente mirado por 'su' analista. Tanto en salas de cine como en consultorios hay proyección, en los segundos vía transferencia. Ese no ver posibilita que algo surja incluso con mayor nitidez.

Este es apenas un ejemplo, pues el aporte de los estudios (anti) visuales sobre la mirada enriquecen el desarrollo psicoanalítico en este campo y viceversa. A su manera, podrían concebirse como regímenes de resistencia al ocularcentrismo, en tanto "ponen en evidencia las fallas de la visión moderna y, por ende, de cualquier sistema elevado sobre una epistemología lumínica" (Hernández-Navarro 2007: 72). ¿Actúa el psicoanálisis sobre un suelo epistemológico lumínico? Por mi parte considero que no, pues detenta una postura desde la cual lo fragmentario, la incompletud y la penumbra son cualidades inherentes a la subjetividad, arguyendo además que lo psíquico no es por entero concordante a la consciencia, que la otredad habita la intimidad del ser y que el lenguaje no resuelve lo angustiante del sexo y de la muerte. No es de extrañar que los surrealistas se hayan inspirado tanto en el psicoanálisis.

Avanzaré ahora sobre otras condiciones materiales o técnicas del desojo, el énfasis lo pongo en el cine, en el que ciertos fenómenos, obras y recursos antivisuales serán nuestros lazarillos.

Una de ellas es la dimensión de lo anatómico. Si bien es cierto los párpados pueden ser considerados como un corte anatómico en la continuidad de piel sobre el rostro, el desojo no estaría tanto en el párpado, sino en el parpadeo. Es un no-todo de la vista, un límite al ojo¹⁰; al ojo seco. Hay una historia interesante con el ojo, pues como

⁹ Se recomiendan, en especial, del inicio del año 1964 de su Seminario, particularmente las clases del 19 y 26 de febrero, y las del 4 y 11 de marzo, además de su texto *El estadio del espejo como formador de la función del yo*, tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica, y la primera parte del libro *El lazo especular. Un estudio travesero de la unidad imaginaria*, de Guy Le Gaufey, escrito a propósito del texto de Lacan.

¹⁰ Ese ver todo, lo omnivoyeur, que con toda maestría es presentado por Kubrick en la *Naranja Mecánica* con el espéculo parpebral, aparato detestable. Pero también está presente en otros campos, como por ejemplo el *Ojo sin párpado* de Sauron en

órgano se desarrolló en los primeros organismos pluricelulares cuando estos aun habitaban exclusivamente el océano, es decir que el ambiente natural del ojo es acuoso. Mucho sufrió el ojo evolutivamente hablando cuando estos seres empezaron a emerger y habitar tierra firme, ya que perdió gran capacidad de enfoque e implicó a su vez la necesidad de la producción de glándulas lagrimales. Considero al ojo como el más melancólico de los órganos, no solo porque con ellos lloramos, sino además porque lo salado de las lágrimas es un resto de nostalgia líquida de un origen oceánico perdido... llevamos un poco de mar en ellos.

Volviendo al párpado, literalmente perdemos algo en un abrir y cerrar de ojos, incluso parpadeamos menos cuanto más nos interesa algo. Esto viene a ser un entrecruce de las dos acepciones de desojar en español: entregamos el ojo por poner mucha atención... el *fascinum*, fascinación, la mirada cautiva (cautivada y en cautiverio en simultáneo).

Ampliando la noción de parpadeo, en películas antiguas para introducir algún diálogo escrito se cortaba la escena para dar lugar a alguna frase o indicación en letras blancas, fondo negro y un simpático marco. El audio nos permite este no parpadeo; es decir, la introducción de la pista de audio en el cine (en 1927 New York, en la película *The Jazz Singer*) permitió no entrecortar secuencias visuales para dar lugar a la palabra. Para películas cuya lengua no conocemos, el subtítulo genera una miopía respecto al lejano plano visual propio de la grabación. Perdemos enfoque.

Diferentes formas de hacer parpadear al espectador, o incluso una obra parpadeante, pueden ser también un recurso estilístico, una especie de nihilidad escópica, pues “en el espectador se produce un profundo efecto de ceguera, de no saber a ciencia cierta qué está viendo, o más bien, qué no está viendo” (Hernández-Navarro 2006: 16). Lo anterior es cercano a la estrategia de negación de lo visual concebida como desmaterialización, una obra que es o se hace polvo, vapor, neblina, etc., no solo dificulta la visibilidad, sino que entra en el ojo, lo irrita, lo hace llorar o cerrar.

la mitología tolkieniana, un ojo encendido en llamas, o en el concepto de panóptico foucaultiano.

Una segunda dimensión es la de lo cromático. Asimilable a la estrategia de reducción para Hernández-Navarro (2006) en el caso de la monocromía pictórica. Históricamente el cine nace mudo y decolorado. Este daltonismo como limitante perdura varias décadas hasta 1916. Aun escogiendo la rosa más roja-carmesí-escarlata que existiera, en pantalla siempre sería gris¹¹. Los colores eran tan accesibles como el aroma en las proyecciones cinematográficas de la época. Sin embargo, en la actualidad esta variante técnica es más bien un recurso. Puede ser intencional como en *Begotten*, o en la selección de alguna paleta de colores, tonos, filtros de iluminación, etc., para dar cierta ambientación. Se nos da a ver de cierta forma y no de otra, ahí también hay pérdida.

Aun en cuanto a los colores, sabemos que estos son percibidos dentro del espectro visible como reflejo de las longitudes de onda de la luz. Respecto al desojo, tanto la falta de luz, como la mucha luz resultan encefalécidas. Lo incandescente es una categoría realmente interesante de lo óptico, ya que la oscuridad no necesariamente genera daño retinal (quizá alguna atrofia en la pupila), pero el exceso de luz sí, es una forma de corte. La mucha luz es violenta al ojo.

Para finalizar, la tercera dimensión es una cuestión de encuadre o perspectiva. La costumbre, porque tampoco es natural, de un plano más o menos localizado en la zona privilegiada del campo visual, es decir frontal, también tiene sus escotomas. Por ejemplo, cuando se quiere dar la sensación de mirar en primera persona a través de una ranura, telescopio o binoculares; otro ejemplo es el desenfoque, pues presenta una isla de nitidez en medio de un mar de nebulosidad. A lo anterior se suman modificaciones en la manera en que el formato de pantalla está dispuesto, pasando del tradicional rectángulo horizontal (1.37: 1) a un rectángulo vertical, como las pantallas de teléfonos celulares¹²; otros formatos como la pantalla dividida o pantallas simultáneas; la distancia entre el formato 3D y el 2D, que para ciertos públicos el hecho que no sea 3D es considerado como pérdida (podría decirse

¹¹ Esto hace pensar en la óptica melancólica, filtro bajo el cual todo se ve gris.

¹² Incluso se han celebrado festivales completos en formato vertical. Se puede ampliar la información en <http://www.verticalcinema.org/> [21.07.2021].

que el cine nació mudo, daltónico y bidimensional); y con el avance tecnológico que cada vez expande, reta y también limita la capacidad ocular humana, ¿qué nos espera en el cine? realidad aumentada, implantes neurooculares, nootrópicos o psicodélicos específicos a la entrada de las salas de cine, realidad virtual, hologramas... sea como sea, en el firmamento de lo visual siempre habrá alguna nube atravesando la Luna.

BIBLIOGRAFÍA

- BARCIA, Roque – ECHEGARAY, Eduardo de (1887), *Diccionario general etimológico de la lengua española*, Tomo Primero, Madrid, J. M. Faquinet Editor - Impresores Hermanos.
- FOUCAULT, Michel (2011), *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*, México, Siglo XXI.
- FREUD, Sigmund (1913-1986), *Sobre la iniciación del tratamiento (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis. I)*, en *Obras Completas*, tomo XII, Buenos Aires, Amorrurtu.
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel (2006), *El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro*, “Revista Occidente”, vol. 297, pp. 7-25.
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel (2007), *Resistencia a la imagen (Mary Kelly, La balada de la antivisualidad)*, “Revista de Estudios Visuales”, vol. 4, pp. 71-98.

SITOGRAFÍA

- <http://dirae.es> [21.07.2021].
- <http://dle.rae.es/?id=DEdwPqw> [21.07.2021].
- <https://www.youtube.com/watch?v=ImzwxNUyup4&t=8s> [21.07.2021].
- <http://www.verticalcinema.org/> [21.07.2021].

“Verbo, ojo del centro abolido”.
La pesquisa del ojo interior en la poesía de Blanca Varela
como acto de traducción intersemiótica

Marisa Martínez Pérsico*

1. LA MIRADA Y LA VISIÓN

En este artículo me propongo analizar el tratamiento del motivo del ojo físico, metafórico y simbólico en distintas fases de la poesía de la peruana Blanca Varela (Lima, 1926-2009). Me interesa abordar el desdoblamiento convergente entre la mirada física y la mirada interior en los distintos registros formales de Varela: poemas de verso corto, de verso largo y poemas en prosa¹.

Gran parte de su obra responde a aquello que Roman Jakobson en su ensayo *On linguistic aspects of translation* (1959) definió como “traducción intersemiótica”, puesto que la autora recurre a

* Università degli Studi di Udine.

¹ Una precisa clasificación de las tipologías compositivas y de las relaciones intergenéricas practicadas en la poesía varelina se encuentra en la introducción que Eva Guerrero Guerrero incluye en la antología *Aunque cueste la noche* (2007) publicada en ocasión del Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana: “los registros formales de Varela han sido muy variados: verso corto, poemas de largo aliento, prosa poética (*El libro de barro*), la alternancia en un mismo poema de narración y verso (“Vales”, de *Vales y otras falsas confesiones*), de verso y prosa (“Camino a Babel”, de *Canto villano*), poemas largos, de pulso sostenido (“Destiempo”, de *Ese puerto existe*), composiciones que se acercan al tono ensayístico (“Sin fecha”, de *Ejercicios materiales*), poemas teatralizados, que enlazan con la tradición colonial (“Crónica”, de *Ejercicios materiales*) o poemas que se acercan a la brevedad del haiku (sección “Ojos de ver”, de *Canto Villano*)” (Guerrero Guerrero 2007: 13).

procedimientos retóricos como la écfrasis y la hipotiposis para poner en estrecho diálogo los campos visual y verbal. Si nos detenemos en la frecuencia léxica, la aparición de vocabulario del campo visual (palabras o unidades fraseológicas) es recurrente y constituye una marca reconocible del idiolecto vareliano.

Ya desde su primer libro, *Ese puerto existe* (1959), emerge la certeza de que el conocimiento del mundo no puede limitarse a la percepción sensorial directa y debe combinarse con el ejercicio de una introspección desesperanzada, podríamos incluso llamarla ‘propioceptiva’, que el poeta plasmará a través de la palabra. En una entrevista con el escritor cubano Víctor Rodríguez Núñez, Varela afirmaba que: “según mi experiencia, la poesía es un fenómeno natural, algo incontrolable. Surge de pronto, de algún encuentro con la realidad [...] se produce como una reacción química entre el ser y su manera de mirar” (1997: 286).

Esta mirada ‘doble’ –resultado del choque entre experiencia y realidad– es intrínseca al decir poético, por eso sus versos conectan imágenes del campo semántico de la vista y del engaño, por eso la luz y la oscuridad son polos que se alternan y que definen la existencia: “Hacer la luz aunque cueste la noche” es uno de sus versos más célebres del libro *Luz de día* (1963) que da título a la edición publicada con motivo del Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana otorgado por la Universidad de Salamanca (2007). El par ‘ojo-engaño’ se erige en una de las *dominantes*, en sentido jakobsoniano, de la poética de Blanca Varela:

miente la nube
la luz miente
los ojos
los engañados de siempre
no se cansan de tanta fábula (Varela 2007: 209).

Esta idea de la capacidad restringida de acceso al conocimiento a través de la mirada física se reitera en toda su obra, muy especialmente en el poemario *Valses y otras falsas confesiones* (1964-1971):

terco azul
ignorancia de estar en la ajena pupila
como dios en la nada (Varela 2007: 210).

La pérdida de seguridad ontológica, de certezas, que se va profundizando de libro en libro, nos permite hipotetizar la existencia de una gradación anímica que va desde una tibia esperanza primigenia (donde todavía se hacen preguntas), pasando por la zozobra, hasta llegar al desencanto de sus últimos libros. Esta pérdida de seguridad ontológica se refleja en la elección de una constelación semántica ligada al ojo: pupilas, pestaños, manchas, colores, visiones, refracciones engañosas tienen su correlato en una progresiva desazón anímica. También se van perdiendo los signos de puntuación, los títulos de los poemas y las mayúsculas.

Blanca Varela encabeza una lista de poetas de ruptura con la posvanguardia. Si bien sus primeros títulos –especialmente *Ese puerto existe*, que fue publicado en 1959 pero que incluye poemas compuestos en su época parisina, iniciada en 1949– suelen ser considerados exponentes del surrealismo tardío, algunos críticos prefieren incluirla en las filas de la Generación del 50, por su poesía de corte existencialista. Ella misma dice en una entrevista con Edgar O’Hara: “Yo pertenezco, como generación tal vez, más al existencialismo que al surrealismo” (1985: 13)². De todos modos, no se la puede considerar una escritora programática, de adhesión férrea a movimientos o modas literarias. Si nos ceñimos a la cronología de obras, veremos que su producción no es demasiado extensa, aunque sí muy sólida y orgánica. Suma un total de ocho libros publicados en medio siglo: *Ese puerto existe* (1949-

² Señala Eva Guerrero Guerrero que “cuando empieza a escribir se siente marcada por el surrealismo, que era una tendencia muy presente en Perú, cultivada ampliamente por la generación anterior a la suya, presente sobre todo en César Moro y en Emilio Adolfo Westphalen. Octavio Paz, al prologar su primer libro, la situó dentro del surrealismo, de la que lentamente se fue alejando. Aunque sus estancias sucesivas en París, Florencia o los Estados Unidos decantaron en la definición de sus versos, ha recibido fuertes influjos latinoamericanos, en especial del padrino de la obra de César Vallejo, Octavio Paz y José María Arguedas” (Guerrero Guerrero 2007: 18).

1959), *Luz de día* (1960-1963), *Valses y otras falsas confesiones* (1964-1971), *Canto villano* (1972-1978), *Ejercicios materiales* (1978), *El libro de barro* (1993-1994), *Concierto animal* (1999) y *El falso teclado* (2000-2001).

Como decíamos anteriormente, la pérdida de seguridad ontológica, que se evidencia de libro en libro influye en la elección de las constelaciones semánticas ligadas a la visión (entendiendo la visión como operación física, óptica) y a la mirada (entendiendo la mirada como operación intelectual, cognitiva). Estos estadios de indefinición impactan a nivel formal –especialmente en la puntuación– y en el léxico, que se va tornando progresivamente más escatológico, sobre todo en *Ejercicios materiales* (1993) y en *Concierto animal* (1999). Ya en un libro temprano de poemas en prosa como *Luz de día* (1960-1963), dedicado a Octavio Paz, se torna evidente la correspondencia entre la acción física de ver y la escalada de aceptación del desengaño vital:

Poner en marcha una nebulosa no es difícil, lo hace hasta un niño. El problema es que no se escape, en que entre nuevamente en el campo al primer pitazo. [...] estamos acostados bocarriba (en realidad la posición perfecta para crear es la de un ahogado semienterrado en la arena). Llamemos cielo a la nada, esa nada que ya hemos conseguido situar. Pongamos allí la primera mancha. Contemplémosla fijamente. Un pestañeo puede ser fatal. Este es un acto intencional y directo, no cabe duda. Si logramos hacer girar la mancha convirtiéndola en un punto móvil el contacto estará hecho. Repetimos: desesperación, asunción del fracaso y fe. [...]. Así es siempre. No nos queda sino volver a empezar en el orden señalado (Varela 2007: 167-168).

Este poema en prosa relata el Génesis creado por la mirada: el hombre es un demiurgo que inventa nebulosas, da origen al cielo, puebla el horizonte de manchas y colores en un acto voluntario de mirar hacia la nada, sin pestañear, con insistencia y dedicación. Pero el acto de creación del mundo está destinado al fracaso y a alternarse con la fe: la vida sería, como la piedra de Sísifo, la repetición cíclica y eterna de estos momentos.

2. HACER VER: CULTURALISMO PICTÓRICO Y TRADUCCIÓN INTERSEMIÓTICA

Las relaciones entre poesía y pintura acompañaron a Varela en la vida privada: estuvo casada con el pintor peruano Fernando de Szyszlo, miembro de la Generación del 50 y gran cultivador del arte abstracto en Latinoamérica, uno de los pintores más significativos del Perú. La comunión del ámbito visual y verbal es una constante en sus libros. De hecho, sus primeros títulos se publican con portadas de Szyszlo (*Valses y otras falsas confesiones*; *Luz de día*). Estos paratextos icónicos pueden ser leídos en diálogo con el discurso poético que enmarcan. En la década del 40, Varela iba a la peña Pancho Fierro, lugar de encuentro de intelectuales y de artistas, de tertulias de poetas y pintores, y es en esta peña entra en contacto tanto con su futuro marido como con José María Arguedas. La pintura “es sin duda uno de los elementos distintivos de esta generación, puesto que varios de sus componentes, además de poetas, son artistas plásticos, como Javier Sologuren y Jorge Eduardo Eielson” (Guerrero Guerrero 2007: 19) y es una de las referencias culturales más presentes en la obra vareliana. Hay un sentido simbólico atribuido a determinados colores; es de destacar la omnipresencia del rojo, que algunos críticos han relacionado con las mutuas influencias artísticas entre ella y su marido, y el valor de las sombras, además de la importancia de los contornos. El regodeo en los cromatismos derivados del rojo suele estar conectado con alusiones zoológicas a perros, arañas y cerdos.

La traducción intersemiótica, según Roman Jakobson (1959), se verifica en aquellos casos en los que no se traduce entre dos lenguas naturales sino entre sistemas semióticos distintos, como cuando se traduce una novela en una película, un poema épico en un cómic o se saca un cuadro del tema de una poesía. Umberto Eco, en su aclamado ensayo de traductología *Dire quasi la stessa cosa* (2003), distingue entre traducción propiamente dicha y traducción intersemiótica, siendo esta última la interpretación de los signos verbales mediante sistemas signícos no verbales, o lo que el semiólogo estonio Peeter Torop ha denominado traducción extratextual o traslación de un tipo de arte a otro, en este caso literario y plástico. Una de las modalidades de la traducción intersemiótica es la ékfrasis, entendida como descripción de

una obra visual, ya sea cuadro o escultura. Algunos famosos ejemplos de écfrasis son las “Imágenes” de Filóstrato y las “Descripciones” de Calístrato, o los análisis pormenorizados de cuadros hechos por críticos de arte. Umberto Eco, en el octavo capítulo del libro citado –titulado “Hacer ver”– califica a la écfrasis como ejercicio retórico y señala que es necesario distinguir entre ‘écfrasis clásica o patente (real) y écfrasis oculta (ficticia)’:

Si la écfrasis patente quería ser juzgada como una traducción verbal de una obra visual ya conocida (o que se pretendía que resultara conocida) la écfrasis oculta se presenta como un dispositivo verbal que quiere evocar en la mente del que lee una visión lo más precisa posible (Eco 2003: 271).

En la poesía de Varela, en parte seguramente motivadas por las experiencias biográficas mencionadas, hallamos muchas referencias a pintores, cuadros existentes o atribuidos a pintores reales (que obedecerían entonces a la lógica de la écfrasis oculta) así como estilos pictóricos. Señalo entre ellos el poema “Madonna” que es una écfrasis del cuadro homónimo de Filippo Lippi (“Madonna col Bambino e scene della vita di Sant’Anna”, 1452, alojado en Le Gallerie degli Uffizi) y está incluido en el poemario *Luz de día*, “Tàpies” (Antoni Tàpies en el poemario “Canto Villano”) o “Malevitsh en su ventana”, de *Ejercicios materiales*, uno de cuyos fragmentos reproduzco a continuación:

aquí el ojo comienza a desteñirse
a no ser
y la voz se quiebra inaudita
(alguien ha perdido definitivamente su balsa)
a la deriva sobre el océano
sopla el viento de la indiferencia
por la puerta entreabierto llega la aurora
más silenciosa y pàlida que nunca

es el día sobreviviente con su carreta vacía
sigue brillando la lámpara penitente
pero no creo en su luz
ni compro la muerte con nombre de pez

ni es cierto que bajo su escama mortecina
dios nos contempla (Varela 2007: 267-268).

El tono metafísico, agónico, del tratamiento del tópico *vita flumen* es el eje de este poema, que contiene el germen de toda la poética vareliana y es un diálogo urgente con la figura del pintor ruso, pionero del abstractismo geométrico y de las vanguardias de su país, fundador del suprematismo: la poesía es la persecución de lo invisible, con su metafórico juego de luz y oscuridad. El poeta observa el mar por la ventana y esta mirada no lo arroja a ninguna verdad, es solo fuente de sensaciones engañosas, una luz falsa que revela el abandono de un dios inexistente. Sin una mirada interior, la visión no resulta fiable.

Por su parte, el poema en prosa “Madonna” está inscrito dentro del modelo de la representación del espacio interior establecido a mediados del *Quattrocento*³. Nuevamente vemos el acento puesto en la oposición de luz y sombra ligada al desengaño vital, frecuentemente resaltada por Varela en sus poemas-écfrasis. Esta particularidad se constata también en “Tàpies”, incluido en *Canto villano* (1972-1978), que forma parte de la significativa primera sección titulada “Ojos de ver”. “Tàpies” tiene una estructura similar a la del haiku (son tres versos, aunque no respetan las 17 sílabas distribuidas en 5 / 7 / 5) y allí se define al mundo como “puerta entre la sombra y la luz / entre la vida y la muerte” (Varela 2007: 236). Volviendo al análisis de “Madonna”, este poema-écfrasis guarda numerosos puntos de contacto con el cuadro de Lippi, pero se evidencia un desplazamiento semántico importante: el poema es una alegoría de la vida humana que gira en torno a la figura femenina y a la maternidad. Hay un desvío de la écfrasis en favor del tema de la maternidad frente al de la divinidad del cuadro original. No es extraña esta modulación argumental: la maternidad es un tema pivote de la obra vareliana con epicentro en su celebrado poema “Casa de cuervos”, cuyo título y contenido constituyen un guiño fraseológico –como muchos de sus poemas de temática ‘visual’–, que reelabora, en este caso, la paremia “Cría cuervos y te sacarán los ojos”. Además de la recreación lírica

³ Cfr. Suárez (2002).

de unidades fraseológicas de acervo popular, las numerosas alusiones a las artes plásticas (además de la música) dotan a la obra vareliana de un culturalismo pictórico que se ha convertido en una seña de su idiolecto poético.

Otro procedimiento intersemiótico explorado es el de la hipotiposis. Umberto Eco la define del siguiente modo:

el efecto retórico por el que las palabras pueden hacer evidentes precisamente fenómenos visuales: se representan o evocan experiencias visuales a través de procedimientos verbales, con una descripción muy vívida y rica. Se puede producir hipotiposis por denotación (como cuando se afirma que entre un lugar y otro hay veinte kilómetros de distancia), por descripción pormenorizada (como cuando se dice de una plaza que tiene una iglesia a la derecha), por enumeración (como en el catálogo de los ejércitos ante las murallas de Troya ofrecido por Homero), por acumulación de acontecimientos o personajes, cuya finalidad es que nazca la visión del espacio donde sucede la acción (Eco 2003: 254-255).

En la poesía vareliana la hipotiposis se materializa a través de la insistencia en el claroscuro, en el contraste cromático y en el concepto espacial de circularidad (que es temporal y espacial a la vez) así como en la acumulación de menciones y descripciones de animales e insectos. En el poemario *Concierto animal* (1999), donde la meditación vital presenta pocas zonas de celebración, la indagación existencial y metapoética se funda en la errancia. La oscuridad es el motor de la especulación poética, imprescindible para que nazca la luz:

así alumbra su blanco la tiniebla
así nace la interminable cola
así la mosca desova en el hilo de luz

la tierra gira
el ojo de dios no se detiene

qué haríamos pregunto
sin esta enorme oscuridad (Varela 2007: 321).

También en el poema “Puerto Supe” (*Ese puerto existe*), la luz, la noche y el pozo son imágenes que se entrelazan. La percepción visual, física, del yo lírico que contempla las olas del mar, tiene su correlato espiritual:

Aquí en la costa escalo un negro pozo,
voy de la noche hacia la noche honda,
voy hacia el viento que recorre ciego
pupilas luminosas y vacías
[...]
Aquí en la costa tengo raíces
manos imperfectas
un lecho ardiente en donde lloro a solas (Varela 2007: 138).

Bella, dramática y significativa es la identificación de Dios con una linterna desde su primer libro, *Ese puerto existe*. En la parte VIII del poema “Primer baile” este dios degradado, instrumental, de claridad limitada, es retratado como un dios cruel, un sol opaco, que no se comunica eficazmente con sus criaturas: “El suplicio comienza con la luz. / Una linterna sorda, arriba, lo ilumina todo” (Varela 2007: 159). Como venimos analizando, el par ojo-engaño se concreta en numerosas imágenes a las que se incorpora la del laberinto: la mirada es asociada a esta construcción porque no es reveladora, confunde, no da respuestas y solo muestra ficciones (se usa el verbo ‘parecer’):

Aquella torturada nube parecía tan firme
[...]
tan exacta
sobre el laberinto de la pupila (Varela 2007: 162).

También en los poemas en prosa de *El libro de barro* (1993-1994) se suceden imágenes que tematizan la opacidad de la mirada: “Misterios de la luz. Según el cristal / con que se mira nacer o morir. Las viejas imágenes se oxidan” (Varela 2007: 297); “Mil pupilas en lo oscuro, estrellas inventadas, borradas y nuevamente encendidas / en la noche más larga de un ser vivo que gime” (Varela 2007: 304); “Ojos susurrantes se abren y se cierran” (Varela 2007: 295).

3. UN DICCIONARIO ÓPTICO PARA LA ZOZOBRA

En *Ese puerto existe* la zozobra del yo lírico se refleja en la elección de adverbios de duda, deícticos y tiempos verbales que sugieren indefinición. Por ejemplo, en el poema “Máscara de algún dios” aparecen juegos de ilusiones ópticas: el título se refiere a un dios que se esconde. El uso del adverbio de duda (el “tal vez” anafórico), el empleo del subjuntivo, la mención a lexemas intercambiables, aunque sean antónimos (luz/sombra), la adopción de deícticos tales como pronombres indefinidos y demostrativos que remiten a distintos referentes (esto/otro/aquello) pero que podrían ser también reemplazables entre sí sugieren un grado de incertidumbre sobre el destino, la muerte y el ser que impregnan de escepticismo la poesía vareliana. Sin embargo, en los primeros libros todavía existe una pregunta, cuyo sentido se funda en la esperanza de una respuesta:

[...]

¿Pájaros en la frente?

Y luego hay rojo
y todo lo que la tierra olvida.
Humedad con poderes de fuego
floreciendo tras las negras pestañas.
Un rostro en la pared.
Detrás del muro, más allá de toda voluntad,
más lejos todavía que mirar y callar:
¿qué?

¿Siempre hay algo que romper, abolir o temer?
¿Y al otro lado? ¿Al revés?

Vuela la mano, nace la línea,
vibrante destino, negro destino.
Por un instante la melodía es clara,
parece eterna la tarde,
purísima la sombra del cielo.

Vuelvo otra vez. Pregunto.
Tal vez ese silencio dice algo,
es una inmensa letra que nos nombra y contiene
en su aire profundo.
Tal vez la muerte detrás de esa sonrisa
sea amor, un gigantesco amor
en cuyo centro ardemos.

Tal vez el otro lado existe
y es también la mirada
y todo esto es lo otro
y aquello esto
y somos una forma que cambia con la luz
hasta ser sólo luz, sólo sombra (Varela 2007: 192-193).

Si avanzamos en su producción poética vemos que en los valse-poemas se pone de manifiesto el movimiento en espiral, la circularidad espacial y temporal que mencioné con anterioridad, con una repetición de acciones que se desencadenan y se reiteran cíclicamente paralizándolo el tiempo y, con él, toda esperanza de respuesta trascendente:

Asciendo y caigo al fondo de mi alma
que reverdece, agónica de luz, imantada de luz.
En este ir y venir bate el tiempo las alas
detenido para siempre (Varela 2007: 187).

La tautología del conocido verso de Gertrude Stein incluido en su poema “Sacred Emily” es incorporada por Blanca Varela como título de un poema suyo: se trata del verso *A rose is a rose is a rose*, que es un claro ejemplo de lo que Stein bautizó como litismo, estilo literario basado en el empleo de tautologías verbales que delatan el hermetismo de las cosas y del lenguaje, la imposibilidad de que las palabras expliquen su naturaleza. La palabra, en Varela, no libera. El poema no salva porque no contesta el enigma primordial.

A medida que avanzamos cronológicamente en la producción poética vareliana, junto con esta depuración verbal se acentúa el nihilismo por la falta de “asideros” (un sustantivo que se reitera a lo largo de su producción), se pierden las comas, las mayúsculas, los

signos de puntuación, hay trastocamientos del orden sintáctico de los versos. En el libro *Valses y otras falsas confesiones* se elimina la coma y se yuxtaponen contrarios sin puntuación: “luminoso opaco ruin divino”, o “mil veces muerto recién nacido siempre”, se menciona la posibilidad de “inventar el sol en un cuarto vacío” (Varela 2007: 203). En los dos primeros sintagmas se descubre el carácter circular, que conduce de la luz hacia la oscuridad, luego a la ruindad, y divinidad que conectan nuevamente con la luz. De la misma forma, toda vez que se muera, se renacerá, para volver a morir, y reemprender el ciclo. Esta imposibilidad de dar un salto de nivel obedece a la ausencia de un dios (que en Varela siempre figura escrito con minúsculas), sea porque no existe o porque no tutela adecuadamente a los seres humanos, guiándolos en su ceguera. Como vimos ya, las deidades son entes degradados identificables con insectos o con artefactos que funcionan a pila, como las linternas.

Avanzando en este período que podríamos llamar ‘intermedio’ de su creación, la voz de Varela se ha simplificado mucho, los textos no se articulan ya sobre complejas estructuras, el abanico de recursos se limita, se abrevian los poemas e incluso se prescinde de la puntuación, de modo que se avanza en un ‘proceso de esencialización’, como ya señalé. Es esta la época de *Canto villano*, donde se produce una vuelta de tuerca al escepticismo, pues se pasa del desengaño a la escatología:

Hay una nueva certeza, negativa: la de la abyección de la carne (y más, de la carnalidad femenina, dolorosa, con sus huecos y agujeros). Ahora empiezan a aparecer más cromatismos del rojo. Se trata de nombrar la realidad sin evadir sus aspectos más sórdidos, acercándose casi con escalpelo, como si se quisiera dar cuenta de los pliegues, de cada una de las arrugas, que el tiempo ha dejado en las cosas, en el yo lírico y en el cuerpo femenino (Martínez Pérsico 2010: s.p.).

Según la poeta peruana Rocío Silva Santiesteban, no todo cuerpo femenino tiene que ser celebrado como condición previa para asumirnos como mujeres, “es importante también precisar aquellos lugares del propio cuerpo que nos laceran, nos perturban, nos duelen” (Silva Santiesteban 1998: 64). Esta mostración de lo físico-desagradable se empieza a delinear con fuerza precisamente en el

poemario *Canto Villano* (1972-1978) donde se combinan elementos de registros antagónicos ligados siempre al abanico cromático para dar lugar a curiosos epítetos, oxímoron e imágenes visuales: “celeste cerdo”, “rosa de grasa”, “santa molleja”, “redimida letrina”. Este paso a la incredulidad en la trascendencia ya no solo se verifica en la falta de asideros metafísicos –a la manera de la orfandad vallejiana– sino también en la carencia de asideros materiales:

ni una línea para asirse
ni un punto
ni una letra
ni una cagada de mosca
en donde reclinar la cabeza (Varela 2007: 243).

El siguiente libro, *Ejercicios materiales*, es un poemario desenfadado y cruel que conduce al límite de la desacralización. El escenario que pincela muestra que “no se retorna a ningún lugar”, que “el cielo es mudo” y que los hombres viven “caídos para siempre” (Varela 2007: 265-289). En su siguiente obra, *El libro de barro*, hablará de la “absurda esperanza” (Varela 2007: 309) y en *El falso teclado* se acuñarán neologismos para conectar la falta de escapatoria con el campo de la visión, como es el caso del vocablo “cierraojos” (Varela: 340).

Ejercicios materiales acentúa el camino inaugurado por *Canto villano*: si antes el desgarramiento era más que nada metafísico, ahora se incorpora el desgarramiento de la carne. Es a partir de este libro donde, en mi opinión, existe un significativo desplazamiento “óptico” porque empiezan a evidenciarse claras instrucciones de búsqueda de un ojo interior, metafórico, ante la toma de conciencia del engaño del ojo físico y la certeza de que el sentido vital debe hallarse en la lucidez del ejercicio de una introspección subjetiva desesperanzada que se refleje en el ejercicio de la palabra poética:

convertir lo interior en exterior sin usar el cuchillo
sobrevolar el tiempo memoria arriba
y regresar al punto de partida
[...]

así caídos para siempre
abrimos lentamente las piernas
para contemplar bizqueando
el gran ojo de la vida
lo único realmente húmedo y misterioso de
nuestra existencia (Varela 2007: 278-279).

En la colección de poemas en prosa de los años 90, *El libro de barro*, la autora afirmará que “El verbo anida excéntrico. Jamás en él. Pues todo / centro es un camino errado y eso es el verbo, ojo del / centro abolido. Silencio” (Varela 2007: 305). La palabra es la huella, el índice por contigüidad de la falta de un centro, portavoz de la orfandad humana, pero a su vez es también ojo simbólico, porque es la que aporta la lucidez para reconocer el engaño. En este mismo libro la vida es metaforizada por un ojo que zozobra antes de desembocar en la muerte: “así será / cuando el ojo zozobre / y todo sea mar” (Varela 2007: 330). En sus libros finales, *Concierto animal* y *El falso teclado*, la depuración y desarticulación retórica seguirá aumentando, reflejando así los últimos estadios del deterioro físico y existencial.

BIBLIOGRAFIA

- Eco, Umberto (2003), *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani.
- GUERRERO GUERRERO, Eva (2007), *Introducción*, en Blanca Varela, *Aunque cueste la noche*, Edición e introducción de Eva Guerrero Guerrero, Selección de Ángel González Quesada, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- JAKOBSON, Roman (1959), *On linguistic aspects of translation*, en Reuben Arthur Brower, *On Translation*, Harvard, Harvard University Press, pp. 232-239.
- MARTÍNEZ PÉRSICO, Marisa (2010), *Escepticismo y escatología en la poesía circular de Blanca Varela*, “Tonos Digital. Revista Electrónica de Estudios Filológicos”, n. 19, s.p., <http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/390> [15.03.2021].
- MARTÍNEZ PÉRSICO, Marisa (2020), *La liberación del dictum poético femenino. Blanca Varela: Cruci-ficción*, en Rosa García Gutiérrez – Margarita Candeira (eds.), *Dossier Genealogías poéticas femeninas*, “Guaraguao. Revista de

- Cultura Latinoamericana”, n. 61, Centro de Estudios y Cooperación con América Latina-CECAL Barcelona, pp. 120-123.
- O’HARA, Edgar (1985), *El recuerdo de una conversación con Blanca Varela*, “Revista Peruana de Cultura”, n. 2, pp. 11-29.
- RODRÍGUEZ NUÑEZ, Víctor (1997), *Blanca Varela: la poesía ya no es una dama burguesa*, “Inti. Revista de Literatura Hispánica”, n. 46-47, pp. 285-292.
- SILVA SANTIESTEBAN, Rocío (1998), *Escrito con el cuerpo*, en Marcela Robles (ed.), *A su imagen y semejanza. Reflexiones de escritoras peruanas contemporáneas*, México/Lima, Fondo de Cultura Económica.
- SUÁREZ, Modesta (2002), *Espacio pictórico y espacio poético en la obra de Blanca Varela*, Madrid, Verbum.
- VARELA, Blanca (2007), *Aunque cueste la noche*, Edición e introducción de Eva Guerrero Guerrero, Selección de Ángel González Quesada, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

Las imágenes razonadas de Adolfo Bioy Casares: tradición e innovación

Rosa Pellicer*

*Estoy dispuesto a esperar el fin del mundo
sentado en la sala de un cinematógrafo.*

Bioy Casares

Lo que llamamos “fantástico”, a falta de mejor nombre, depende estrechamente de lo visual. *La invención de Morel* se construye en torno a la capacidad, o incapacidad, de ver correctamente las imágenes. Estas se producen de forma artificial por medio de una máquina cuyos antecedentes merecen ser considerados para calibrar el alcance de la novela de Bioy.

Desde sus tempranos comienzos, Bioy incorporó a su narrativa diversos medios ópticos como la fotografía y el cine, así como proyecciones imaginarias de la mente, para crear una realidad artificial signada por la repetición. En la mayoría de las ocasiones se produce el paso a otra existencia posible. En el breve cuento de 1936 “Los novios en tarjetas postales”, publicado en “Destiempo” y recogido en *Luis Greve, muerto* (1937), un padre fotografiaba a su hija “de la mano de nadie y después la unía mediante superposiciones secretas a un joven declarado al vacío”. Al ver las fotografías, que no son indecentes sino cursilerías románticas, la joven siente una pasión súbita por el chico, a quien siente deseos de conocer, y comienza a adoptar posturas cada vez más forzadas, “pero ignoraba si el muchacho atribuía algún significado a esos cambios o si los notaba siquiera”. Entonces su padre le da como acompañante a “un brusco bigotudo afeminado” en una tarjeta más provocativa que las demás. Así que la joven se resigna a

* Universidad de Zaragoza.

no encontrarse nunca con él: “No cometieron más imprudencias, se contentaron con el permanente noviazgo en imágenes donde ella tuvo de nuevo la iniciativa en las posturas” (Martino 1991: 254-255). Lo mismo le sucede al protagonista de *La invención*, cuyo embrión argumental se encuentra en este cuento¹.

La simulación técnica de la máquina ideada por Morel tiene algunos antecedentes en la ficción del siglo XIX (*L'Ève future* de Villier d'Isle-Adam, *Le château des Carpathes* de Julio Verne) y en la primera vanguardia europea (“Le toucher à distance”, “Le Roi Lune” de Guillaume Apollinaire), en los cuentos “El espectro” (1921), “El vampiro” (1926) o “El puritano” (1926) de Horacio Quiroga y, para no alargar la nómina, en la novela *XYZ. Novela grotesca* (1934) del peruano Clemente Palma. Un recorrido necesariamente breve e incompleto puede servir para establecer algunas de las semejanzas y diferencias que presenta la invención de Morel con respecto a la tradición y considerar cómo da un paso adelante en la creación de los “fantasmas artificiales”². En estos textos asistimos a la creación de mujeres artificiales virtuales, objeto de la “fantasía sentimental” de su creador, que responden a un deseo no siempre cumplido³. También

¹ El tema de la fotografía está presente en *La aventura de un fotógrafo en La Plata* (1985), el del cine mudo en el cuento “El Nómeno” (1986) y el del cine sonoro en “El lado de la sombra” (1962).

² Estos precedentes son mencionados y más o menos estudiados por Dorita Nouhaud (2002), Wolfram Nitsch (2008) y Teresa López Pellisa (2012), entre otros. Max Milner indica la innovación principal de Bioy respecto a sus antecedentes franceses: “Les techniques audiovisuelles, dont le roman de Jules Verne propose une approche encore balbutiante, ont fait pendant ce temps des progrès extraordinaires, laissant entrevoir la possibilité indéfinie des ‘images’ ainsi obtenues. Ces perspectives nouvelles permettent au romancier argentin d’évoquer une sorte d’état-limite de la reproductibilité, grâce auquel le pouvoir qu’a l’homme moderne de multiplier et d’éterniser ses doubles, entrevue par Villiers de l’Isle-Adam et par Jules Verne, entraîne une mise en question radicale des rapports entre le paraître et l’être, donde le désir amoureux est, encore une fois, le principe et l’enjeu” (Milner 1982: 234).

³ Como señala Teresa López-Pellisa: “Cuando en la literatura aparecen artefactos femeninos virtuales, suele tratarse de imágenes holográficas, fotográficas, cinematográficas o digitales que no siempre tienen la función de objeto sexual, pues debido a la inmaterialidad de sus cuerpos la relación con el ser artificial suele ser platónica” (2018: 14-15).

comparten la importancia que se le da a la imagen, que puede ser el resultado o el origen de su creación, ya que los textos de Quiroga, Palma y Bioy se relacionan directamente con el cine mudo. Esto tiene como consecuencia directa que el narrador, protagonista o testigo, sea fundamentalmente un espectador que contempla esas apariciones más o menos afantasmadas, por lo que se repetirán los verbos ‘ver’, ‘mirar’, ‘espiar’, ‘contemplar’, ‘aparecer’; así como los sustantivos ‘aparición’, ‘imagen’, ‘fantasma’, todos ellos relacionados con el sentido de la vista.

En *El castillo de los Cárpatos* (1892) de Verne, el melómano conde Rodolphe de Gortz, con la ayuda fundamental del inventor Orfanik, logra materializar la última imagen de su adorada Stilla, la cantante que murió en escena en Nápoles. La aparición de la enamorada en el baluarte del castillo del conde atrae a Franz, el que fuera su prometido. En una sala del torreón este encuentra a su rival sentado frente a un estrado cubierto por telas negras y en una mesa junto a él hay una caja rectangular de dimensiones reducidas que contiene un cilindro metálico. De repente aparece su prometida, muerta hace cinco años. Sin embargo, “la Stilla ne faisait pas un geste pour l’appeler... elle n’entr’ouvrait pas les lèvres pour lui parler...”. La explicación de la fantasmagoría la da su inventor, Orfanik: por medio de aparatos fonográficos grabó su voz durante algún tiempo y, a partir de un retrato, logró hacerla aparecer por reflexión mediante un artificio óptico: “Aussi ‘réelle’ que lorsqu’elle était pleine de vie et dans toute la splendeur de la beauté” (Verne 1892: 189, 197).

Las afinidades de la novela de Verne con *La invención* están claras: el aislamiento, el amor frustrado, la proyección que no necesita pantallas, la ‘eternidad rotativa’ (a condición de que no se estropeen las máquinas), la posibilidad de que las imágenes tengan alma... Pero sobre todo el hecho de que “les images sont faites pour être vues, elles ne voient pas, elles éveillent des émotions et des sentiments sans les éprouver elles-mêmes” (Nouhaud 2002: 50).

Un carácter semejante, aunque con otros fines, tiene la máquina ideada por Dormesán, el inventor de “Le toucher à distance”, de *L’Hérésiarque et Cie* de Apollinaire, que como Orfanik o Morel también se consagró:

à des expériences scientifiques, et me vouai à des recherches ayant trait à la télégraphie et la téléphonie sans fil, à la transmission des images photographiques, à la photographie en couleurs et en relief, au cinématographe, au phonographe, etc. (Apollinaire 1910: s.p.).

Así como la voz se emite a distancia por medio de la telefonía, el cuerpo también puede ser transmitido y conservar todas sus facultades. A diferencia de los otros casos, solo se mencionan las características del aparato transmisor y del receptor, que tiene el aspecto de un clavo, que permiten que la persona aparezca simultáneamente en todos los lugares en los que previamente se ha colocado el dispositivo de recepción. La diferencia principal de este aparato radiotelegráfico perfeccionado de otras máquinas que estamos considerando reside en que las copias mueren cuando el original es asesinado por el narrador. Un invento semejante al de la novela de Verne aparece en “Le Roi Lune” (1916), donde, entre otros prodigios, el maravillado viajero encuentra en la cueva de las maravillas un aparato capaz de grabar en cilindros a mujeres del pasado en actitudes galantes, que surgen al abrir la caja donde están encerradas y desaparecen cuando el cilindro se detiene. Estas imágenes, como los veraneantes de *La invención*, parece que no tienen conciencia, son solo cuerpos momentánea y repetidamente resucitados sino por el amor, por el deseo⁴.

También el cine, que es lo que sostiene científica y técnicamente la máquina de Morel, sirve para dar verosimilitud a lo fantástico al conjurar la muerte dando una inmortalidad a quienes fueron filmados, aunque el precio sea la propia vida. De este modo se hace posible uno de los tópicos de la literatura fantástica: el amor después de la muerte⁵. Dentro del ámbito hispanoamericano hay que considerar

⁴ “C’est ainsi que je pouvais regarder, palper, besogner en un mot (non sans quelque difficulté) le corps qui se trouvait à ma portée, tandis que ce corps n’avait aucune idée de ma présence, n’ayant lui-même aucune réalité actuelle” (Apollinaire 1916: s.p.).

⁵ Señala Beatriz Sarlo que “La hipótesis cinematográfica de estos relatos sustenta una narración contaminada por temas clásicos de la literatura fantástica, por lo menos desde Poe: ¿cómo puede el amante apoderarse de la mujer amada? ¿cómo esta imagen puede lograr una corporización que la convierta en algo más verdadero, o más poderoso que la vida y la muerte?” (1993: 1279).

sus antecedentes más inmediatos en los cuentos mencionados de Horacio Quiroga y en la novela de Clemente Palma. Los ojos y la mirada son el centro de los relatos sobre cine de Quiroga, ya que en el cine mudo es muy importante la expresividad de los ojos y el tema de la mirada puede unirse al tópico del ‘amor a primera vista’. En estos relatos el cine es el tema en sentido literal a la vez que la hipótesis que articula la ficción. Para Guillermo Grant, el protagonista y narrador de “Miss Dorothy, mi esposa” (1919) que volvemos a encontrar en “El espectro” y “El vampiro”,

no hay suspensión de aliento, absorción más paralizante que la que ejercen dos ojos extraordinariamente bellos. Es tal, que ni aun se requiere que los ojos nos miren con amor. Ellos son en sí mismo el abismo, el vértigo en que el varón pierde la cabeza –sobre todo cuando no puede caer en él–. Esto, cuando nos miran por casualidad; porque si el amor es la clave la casualidad, no hay entonces locura que no sea digna de ser cometida por ellos (Quiroga 1993: 437).

Los ojos de la actriz Dorothy Phillips son los que enamoran a Grant en ese relato y los de Enid lo hacen en “El espectro”: “Sus ojos sobre todo fueron únicos; y jamás terciopelo de mirada tuvo un marco de pestañas como los ojos de Enid; terciopelo azul, húmedo y reposado, como la felicidad que sollozaba en ellos” (Quiroga 1993: 543). Tras morir el marido de Enid, el actor Duncan Wyoming, que era el mejor amigo de Grant, la nueva pareja se ve acosada desde la pantalla por la atroz expresión de su mirada. Un día, Duncan se desprende de la pantalla, Grant le dispara, pero es este quien recibe el tiro; tres días después muere Enid. Su amor no desaparece después de la muerte porque se encuentran en las salas de cine, esperando el estreno de su última película, *Más allá de lo que se ve*, para entrar en la pantalla y volver a la vida. Un detalle significativo que enlaza este cuento con la novela de Bioy Casares es que los protagonistas sienten “el roce de los cabellos de Duncan” cuando lo ven en la pantalla, semejante al “roce de las imágenes” creadas por Morel.

“El vampiro” da cuenta del experimento científico de Rosales que hace posible ‘arrancar’ una imagen de una película. La hipótesis científica se basa en la teoría de los rayos N del científico René

Blondlot, que resultó ser una superchería⁶. En un principio, “No era una mujer, era un fantasma; el espectro sonriente, escotado y translucido de una mujer” (Quiroga 1993: 723). Como para que cobre vida es necesario que muera, Rosales viaja a Hollywood y apuñala a la innominada actriz. Al principio solo logra corporizar el esqueleto, puesto que para dar vida a la muerte es necesario el amor, pero pronto el espectro de la joven siente pasión por Rosales:

Vi entonces pasar por sus ojos fijos en él la más insensata llama de pasión que por hombre alguno haya sentido una mujer. Rosales la miraba también. Y ante aquel vértigo de amor femenino expresado sin reserva el hombre palideció [...]. Pero las dos o tres veces en que sus miradas se encontraron como al descuido, vi relampaguear en los ojos de ella, y apagarse enseguida en desmayo, el calor inconfundible del deseo (Quiroga 1993: 730).

El fantasma se anima y la “criatura se impone sobre su creador”, de modo que la metáfora de la *vamp* se hace literal: “en lo más hondo de sus venas no le quedaba una gota de sangre” (Quiroga 1993: 730, 731). Escribe Sylvia Saítta:

Frente a la insensata llama de pasión que relampaguea en los ojos de ella, la sangre abandona el rostro de Morales que alimenta así el fuego de la pasión. La imagen de la actriz –de la *vamp* en el sentido literal del término– necesita alimentarse de vida, de su propia vida mientras estaba viva, de la vida de Morales después de muerta (2008: 115).

Finalmente, y para no alargar la nómina, “El puritano” presenta una situación distinta: en el guardarropa de unos estudios cinematográficos se reúnen los fantasmas de los actores muertos; cuando falta uno de ellos es porque en ese momento se está proyectando una película suya. Pero un día aparece Ella, una actriz de gran belleza que se suicidó al ser rechazada por Mac Namara, un actor del que estaba enamorada, quien a su condición de casado unía la de cuáquero. A diferencia

⁶ Señala Pablo Capanna que en el momento en que escribía Quiroga la ciencia aún parecía respaldar el descubrimiento (2005).

de los demás, por su carácter de suicida vive una media vida y no desaparece cuando proyectan sus películas. Mac Namara asiste a la proyección de estas y ella lo ve desde la pantalla, desde su condición de “espectro cinematográfico” (Quiroga 1993: 764). Un día, este deja de ir al cine Monopole, la razón es que también se ha suicidado. De este modo, pueden estar juntos en el sofá del guardarropa, triunfando el amor sobre la muerte. En este cuento, la imagen cinematográfica es capaz de ver el mundo real, aunque no puede interactuar con él, como sucedía en “El espectro”. Estos cuentos, en definitiva, son historias de fantasmas artificiales, que no serían posibles sin la mediación tecnológica del cine, a los que “una sobrevivida intangible, apenas cálida para no ser de hielo, rige y anima” (Quiroga 1993: 762). Remiten a los tópicos del amor a primera vista o después de la muerte, pero también traducen ciertas transgresiones como la infidelidad, el asesinato o el suicidio.

Como vemos en los cuentos de Quiroga, que tienen como asunto el cine, la imagen de dos dimensiones en movimiento puede convocarse cuantas veces se quiera y supone la captura del pasado. Nada impide, entonces, que el desarrollo técnico, como señala Beatriz Sarlo, “permita el tránsito entre la bidimensionalidad de la imagen y la tridimensionalidad del mundo, entre el presente capturado de la imagen y la apertura hacia desarrollos posibles de un movimiento arrancado de la repetición y devuelto a su fluir temporal” (1993: 1279). Esta posibilidad es la que desarrolla *La invención de Morel* que no da el siguiente paso que supondría crear una realidad relativamente autónoma respecto de la primera imagen, lo que de un modo algo distinto habría logrado Rolland Poe, el inventor de XYZ de Clemente Palma, donde el deseo erótico también es el impulso para la creación técnica de la imagen.

El escritor peruano reconoce haberse inspirado en *La Eva futura* de Villiers de l'Isle Adams, basada en la invención del fonógrafo; Rolland Poe quiere hacer lo mismo, pero tomando como punto de partida el cine sonoro. Compra una isla paradisíaca, a la que llama Rollandia, en la que William Perkins, su amigo y narrador, construye un palacete que es una copia, aunque con un estilo diferente, del que tiene en Florida. En esta novela el procedimiento es reproducir en el laboratorio algunas de sus actrices favoritas (Greta Garbo, en primer lugar, Joan

Crawford, Norma Shearer, Joan Bennet y Jeanette MacDonald, de la que se enamora). La creación de ‘andrógenas’, que corresponderían a clones, tiene como origen las imágenes cinematográficas del cine sonoro. La vista y el oído se complementan con el tacto y el olfato y, a diferencia de otros casos como el de *La invención*, pueden interactuar con el mundo real. Así Greta Garbo: “Se sentía como debería sentirse la imagen en su espejo a la que se hubiera dotado dentro del cristal los poderes de la conciencia, la sensibilidad y la voluntad, junto a la facultad de moverse libremente fuera de la rígida lámina azogada” (Palma 2006: 192-193). No tienen conciencia de ser copias, no perciben su “cualidad fantasmal”, por ellas no transcurre el tiempo, pero mueren al cabo de unos meses. Tras su muerte por “delicuescencia” es posible volver a iniciar el proceso recogiendo un poco del líquido en el que se disuelven la “levadura vital”, de modo que repitiendo el proceso pueden vivir al margen del tiempo, en “la perennidad del momento” (Palma 2006: 256): “¿Casi, casi no es *crear la inmortalidad* el poder repetir indefinidamente la vida de un ser querido, del cual se conserva como un *trace de union* una nueva existencia artificial la figura y la voz y... el alma?” (Palma 2006: 135).

Para Daniel Mesa, estas “andrógenas son dobles por ‘simulacro’ y, como toda representación del doble, suscita inquietud acerca de la identidad del sujeto”, lo que perturba tanto al narrador, como a las copias, pero no al público que en el momento final de la novela asiste al espectáculo de contemplar simultáneamente a los originales con las “andrógenas” (Mesa Gancedo 2002: 263).

El carácter insular, su condición de ‘romance’ –tanto por su carácter sentimental como por la adscripción dentro del mismo texto a este género narrativo–, la suspensión de la temporalidad y la búsqueda de la inmortalidad, la captura del presente que aparecen en *XYZ*, además de las imágenes corporeizadas, la forma de informe, son elementos comunes a *La invención*. Las novelas de Clemente Palma y de Bioy, así como los cuentos de Horacio Quiroga, corresponden como ya ha sido señalado por Beatriz Sarlo, Luis C. Cano y otros, a la poderosa influencia que tuvo el cine en las tramas novelescas entre 1930 y 1940⁷.

⁷ “La impresión de realidad que caracteriza la proyección cinematográfica resulta un

Quizá no esté de más recordar que en varias entrevistas Bioy Casares se refirió a que el modelo de Faustine fue la actriz de cine mudo Louise Brooks, de quien estuvo enamorado en su juventud, al igual que se enamoran de imágenes cinematográficas el fugitivo de *La invención* y los personajes de Quiroga o Palma⁸. En “Los milagros no se recuperan” el narrador al hablar de Carmen Sylveira piensa:

Iba a decirle que la encontraba parecida a Louise Brooks, una actriz de cinematógrafo de la que estuve enamorado cuando era chico. Mentalmente vi el delicado óvalo de ese rostro perfecto –de una y de otra–, la piel blanca, los ojos y el pelo oscuros, los *acroches cœur* a los lados (Bioy Casares 1999: 296).

Como señala Bioy en sus *Memorias*, con el cine sonoro la actriz desapareció de las pantallas, lo que sintió como un “desgarramiento” y una “derrota personal”⁹.

La novela de Bioy continúa una larga tradición en la que se inserta y a la que supera, al organizar una fantasía óptica contemporánea. El dispositivo mecánico ideado por Morel se nutre de las invenciones antiguas y de las contemporáneas, desde la máquina catóptrica de

elemento adecuado para establecer conexiones entre la diégesis filmica, la diégesis narrativa y el referente extratextual, uno de los principios en los que se apoya la tendencia crítica de CF. [Ciencia Ficción] en Hispanoamérica, como en otras partes del mundo, el cine tuvo un fuerte impacto, no sólo en el público en general, sino entre intelectuales y artistas quienes interpretaron el empleo de la tecnología para la creación de un producto artístico como una concreción tangible de las siempre postpuestas expectativas de modernización” (Cano 2006: 172).

⁸ “En 1929 el boom del sonido, estimulado indudablemente por la Gran Crisis [...], marcará la apoteosis de este impulso hacia la representación analógica que soñaban Edison y Villiers, entregándose cada uno a su manera a lo que he denominado ‘síndrome Frankenstein’. Por fin el cine tenía un ‘alma’, sus cuerpos ya no carecían de voz, el proceso de interiorización estaba culminado” (Burch 1987: 241).

⁹ “Me enamoré, simultánea o sucesivamente, de las actrices de cine Louise Brooks, Marie Pré vost, Dorothy Mackcay, Marion Davis, Evelyn Brent e y Anna May Wong. De estos amores imposibles, el que tuve por Louise Brooks fue el más vivo, el más desdichado. ¡Me disgustaba tanto creer que nunca la conocería! Pero aún, que nunca volvería a verla. Esto, precisamente, fue lo que sucedió. Después de tres o cuatro películas, en que la vi embelesado, Louise Brooks desapareció de las pantallas de Buenos Aires” (Bioy Casares 1994: 43).

Atanasius Kircher, la linterna mágica, la fantascopía, la fantasmagoría, a la fotografía y al cine. Podemos recordar que esta máquina es capaz de captar y transmitir no solo el oído y la vista, como hacen “la televisión, el cinematógrafo, la fotografía”, y “la radiotelefonía, el fonógrafo, el teléfono”, sino que logra obtener “con relativa facilidad, las sensaciones olfativas; las térmicas y las táctiles”. Como ha señalado Daniel Mesa: “la estrategia metonímica está asociada con la teoría en la que se basa la “invención de Morel” [...] la posibilidad de crear reproducciones de los individuos se basa en la integración de percepciones parciales” (2002: 302)¹⁰. La máquina de Morel captura las imágenes, las graba y luego las proyecta. A esto podemos añadir que para la proyección de las imágenes el dispositivo no depende de ninguna pantalla como en el ‘cine total’ –posibilidad sobre la que se especulaban tanto las ficciones de anticipación como los propios cineastas–, de modo que la imaginación se libera de la sala y desdobra nuestro universo. Pero como señala Morin:

El invento de Morel todavía es más grandioso. Para suprimir la muerte, el genial Morel ha “succionado” enteramente a los vivos en su isla dedicada a la eternidad. El cine total, que absorbe finamente a los humanos en su sustancia impalpable y concreta, real e irreal, en el seno de aventuras trágicas y eternas, confunde en el mismo acto muerte e inmortalidad (2001: 47).

La hipótesis fantástica se basa en llevar a los límites la técnica del cine: se pueden filmar y reproducir imágenes de la vida como si fueran la vida misma. El mundo de las imágenes, como señala Sylvia Saïtta, cuestiona el mundo real para después suplantarlo, construyendo en la isla la utopía de la eternidad. Ahora bien, como ha sido señalado repetidamente, Morel al principio piensa que sus “simulacros de personas” carecían “de conciencia de sí, como los personajes de una

¹⁰ “Si abren el receptor de ondas olfativas, sentirán el perfume de las diamelas que hay en el pecho de Madelaine, sin verla. Abriendo el sector de ondas táctiles, podrán acariciar su cabellera, suave e invisible, y aprender, como ciegos, a conocer las cosas con las manos. Pero si abren todo el juego de receptores, aparece Madelaine, completa, reproducida, idéntica” (Bioy Casares 1999: 156).

película cinematográfica”, pero al lograr armonizar los datos, es decir los sentidos, los simulacros se convierten en su opinión en “personas reconstituidas”: “Si acordamos la conciencia, y todo lo que nos distingue de los objetos, a las personas que nos rodean, no podremos negárselos a las creadas por mis aparatos, con ningún argumento válido y exclusivo” (Bioy Casares 1999: 157). Por ello el protagonista cree en la conveniencia de inventar otro aparato, aunque también en este caso la imagen no estará viva y esa vida será “un depósito de muerte”, pero permitirá entrar en la conciencia del emisor¹¹. Como ya indicó Levine (1982: 57), en *Plan de evasión* se cumple este deseo, ya que las sensaciones de los prisioneros se comunican al que los contempla¹². Para Nicolás Rosa (2003) estos ‘hologramas’ son a la vez cuerpos e imágenes que, al incorporarse a una realidad filmada, se convierten para la eternidad en cuerpos incorruptibles. Así pues, siguiendo a Morin, el invento de Morel propone el mito cinematográfico final: “la absorción del hombre en el universo desdoblado para que la eternidad le salve. Dicho invento nos revela que, si el mito latente del cinematógrafo es la inmortalidad, el cinematógrafo total es una variante de la inmortalidad imaginaria” (Morin 2001: 47).

Atendiendo ahora a la relación con los textos anteriores, hay que mencionar que al principio la mirada del narrador es cinematográfica y se corresponde a la del espectador, que no puede participar de lo que sucede en la pantalla y que es descrito como ‘representación’. El prófugo escribe a propósito de sus primeros intentos de acercamiento a Faustine: “Fue como si no me hubiera oído, como si no me hubiera visto; fue como si los oídos que tenía no sirvieran para oír, como si

¹¹ “Sin embargo, me parece que teniendo este aparato, conviene inventar otro, que permita averiguar si las imágenes sienten y piensan (o, por lo menos, si tienen los pensamientos y las sensaciones que pasaron por los originales durante la exposición; es claro que la relación de sus conciencias (?) con estos pensamientos y sensaciones no podrá averiguarse). El aparato, muy parecido al actual, estará dirigido a los pensamientos y sensaciones del emisor; a cualquier distancia de Faustine, podremos tener su pensamientos y sensaciones, visuales, auditivas, táctiles, olfativas, gustativas” (Bioy Casares 1999: 166).

¹² La idea que aparece, “buscar la conservación de lo que interesa a la conciencia” (Bioy Casares 1999: 100), se desarrollará posteriormente en el “bastidor” al que se traslada el alma del muerto en “Los afanes”.

los ojos no sirvieran para ver”. El narrador siente que, si la mirada de Faustine se dirigiera a él, “afluiría el socorro que tiene el hombre en los amigos, en las novias y en los que están en su misma sangre”, pero leemos más adelante: “la mirada prescindía de mí, como si yo fuera invisible” (Bioy Casares 1999: 106, 114). Los veraneantes tampoco advierten su presencia, lo que le lleva a pensar que lo ignoran –la misma Faustine hace caso omiso de sus homenajes–. Poco a poco se va dando cuenta de que su misteriosa presencia depende de las mareas y de que las escenas se repiten cada semana con exactitud. El narrador se transforma al final en una imagen eterna, al incorporarse a la grabación mediante el procedimiento de sobreimpresión, una técnica fotográfica bien conocida en la época, que ya había aparecido en “Los novios en tarjetas postales”¹³, mencionada en *La invención*¹⁴. El paso a las imágenes, además de conllevar la muerte, supone que de esa “sobrevida” están excluido los cambios, los acontecimientos¹⁵. Señala Gabriel Inzaurrealde:

En la novela de Bioy Casares, la más profética tecnológicamente, el paso que lleva al narrador a la virtualidad está auspiciado por una pulsión de muerte, la producción de imágenes como archivo visual de la vida;

¹³ “La superposición de planos que se acentúa en el delirante proyecto final del protagonista de simular el amor con Faustine grabando su imagen sobre esas imágenes holográficas previamente grabadas explora posibilidades técnicas de la fotografía como la sobreimpresión o doble exposición. Dicha técnica consiste en el solapamiento de dos imágenes o dos fotografías en un mismo negativo o emulsión, suspendidas en un único medio. La doble exposición se inspira en ilusiones producidas por una serie de juguetes ópticos previos destinados a ofrecer la ilusión del movimiento mediante secuencias de imágenes que pasaban ante tipos distintos de obturador” (Montoya Juárez 2010: 166-167).

¹⁴ “El tipo de ambos [Faustine y Morel] corresponde al ideal que siempre buscan los organizadores de largas series de tarjetas postales indecentes. Armonizan: un barbudo pálido y una vasta gitana de ojos enormes... Hasta creo haberlos visto en las mejores colecciones del Pórtico Amarillo, en Caracas” (Bioy Casares 1999: 125).

¹⁵ “La eternidad rotativa puede parecer atroz al espectador; es satisfactoria para sus individuos. Libres de malas noticias y de enfermedades, viven como si fuera siempre la primera vez, sin recordar las anteriores. Además, con las interrupciones impuestas por el régimen de las mareas, la repetición no es implacable. Acostumbrado a ver una vida que se repite, encuentro la mía irremparablemente casual” (Bioy Casares 1999: 169).

incluso, podría decirse, de la vida misma funcionando como un archivo para la muerte (2013: 264).

Este ‘archivo para la muerte’, que es visual, depende del soporte de la escritura para perdurar: las notas del fugitivo, el informe de Morel, el ‘atestado’ de Perkins, las cartas de Poe, la narración de Grant. Estas narraciones, que no dejan de ser fantasías sentimentales, reclaman su pertenencia a lo ‘novelesco’. Se preguntaba Verne al comienzo de su novela: “Cette histoire n’est pas fantastique, elle n’est que romanesque. Faut-il en conclure qu’elle ne soit pas vraie, étant donnée son invraisemblance?” (Verne 1892: 1). En el prólogo a *XYZ* Palma señala que esta “se tomará como una fantasía extravagante de un retrasado Julio Verne o Wells” (Palma 2006: 367). El invento de Morel se presenta como una historia científica, pero *La invención de Morel*, novela de aventuras, ‘romance’, es una historia fantástica, una obra de “imaginación razonada”, como escribe Borges en su célebre prólogo, y un “objeto artificial”, al igual que los fantasmas que la pueblan¹⁶. Por esta razón, el narrador escribe al final de su informe: “Un hombre solitario no puede hacer máquinas ni fijar visiones, salvo en la forma trunca de escribirlas o dibujarlas, para otros, más afortunados” (Bioy Casares 1999: 165).

BIBLIOGRAFÍA

- APOLLINAIRE, Guillaume (1910), *Le toucher à distance*, en *L’Hérésiarque et Cie*, Paris, Stock, <http://www.gutenberg.org/files/22356/22356-h/22356-h.htm> [24.09.2021].
- APOLLINAIRE, Guillaume (1916), *Le Roi Lune*, en *Le Poète assassiné*, Paris, L’Édition, Bibliothèque des Curieux, <http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/apollinaire/poete-assassine/le-roi-lune> [17.08.2021].

¹⁶ Al comentar el papel de la escritura en esta novela, comenta Wolfram Nitsch: “no asombra que al final termine entregándose completamente al nuevo medio. Su muerte por decisión propia como usuario del mismo es al mismo tiempo su muerte como autor: su diario, inducido originalmente por la maquinaria de Morel, es finalmente desbancado por ella” (2010: 158).

- BIOY CASARES, Adolfo (1994), *Memorias*, Barcelona, Tusquets.
- BIOY CASARES, Adolfo (1999), *La invención de Morel. El gran Serafín*, Trinidad Barrera (ed.), Madrid, Cátedra.
- BURCH, Noël (1987), *El tragaluz infinito: Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*, Francisco Llinás (trad.), Madrid, Cátedra.
- CANO, Luis C. (2006), *Intermitente recurrencia: la ciencia ficción y el canon literario hispanoamericano*, Buenos Aires, Corregidor.
- CAPANNA, Pablo (2005), *Pseudociencia: los "Rayos N" de René Blondlot*, "Página/12" (7 de mayo), <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/futuro/13-1159-2005-05-07.html> [24.09.2021].
- INZAURRALDE, Gabriel (2013), *Al borde de las imágenes. Imaginación virtual en Bioy Casares y Juan Carlos Onetti*, en Nanne Timmer (ed.), *Ciudad y escritura. Imaginario de la ciudad latinoamericana a las puertas del siglo XXI*, Leiden, Leiden University Press, pp. 241-269.
- LEVINE, Suzanne Jill (1982), *Guía de Bioy Casares*, Madrid, Fundamentos.
- LÓPEZ PELLISA, Teresa (2012), *Virtualidades distópicas en la ficción analógica: "La invención de Morel", de Adolfo Bioy Casares*, "Revista Iberoamericana", vol. LXXVIII, n. 238-239, pp. 73-89.
- LÓPEZ-PELLISA, Teresa (2018), *Prólogo*, en *Las otras. Antología de mujeres artificiales*, León, Eolas, pp. 7-19.
- MARTINO, Daniel (1991), *ABC de Bioy Casares*, Alcalá de Henares, Ediciones de la Universidad.
- MESA GANCEDO, Daniel (2002), *Extraños semejantes. El personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana*, Zaragoza, Prensas Universitarias.
- MILNER, Max (1982), *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris, PUF.
- MONTOYA JUÁREZ, Jesús (2010), *La actualidad de un clásico: doble exposición fotográfica y simulacro*, en "La invención de Morel" de Adolfo Bioy Casares, "Estudios Románicos", n. 19, pp. 161-171.
- MORIN, Edgar (2001 [1956]), *El cine o el hombre imaginario*, Ramón Gil Novales (trad.), Barcelona – Buenos Aires, Paidós.
- NITSCH, Wolfram (2008), *La invención y la repetición. Ficciones de los medios en la narrativa de Bioy Casares*, en Wolfram Nitsch – Matei Chihaiia – Alejandra Torres (eds.), *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna*, Köln, Universität und Stadtbibliothek Köln, pp. 227-269.
- NITSCH, Wolfram (2010), *La isla de las reproducciones. Medio y juego en "La invención de Morel", de Adolfo Bioy Casares*, en Raquel Macchiuci (ed.), *Crítica y literaturas hispánicas entre dos siglos. Mestizajes genéricos y diálogos intermediales*, Madrid, CSIC-Maia Ediciones, pp. 143-163.

- NOUHAUD, Dorita (2002), *L'invention de Morel dans "La invención de Morel" de Bioy Casares*, "Les Langues Néolatines", n. 96, pp. 45-62.
- PALMA, Clemente (2006), *XYZ. Una novela grotesca*, en Clemente Palma, *Narrativa completa*, Ricardo Sumalavia (ed.), Lima, Pontificia Universidad Católica de Perú.
- QUIROGA, Horacio (1993), *Todos los cuentos*, Napoleón Baccino Ponce de León – Jorge Lafforgue (eds.), Madrid, ALLCA XX.
- ROSA, Nicolás (2003), *Máquina y maquinismo en "La invención de Morel"*, en Anahí Diana Mallol, *La letra argentina. Crítica 1970-2002*, Buenos Aires, Santiago Arcos, pp. 15-27.
- SAÍTTA, Sylvia (2008), *Mirar con otros ojos: el cine en la literatura argentina (1900-1950)*, en Wolfram Nitsch – Matei Chihaia – Alejandra Torres (eds.), *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna*, Köln, Universität und Stadtbibliothek Köln, pp. 111-123.
- SARLO, Beatriz (1993), *Horacio Quiroga y la hipótesis técnico-científica*, en Horacio Quiroga, *Todos los cuentos*, Napoleón Baccino Ponce de León – Jorge Lafforgue (eds.), Madrid, ALLCA XX, pp. 1274-1292.
- VERNE, Jules (1892), *Le Château des Carpathes*, Paris, J. Hetzel et Compagnie, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6578041r?rk=42918;4> [23.09.2020].

¿Sin ojos? A propósito de *Metamorfosis de Narciso* de Salvador Dalí

Karen Poe Lang*

1. INTRODUCCIÓN

El 19 de julio de 1938, gracias a la ayuda de Stefan Zweig, Salvador Dalí logra finalmente el objetivo de entrevistarse con Sigmund Freud. El encuentro tiene lugar en Londres, donde Freud se había refugiado tras la ocupación alemana de Viena. El pintor catalán viaja acompañado de Edward James¹ y escoge, para la ocasión, un único cuadro: *Metamorfosis de Narciso* (1937), que tiene la particularidad de haber sido concebido en paralelo con un poema del mismo nombre. Como señala Dalí, en el prólogo del poema, se trata de: “El primer poema y el primer cuadro obtenido enteramente según la aplicación íntegra del método paranoico-crítico”².

* Universidad de Costa Rica.

¹ En 1937, Edward James estaba muy cerca de Dalí con quien había firmado un contrato por medio del cual adquiriría toda la obra del artista catalán, de tal forma que *Metamorfosis de Narciso* le pertenecía. David Lomas (2008: 118-119) propone que el inglés hubiera tenido cierta influencia en la elección del tema del cuadro ya que, además de *marchand*, James estaba relacionado con el grupo de poetas ingleses conocido como los uranistas quienes ensalzaban un ideal helénico del amor pederasta, dentro del cual Narciso era una figura muy apreciada. Este grupo jugó un papel importante en el desarrollo de una conciencia homosexual que desafiaba el oprobio al cual era sometida por la sociedad victoriana.

² En 2008, la Fundación Gala-Salvador Dalí publica una versión en castellano del poema a la cual adjunta un borrador incompleto del texto original en francés con las

El pintor catalán sugiere una especie de dispositivo intermedial en el cual insta al espectador a observar la tela con el poema en la mano. Además, en el prólogo antes mencionado, Dalí hace una indicación precisa sobre la manera de observar el cuadro: “Si se contempla durante algún tiempo, con una ligera distancia y cierta *fijeza distraída*, la figura hipnóticamente inmóvil de Narciso, ésta desaparece gradualmente, hasta volverse absolutamente invisible” (Dalí 2008a: s.p.)³.

Es posible escuchar en el oxímoron “fijeza distraída” que Dalí sugiere al espectador del cuadro cierta resonancia de la “atención flotante”, ese otro oxímoron que Freud proponía como recurso técnico a los psicoanalistas. Con lo cual Dalí parece ubicar la observación del cuadro como una experiencia de la misma textura vital que una sesión de psicoanálisis.

No sabemos si el pintor y el psicoanalista conversaron sobre este tema, lo que sí es seguro es el interés suscitado en Freud por Dalí, testimoniado en la carta que escribe a su amigo Zweig, tan solo dos días después de la visita; carta en la cual me interesa destacar dos aspectos. El primero es la manera de referirse al pintor como “ese joven español de ojos exaltados” (Freud 1961: 444)⁴, con lo cual Freud no se equivoca al registrar la importancia que los ojos tenían para el pintor catalán, a quien, según Laia Armengol, le gustaba exagerar la vivacidad de su mirada. Para Armengol (2003: 105-106): “La imagen pública de Dalí y la iconografía de su rostro está definida por dos elementos fundamentales: sus bigotes y sus ojos”.

El segundo aspecto importante de la carta es el siguiente comentario: “De hecho, una investigación analítica sobre cómo un cuadro como éste ha podido ser pintado resultaría sumamente interesante”⁵. Es decir que a Freud le llaman la atención los ojos de Dalí y el método a partir del cual ha sido realizada la tela.

borraduras y cambios que hizo el autor antes de publicarlo por primera vez el 25 de junio de 1937 en Éditions Surréalistes de José Corti. Haré referencia a este valioso documento más adelante. Las páginas de ambos textos, el poema y el borrador, no están numeradas.

³ Las itálicas son propias.

⁴ Citado en Lomas (2008: 90).

⁵ Sigmund Freud citado en Lomas (2008: 89).

Estos comentarios de Freud que, en cierta forma, ligan los ojos de Dalí con el cuadro *Metamorfosis de Narciso* constituyen un punto de partida para este ensayo en el cual hago referencia a tres aspectos. En una primera parte, abordo las relaciones entre el cuadro-poema de Dalí y su referente mitológico en el texto de Ovidio (1999). En un segundo momento, me refiero a la importancia de los ojos en el movimiento surrealista (a partir de un libro de Bataille) y en la obra de Dalí en particular. Finalmente propongo una conjetura en relación con un rasgo del cuadro que me parece inquietante: la ausencia de ojos en la representación de Narciso. Este hecho es aún más notable si se toman en cuenta algunas fuentes literarias y pictóricas (que Dalí conocía) que se hicieron cargo de este personaje mitológico, en las cuales, los ojos y el trayecto de las miradas han sido una característica preponderante.

2. ESCRITO-PINTADO, UNA RELACIÓN INTERMEDIAL

La historia de Narciso es narrada en el Libro III de *Las Metamorfosis* de Ovidio quien, desde el inicio, construye una escena centrada en el juego de miradas: “Cuando divisó Eco a Narciso vagando a través de las campiñas solitarias, se inflamó de pasión por él, siguiendo a escondidas sus pasos” (1999: 40). En Ovidio, la pasión de la ninfa Eco surge de la mirada que se posa sobre el objeto de amor, gesto que se repetirá en el caso de Narciso quien, mediante la superficie reflectante del agua, se encuentra con su propia imagen. Agotado por el esfuerzo de la caza, Narciso se acerca al manantial. Según el poeta (Ovidio 1999: 41-42):

Y al desear calmar su sed, creció en él otra sed. Mientras bebe, sorprendido por la imagen que contempla, ama una esperanza sin cuerpo; cree que es un cuerpo lo que es agua. [...]. No sabe qué ve; pero lo que ve le consume y el mismo error que le engaña le excita. [...]. Tendido sobre la espesa hierba contempla la engañosa imagen con una mirada insaciable, víctima de sus propios ojos.

El arte pictórico se ha interesado en representar particularmente este momento del relato, en el cual Narciso descubre su imagen y queda extasiado ante su propia belleza, como muestran los ejemplos de Caravaggio y Waterhouse⁶. En estas dos imágenes, los ojos y el trayecto de las miradas son un elemento central y en el segundo caso se representa también la mirada no correspondida de la ninfa Eco, tema recurrente en la elaboración pictórica del mito.

En su óleo, Dalí propone la captación simultánea de dos momentos del relato. Por una parte, el enfrentamiento del muchacho con su imagen, en el cual resuena el texto de Ovidio, para quien Narciso: “Se extasía de sí mismo; queda inmóvil, el rostro impassible, semejante a una estatua tallada en mármol de Paros” (Ovidio 1999: 41). Dalí transforma el mármol tallado de la estatua (que menciona Ovidio) en la fijeza inhumana de la roca que guarda cierta similitud con el paisaje del Cap de Creus, en Cataluña, que se observa a la izquierda del cuadro⁷. Por otra parte, y fiel a su título, Dalí representa también el final de la historia, es decir, la metamorfosis del joven en flor.

Si bien Ovidio (1999: 43) insiste hasta el final de su texto en resaltar el papel de la mirada –como se puede observar en el siguiente fragmento: “Incluso entonces, cuando fue recibido en la morada del infierno, se contemplaba en las aguas estigias”–, Dalí se niega (en el poema y en el cuadro) a hacer una representación de Narciso dentro de una escena de captación amorosa mediada por los ojos. Esto nos llevaría a preguntarnos: ¿de qué tipo de mirada se trata entonces?

En relación con lo anterior viene al caso mencionar un pasaje significativo en la escritura inicial del poema, que se puede observar en el borrador del texto de 1937⁸. De carácter intermedial, este borrador se compone de 22 páginas en papel membretado del Arlberg-Wintersporthotel en Zürs (Alpes austríacos), sitio en el cual Dalí se hospedó en abril de ese año. Es evidente que el pintor tiene

⁶ Me refiero a dos obras canónicas sobre el tema: *Narciso* (Caravaggio, 1597-1599) y *Eco y Narciso* (John Waterhouse, 1903).

⁷ Joan Minguet (2008: 84) propone que “la cabeza de Narciso parece haber surgido de la oquedad negra de las rocas de la izquierda de la representación”.

⁸ Salvador Dalí (2008b: s.p.). La ortografía incorrecta del título del borrador (*Mithe de Narcis*) es del autor.

en mente la composición del cuadro mientras escribe el poema, como atestiguan los tres bocetos que irrumpen en el proceso de escritura y que son un bosquejo del óleo homónimo. Además, llama la atención la cantidad de veces que el autor reescribió el poema, los tachones, cambios de letra y de ortografía de una misma palabra que aparecen en el manuscrito en el cual, además de la modificación del título que pasó de *Mito de Narciso* a *Metamorfosis de Narciso*, hay otra transformación importante.

En la primera parte de la versión final del poema, que se refiere al enfrentamiento del dios de la nieve con su propia imagen, Dalí elimina un verbo, *regarder* ('mirar'), que aparece en repetidas ocasiones en el manuscrito original, en uno de los pasajes más trabajados y modificados del texto. Por ejemplo, Dalí prueba distintas variantes: *il s'a depuis longtemps regardé* ('desde hace mucho tiempo se ha mirado') que escribe arriba de *il s'avait longtemps regardé* ('se había mirado por mucho tiempo'). Lo que llama la atención es que después de tomarse tanto trabajo, Dalí opta finalmente por suprimir definitivamente este verbo en la versión del poema que decide publicar:

Sobre la más alta montaña, / el dios de la nieve, / su cabeza deslumbrante
inclinada sobre el espacio / vertiginoso de los reflejos / se derrite de deseo
/ en las cataratas verticales del deshielo / aniquilándose ruidosamente
entre los gritos / excrementales de los minerales / o / entre los silencios
de los musgos, / hacia el lejano espejo del lago / en el que / desaparecidos
los velos del invierno, / acaba de descubrir / el relámpago fulgurante / de
su imagen exacta (Dalí 2008a: s.p.)⁹.

Como se observa en el fragmento anterior, Dalí sustituye el verbo *regarder* por 'descubrir' (*découvrir*), cambio que no parece una casualidad ya que el acto de descubrimiento de la imagen propia ocurre, entonces, más allá de la mirada y de los ojos del sujeto. Este hecho es replicado en el cuadro donde, como ya mencionamos, a contrapelo de las obras canónicas sobre el tema, los ojos y la mirada de Narciso parecen estar ausentes de la representación.

⁹ La versión definitiva del poema, publicado originalmente en francés, dice: "il vient de découvrir / l'éclair fulgurant / de son image exacte" (Dalí 2004: 298).

Otro aspecto fundamental de ambas obras (cuadro y poema) es que están construidas a partir de repeticiones formales que ocurren tanto al interior de cada pieza como en la relación intermedial que las liga. En el poema, la escena del rapto de Narciso frente al manantial repite, en alguna medida, los elementos estructurales del inicio del texto, repetición que se puede observar también en la tela, en la morfología del dios de la nieve que se asemeja a la de Narciso. Veamos el poema:

Cuando la anatomía clara y divina de Narciso / se inclina / sobre el espejo oscuro del lago / cuando su blanco torso doblado hacia delante / se paraliza, helado, / en la curva argentada de su deseo, / cuando pasa el tiempo / sobre el reloj de flores de la arena de su propia carne, / Narciso se aniquila en el vértigo cósmico / en lo más hondo del cual / canta / la sirena fría y dionisiaca de su propia imagen (Dalí 2008a: s.p.).

En este momento climático del texto, se puede apreciar claramente que Dalí propone una escena centrada en el cuerpo y la carne, cuyo sujeto es desde el principio 'la anatomía de Narciso, su torso' y no la persona de Narciso. En ambos fragmentos del poema resalta la postura inclinada del cuerpo¹⁰ y la idea de que el deseo conduce a la aniquilación. Nuevamente el encuentro con la imagen propia ocurre fuera del espacio óptico. Es necesario esperar al final del párrafo para que Narciso sea el sujeto de su propia aniquilación.

En una tercera etapa, el poema se ¿resuelve? a partir de una estrategia que está implícita desde el nombre: la metamorfosis¹¹. Narciso se vuelve invisible –mediante su transformación en una mano que se asemeja a su cuerpo inclinado– del cual, nos dice Dalí (2008a: s.p.): “No queda más / que el óvalo alucinante de su cabeza”. Cuando esta cabeza “se raje, agriete, estalle / será la flor, / el nuevo Narciso”.

¹⁰ Para una interpretación de la relación entre la postura inclinada del torso de Narciso y el deseo, ver Ruffa (2009: 504-507). Sobre la relevancia de la postura en el método paranoico crítico ver Poe (2019: 160-176).

¹¹ En relación con el cuadro de Dalí, Juan Antonio Ramírez (2002: 72) comenta: “El cambio de forma también puede ser resultado de una metamorfosis, de modo que la nueva configuración haga desaparecer la anterior. Esto, en una pintura, solo es posible de forma metafórica, pero fue aplicado en el cuadro y el poema *Metamorfosis de Narciso*”.

Este pasaje del poema tiene su correlato pictórico en el cual el espectador, efectivamente, ve desaparecer el cuerpo del muchacho, convertido en una mano grisácea, por cuyo dedo pulgar se desplazan unas hormigas que parecen ir en busca de la uña agrietada. Como ha indicado Ramírez (2002: 42), para Dalí “las hormigas son las embajadoras de la muerte”. Hormigas que Dalí ya había representado en varios de sus cuadros anteriores y en el film *Un perro andaluz* (1929), y que son una expresión simbólica de la descripción de la mano que ofrece el poema: “Su cabeza sostenida con la punta de los dedos de agua, / con la punta de los dedos / de la mano insensata, / de la mano terrible, / de la mano coprofágica, / de la mano mortal / de su propio reflejo” (Dalí 2008a: s.p.).

En el poema, la mano “terrible” y “mortal de su propio reflejo” sostiene la cabeza que, al agrietarse, dará paso a la flor, de tal forma que la mano, y no el ojo, es el agente corporal mediante el cual ocurre la metamorfosis. En relación con el cuadro, vale la pena detenerse en esta grieta que comienza en la uña del pulgar y termina por abrir un agujero en la cabeza de Narciso, rajadura desde donde surge la flor. Me parece pertinente proponer que esta grieta es el punto del cuadro donde cristaliza la angustia (¿de castración?), espacio oscuro desde el cual algo nos mira, a pesar del intento del pintor de disimular el agujero con la ‘erección’ de la flor de narciso. La grieta es el lugar preciso (el *punctum*, diría Barthes¹²) donde algo nos pinza, es el detalle desde el cual surge una mirada siniestra (¿sin ojos?) que el cuadro lanza sobre el espectador.

Aquí se presenta una diferencia notable entre el cuadro y el poema pues, en el primero, la flor, aunque fálica, está contaminada visualmente por el gris de la nube de tal forma que sus pétalos ensombrecidos minan el carácter vital y salvador que Dalí (2008a: s.p.) le brinda a la flor en el poema: “será la flor, / el nuevo Narciso, / Gala, mi narciso”.

¹² Si bien Barthes propone el *punctum* en referencia a la fotografía, pienso que es un concepto válido para pensar algunas obras de Dalí, que están profundamente marcadas por el lenguaje fotográfico, como afirma Minguet (2003: 179): “entre 1927 y 1929 la fotografía y el cine se convirtieron en una de las claves de la concepción estética del pintor”. Roland Barthes (1990: 65 y 89) define el *punctum* como: “pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte” o también como “detalle, objeto parcial”.

Como ha planteado Lomas (2008: 122): “En lo que casi se diría un juego de manos, Eros vida, inmortalidad arrebatada a Dalí de las garras de la muerte. [...]. Recurriendo a términos de narrativa poética, el florecimiento del amor de Dalí por Gala sirve para domesticar sus rebeldes deseos, canalizándolos hacia una heterosexualidad normativa”¹³.

Se puede así concluir esta parte del análisis, remarcando el hecho de que, si bien, el cuadro y el poema ponen en escena el carácter siniestro de la metamorfosis de Narciso, la ‘resolución’ de este pasaje no se da en los mismos términos en ambas obras. Si las palabras del poema clausuran, mediante el amor, esta apertura hacia la nada de la muerte y la sexualidad, en el cuadro persiste el detalle punzante de la grieta, agujero negro que regula el tránsito del interior al exterior del cuadro y que atrapa la mirada del espectador.

Para finalizar me referiré brevemente a la importancia capital que tiene la representación del ojo en el movimiento surrealista¹⁴ y especialmente en la obra de Dalí para intentar dar una explicación de la ausencia de ojos en estas dos obras.

3. OJO SURREALISTA

En 1928 aparece una edición clandestina de la novela *Historia del ojo*, ilustrada por ocho litografías de André Masson, bajo el seudónimo de Lord Ausch. Este libro emblemático del surrealismo tuvo una vida accidentada debido, entre otras cosas a la censura, a tal punto que no fue adjudicado a su autor, Georges Bataille, sino de manera póstuma en 1967¹⁵.

¹³ Lomas (2008: 122) indica además que Edward James (quien hizo la traducción de este poema al inglés) “revelaba sobre su final, en su opinión un añadido poco afortunado que acaba convirtiendo el poema en un tributo a su esposa”.

¹⁴ Cito, de manera nada exhaustiva, algunas obras surrealistas fundamentales sobre el tema: *El mirón* (Giorgio de Chirico, 1915), *El falso espejo* (René Magritte, 1929), *Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt* (fotomontaje incluido en el número 12 de “La Révolution Surréaliste”, 1929), *Púa en el ojo* (Alberto Giacometti, 1932), *Metrónomo* (Man Ray, 1932), *Autorretrato* (Victor Brauner, 1937).

¹⁵ La importancia del ojo al interior del movimiento surrealista amerita una

Este texto constituye un antecedente importante para Dalí, pues Bataille establece una correlación simbólica y morfológica entre el ojo y el huevo¹⁶, que será retomada por el pintor catalán en varias de sus obras. Por esta razón considero que vale la pena citar una conversación entre dos personajes del texto, Simone y el narrador:

[...] le pregunté qué pensaba cuando oía la palabra orinar [y] me respondió: burilar los ojos con una navaja, algo rojo, el sol. ¿Y el huevo? Un ojo de buey, debido al color de la cabeza (la cabeza del buey), y además porque la clara del huevo es el blanco del ojo y la yema del huevo la pupila. La forma del ojo era, según ella, también la del huevo. Jugaba alegremente con las palabras, por lo que a veces decía quebrar un ojo o reventar un huevo manejando razonamientos insostenibles (Bataille 1995a: 34-35).

Aquí cabría recordar que apenas un año después de la publicación de *Historia del ojo*, en junio de 1929, Buñuel y Dalí estrenan en París *Un perro andaluz*, cortometraje que da inicio con una escena en la cual un hombre (interpretado por el propio Buñuel) corta el ojo de una mujer con una navaja de afeitar. Hoy sabemos que este ojo –que al ser mutilado se volvía líquido– pertenecía a un asno, maquillado cuidadosamente por Dalí para acentuar el efecto melodramático. Hay demasiados elementos comunes con el texto de Bataille¹⁷, como para pensar que *Historia del ojo* es completamente ajeno a esta producción cinematográfica.

Por su parte, Laia Armengol (2003: 155) insiste en destacar la relación del ojo/huevo con la mutilación en la obra artística de Dalí:

Resulta muy interesante comprobar que la relación entre el ojo y el huevo adquiere sentido dentro del contexto de la mutilación, ya que,

investigación que excede los límites de este ensayo, por lo que me detendré solamente en un texto de Bataille que, debido a la relación ojo/huevo, parece ineludible.

¹⁶ Según José Assandri (2007: 35): “El ojo deviene un huevo con el que es posible jugar, acariciarse, penetrarse”.

¹⁷ Luego del estreno parisino de *Un perro andaluz*, Bataille (1995b) escribe un pequeño texto en la revista “Documents” titulado *Ojo*, en el cual elogia, en una nota al pie de página, el cortometraje de Buñuel/Dalí que califica de “extraordinario”.

en efecto, la forma ovoide es compartida por el huevo y por el globo ocular si atendemos a este último como un elemento aislado del rostro, y se identifica también con la imagen de los ojos muy abiertos, a punto de salirse de las cuencas.

Aunque en el poema de Dalí no se menciona la palabra huevo, en la tela es evidente que la cabeza de Narciso es representada como un huevo, ojo único que además está agrietado (¿herido, mutilado?). Es decir, que en el cuadro *Metamorfosis de Narciso*, Dalí sintetiza varias de las formas que ha propuesto durante años para representar el ojo: como ojo único, como ojo mutilado, como ojo huevo¹⁸. Lo que más me interesa destacar en esta configuración del ojo-huevo-mutilado es que, de alguna manera, vendría a confirmar la idea que propuse anteriormente, de que es precisamente en este elemento del óleo donde se puede localizar un punto de angustia de castración.

BIBLIOGRAFÍA

- ARMENGOL, Laia (2003), *Dalí, icono y personaje*, Madrid, Cátedra.
- ASSANDRI, José (2007), *Entre Bataille y Lacan. Ensayo sobre el ojo, golosina caníbal*, Buenos Aires, Ediciones Literales/El cuenco de plata.
- BARTHES, Roland (1990), *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós.
- BATAILLE, Georges (1995a), *Historia del ojo*, México, Ediciones Coyoacán.
- BATAILLE, Georges (1995b), *Ojo*, en *Historia del ojo*, México, Ediciones Coyoacán.
- DALÍ, Salvador (2004), *La métamorphose de Narcisse*, en *Oui*, Paris, Éditions Denoël, pp. 296-301.
- DALÍ, Salvador (2008a), *Metamorfosis de Narciso*, en *Metamorfosis de Narciso*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, s.pp.

¹⁸ Laia Armengol (2003: 105-200), a lo largo del extenso capítulo dedicado a los ojos de Dalí, ofrece un recorrido detallado por las diferentes formas cómo el artista catalán representó este órgano en sus obras. A las configuraciones anteriormente mencionadas se pueden adjuntar: el ojo cerrado-el sueño, el ojo ventana, artefactos ópticos, la vagina como un ojo herido, la cabeza como pupila del ojo.

- DALÍ, Salvador (2008b), *Mithe de Narcis* (borrador manuscrito del poema), en *Metamorfosis de Narciso*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, s.p.
- FREUD, Sigmund (1961), *Letters of Sigmund Freud (1873-1939)*, London, Hogarth Press.
- LOMAS, David (2008), *Sobre el narcisismo en Dalí: Una introducción*, en Salvador Dalí, *Metamorfosis de Narciso*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 89-133.
- MINGUET BATLLORI, Joan (2003), *Salvador Dalí, cine y surrealismo(s)*, Barcelona, Parsifal Ediciones.
- MINGUET BATLLORI, Joan (2008), *El enigma de lo (in)visible*, en Salvador Dalí, *Metamorfosis de Narciso*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 71-87.
- OVIDIO (1999), *Las metamorfosis*, México, Porrúa.
- POE, Karen (2019), *Surrealism and Psychoanalysis: Reading Two Pictorial Motifs in Un perro andaluz (Buñuel/Dalí, 1929)*, en Mark Gant (ed.), *Revisiting Centres and Peripheries in Iberian Studies: Historical Processes, Social Change and Cultural Representations*, London, Cambridge Scholars Publishing, pp. 160-176.
- RAMÍREZ, Juan Antonio (2002), *Dalí. Lo crudo y lo podrido*, Madrid, La balsa de la Medusa.
- RUFFA, Astrid (2009), *Dalí et le dynamisme des formes*, Saint-Étienne, Les presses du réel.

Nada escapa al ojo carnavalesco. Crítica política en el *Popurrit del ojo*, de Saltimbanquis

Gabriela Rivera Rodríguez*

1. EL OJO EN EL CARNAVAL URUGUAYO

El teatro de carnaval uruguayo se caracteriza por ofrecer, año a año, espectáculos que ponen de relieve los principales acontecimientos que tuvieron lugar desde el pasado carnaval. Ante estos hechos, el ojo carnavalesco observa, deforma y devuelve a los espectadores espectáculos críticos con la sociedad y la política de cada momento. En esta ocasión, analizaremos el *Popurrit del ojo*, presentado por la murga Saltimbanquis en 1990. En ella, empleando el ojo como metáfora que “todo lo ve y todo lo cuenta”, la agrupación nos propone un repaso de actualidad política tanto del país como del continente americano.

Para llevar a cabo este análisis es preciso detenernos en la situación político-económica por la que atravesaba Uruguay en el momento de presentación de esta obra. Como punto de partida, consideramos que el teatro como fenómeno artístico de masas no puede ser entendido sin tener en cuenta la situación sociopolítica en la que se gesta. Esta afirmación no pretende reducir la interpretación de un espectáculo a las condiciones en las que esta se crea, sino que busca entender el teatro como un fenómeno complejo en el que, dada su recepción colectiva, la coyuntura de dicha recepción cobra un papel fundamental que no debería ser pasado por alto. Además, en el caso del teatro de

* Universidade de Vigo / Sistema Nacional de Investigadores de Uruguay.

carnaval uruguayo, el contexto se inmiscuye en el texto, ya que existe un continuo anclaje de los espectáculos en la realidad cotidiana. Por esto, el distanciamiento de la actualidad no es posible para quienes asisten a este tipo de representaciones, así como tampoco lo es para quienes las constituimos en objeto de análisis.

Por otra parte, las continuas referencias al contexto social y político y la forma en las que estas son abordadas dejan ver la postura de cada murga al respecto, por lo que es frecuente que cada espectador o espectadora se vea más identificado con una murga que con otra, porque cada una plantea los hechos desde un punto de vista único de acuerdo a la ideología de la agrupación, del propietario del título o de su letrista.

Por otra parte, si bien cada espectáculo refleja, como hemos afirmado anteriormente, la postura ideológica de la murga, esta se manifiesta de forma más concreta cuando hablamos del popurrí o salpicón, fragmento del espectáculo en el que la carga de contenido de actualidad es mayor, ya que, como señalan Brocos y Filgueiras (2019):

El salpicón o popurrí es el momento que utilizan las murgas para hacer un repaso de los temas más relevantes acaecidos en el último año, una especie de noticiero carnavalero, durante el cual se entremezclan la política, el deporte, la cultura, la sociedad y los acontecimientos internacionales, agrupados en cuartetos en donde predominan la sátira y la crítica, expresadas en un tono mordaz e irónico, [y] cada una de ellas está unida por un estribillo entonado por el coro que suele repetirse, con melodías pegadizas y letras fáciles de ser memorizadas por el público (66-67).

Dada la temática del volumen que nos congrega, consideramos digna de análisis esta sección del espectáculo que Saltimbanquis presentó en el año 1990, empleando como hilo conductor la imagen del ojo para dar coherencia a su discurso y para establecer su postura con respecto a la situación uruguaya de finales del siglo XX.

2. EL OJO EN SALTIMBANQUIS, 1990. UNA MIRADA CRÍTICA AL PAÍS

Desde el comienzo del popurrí, Saltimbanquis establece un juego metafórico en torno al ojo, a través del cual realiza un repaso por los principales acontecimientos que tuvieron lugar en 1989. Este salpicón se abre, pues, de la siguiente forma:

Ojo que Saltimbanquis comienza a criticar
Ojito no se duerma porque la va a quedar
Abierto y sin lagañas un ojo ya llegó
Y haciendo una guiñada cuenta lo que ocurrió.
Ojo por ojo
Diente por diente
Va a lagrimear Saltimbanquis
Y tiembla la gente (Saltimbanquis 1990).

Como podemos apreciar en estos versos, las referencias al ojo se llevarán a cabo en tres planos. En un primer momento, se habla del ojo como interjección, es decir, como una forma de llamar la atención¹ sobre lo que la murga planteará a continuación. Así, vemos en este popurrí un llamado de alerta que operará en el plano textual, con la murga advirtiendo sobre el contenido que vendrá a continuación y también en el plano extraescénico, si entendemos que esta alerta no se realiza hacia el contenido del propio popurrí sino hacia los acontecimientos que sucedieron en el año anterior.

En una segunda instancia, la alusión al ojo se produce a través de una metáfora en la que la murga presenta al personaje central: el ojo que será el encargado de verlo todo y de evidenciar la realidad política. Este ojo se presenta “abierto y sin lagañas”, por lo que su visión es absoluta y sin ningún tipo de filtro. Además, el ojo cuenta lo que ve “haciendo una guiñada”, lo cual trasluce una intención cómico-lúdica que, como es frecuente en esta sección del espectáculo, no se mantendrá a lo largo del discurso, pues la comicidad da paso a la crítica en la que la risa no tiene cabida.

¹ “interj. U. para llamar la atención sobre algo”, <https://dle.rae.es/ojo?m=form> [03.03.2021].

El tercer plano semántico que el ojo ofrece en este salpición se plasma en el estribillo, que la murga repite entre estrofa y estrofa y que recoge el dicho popular “ojo por ojo / diente por diente”. Esta referencia hace alusión a una suerte de ajuste de cuentas que la murga plantea ante los acontecimientos que ha vivido la población mundial en general y uruguayana en particular. La murga evidencia también las consecuencias de esta actitud, que provocan el ‘lagrimeo’ en la murga y el ‘temblor’ en el público. Como vemos, ya se deja patente desde el comienzo la función de la murga como crítica de una realidad social y política. Estamos, pues, ante un espectáculo que, a pesar de hacer reír y buscar la comicidad, no resulta del todo ‘cómodo’ para los y las espectadoras, quienes se verán apelados directamente y cuestionados por la murga.

Una vez realizada esta declaración de intenciones, Saltimbanquis nos plantea un popurrí en el que podremos distinguir dos movimientos: uno de crítica de actualidad y un segundo movimiento centrado en la reflexión y en la exhortación a mantener la esperanza, a pesar de los hechos expuestos en la primera parte.

De este modo, el primer bloque está destinado a la crítica y, si volvemos sobre la definición que Brocos y Filgueiras (2019) realizan del popurrí como una “especie de noticiero carnavalero”², podremos intuir una estructura de noticario en la que tendrán lugar una amplia gama de temas. Así, la primera referencia gira en torno al panorama deportivo:

² La investigadora Isabel Sans (2008) amplía esta característica a los espectáculos murgueros en su conjunto, pues indica que estos “implican entonces, cada año, la revisión crítica de todo lo sucedido en el ámbito público. La murga tiene una especie de radar puesto en lo nuevo, los acontecimientos sociales, políticos, económicos y deportivos, la moda, las preocupaciones cotidianas de la gente. Todo se procesa y se resignifica desde el punto de vista murguero y popular. Los temas políticos y sociales tratados comprenden educación, salud, militares, derechos humanos, corrupción política, crisis económica y desocupación. Las resignificaciones anuales de los distintos temas, la permanente novedad, el humor, le dan al género su vitalidad siempre renovada y su popularidad. A su vez también representan una necesidad popular de interpretar lo sucedido con cierta perspectiva y apropiarse de alguna forma de esa realidad” (34).

Otra vez clasificamos
Italia ya nos espera.
Entre todas las mejores
se verá nuestra bandera.
Fuerza la garra charrúa,
que tu pueblo está anhelante.
Un Sosita³ a puro gol
y una celeste triunfante (Saltimbanquis 1990).

Es esta una alusión a la Copa Mundial de Fútbol que tendría lugar en Italia unos meses después del carnaval en el que fue estrenado este espectáculo. Más allá de la alusión a la actualidad deportiva, podemos interpretar esta mención futbolística como una suerte de *captatio benevolentiae*, en la que la murga apela al sentimiento de unidad uruguayo a partir de la selección de fútbol. Además, el verso “que tu pueblo está anhelante” podría constituirse como una muy velada crítica a la necesidad del pueblo uruguayo de recibir una ‘alegría’, aunque solo fuera en el terreno deportivo.

En relación a esta mención futbolística, consideramos preciso destacar el hecho de que eran muy frecuentes las alusiones al fútbol en los espectáculos murgueros, prueba de lo cual son los cuplés “La pelota del mundialito”, de Falta y Resto (1981); “El milagrero”, de Diablos verdes (1981); “Juan Pueblo”, de Araca la cana (1983); “D.T.”, de Falta y Resto (1984), por citar, entre otros muchos, algunos precedentes a la representación que nos atañe. Consideramos, además, oportuna la mención a que tanto fútbol como carnaval son elementos de relegamiento en la sociedad uruguaya, puesto que sirven a modo de unión y de pertenencia a un grupo, así como motivo de orgullo nacional. Por esto, la murga apela a la religión (entendida en su sentido etimológico⁴) provocada por el fútbol para captar al público antes de dar comienzo a la crítica de actualidad.

Siguiendo con la estructura de noticiario, la murga da paso a las noticias locales, centradas en educación y economía:

³ Rubén Sosa, famoso delantero de la selección uruguaya de fútbol.

⁴ “Religo, as, are, avi, atum (de re y ligo). V. tr. Atar atrás, por detrás, amarrar, ligar, sujetar” (Blánquez 2012: 1329).

Un reclamo, los maestros
la enseñanza paralizan.
Los sueldos son tan hambrientos
que se comieron las tizas.
Los que educan nuestros hijos
como lo quiso Varela
merecen un sueldo digno,
¡defendamos nuestra escuela! (Saltimbanquis 1990).

En estas estrofas la murga evidencia la lucha de las maestras y maestros por una mejora en las condiciones laborales, ya sea en lo concerniente a los salarios como a la mejora en la calidad de la educación, reaccionando a la ley 15.739, llamada “Ley de Emergencia de Educación”, votada al salir de la dictadura en 1985. Una de las principales medidas de esta lucha fue la puesta en práctica de los llamados “Contracursos”, con la impartición de clases fuera del aula como método de protesta. Esta iniciativa de abandonar el aula, tanto para visibilizar la reivindicación de las y los docentes como para no perder horas lectivas, tiene como antecedente el gran número de protestas estudiantiles que se habían originado en Uruguay en el año 1968 como consecuencia del aumento del precio del boleto (billete de autobús) estudiantil. Dichas movilizaciones tuvieron gran repercusión y traspasaron los límites de la reivindicación estudiantil para convertirse en un conflicto social, pues la politización del movimiento, así como la radicalización del enfrentamiento con el gobierno llevó consigo una dura represión, así como la aplicación de medidas prontas de seguridad, llegando incluso a la muerte del primer mártir estudiantil, Liber Arce, el 13 de agosto de 1968⁵.

La murga se hace eco, pues, de una huelga que, en medio de un año electoral, tuvo unas grandes consecuencias políticas y la murga en este fragmento no solamente apoya la reivindicación de los y las maestras en 1989, sino que además hace hincapié en la defensa de la enseñanza pública. Para esto, nuevamente crea un “nosotros” que engloba al público y lo enfrenta a un posible “ellos”, a una clase dominante que pone en riesgo las bases de la educación del país.

⁵ Véase Rey Tristán (2008).

Esta exhortación de la murga a la defensa de la escuela establece un elemento más de relegamiento con el público/pueblo, y para ello no solamente construye una colectividad a partir del pronombre de primera persona del plural, sino que también recurre a la mención de José Pedro Varela, artífice de la laicidad, gratuidad y obligatoriedad de la educación pública uruguaya.

Tras este segmento de noticias locales, el ojo pide ayuda al coro para poder continuar con su discurso:

Ojo: No necesito colirios ni telescopios ni nada. Tengo una vista de lince y seguiré mi relato. ¡Ayúdeme, Saltimbanqui!

Coro: Sí,
El pueblo va a escuchar
cuando sin pestañear
nos habla de la vida.
No,
no se vaya a quedar,
siga sin parpadear
respondiendo enseguida (Saltimbanquis 1990).

Veamos que se mantiene la coherencia temática en torno al ojo en las alusiones al colirio, y a acciones como ‘no pestañear’ y ‘no parpadear’. Podemos deducir a partir de este fragmento que existe una voluntad en este ojo murguero de verlo y comentarlo todo, sin perder detalles, intentando así lograr la objetividad que se presupone, tanto en un “ojo que todo lo ve” como en un noticiario, como es este el caso. Tras esta declaración de intenciones, la murga da paso al panorama internacional, del cual destacan, nuevamente, las noticias referentes a la política. Como podemos esperar, sobresalen en mayor medida los sucesos relacionados con el continente americano, dentro de los cuales, en primer lugar, hallamos el casamiento de Diego Armando Maradona:

Se casó don Maradona
con un barco rimbombante.
Tres mil chupando y comiendo
llenos de oros y diamantes.

El festejo fue infernal,
con caviar en abundancia.
La fortuna lo mareó
y no recuerda su infancia.
Gastó en dólares millones,
parece haber ignorado
que por hambre sus hermanos
saqueaban supermercados (Saltimbanquis 1990).

La noticia del evento sirve como punto de partida para evidenciar la situación político-económica argentina, puesto que a través de la sátira al futbolista se muestra la brecha económica entre una clase privilegiada y otra castigada por la precaria situación económica. Entendemos que estamos ante una sátira y no ante un ejemplo de escarnio del personaje porque se cumple la condición planteada por Jesús Maestro en la que el

objetivo es ridiculizar, desde criterios morales, es decir, desde las normas establecidas por un grupo dominante, un determinado referente o arquetipo socialmente reconocido. La acritud de la sátira es formal, no física, es decir, que sus consecuencias son estrictamente morales: definen las normas del grupo satírico frente al grupo o al individuo satirizados. En esto se diferencia del escarnio, cuya agresividad adquiere consecuencias éticas, al afectar con frecuencia de forma física y psicológica a la persona escarnecida (Maestro 2017: 1623).

De este modo, la referencia al futbolista sirve a modo de espejo que visibiliza una realidad ejemplarizante que no habría que seguir, además de que construye un “nosotros” en el que se encuentran esos “hermanos”, así como la murga y el público, nuevamente religado, opuesto a un “él” completamente individualizado y distanciado y, por tanto, señalado y satirizado. La murga, pues, se erige como la vocera del pueblo, denunciando tanto los privilegios de los que goza el futbolista como el hecho de que se haya olvidado de sus orígenes.

A continuación, también en el panorama de política internacional, la murga hace alusión a la invasión de Panamá por parte del ejército estadounidense:

Invadieron Panamá
por su supuesta dictadura,
regando dolor y sangre
en aras de la locura.
Tan demócratas que son
y justo su proceder,
no invadieron Paraguay⁶
ni el Chile de Pinochet.
Va esta mano solidaria,
Panamá tu rebeldía.
¡Que no se pierda el respeto
por nuestra soberanía (Saltimbanquis 1990).

Este operativo militar (*Operation Just Cause*), que tuvo lugar entre el 20 de diciembre de 1989 y el 31 de enero de 1990, tuvo como objetivo capturar al general Manuel Antonio Noriega, gobernante *de facto* de Panamá, quien estaba requerido por la justicia estadounidense por el delito de narcotráfico. La alusión que la murga realiza no solamente denuncia la acción militar en el país centroamericano, sino que también pone en tela de juicio el criterio de intervención estadounidense, puesto que se juzga la falta de acción frente a los regímenes de Pinochet en Chile y de Stroessner en Paraguay. Además de realizar esta denuncia, la murga construye nuevamente una relación antitética entre un “nosotros” (el pueblo uruguayo y el panameño) frente a un “ellos” (el militarismo estadounidense).

Tras este repaso por las noticias internacionales, y tras hacer referencia a las diferencias políticas entre Estados Unidos y Rusia a causa de la *perestroika* o a la caída del Muro de Berlín, el ojo vuelve sobre lo local:

Y nosotros nos peleamos
De izquierdismo o derechismo
¿Cuándo vamos a entender
Que lo nuestro es artiguismo? (Saltimbanquis 1990).

⁶ Referencia al largo período dictatorial en Paraguay (1954-1989) de Alfredo Stroessner.

Esta referencia, en apariencia inocente, a la diferenciación entre derecha e izquierda se realiza tras un período electoral, como fue el de octubre de 1989, en el que el Partido Nacional ganó la presidencia de la República de la mano de Luis Alberto Lacalle de Herrera. Resulta llamativo, por otra parte, que en una sección del espectáculo carnavalero en la que priman las noticias de actualidad, no se haya hecho referencia a los comicios que habían tenido lugar el año anterior, y más aún cuando la alusión a estos se realiza de una forma velada y solamente para desdibujar las diferencias entre ambas corrientes y se emplea, para esto, la referencia a Artigas, líder de la Revolución oriental. Este personaje histórico se erigió como un símbolo de la unidad nacional y de la lucha por la independencia, relevancia que tomó un mayor énfasis durante el período dictatorial, ya que el gobierno apeló a su faceta militar para emplearlo como elemento unificador de la sociedad uruguaya y como simbólico elemento de legitimación del régimen.

Durante la dictadura se realizaron diferentes tentativas de relectura de la historia fundacional uruguaya, sobre todo en el año 1975, denominado “Año de la orientalidad”. Durante este período, la dictadura militar desarrolló diferentes aproximaciones a la historia del país, en un intento de ofrecer una nueva lectura de los acontecimientos históricos que conformaron la identidad uruguaya. Entre estas acciones destaca la confección de un mausoleo dedicado a Artigas, para así honrar sus restos en un lugar diferente al Panteón Nacional, espacio en el que descansaban los cuerpos de la mayor parte de las difuntas personalidades del país.

Además de la construcción del Mausoleo, la dictadura emprendió dos iniciativas en busca de una apropiación de la figura del prócer. Por una parte, antes del golpe de Estado de 1973, los militares habían desplazado a un cuartel los restos de Artigas “para evitar que los enemigos de la nación se apoderaran de sus despojos mortales” (Cosse – Markarian 1996: 67). Esta primera apropiación, quizá la más física y concreta, llevó consigo la atribución simbólica de esta figura, pues pasó a ser custodiada, y por tanto, a pertenecer física y metafóricamente a las Fuerzas Armadas. La segunda apropiación llegó en el año 1975 cuando, no exenta de polémica, el Consejo de Estado creó la condecoración

“Protector de los Pueblos Libres General José Artigas” que fue discernida a los dictadores Augusto Pinochet, de Chile, Jorge Videla, de Argentina y Alfredo Stroessner, de Paraguay, con cuyos regímenes el Gobierno mantenía excelentes relaciones. Veamos la ironía de llamar a esta distinción “Protector de los Pueblos Libres” y que sea entregada, precisamente, a los principales dictadores del continente.

Como hemos comentado con anterioridad, resulta llamativa la apelación al héroe nacional y este intento por desdibujar las diferencias ideológico-políticas y buscando la unidad popular, puesto que podría situar esta línea de pensamiento en la misma que el interés del ex gobierno dictatorial de hacer de Artigas un referente unificador del sentimiento nacional uruguayo. Sumado a la ausencia de una mención directa a las elecciones de noviembre de 1989, esto no deja de resultar extraño, sobre todo tras la manifiesta intención del ojo de verlo y comentarlo todo.

Esta ausencia se torna más llamativa aún si tenemos en cuenta la vital relevancia que estos comicios tuvieron en el panorama político uruguayo, la cual radica, sobre todo, en el hecho de haber sido las primeras elecciones en las que se produjo un quiebre en el bipartidismo, permitiendo así la entrada de partidos no tradicionales en el gobierno del país, además de poner de relieve “la profunda transformación que se ha[bía] producido en el comportamiento electoral de los uruguayos” (Santiago Herrero 1990: 269). Estas elecciones supusieron, pues, la consolidación de la democracia en Uruguay, razón por la cual su ausencia en este popurrí aporta un significado añadido a la representación.

Entre otras características, menciones como esta hacen que Saltimbanquis sea considerada una murga-murga o murga tradicional, puesto que su posicionamiento político se da al margen de partidismos, haciéndose eco del discurso promulgado por el gobierno militar en oposición a la murga-pueblo que, como veremos a continuación, presentaba otras particularidades.

Tras la vuelta a la democracia en 1985, el teatro de carnaval pudo desarrollarse sin el condicionamiento de la censura dictatorial (aunque sí se mantuvo la censura, sobre todo en una vuelta a su función de controlar que los espectáculos sean aptos para todo público),

pero conservó el contenido político⁷ que había ganado durante el periodo autoritario. Si bien existían agrupaciones que estaban más en consonancia con el punto de vista de los partidos tradicionales (blancos y colorados), la mayor parte de los conjuntos se decantó por un perfil de izquierda, afín a la ideología del partido de coalición Frente Amplio. Esto provocó que la separación entre murgas-murga y murgas-pueblo se viera aún más marcada y que esta diferencia derivara en murgas oficialistas y murgas contestatarias. Las murgas-murga, o “murgas de la Unión”, continuarían ofreciendo espectáculos siguiendo la forma más tradicional de la murga, primando la concepción original del género al acercamiento político, como es el caso de Saltimbanquis. Por otra parte, las murgas-pueblo, o “murgas de la Teja”, evolucionarían hacia formas más alejadas de la concepción primigenia de la murga, debido a la necesidad de cambiar de fórmulas que se vio durante la dictadura, para así hacer más comprensibles las letras a los espectadores, además de ofrecer contenidos más críticos hacia el gobierno de turno. De este modo, podemos afirmar, a grandes rasgos, que en las murgas-murga prima la tradición y en las murgas-pueblo, lo que pesa es el compromiso político, lo cual tiene evidentes consecuencias en la concepción artística del espectáculo. Es preciso destacar, sin embargo, que esta diferenciación no se da de forma exclusiva, por lo que encontraremos contenido político en las llamadas murgas-murga, y también contenidos tradicionales en las

⁷ “Como es obvio, las distintas visiones sobre la forma de libertad que abría el tablado, encubrían otras definiciones que también marcaron a fuego las alternativas carnavaleras de entonces. Como indicio de ello, la postura más tradicional de “la Unión” se conformó con recuperar para el género su proverbial veta crítica, plasmada en el comentario humorístico de la actualidad. En contraste, en “la Teja” resurgió con particular vigor la radicalización política e ideológica insinuada antes del golpe de estado. Así lo testimonia el perfil contestatario de algunos títulos tradicionalmente identificados con la izquierda, como Diablos Verdes y Araca la Cana, o de otros nacidos en estos años bajo esa misma impronta, como La Reina de la Teja y Falta y Resto. En este sentido, al margen del primer premio oficial que se llevó el sólido espectáculo de Saltimbanquis en el memorable carnaval de 1984, los aplausos y ovaciones, que aclamaron noche a noche la actuación de las cuatro murgas “compañeras” en todos los tablados de Montevideo, dan cuenta de una suerte de desproscripción de hecho de la izquierda, verificada en el inesperado espacio de la fiesta” (Alfaro 2014: 26-29).

murgas-pueblo, como vemos en el espectáculo que tomamos como punto de partida para este análisis.

Una vez finalizado este repaso de actualidad, el ojo comienza a sufrir las consecuencias de “verlo todo” y le ruega al coro “no me pidan que siga / el mundo me lastima” (Saltimbanquis 1990). El ojo confiesa que “He visto tanta hambre / y tanta guerra / que se llenó de tristeza mi retina”, por lo que ha perdido la fe en la humanidad. Como consecuencia de esta situación, decide “cerrar el ojo”. Ante esta actitud, el coro murguero se posiciona, y a partir de esto podemos apreciar cómo comparte con el coro clásico la función de representar al “espectador idealizado”, siguiendo el criterio de Pavis (1983: 103), ya que transmite sus valores y permite la total identificación con el discurso que plantea.

Se produce en este momento, pues, el primer ‘enfrentamiento’ entre el coro y el personaje, ya que se evidencian dos posturas contrastadas. Ethel Jorge describe esta oposición cupletero/coro aludiendo a que “during the performance, the characters are questioned by the chorus, which, representing the public, criticizes the facts that are being narrated; in such manner, the public identifies with the chorus and participates vicariously in the activity onstage, providing a moderate release for them (Jorge 1998: 235).

Esta oposición no se mantiene hasta el final del popurrí, sino que el coro murguero busca convencer al ojo de que cambie de actitud y no se cierre. Los argumentos empleados se basan en la imposibilidad de cerrar el ojo a la gente, a la risa de un niño... en definitiva, a la esperanza del pueblo. Precisamente así se cierra el popurrí, con un tú (el ojo) apostrofado para que tenga esperanza, un tú que se individualiza, además, en cada espectador o espectadora que asiste a la representación de este espectáculo.

3. EL OJO QUE DECIDE MIRAR Y LA BOCA QUE DECIDE HABLAR

El discurso que cierra el popurrí es el del coro, por lo que podemos deducir que convence al ojo y este sigue abierto. Estamos, pues, ante un mensaje murguero que mira hacia un futuro, depositando el cambio y la esperanza en un pueblo que ‘florece’ tras un pasado dictatorial que apagó la creación y truncó las posibilidades de avanzar.

Llegados a este punto, consideramos pertinente retomar la mención a la diferencia entre murga-murga y murga-pueblo, puesto que, como hemos podido constatar a partir de este análisis, este popurrí es un ejemplo de la esencia contestataria del carnaval, ya que a pesar de situarse en la línea de las murgas-murga, Saltimbanquis ofrece también crítica política y social en su espectáculo, demostrando que la crítica es una parte inherente al espectáculo carnavalesco, sea este de la tendencia que sea. Así, este espectáculo se posiciona ante la evidencia de un momento histórico en el que se ve cierto continuismo en las políticas nacionales y aboga por una mayor esperanza ante un futuro de cambio y de florecimiento que podría llegar de la mano de un nuevo gobierno que rompiera con las políticas anteriores. Este ojo, pues, critica siempre, y para ello busca la unión de los sectores populares con la murga como abanderada de dicho relegamiento.

Tras el análisis de este salpicón, podemos afirmar que el ojo carnavalesco se encuentra siempre abierto y crítico, siendo testigo de una época y dando sentido a la realidad circundante. Por esto, situamos este espectáculo en la línea de pensamiento de Gérard Wajcman, quien en su obra *El ojo absoluto*, señala que “somos objetos bajo una mirada” (2011: 191), razón por la cual es la mirada del otro la que nos da entidad y sin la cual no es posible nuestra existencia. La mirada propuesta por Saltimbanquis no es, sin embargo, fruto de un ojo controlador (como es el de Jeremy Bentham, propio de la sociedad panóptica actual), sino que es una mirada sensible, que “tiembla, que busca, que pregunta” (Blanco 2017), puesto que es una mirada que mira donde nadie quiere mirar, convirtiendo esa búsqueda y esa pregunta en el fin de la creación y de la obra de arte en la contemporaneidad.

El ojo de Saltimbanquis sirve, pues, a modo de largavista a través del cual se realiza un repaso por la actualidad (con miras a un futuro) de una sociedad que se encuentra en un momento de cambio. Así, el ojo ve, busca, pregunta; la murga habla y el pueblo uruguayo escucha para luego pensar, decidir y llegar a la acción. Ese es el objetivo del teatro de carnaval uruguayo: mover la conciencia de los y las espectadoras a través de espectáculos en absoluto cómodos, orientando el ojo hacia realidades que nadie quiere mirar.

BIBLIOGRAFÍA

- ALFARO, Milita (2014), *Montevideo en Carnaval. Claves de un ritual bicentenario*, en Milita Alfaro – Antonio di Candia, *Carnaval y otras fiestas*, Montevideo, Nuestro Tiempo. Libro de los Bicentenarios, Dirección Nacional de Impresiones y Publicaciones Oficiales, pp. 5-47.
- BLANCO, Sergio (2017), *Mirada sensible y Contemporaneidad. Masterclass sobre la construcción de la percepción del espectador en el mundo contemporáneo*, MICA, https://www.youtube.com/watch?v=gUubX_ra00A [03.03.2021].
- BLÁNQUEZ, Agustín (2012), *Diccionario latino-español*, Madrid, Gredos.
- BROCOS, Hugo – FILGUEIRAS, Enrique (2019), *Murga. Historias, personajes y conjuntos de un canto indomable*, Montevideo, Penguin Random House Grupo Editorial – Editorial Sudamericana Uruguay.
- COSSE, Isabella – MARKARIAN, Vania (1996), *1975: Año de la orientalidad. Identidad, memoria e historia en una dictadura*, Montevideo, Ediciones Trilce.
- JORGE, Ethel (1998), *La Reina del barrio: A murga group in Montevideo, Uruguay*, Cincinnati, The Union Institute, PHD Dissertation.
- MAESTRO, Jesús G. (2017), *Crítica de la Razón literaria. El Materialismo Filosófico como Teoría, Crítica y Dialéctica de la Literatura*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, Edición digital.
- PAVIS, Patrice (1983), *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós.
- Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, <https://dle.rae.es/ojo?m=form> [03.03.2021].
- REY TRISTÁN, Eduardo (2008), *Movilización estudiantil e izquierda revolucionaria en el Uruguay (1968-1973)*, “Revista Complutense de Historia de América” (Madrid), 190, 28, pp. 185-209.
- SALTIMBANQUIS (1990), *Actuación completa*, Archivo personal Gabriela Rivera.
- SANS, Isabel (2008), *Identidad y globalización en el carnaval*, Montevideo, Fin de siglo.
- SANTIAGO HERRERO, Martín (1990), *Las elecciones del 26 de noviembre de 1989 y la quiebra del sistema bipartidista uruguayo*, “Revista de Estudios Políticos. Nueva Época” (Madrid), 69, julio-septiembre, pp. 253-273.
- WAJCMAN, Gérard (2011 [2010]), *El ojo absoluto*, trad. de Irene Agoff, Buenos Aires, Manantial.

“Con verdes vidrios por anteojos”.
Especulaciones en torno a un soneto
de sor Juana Inés de la Cruz

*Leonardo Sancho Dobles**

Llegava en esto una gran tropa de pasajeros, que más sedientos que atentos se lançaron al agua. Començaron a bañarse lo primero y estregarse los ojos blandamente; pero, cosa rara y increíble, al mismo punto que les tocó el agua en ellos se les trocaron de modo que, siendo antes muy naturales y claros, se les bolvieron de vidrio de todas colores [...]. A otros se les bolvían verdes, que todo se lo creían y esperavan conseguir, ojos ambiciosos.

Baltasar Gracián, *El Criticón*

1. “EN ENTRAMBAS MANOS AMBOS OJOS”

Las representaciones, imágenes y metáforas del ojo, la vista y la mirada en el devenir de las literaturas universales suelen ser múltiples y también variadas. Explorar un filón de este tema es el fin de esta nota.

El soneto intitulado “Verde embeleso” de la poeta novohispana sor Juana Inés de la Cruz construye un juego retórico de imágenes y metáforas en las cuales la voz poética se vale de elementos como el sentido de la vista, los ojos, los anteojos y la percepción visual de la esperanza para establecer juegos semánticos en los cuales la poeta elabora una particular sinestesia sensorial entre la vista y el

* Universidad de Costa Rica.

tacto hasta llegar a plantear que tiene “en entrambas manos ambos ojos”. Esta metáfora visual-táctil construida sugiere una interesante aproximación a sus posibles significaciones alrededor del desengaño visual, sensorial, intelectual y barroco.

Por otra parte, este soneto tiene una particular historia de la transmisión textual en el devenir de las ediciones y publicaciones de los textos de la monja jerónima, por lo tanto, estas especulaciones toman como punto de partida el lugar que este poema representa en el compendio de las obras de la poeta y monja novohispana.

2. “VERDE EMBELESO” (*EXTRA OPERA OMNIA*)

El corpus en el que se recopila la producción literaria de sor Juana Inés de la Cruz resulta ser, en ocasiones, sencillo y, en otras oportunidades, complejo. En principio se parte de los volúmenes *Inundación Castálida* del año 1689, *Segundo volumen de las obras de soror Juana Inés de la Cruz* de 1692 y *Fama y obras póstumas* publicado en 1700. A estas publicaciones hay que agregar los villancicos impresos y distribuidos en pliegos sueltos para que se cantaran en las festividades religiosas y uno que otro manuscrito que se encontraba disperso.

Hacia la mitad del siglo XX, Alfonso Méndez Plancarte se da a la tarea de agrupar y de editar los diversos textos líricos y dramáticos de la monja jerónima en el conjunto de los cuatro tomos que conforman sus *Obras Completas*. En ese momento, el editor organiza, segmenta y reagrupa el corpus de acuerdo con géneros y subgéneros, temas y motivos, y lo estructura según su criterio e intereses que responden a otras circunstancias muy diferentes a las que originaron las publicaciones de los tres volúmenes originales y a otras razones, lejanas y ajenas también, a los motivos por los cuales esas piezas dramáticas y líricas fueron escritas en su momento y salieron a la luz.

En el tomo I, titulado *Lírica personal*, del conjunto de volúmenes que agrupan las obras completas de la monja jerónima y que fue publicado originalmente el año 1951, Méndez Plancarte integra el soneto “Verde embeleso” que no había sido recopilado en alguno

de los volúmenes impresos entre 1689 y 1700. En las notas, el editor presenta el soneto como “Verde embeleso... (*Extra Opera omnia*)” (Méndez Plancarte 2001: 552) pues se trata de un poema que no fue impreso hasta más de tres siglos después y que aparece en el retrato de la monja novohispana realizado por Juan de Miranda fechado en 1713 (*fig. 1*) y posteriormente fue incorporado en el conjunto de la poesía lírica de sor Juana Inés de la Cruz¹. El editor lo coloca junto con otro soneto publicado en el volumen de *Inundación Castálida*, pues en ambos se examina el tema de la esperanza, según el autor del libro *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*.

Hay también dos sonetos (151 y 152) a la Esperanza, no la virtud teologal, sino la embaucadora que por “conservar la vida” nos da la “más dilatada muerte”, “decrépito verdor imaginado”. Destaco, en el segundo soneto (152) los dos versos finales, de un realismo casi brutal, pero no inusitado en ella (Paz 1990: 393).

Por otra parte, Antonio Alatorre (2009: 395), editor también de la poesía lírica de la monja jerónima, ofrece la historia de la transmisión textual de este soneto e indica:

El primero que publicó este soneto fue Luis González Obregón en su libro *México viejo*, México, 1895, capítulo 9 (= cap. 28 en ediciones posteriores), según una copia que le facilitó José María de Ágreda, el cual, a su vez, la tomó del retrato de sor Juana por Juan de Miranda (1713).

En esta oportunidad la historia de la transmisión textual es absolutamente diferente a la de todos los demás poemas, sonetos, piezas dramáticas y corales de sor Juana Inés de la Cruz; sin embargo, llama la atención que exista coincidencia y consenso en otorgarle la autoría a la monja jerónima y colocarlo por la unidad temática junto con

¹ “No recogido en las Obras, sino conservado en el Retrato pintado en 1713 por Miranda para la Contaduría de San Jerónimo (de donde, con sus inscripciones, lo copió Ágreda y lo publicaron González Obregón, ‘Méjico Viejo’, cap. 28; reed. Méj., 1945, pp. 263-65, y Andrade, Ensayo Bibliográf. Mejicano del siglo XVII, Méj., 1899, p. 285); y en el del Museo Provincial de Toledo, por Andrés de Islas, 1772 (fotoc. por A. Nervo: ‘Juana de Asbaje’, Madr., 1910)” (Méndez Plancarte 2001: 552).

otro en el que se ve a la esperanza como tópico del desengaño barroco en el volumen de *Lírica personal*. En el caso de la edición preparada por Alfonso Méndez Plancarte lo intitula “Verde embeleso” (2001: 280) a la usanza de asignar las primeras palabras del primer verso a manera de título o epígrafe, por su parte Antonio Alatorre consigna este poema como “[otro soneto a la esperanza]” (2009: 395), con las implicaciones tipográficas y semánticas que representan los corchetes en la edición que preparara en la primera década del presente siglo. En ambos casos se publica un soneto que fue recopilado en el año 1713 en un retrato de la poeta novohispana cuyo autor, a su vez, la pintó póstumamente y publicado casi tres siglos después; en las ediciones mencionadas de la lírica personal, el poema está colocado junto a otro que se publica en el año 1689, para efectos de exégesis e interpretación de textos. Entre ambos sonetos existe un vacío de información sobre las condiciones de escritura, como ocurre con una considerable cantidad de textos de la poeta novohispana, sin embargo, en este caso la situación es diferente y particular.

Como se señalaba anteriormente, este poema retoma elementos relativos al ojo, al sentido de la vista y lo que se antepone entre la percepción visual y el objeto mirado, es decir el filtro o el cristal que distorsiona la imagen:

Verde embeleso de la vida humana,
loca esperanza, frenesí dorado,
sueño de los despiertos intrincado,
como de sueños, de tesoros vana;
alma del mundo, senectud lozana,
decrépito verdor imaginado;
el hoy de los dichosos esperado
y de los desdichados el mañana.
Sigán tu sombra en busca de tu día
los que, con verdes vidrios por anteojos,
todo lo ven pintado a su deseo;
que yo, más cuerda en la fortuna mía,
tengo en entrambas manos ambos ojos
y solamente lo que toco veo.

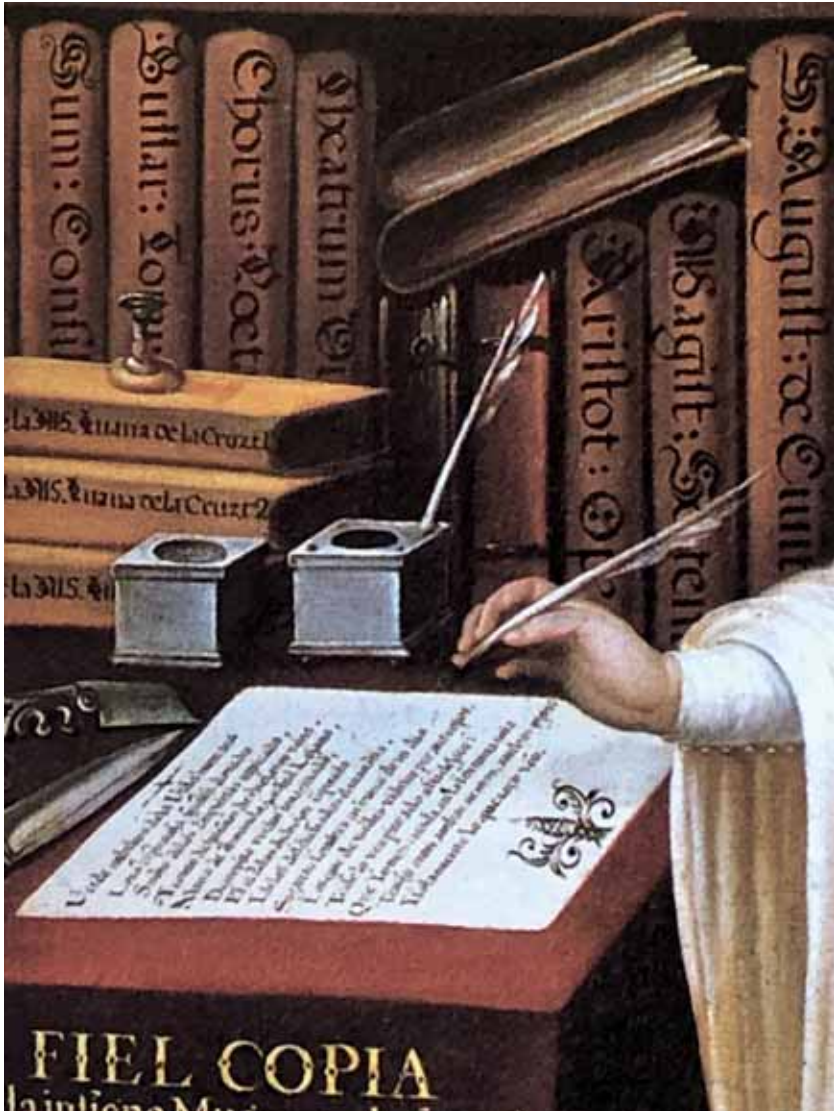


Fig. 1. Juan de Miranda, detalle de la obra pictórica *Retrato de Sor Juana Inés de la Cruz*, hacia 1713. Óleo sobre tela, 349 x 550, Patrimonio de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

3. "CON VERDES VIDRIOS POR ANTOJOS"

Antes de ofrecer un acercamiento al soneto es preciso establecer un panorama de lo que se ha escrito, glosado e interpretado alrededor de este poema. En las notas de su edición Méndez Plancarte establece la historia de la trasmisión textual y en el trabajo meramente ecdótico, particularmente en la *enmendatio ope ingenii*, indica que en el verso 10 "Sor J., seguramente, habrá escrito: *antojos* (como se designan bien los lentes ópticos en el XVII); pero seguimos la modernización: *anteojos*" (2001: 522), detalle bastante significativo que se presta para ofrecer interpretaciones y profundizar en esa ambigüedad léxica y semántica.

Por otra parte, Alatorre (2009: 395) establece semejanzas en la composición con poemas de Lope de Vega y de Liñán de Riaza:

Su hechura es como la del soneto "A la noche" de Lope de Vega ("Noche, fabricadora de embelecocos, / loca imaginativa quimerista...") o la del soneto "La noche" de Liñán de Riaza ("La noche es madre de los pensamientos, / cama de peregrinos y cansados [...] / y día de los ladrones y avarientos..." etc.): letanía de definiciones y/o improprios.

En este diálogo intertextual, este editor (Alatorre 2009: 395) llama la atención también hacia uno de los tercetos de Luis de Góngora sobre el desengaño intitulado "Mal haya el que en señores idolatra...", en el cual se establece una analogía con el ojo de las plumas del pavorreal, el pájaro de la diosa Juno, en los versos en los cuales se dice "Gastar quiero de hoy más plumas con ojos, / y mirar lo que escribo [...]. / La adulación se queden y el engaño / mintiendo en el teatro, y la esperanza / dando su verde un año y otro año", versos con los que se establecen entonces los nexos con el engaño, el ojo, la esperanza y el color verde. En las glosas al soneto, Alatorre también advierte los vínculos con la emblemática, particularmente Alciato con la *manus oculata* o "mano con ojos" (*fig. 2*) y hace referencia al capítulo "Dos sonetos escritos al margen de dos retratos" del libro *Una mujer en soledad* de Dario Puccini. Al aludir a este emblema, el editor remite a otro texto aurisecular, en

PRVDENTIA. 79
 Νῆφε καὶ μένο' ἀπίσειν. ἄρα ταῦτα τῶν
 φρενῶν. Sobriè viuendum: & non
 temerè credendum.



Ne credas (Epicharmus ait) non ebrius esto,
 Hi nerui, humanae membraq; mentis erunt:
 Ecce oculata manus credens id quod uidet. Ecce
 Pulegium, antiquae sobrietatis olus,
 Quo turbam ostenso sedauerit Heraclitus,
 Mulxerit & tumida seditione grauem.

B 2

Google

Fig. 2. Andrea Alciato, "Emblem 16", *Emblematum libellus*, 28, Venecia, 1546. University of Glasgow Library, Colección especial.

este caso de Baltasar Gracián², en el cual se representa una analogía o sinestesia entre el sentido de la vista y el tacto por medio de esta percepción táctil y visual:

A esa mano se refiere Gracián varias veces, por ejemplo *Criticón*, Segunda parte, crisi 6, Argos, el de cien ojos, le presta uno a alguien para “que lo emplee en tocar con ocular mano todas las cosas antes de creerlas”; y *Agudeza*, ed. cit., discurso XXIII, en una serie de “paradojas”: “Luciano [...] dijo que le faltaba al hombre una ventanilla en el pecho para descubrir lo interior del corazón [...] y otro que en un ojo en cada mano para no creer sino lo que con ellas tocase” (Alatorre 2009: 396).

Es evidente la manera en la cual en el trabajo de anotación en ambas ediciones críticas se establecen claros vínculos con las representaciones del ojo en la tradición lírica hispánica renacentista y aurisecular y también con la emblemática. En consecuencia, se vislumbra un horizonte crítico en el cual las imágenes, tanto visuales como literarias, del ojo y la mirada emergen a la vista.

4. “ECCE OCVLATA MANO, CREDENS QVO VIDET”

Por su parte, Dario Puccini profundiza en esta relación intertextual entre el soneto sorjuanino, la referencia a Baltasar Gracián y el emblema de Andrea Alciato de quienes circulaban algunas ediciones de sus obras en Nueva España. Observa el crítico italiano:

² María Teresa Cacho indica que esta mención al emblema de Alciato en la obra de Baltasar Gracián implica más bien otra referencia a otro emblema en el cual también se representa una mano con ojos, en este caso un ojo en cada uno de los dedos que la conforman: “Yo me inclino a creer que Gracián recoge con esta expresión otro emblema, del que nos habla Julián Gállego en *Visión y símbolos* que procede de la *Iconología* de Ripa, usado por el librero madrileño Luis Sánchez desde 1595 y recogido en los *Proverbios Morales* de Cristóbal Pérez de Herrera en 1613. El emblema muestra una mano con ojos en las yemas de los dedos bajo el mote *Vigili labor*” (Cacho 1986: 121).

No sólo Sor Juana usa a su modo en el primer terceto la frase de Gracián “ni hay anteojos de colores que así alteren los objetos como los afectos”, sino que transforma también el emblema de “*oculata manus, credens in quod videt*” de Alciato, tantas veces citado por Gracián, en la afirmación única de una directa percepción sensible y concretamente visual: no dice “creo en lo que toco”, sino “veo lo que toco”. Invertido aquí, casi con espíritu blasfemo, el famoso mitema de santo Tomás, y superando todos los *impossibilia* de la ortodoxia católica, Sor Juana reafirma en los últimos versos el poder de la personalidad humana, incluso contra la voluntad de la “fortuna” (y de la providencia), la validez de la experiencia sensible, etc. Sor Juana expresa y esboza en último extremo algo que se asemeja a la “duda metódica” (Puccini 1997: 143).

Rocío Olivares Zorrilla, estudiosa de relaciones entre los emblemas y el corpus sorjuanino, planea que las aproximaciones a la literatura aurisecular desde la emblemática son recientes; sugiere que es necesario cuestionarse si los emblemas podrían considerarse a manera de un “intergénero”, pues “lo literario está íntimamente relacionado con la representación visual, ha recibido particular atención de los filólogos apenas desde el siglo XX, particularmente su segunda mitad”. La investigadora ofrece una definición de estas manifestaciones textuales icónicas y verbales:

[...] se compone fundamentalmente de una parte visual constituida por un grabado con un tema específico, o *res picta*, y una parte verbal o comentario relativo a la imagen, llamada *res significans*. Igualmente, que esta doble constitución, si atendemos al comportamiento interno de los elementos, termina por convertirse en una estructura *triplex*, pues la parte verbal se divide en mote o lema y en epigrama o comentario, sin mencionar todas las derivaciones que esta estructura *triplex* puede, a su vez, tener (Olivares Zorrilla 2017).

El emblema de Alciato en cuestión se refiere a la templanza en el vivir, se compone de un lema escrito en latín “*sobrie videndum et non temerere credendum*” del cual se desprende la idea de vivir mesuradamente y no creer a la primera. La *res picta* representa en la parte central una imagen de una palma de una mano abierta en la que se muestra un ojo que se asoma sobre un paisaje con unas

edificaciones hacia el fondo y unas plantas de poleo en un primer plano, “El ojo nos remite al significado de mirar y, por extensión, al de estar atento, que es lo que proclama efectivamente el lema” (Caramés 1996: 399). Finalmente, la parte compositiva de la *res significans* de acuerdo con la versión de los emblemas de Alciato preparada por Santiago Sebastián (1993: 47) se lee:

Dice Epicarmo “no creas ni dejes de estar sobrio”, estos serán los nervios y los miembros de la mente humana. He aquí una mano con un ojo, que cree solo lo que ve. He aquí un poleo, verdura de la sobriedad antigua: Heráclito, mostrándolo, aplacó a la turba enfurecida y la apartó de una agitada revuelta.

La representación del ojo en la palma de la mano indica de manera metafórica el tacto y la templanza que se debe tener en la vida, solamente lo que se puede percibir mediante la vista y constatar mediante el tacto es lo en lo que se puede creer y confiar, se debe ser vigilante y sospechar de las apariencias. De acuerdo con María Teresa Cacho, quien ha desarrollado el tema del ojo en la obra de Baltasar Gracián, los ojos deben ser equivalentes a las manos. “Sin embargo, tanto Alciato como sus traductores y glosadores españoles, Daza Pinciano o Diego López, nos hablan, en este emblema, de la falibilidad de los ojos y del mundo que los engaña con sus apariencias” (1986: 121), por lo tanto, es necesario dudar, cuestionar y no de creer todo lo que se mira precisamente a simple vista.

5. “SOLAMENTE LO QUE TOCO VEO”

Por asociación con el color verde, desde la primera palabra del soneto se establece una relación sinecdótica con la esperanza, la cual tradicionalmente se relaciona con el verdor y con las significaciones de inicio, renacimiento, vida nueva, vida eterna, prosperidad, crecimiento; sin embargo, desde los primeros versos en el desarrollo lógico y silogístico de la argumentación, la voz lírica desmiente esas características e incorpora una serie de atributos que colocan a la esperanza en tres ejes semánticos diferentes que se presentan de manera secuencial

en el argumento a lo largo de los dos cuartetos. El primero de ellos está relacionado con la pasión, pues la presencia de conceptos como ‘embeleso’, locura, ‘frenesí’, ‘sueño’ y ‘vanidad’ son los que implican el sentimiento pasional; en segundo término continúan las significaciones de vanidad, senectud y decrepitud las cuales desembocan en un quiasmo, organizado de manera especular invertido que alude al paso del tiempo y revela el tercero de los ejes argumentales de los cuartetos “el hoy de los dichosos esperado / y de los desdichados el mañana” (vv. 7-8). La voz lírica pone en evidencia la falsedad de la esperanza pues es una pasión vana que implica una desilusión.

Como consecuencia de lo expuesto, los versos de los cuartetos, los tercetos desarrollan el silogismo de manera que el razonamiento de la voz lírica declara que quienes anteponen el deseo ante la realidad “con verdes vidrios por anteojos” viven en el engaño, como si se tratara de un cristal que filtra una imagen y, por el contrario, manifiesta que la sensatez y la templanza anteponen la duda y la sospecha racional y reflexiva entre lo que se percibe mediante la vista y lo que finalmente se llega a comprender:

Así, pues, la vista ha dejado de ser el sentido privilegiado; las imágenes luminosas que envía a la memoria no son ya dignas de todo crédito porque ocultan o deforman la verdad a nuestro entendimiento, que está naturalmente condicionado a proceder de conformidad con ellas; consecuentemente, será preciso cambiar la vía de percepción de la realidad y conformarse con los limitados datos que nos proporcione un sentido menos engañoso: el tacto, que aun siendo de naturaleza sensual y torpe, podrá ser el único que garantice –al menos simbólicamente– que los datos por él transmitidos al sentido común y a la estimativa estén firmemente apegados a la realidad de las cosas y no den pábulo a los graves errores del juicio. Del más intelectual de los sentidos: la vista, privilegiada por renacentistas y manieristas, se ha pasado al más material e inmediato: el tacto; con lo cual se confirma también la sustitución de las obras del intelecto por las ciegas evidencias de la fe, fenómeno psicológico y elección ideológica característicos del barroco hispánico (Pascual Buxó 1996: 67-68).

De esta manera, la referencia sugerida al emblema de la *manus oculata* cobra sentido en el texto mediante la analogía sinestésica

entre el tacto y la vista, la mano y el ojo ya que, con tal de desmentir la falsedad y el engaño de percibir la realidad según los deseos de quienes la imaginan según su antojo y conveniencia, es necesario ver con tacto y moderación, pues la esperanza no es más que una sombra, un reflejo, una imagen y una proyección engañosa, de acuerdo con Puccini:

En el soneto se ha derramado de nuevo en poesía toda la carga simbólica y figural del emblema, pero ésta también ha dado lugar a dos opciones sólo en apariencia contradictorias: por un lado, a una desconfianza hacia cuanto no sea sensiblemente verificable, contra toda ilusión y toda sombra sin esperanza del probable día; por otro, a una confianza en las posibilidades de la fantasía creativa, concentrada en su energía visual (1997: 144).

El soneto de la poeta novohispana se inserta en el devenir de la tradición literaria renacentista y barroca, la pluma sorjuanina establece un diálogo con la emblemática de Andrea Alciato y los textos de Liñán de Ríaza, de Luis de Góngora y Argote, de Baltasar Gracián y de Lope de Vega.

Por medio del emblema de la *manus oculata* sor Juana Inés de la Cruz echa mano de la metáfora de la discreción, precisamente la imagen de ‘tener tacto’ y ser cauteloso y prudente, ante lo que se muestra a simple vista.

La sinestesia táctil-visual desvela el cristal que distorsiona la imagen, el filtro del deseo, el embeleso, la locura y el frenesí que nublan los ojos y proyectan una pintura, una sombra, una imagen de las pasiones y los propios ‘antojos’, no precisamente como se designaban los lentes ópticos en el siglo XVII. El desengaño consiste, entonces, en anteponer a manera de ‘anteojos’, la razón y la cordura, la prudencia, ante la pasión y la esperanza, trocar el cristal verde de la esperanza que distorsiona la realidad por el de la cordura, el intelecto, la discreción y templanza.

BIBLIOGRAFÍA

- CACHO, María Teresa (1986), "Ver como vivir". *El ojo en la obra de Gracián*, en *Gracián y su época: actas de la I Reunión de Filólogos Aragoneses: ponencias y comunicaciones*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 117-135.
- CARAMÉS, Xesús (1996), *La literatura mística a la luz de la emblemática: Alciato, San Juan de la Cruz*, en *Literatura Emblemática Hispánica. Actas del I Simposio Internacional*, A Coruña, Universidade da Coruña, pp. 389-400.
- CRUZ DE LA, Sor Juana Inés (2001), *Obras completas, tomo I, Lírica Personal*, Alfonso Méndez Plancarte (ed.), México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- CRUZ DE LA, Sor Juana Inés (2009), *Obras completas, tomo I, Lírica Personal*, Antonio Alatorre (ed.), México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- OLIVARES ZORRILLA, Rocío (2017), *Periódico de poesía*, 98, Ciudad de México, UNAM, <http://www.archivopdp.unam.mx/index.php/1647-criticon/4567-no-098-criticon-la-cultura-emblematica> [21.10.2020].
- PASCUAL BUXÓ, José (1996), *Sor Juana Inés de la Cruz: Amor y conocimiento*, México D.F., Universidad Autónoma de México / Instituto mexiquense de cultura.
- PAZ, Octavio (1990), *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- PUCCINI, Dario (1997), *Una mujer en soledad. Sor Juana Inés de la Cruz, una excepción en la cultura y la literatura barroca*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- SEBASTIÁN, Santiago (ed.) (1993), *Alciato. Emblemas*, Madrid, Akal.

De amor y odio: el duelo de las miradas en el cuento *Bienvenido, Bob* de Juan Carlos Onetti

Ronald Alberto Solano Jiménez*

Juan Carlos Onetti (1909-1994) es, según múltiples opiniones (Vargas Llosa 2008; Muñoz Molina 2014; Rama 1980; Verani 1995; Rodríguez Monegal 1979), uno de los mejores y más originales cuentistas en lengua castellana. *Bienvenido, Bob* –una de sus obras maestras, según Vargas Llosa (2008)– ha sido leído y comentado por muchos estudiosos (Cueto 2008; Capo 2013; Cervera 2009; Martínez González 2015; Martínez 2006; Rodríguez Monegal 1979), quienes han centrado su atención, principalmente, en lo relativo al enfrentamiento juventud-vejez y la ironía que recorre todo el texto.

En particular, un trabajo que analiza de manera clara y fundamentada este asunto es *Juventud y vejez: espacios en los relatos de Juan Carlos Onetti*, de Alonso Cueto (2008). En relación con el ‘conflicto’ entre juventud y vejez, Cueto apunta que “Si la vejez es una degradación de la vida, una pérdida del idealismo y de la fe, entonces el viejo es moralmente inferior al joven y, por lo tanto, puede ser juzgado por él. Esta es la premisa sobre la que actúa el joven Bob cuando se enfrenta al narrador” (Cueto 2008: 45). Para contextualizar esto, Cueto remite al conocido texto de José Ingenieros, *El hombre mediocre*, y a la polémica que sostuvo con Ortega y Gasset. Según Cueto, se puede decir que Onetti responde con este relato a un “clima de época” (51) al elaborar la historia de un enfrentamiento de un joven, dispuesto a acusar a las

* Universidad de Costa Rica.

generaciones mayores, y ‘un viejo’. Onetti dramatiza algunas de las ideas de Ingenieros sobre el “ciclo declinatorio de evolución” (Cueto 2008: 51). En efecto, continúa diciendo el comentarista, los viejos de Onetti han perdido la voluntad. Pero este hecho, desde el punto de vista del narrador de *Bienvenido, Bob*, responde a una ley inevitable de la cual los jóvenes tampoco escaparán.

Uno de los aspectos que destaca Cueto en su análisis es la pasividad del narrador-personaje en el relato, pasividad que sería característica de los viejos frente al ímpetu de los jóvenes; sin embargo, esta pasividad puede ser relativizada, pues, ciertamente, es por el tipo de acción que se realiza –mirar– que resulta esta apariencia de pasividad. Efectivamente, en *Bienvenido, Bob*, es poco lo que pasa a nivel de ‘acontecimientos’ o ‘grandes’ conflictos, aparte de mirar; incluso, el propio narrador nunca lleva a cabo actos que desea hacer: “–No podía contestarle nada, no podía deshacerle la cara de un golpe” (Onetti 2011: 94). Así, el conflicto se manifiesta, predominantemente, en un intenso intercambio de miradas entre el narrador y Bob-Roberto. Es decir, la acción que predomina en el relato es la ‘de mirar’ que, por sus características, pasa desapercibida y es tomada como una ‘no acción’: el conflicto se presenta más bien a nivel de los pensamientos y afectos que las miradas producen; como se verá, las miradas organizan los actos del narrador.

Es por esto que llama la atención que uno de los componentes más sobresalientes del relato, la puesta en escena de un verdadero ‘duelo’ –en el sentido de un enfrentamiento a muerte entre dos rivales– de miradas, no haya sido analizado en detalle hasta ahora. En la bibliografía consultada solo se ha encontrado un artículo de Elena M. Martínez (2006) que se refiere a las miradas; sin embargo, el análisis presentado en él no se centra en este aspecto, sino en lo relativo a lo homosocial, entendido como las dinámicas de poder social, económico y narrativo en las cuales el lugar predominante lo tienen personajes masculinos. En su texto, Martínez señala que las “acciones de ver y mirar entre los sujetos masculinos ocupan un lugar privilegiado” (Martínez 2006: 23). Según esta autora, en el relato de Onetti se da “un caso de voyerismo diferente al tradicional”, pues no se produce por la mirada “del sujeto masculino hacia el objeto femenino”, sino “entre personajes

masculinos como manifestación intensa de recelo entre ambos y del deseo del narrador por Bob” (23). Añade un comentario interesante para los propósitos de este comentario que aquí se presenta porque permite puntualizar uno de los problemas de la mirada, o sea, su ocultamiento: “En este circuito de miradas masculinas –escribe Martínez– se pone énfasis en la de Bob hacia el narrador en el pasado y del narrador hacia Bob en el presente” (23). Sin embargo, según se mostrará más adelante, contrario a lo que afirma Martínez, el narrador siempre está mirando a Bob, particularmente atento a las actitudes y miradas de este; aunque ciertamente, con miradas que se distinguen de las de Bob, pues, mientras las de este son agresivas, de desprecio, de burla o ironía, las del narrador son de ruego, de llamado, de súplica y piden la mirada de Bob como un objeto anhelado.

Se puede afirmar que en este relato se muestra de una manera privilegiada la idea expuesta, de diversas maneras, por Wacjman (2018) y Atwood (2003), quienes sugieren que todo relato literario es una forma de la mirada, en donde el narrador es una especie de *eyewitness* (Atwood). En *Bienvenido, Bob*, esto se intensifica debido a que de lo que da testimonio la mirada del narrador es de la mirada de Bob.

El estado de la cuestión, entonces, permite situar dos problemas de la mirada: uno, el ser considerada como una no acción o como una acción pasiva y, dos, su ocultamiento, el hecho de que se ha ignorado su presencia en el relato, aunque en las miradas se manifieste el conflicto principal.

La tesis que aquí se sustenta, por lo tanto, es que entre los acontecimientos que sobresalen a lo largo de esta narración se encuentra el intenso intercambio de miradas entre los personajes: un duelo sostenido a nivel de las miradas, que son interpretadas, analizadas, respondidas de múltiples maneras y que dan cuenta de los más diversos pensamientos, sentimientos, afecciones y emociones. En el texto se muestran diferentes modos y dimensiones del acto de mirar y de relacionarse con las miradas; es una especie de galería, de muestrario de las miradas y sus efectos. Este aspecto dejado de lado por la crítica es lo que se analizará a continuación en *Bienvenido, Bob*. El análisis y el comentario se realizarán teniendo en cuenta las

suggerentes propuestas de Jacques Lacan (1995) en relación con lo que él denomina “la escisión del ojo y la mirada”, la pulsión escópica y la mirada como objeto. A la luz de estas nociones, interesa analizar en el texto tanto lo que dice sobre las miradas, cuanto cómo lo dice, cómo es la puesta en escena de este duelo entre Bob y el narrador – que como se ha dicho se realiza fundamentalmente en la dimensión escópica– y qué efectos produce en quienes miran y son mirados.

Un detalle importante de la historia es que el trasfondo, o mejor, la atmósfera en la que se lleva a cabo este ‘duelo’ es el silencio oral, valga la aclaración, pues todo el ruido, la elocuencia, el escándalo, el decir, si se quiere, se produce en y con las miradas: en este duelo, los mensajes, las demandas, se transmiten con miradas.

Las miradas son aquí textos que se interpretan y se escriben.

1. ESCISIÓN DEL OJO Y LA MIRADA

Como es sabido, y el contexto en que se produjo este análisis es una muestra de ello, el tema del ojo y de la mirada ha sido estudiado, comentado y explorado desde muy diversos campos e intereses: la oftalmología, por supuesto, pero también la óptica, la pintura, la fenomenología y, sin duda, la literatura, el cine y el psicoanálisis. En relación con este último, desde muy temprano, Sigmund Freud se interesó por problemas que involucraban la visión: desde el *dejá vu* hasta el voyerismo y el exhibicionismo, desde el sueño hasta la ceguera histérica. Sin embargo, es Jacques Lacan el que desarrolla un análisis y comentario más puntual y extenso sobre la mirada, en particular, sobre la mirada como uno de los objetos pulsionales, junto al seno, las heces y la voz. Propone, a partir de un comentario de lo *Visible y lo Invisible*, de Maurice Merleau-Ponty, una escisión del ojo y la mirada, con la cual trata de dar cuenta de la especificidad del concepto de mirada como objeto del deseo y del psicoanálisis.

La escisión sobre la que trabaja el psicoanálisis, entonces, no es la de lo visible y lo invisible, propia de la fenomenología, sino la de la visión, lo propio del ojo, y la mirada. Esto permite situar el lugar del sujeto y el deseo. Es muy importante señalar, como lo hace Juan David

Nasio (2001), que el acto de mirar se produce en un momento muy particular: “el momento de la fascinación”. Precisamente, uno de los aspectos notables en el narrador-personaje de *Bienvenido, Bob* es que está fascinado por la mirada de Bob y la busca, la persigue, la pide con mucha insistencia y sus actos se ordenan a partir de ella.

Para el psicoanálisis, la mirada puede aparecer como acto, como objeto y como satisfacción de una pulsión. Esta distinción no solo la realiza el psicoanálisis, en la literatura y el lenguaje común aparece también. Esto queda consignado en el *Diccionario de la Real Academia* en el cual se indica que la mirada es la “acción y efecto de mirar”; es vistazo, ojeada, pero también el “modo de mirar y la expresión de los ojos”. Entonces, tenemos acción y efecto, es acto y, a la vez, el producto de ese acto. La mirada es un objeto y acto que entre sus características posee la de ser evanescente, lo que la hace muy difícil de aprehender, y no tener sustancia, al menos no una sustancia extensa. Y, como se ha dicho, en *Bienvenido, Bob*, estos aspectos se dramatizan de manera singular.

2. EL LUSTRE DE LOS OJOS

Desde su inicio, el relato subraya la presencia de los ojos y el silencio, pero sobre todo de la mirada: “Es seguro que cada día estará más viejo, más lejos del tiempo en que se llamaba Bob, del pelo rubio colgando de la sien, la sonrisa y los lustrosos ojos de cuando entraba silencioso en la sala” (92). Como se puede leer, el narrador-protagonista describe cómo los cabellos, junto a la sonrisa, forman una especie de marco a los ojos, de los cuales lo que acentúa es el lustre. Este detalle es importante porque detrás del brillo quedan ocultos los ojos. Este brillo implica también que el narrador queda apresado en él, lo aprehende, lo deslumbra. Así, el relato comienza llevando la atención del lector hacia el lustre, hacia esta luz que brilla en los ojos de Bob. Otro aspecto que aparece en la cita y será una parte destacada del texto es el silencio que fungirá como telón de fondo o, mejor, como atmósfera en la que se despliega el acto de mirar.

Inmediatamente, el narrador presenta la acción que caracteriza a Bob y que dominará buena parte del relato: “entraba silencioso en la sala, e iba a sentarse bajo la lámpara, cerca del piano, con un libro o simplemente quieto y aparte, abstraído, mirándonos durante una hora sin un gesto en la cara” (92).

Lo dominante en este personaje es su mirada, no hay nada más en su cara que llame a una interpretación: “sin un gesto en la cara” (92).

3. LA ELOCUCIÓN DE LA MIRADA

El narrador está enamorado de Inés, la hermana de Bob, quien se opone a dicho noviazgo. Su argumento es que aquel es “viejo”:

Usted –le dice Bob– es egoísta; es sensual, de una sucia manera. Está atado a cosas miserables y son las cosas las que lo arrastran. No va a ninguna parte, no lo desea realmente. Es eso, nada más (96).

Los encuentros entre estos se producen en la sala de la casa de Bob y su hermana y en el bar de un club que ambos visitan. La mayor parte de estos encuentros es dominada por el intercambio de miradas y el silencio de Bob, y ya en el segundo párrafo del texto se enuncian los efectos de la mirada de Bob sobre el narrador:

Bob [...] tomaba cerveza [...]. Casi siempre solo, escuchando jazz [...] moviendo apenas la cabeza para saludarme cuando yo pasaba, *siguiéndome con los ojos* tanto tiempo como yo me quedara, tanto tiempo como me fuera posible *soportar su mirada azul* detenida incansablemente en mí, manteniendo sin esfuerzo el intenso desprecio y la burla, más suave. También con algún otro muchacho, los sábados [...]. Se interrumpía al verme pasar para hacerme el breve saludo y *no sacar los ojos de mi cara*, resbalando palabras apagadas y sonrisas por una punta de la boca hacia el compañero que *terminaba siempre por mirarme* y duplicar en silencio el desprecio y la burla (92)¹.

¹ Cursiva nuestra. Lo mismo en las citas que siguen.

Lo primero que se hace notar es esta mirada ‘difícil de soportar’. El narrador interpreta lo que le viene del Otro como desprecio y burla. Además, “detenida incansablemente en mí” se puede traducir como lo ‘insoportable’ del lado del narrador. Hay así una fuerza de la mirada que tiene efectos y que habla en silencio, algo así como una retórica, una elocuencia de las miradas que en este caso transmite desprecio y burla y que más adelante le producirá un “vergonzante respeto” (93) y una especie de angustia humillada que, aunque no se dice explícitamente, se percibe en lo que dice y cómo lo dice el narrador. Por otra parte, el silencio que priva en las escenas acentúa la elocuencia de la mirada.

El texto de Onetti presenta de una manera muy sutil las relaciones que se pueden establecer con los otros y las maneras de ‘decirles algo’. Por ejemplo, cómo se puede ‘actuar’ para conmover al otro. El relato continúa así:

A veces me sentía fuerte y *trataba de mirarlo*: apoyaba la cara en una mano y fumaba encima de mi copa *mirándolo sin pestañear*, sin apartar la atención de mi rostro que debía sostenerse frío, un poco melancólico. En aquel tiempo Bob era muy parecido a Inés; podía ver algo de ella en su cara a través del salón del club, y acaso alguna noche lo haya mirado como la miraba a ella. Pero casi siempre prefería *olvidar los ojos* de Bob y me sentaba de espaldas a él y *miraba las bocas* de los que hablaban en mi mesa, a veces callado y triste para que él supiera que había en mí algo más que aquello por lo que había juzgado, algo próximo a él; a veces me ayudaba con unas copas y pensaba “querido Bob, andá a contárselo a tu hermanita”, mientras acariciaba las manos de las muchachas que estaban sentadas a mi mesa o estiraba una teoría sobre cualquier cosa, para que ellas rieran y Bob lo oyera (93).

Se puede observar el desigual enfrentamiento entre el narrador y Bob, pues se puede percibir cómo Bob es más fuerte que aquel en el tono con que se relatan los hechos que es el de alguien que implora piedad, que pide ser mirado ‘amablemente’. Además, es importante hacer notar el nivel en que se produce o se piensa la transmisión de mensajes: el narrador habla con sus actos, pone en escena unas acciones que están destinadas a decirle algo a Bob, él quiere ser mirado, interpretado por Bob de cierta manera y enviarle un mensaje

con sus actos: “para que él supiera que había en mí algo más [...], algo próximo a él” (93).

Por otra parte, el narrador trata de ser fuerte, de sostener la mirada, el rostro frío, pero al final termina mirándolo como miraba a Inés, a su amada; se puede suponer, por lo tanto, que lo veía con los ojos del amor. Así, estos intentos del narrador por llamar la atención de Bob, por solicitar de él cierto tipo de mirada comprensiva, por enfrentarlo, son comedias –así lo dice él–, puestas en escena ridículas que no alcanzan para convocar a Bob donde el narrador quiere: no lo ve donde él quiere.

Esto evoca una afirmación de Jacques Lacan según la cual cuando “en el amor pido una mirada es algo intrínsecamente insatisfactorio y que siempre falla porque –Nunca me miras desde donde yo te veo. / Y a la inversa lo que miro no es nunca lo que quiero ver” (Lacan 1995: 109).

4. LA DEMANDA DE MIRADAS

Lo que sigue en esta tragicomedia es un encuentro donde el ruego del narrador, primero de ser mirado –de ser amado– por Bob alcanza su culmen y en el cual el silencio es aumentado por el sonido de un piano que musicaliza la escena para darle un dramático tono:

Pero ni la actitud ni la mirada de Bob mostraban ninguna alteración en aquel tiempo, hiciera yo lo que hiciera. Sólo recuerdo esto como prueba de que él anotaba mis comedias en la cantina. Tenía un impermeable cerrado hasta el cuello, las manos en los bolsillos. Me saludó moviendo la cabeza, miró alrededor enseguida y avanzó en la habitación como si me hubiera suprimido con la rápida cabezada: lo vi moverse dando vueltas a la mesa, sobre la alfombra, andando sobre ella con sus amarillentos zapatos de goma. Tocó una flor con un dedo, se sentó en el borde de la mesa y se puso a fumar mirando el florero, el sereno perfil puesto hacia mí, un poco inclinado, flojo y pensativo. Imprudentemente –yo estaba de pie recostado contra el piano– empuje con mi mano izquierda una tecla grave y quedé ya obligado a repetir el sonido cada tres segundos, mirándolo (93).

Como se puede ver en este párrafo, toda la atención del narrador recae sobre Bob. El texto subraya la mirada de este al mostrar principalmente su cabeza, ya que el resto del cuerpo está cubierto por un impermeable. Bob entra y reduce a una nada al narrador con su gesto; ante esto, al ver que no es visto, lo llama, como se verá, haciendo sonar el piano: la mirada de Bob lo avergüenza, pero el no ser visto lo nadifica, lo suprime, lo lástima. Con esto el relato muestra que el narrador persigue la mirada de Bob, está siempre atento a ella y la pide, aunque sea difícil de soportar.

Los efectos de las miradas y actitudes de Bob sobre el narrador son odio y un “vergonzante respeto”. El sintagma “cobarde ferocidad” resume la condición general del narrador, que se mueve entre la vergüenza y el respeto, el odio y el amor, la valentía y la cobardía. Lo mismo en relación con los efectos de las miradas de Bob, que lo lastiman, pero a las que no quiere renunciar porque, cuando no lo ve, sufre; por eso las convoca, las pide, las llama de esa manera ‘patética’, incluso ‘ridícula’ que nos muestra el texto:

Yo no tenía por él más que odio y un vergonzante respeto, y seguí hundiendo la tecla, clavándola con una cobarde ferocidad en el silencio de la casa, hasta que repentinamente quedé situado afuera, observando la escena como si estuviera en lo alto de la escalera o en la puerta, viéndolo y sintiéndolo a él, Bob, silencioso y ausente [...]; sintiéndome a mí, alto y rígido, un poco patético, un poco ridículo en la penumbra, golpeando cada tres exactos segundos la tecla grave con mi índice. Pensé entonces que no estaba haciendo sonar el piano por una incomprensible bravata, sino que lo estaba llamando; que la profunda nota que tenazmente hacía renacer mi dedo en el borde de cada última vibración era, al fin encontrada, la única palabra pordiosera con que podía pedir tolerancia y comprensión a su juventud implacable. Él continuó inmóvil hasta que Inés golpeó la puerta del dormitorio antes de bajar a juntarse conmigo (93-94).

La narración presenta esta dimensión particular de la mirada que le permite al narrador salirse de la escena y verse él mismo desde afuera de ella, le permite verse ver a Bob que no lo ve, lo que duplica el ‘patetismo’.

5. EL OUDIO QUE DEVIENE AMOR, EL GOZO DE LA MIRADA

La dimensión de los afectos, los pedidos, los ruegos, se va a manifestar con toda su fuerza al final del relato. *Bienvenido, Bob* es una historia en donde están involucrados –como se ha dicho– tres personajes: el narrador, Bob e Inés, hermana de Bob y querida del narrador, y aunque en el relato se enuncia el odio de este hacia Bob, la narración traslapa constantemente los afectos que generan el uno y la otra en el narrador: amor, odio, vergüenza.

Se produce una superposición de las imágenes de Inés y de Bob, en un “ver a Inés en Bob” (93) que sugiere un desplazamiento de los afectos de una al otro que terminará por imponerse al final del texto: el odio y respeto por Bob, el ya citado “Yo no tenía por él más que odio y un vergonzante respeto” (93) se convierte en un claro amor a Bob que ha pasado a estar en la posición que este antes le asignaba al narrador, la de un viejo “emporcado para siempre” (99).

La dimensión de la venganza que se manifiesta en el texto, con una potencia de verdad que llama a la reflexión, es singular. Un tipo que manifiesta que su mayor placer, el goce al que ha consagrado su vida es la venganza y el odio, devenido amor, es, realmente, perturbador, aunque no inverosímil. Ver la imagen pervertida del enemigo degradado; usufructuar una gozosa y enfurecida satisfacción del odio, es algo que dice de la condición humana; pero, a la vez, permite situar esta otra satisfacción, el gozo del narrador que consiste en ver a Bob “emporcado para siempre”. El odio es el sustrato de este amor.

6. CODA FINAL SOBRE LA MIRADA

Finalmente, en *Bienvenido, Bob*, se muestra la dimensión de la mirada como escindida de la visión. En varias ocasiones, el narrador evoca a Inés en Bob; puede verla, en un “gastado rasgo” (98), un gesto que el otro realiza y se juega en esto, como se ha dicho, un equívoco particular en la relación amorosa entre uno y otro. Además, es aquí donde se manifiesta la mirada como escindida de la visión en sentido de ver lo ausente, ver a la perdida Inés a partir de un rasgo de Bob:

Si aquella noche el rostro de Inés se me mostró en las facciones de Bob, si en algún momento el fraternal parecido pudo aprovechar la trampa de un gesto para darme a Inés por Bob, fue aquella, entonces, la última vez que vi a la muchacha [...]. Ahora hace cerca de un año que veo a Bob casi diariamente, en el mismo café [...]. Cuando nos presentaron –hoy se llama Roberto– comprendí que el pasado no tiene tiempo y el ayer se junta allí con la fecha de diez años atrás. Algún gastado rastro de Inés había aún en su cara, y un movimiento de la boca de Bob alcanzó para que yo volviera a ver el alargado cuerpo de la muchacha, sus calmosos y desenvueltos pasos, y para que los mismos inalterados ojos azules volvieran a mirarme bajo un flojo peinado que cruzaba y sujetaba una cinta roja. Ausente y perdida para siempre, podía conservarse viviente e intacta, definitivamente inconfundible, idéntica a lo esencial suyo. Pero era trabajoso escarbar en la cara, las palabras y los gestos de Roberto para encontrar a Bob y poder odiarlo (97-98).

En este pasaje, se puede situar con claridad lo propio de la mirada como escindida del ojo y los dos aspectos de la mirada misma: como objeto y como acto. Inés, aunque “ausente y perdida” se conserva “viviente e intacta” en esta imagen que se le aparece en el “gastado rastro”, en el borrado rastro de Inés en la cara de Bob. Así, el narrador ve a la Inés ausente, donde está borrada y perdida. Una mirada imaginada por el narrador en el campo del Otro (Lacan).

Otro singular aspecto del acto de mirar que se narra en la historia es que el narrador se mira como siendo mirado desde la mirada ausente de Inés. Esto permite situar con mucha precisión la mirada tal y como la concibe el psicoanálisis: como objeto evanescente de la pulsión y como satisfacción, como gozo del acto de mirar y ser mirado.

En conclusión, como se ha comprobado, *Bienvenido, Bob* pone en escena la dimensión de la mirada, sus juegos, sus duelos, sus afecciones y efectos de una manera llamativa, singular y potente. En el conflicto dramatizado en el relato la mayor parte de las acciones se efectúan con miradas, miradas que hablan de un odio que deviene amor.

BIBLIOGRAFÍA

- ATWOOD, Margaret (2003), *Negotiating with the Dead. A writer on writing*, New York, Anchor Books.
- CAPO, Juan Carlos (2013), *Adolescente Onetti*, en “Revista Uruguaya de Psicoanálisis”, n. 117, pp. 33-46.
- CERVERA SALINAS, Vicente (2009), *Bienvenido, Onetti (1909-2009)*, en “Revista Monteagudo”, 3^{era} época, n. 14, pp. 13-14.
- CUETO, Alonso (2008), *Vejez y juventud*, en “Anales de Literatura Hispanoamericana”, Madrid, vol. 37, pp. 43-59.
- INGENIEROS, José (2013 [1926]), *El Hombre Mediocre*, Buenos Aires, Tecnibook Ediciones.
- LACAN, Jacques (1995), *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Seminario Libro 11, Buenos Aires, Paidós.
- MARTÍNEZ, Elena María (2006), *Espacio homosocial en “Bienvenido, Bob”, “Presencia”, y Cuando entonces, de Juan Carlos Onetti*, en “Letras Hispanas”, vol. 3, n. 2, otoño, pp. 21-30.
- MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Víctor Hugo (2015), *El humanismo radical de Juan Carlos Onetti*, en “Revista del San Luis”, nueva época, año V, n. 9, enero-junio, pp. 160-179.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio (2014), *Sueños realizados: invitación a los relatos de Juan Carlos Onetti*, en *Cuentos Completos*, Barcelona, Alfaguara.
- NASIO, Juan David (2001), *La mirada en Psicoanálisis*, Buenos Aires, Gedisa.
- ONETTI, Juan Carlos (2011), *Bienvenido, Bob*, en Juan Carlos Onetti, *Cuentos Completos*, Buenos Aires, Alfaguara, pp. 92-100.
- RAMA, Ángel (1980), *Onetti en la narrativa de América latina*, “Texto Crítico”, 6, 18-19, pp. 22-32.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1979), *Prólogo*, en *Obras Completas de Juan Carlos Onetti*, Madrid, Aguilar.
- VARGAS LLOSA, Mario (2008), *Viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*, Barcelona, Alfaguara.
- VERANI, Hugo J. (1995), *Juan Carlos Onetti: La aventura de la escritura*, en “Nueva Revista de Filología Hispánica”, n. 1, pp. 125-144.
- WACJMAN, Gerard (2018), *Les séries, le monde, la crise et les femmes*, Paris, Verdier.

Procesos de lexicalización en torno al ‘ojo’

Ariana Suárez Hernández*

1. PLANTEAMIENTO INICIAL

Cuando leí la propuesta de este evento, me llamó la atención. Me enteré, después, del coloquio anterior sobre el ‘corazón’, y comprendí la idea que me inspiró¹.

En este trabajo nos proponemos analizar algunas expresiones que empleamos en nuestro día a día, y que muestran el peso y la importancia que tiene el ‘ojo’ en nuestro vocabulario. Pretendemos conocer de dónde vienen esas expresiones, cómo o cuándo han experimentado el cambio metafórico evidente por el que han pasado, y de qué manera se recogen en los diccionarios de la Academia².

* Universidad Carlos III de Madrid.

¹ “*El corazón es centro*. Narraciones, representaciones y metáforas del corazón en el mundo hispánico” (Universidad de Padua, 6-8 de octubre de 2016). Ver el volumen correspondiente Cancellier – Cassani – Dal Maso (eds.) 2017.

² [En el volumen Cancellier – Cassani – Dal Maso (eds.) (2017), “*El corazón es centro*”. *Narraciones, representaciones y metáforas del corazón en el mundo hispánico*, Julia Zugazagoitia y Marcela Flores ofrecen los resultados de una investigación diacrónica sobre el lexema ‘corazón’ (*Diversos grados de subjetivación en dos construcciones con ‘corazón’*) que abre la pista metodológica a este segundo trabajo sobre los ‘ojos’ que aquí se publica. Ver Zugazagoitia – Flores (2017: 543-550). Nota de los editores.]

2. MARCO TEÓRICO

Para comenzar con este estudio, nos hemos planteado algunas cuestiones previas sobre semántica, y qué papel desempeña en el desarrollo y la evolución de los significados de las expresiones que analizamos. En esta ocasión, centraremos nuestro interés en las expresiones ‘abre los ojos’, ‘dichosos los ojos’ y ‘ojos que no ven’. Algunas de las ideas sobre las que reflexionamos son el cambio de significado, los significados metafóricos y la lexicalización por debilidad semántica.

En el largo devenir de la evolución lingüística entran en juego distintos procesos que tienen como resultado el cambio de análisis –reanálisis–³ de los términos, de manera que estos dejan de significar o de funcionar como lo hacían etimológicamente para pasar a un ámbito novedoso. En muchos casos, este cambio se produce por un fenómeno conocido como subjetivización, que consiste en “un cambio mediante el que las valoraciones, actitudes y puntos de vista del hablante encuentran codificación explícita en la gramática de una lengua, llegando a constituir un significado convencional en esa lengua” (Company 2014: 18)⁴. También Traugott había definido la subjetivización como “a pragmatic-semantic process whereby meanings become increasingly based in the speaker’s subjective belief state/attitude toward the proposition” (Traugott 1989: 35). Así, vemos cómo no resulta extraño que un término con un significado inicial

³ “A change in the structure of an expression or class of expressions that does not involve any immediate or intrinsic modification of its surface manifestation” (Langacker 1977: 58).

⁴ Es muy interesante el análisis de Company en el que pone en cuestión “qué es lo fundamental, si la gramaticalización o el reanálisis, en otras palabras, cuál implica a cuál” (Company 2010: 36), y concluye que dependerá del enfoque adoptado; “el reanálisis no solo está presente sino que es un mecanismo recurrente y necesario para dar cuenta de la gestación de una nueva categoría en la lengua” (Company 2010: 42). Mientras algunos teóricos como Campbell (2000) o Newmeyer (2000) creen que la gramaticalización solo es un proceso de reanálisis, Haspelmath (1999), Hopper – Traugott (2003) o Traugott – König (1991) opinan que son dos procesos distintos y diferenciados.

y literal abandone paulatinamente ese ámbito, en una debilidad semántica, para llegar a ocupar un nuevo lugar en el lexicón de una comunidad hablante. Ocurre también que no siempre tiene por qué abandonar su lugar inicial: pueden desarrollar el nuevo significado y mantener el etimológico, por un tiempo determinado –durante el que se conocen como ‘contextos puente’ (Diewald 2006; Heine 2002)– o de manera indefinida, en una duplicidad permanente. Eso es lo que observamos en dos de las expresiones que analizamos aquí, ‘abre los ojos’ y ‘ojos que no ven’: se trata de sintagmas que pueden conservar sus significados originales, pero que también se emplean con un valor metafórico, que empobrece el significado etimológico y realza la idea de la subjetivización y la especialización en el nuevo valor. Por su parte, el sintagma ‘dichosos los ojos’ solo puede ser entendido en su valor metafórico.

Asimismo, no podemos ignorar que ese cambio es provocado, en numerosas ocasiones, por procesos de carácter metafórico o metonímico de tipo inferencial. Las metáforas “constituyen un procedimiento habitual para expresar hechos y relaciones abstractas en términos de otras más concretas con las que comparten algún tipo de paralelismo o similitud estructural o relacional” (Elvira 2015: 113). Así pues, se produce un desplazamiento de significado desde lo más concreto hasta lo más abstracto, y esto es lo que parece que ocurre con las expresiones que vamos a analizar a continuación.

Por último, un pequeño apunte sobre por qué hablamos de lexicalización y no de un proceso de gramaticalización: no estamos hablando de esta última, puesto que no se crea una categoría gramatical nueva, solo se modifica el significado literal y se emplea otro nuevo, metafórico. La lexicalización implica un cambio en los mecanismos de producción y comprensión de una expresión lingüística, “se genera a través de la regla o combinatoria gramatical y después queda almacenada y fosilizada en el repertorio lexical de los hablantes, sin necesidad de análisis gramatical previo” (Elvira 2015: 180). Por ello, podemos adelantar que el proceso que se produce en estos casos es un proceso de lexicalización, que va a permitir que analicemos sus significados de una manera alejada de la literalidad.

3. 'ABRE LOS OJOS'

Empezamos el análisis⁵ con el sintagma 'abre los ojos'. Los primeros ejemplos se registran muy pronto: vemos que en el siglo XIII ya se documenta el sintagma 'abre los ojos', pero lo que más nos llama la atención de este ejemplo es que su valor combina a la perfección la esencia misma del significado literal y el significado metafórico: 'abre los ojos' va seguido de 'corporales' y 'espirituales', lo que demuestra que se emplea con los dos significados desde esta época tan temprana. Además, esta combinación deja patente desde el principio que los dos tipos de análisis van a estar presentes de manera simultánea y no son incompatibles. Eso sí, cuando aparecen juntos los dos valores, encontraremos en el contexto elementos que nos permitan reconocer si debemos hacer un análisis literal o metafórico, como ocurre en el ejemplo 1, a partir de los dos complementos que acompañan al sintagma.

1. E porque el que en este mundo biue sienpre es combatido de tres espeçiales enemigos, los quales son el diablo e el mundo e la carne, e por ende ha menester que estes sienpre aperçebido para te defender dellos, e avn para los vençer e ferir e echar de ti. Por ende, *abre los ojos* corporales e spirituales e vee e oye e entiendo e aprende mis castigos, e ayudate de los tres poderios e graçias que Nuestro Sennor Dios te quiso dar a ty e a toda criatura razonable; las quales son razon e memoria e entendimiento, que son tres potençias espeçiales (Anónimo 1293: *CORDE*, cursiva mía).

Dos siglos más tarde, llama la atención documentar un ejemplo muy similar al anterior, en el que el sintagma vuelve a combinarse con el mismo tipo de complemento: 'espiritual' y 'corporal'. Sin duda, esta especificación se hace para dejar patente que el oyente debe saber que se habla de la visión física y de la visión metafórica. De nuevo, se ofrece al interlocutor la información necesaria para hacer el tipo de análisis que se requiere.

⁵ Utilizaremos como fuente los siguientes corpus con consulta en línea: el *CORDE*, el *CORPES XXI* y el *CNDHE*.

2. Pues, el que esto fase, estas obras syete de misericordia cierto es que las non cunple, corporales nin espirituales. Pues, amigo, *abre los ojos* espirituales e corporales; mira e vee cuántos daños de locamente amar provienen, por donde non solamente el tal pyerde la vida perdurable, mas cobra las penas infernales (Martínez de Toledo 1438: *CORDE*, cursiva mía).

En los siguientes ejemplos, de los siglos sucesivos, seguimos viendo un uso metafórico de la expresión. En el ejemplo 3, del siglo XVI, se vuelven a dar al oyente las herramientas para que sepa que debe hacer una interpretación metafórica, que el sintagma se ha desprendido momentáneamente de su valor literal y que se produce una reinterpretación de este: por ello, el sintagma se acompaña de “los ojos del entendimiento”, dejando de lado el análisis etimológico. Ocurre algo similar en el ejemplo 4, en el que quien abre los ojos es el desengaño amoroso, lo que de nuevo permite, y obliga, la interpretación metafórica. En el ejemplo 5, sin embargo, la interpretación no está clara y podría considerarse ambigua, debido a que, si bien por un lado se combina este sintagma con otro equivalente, relacionado con el sentido del oído, “presta el oído”, también parece evidente que su análisis tiene que ver con algo que no es puramente físico o sensorial, sino más bien superior o divino: “escucha [...] y verás cómo Dios [...]”.

3. Señor Tirante, *abre los ojos* del entendimiento y mira la gran desventura que te espera, y reconociéndote, da lugar a la razón y refrena los desseosos apetitos, y en otras obras virtuosas pon todos tus pensamientos y resiste aqueste principio de libidinosa voluntad (Anónimo 1511: *CORDE*, cursiva mía).

4. Mas cuando el desengaño *abre los ojos*, dicen que amor es una furia del infierno y sus damas unos demonios; y entonces aprenden con más verdad (Gómez de Tejada 1636: *CORDE*, cursiva mía).

5. Escucha, oirás lamentar al pobre y verás cómo Dios cuida de lo que tú habías de hacer con la hacienda que te dio; no te hagas malquistado con tu criador, *abre los ojos* y presta el oído, que si no lo haces te diré que aún eres peor que el áspid, pues para no oír a quien le quiere encantar cose

él un oído con la tierra y el otro tapa con la cola (Santos 1663: *CORDE*, cursiva mía).

Los ejemplos 6 y 7 requieren claramente un análisis metafórico de la expresión: en 6 se combina con la idea de un hombre ciego que recupera la visión ante un hecho que despierta su interés, lo que implica que el análisis no puede ser literal. En el ejemplo 7 se habla de la 'ceguera' espiritual de quien no ve la luz del sol, puesto que tampoco podrá ver la luz de las estrellas. De nuevo, el análisis modificado está claro en este séptimo ejemplo, ya del siglo XVIII.

6. [...], a lo menos por lo que toca a ayudantes y peones, es que antiguamente se les rebajaba a éstos el ciento por ciento, y deben confesar los del error primero, que a estos hombres no se les pagaba nada por un trabajo tan rudo. La cuenta del ciento por ciento *abre los ojos* al hombre más ciego, porque o no debía pagar nada o debía pagarle la mitad del ajuste fantástico en plata y efectos al precio regular de la plaza, y como si fuera a plata en contado (Concolorcorvo 1775: *CORDE*, cursiva mía).

7. Señor, pues quando os ausenteis vos, no quedarán vuestros Apostoles, que son luzes vuestras también? Si. Pues que importa que no os sigan aora, si podrán seguirnos después en vuestra vicaría luz? Porque lo ordinario es, que quien a toda la luz del Sol no *abre los ojos*, menos los abrirá a una estrella. Y quien deja passar la luz que Dios le da, merece que se le niegue otra luz (Garau 1703: *CORDE*, cursiva mía).

Los últimos ejemplos, ya a partir del siglo XIX, siguen en la misma línea con este tipo de valor: el ejemplo 8 habla de los "ojos de la tierra", que abre cuando se produce un movimiento provocado por un volcán. Esta idea de la tierra vuelve a repetirse en el ejemplo 10, del siglo XX, en el que se compara la naturaleza con una persona ciega, que solo abre los ojos cuando llega el esplendor primaveral. Por su parte, el ejemplo 9 tiene más que ver con la visión subjetiva, del 'tercer ojo', en el que la vista se relaciona con el saber y el intelecto: así, Galdós nos invita a aprender de la vida abriendo los ojos.

8. Es la muchedumbre inmensa que llaman pueblo, a quien se fascina, sobre el cual se pisa, se anda, se sube; cava, suda, sufre. Alguna vez se

levanta, y es terrible, como se levanta la tierra en un terremoto. Entonces dicen que *abre los ojos*. Es un error. Tanto valdría llamar ojos de la tierra a las grietas que produce un volcán. Ni más ni menos que una piedra, no se mueve de su sitio si no le dan un empellón (Larra 1835: *CORDE*, cursiva mía).

9. Imita al noble Marqués de la Sagra, hermano de la Villaverdeja, que con mundana filosofía se ha dedicado a las cigarreras (entre las cuales las hay muy monas), y gracias a lo económico de sus vicios, ha podido fomentar sus propiedades de Griñón, Alameda y Villamiel... Ahí tienes un modelo de próceres que sabe divertirse mirando por la prosperidad del país... Aprende, *abre los ojos*... (Pérez Galdós 1904: *CORDE*, cursiva mía).

10. Esta alegría la experimenta la tierra que durante los días del invierno se encierra en la noche de su interior, sin luz ni más compañía que el recuerdo de las estampas floridas. La tierra es una ciega que *abre los ojos* todos los años en primavera (Asturias 1926: *CORDE*, cursiva mía).

Las primeras conclusiones que podemos sacar sobre esta expresión son, en primer lugar, que su uso siempre ha estado muy ligado a lo metafórico, relacionado con la visión no literal, sino intelectual, y que se ha empleado recurrentemente con la idea del conocimiento. En segundo lugar, también hemos comprobado cómo este uso metafórico se ha desarrollado de manera paralela a su valor literal, desde los primeros registros, puesto que en el siglo XIII ya se documenta este uso. Así, en este caso, no podemos hablar de un proceso de lexicalización reciente, sino que su empleo ha ido siempre de la mano con el valor etimológico.

4. 'DICHOSOS LOS OJOS'

En este caso, ya no analizamos un sintagma que puede ser objeto de dos tipos de análisis, sino que nos fijamos en una combinación recurrente que surge de la idea del 'ojo' como parte esencial y como valor imprescindible, y relaciona la visión con lo positivo de encontrarse con alguien a quien se ha echado de menos –o no, pues el

uso de esta expresión parece recriminar a la otra persona su ausencia—durante largo tiempo. Lo primero que nos ha llamado la atención en este análisis, que elegimos por considerarla una expresión frecuente e ilustrativa, es que, de hecho, no es tan frecuente como la anterior: documentarla resulta más difícil y, claramente, se trata de un uso más moderno. Los primeros registros datan del siglo XIX, y es Galdós de quien, por primera vez, podemos leer este sintagma, como vemos en el ejemplo 1. Se remarca de esta manera la alegría y sorpresa por volver a ver a alguien a quien no se ha visto en un tiempo. Durante este mismo siglo será de nuevo Galdós quien vuelva a emplearla, como vemos en el ejemplo 2, con el mismo significado. Ya en el siglo XX, como se puede ver en el ejemplo 3, sigue empleándose la expresión, si bien no podemos ignorar el hecho de que quien lo hace vuelve a ser otro autor canario, tras Galdós. Nos planteamos si puede tener alguna relación dialectal con las islas, pero no es posible documentar más indicios de ello. Por otro lado, en cuanto a la presencia en la oración, como podemos comprobar, no es raro que aparezca entre signos de exclamación, lo que remarca la idea de la alegría y la sorpresa.

1. AUGUSTA. – (a INFANTE.) Manolo, *dichosos los ojos...* Hoy hemos hablado muy mal de ti... ¿Por qué no viniste a comer? (Pérez Galdós 1889: *CORDE*, cursiva mía).

2. Hola, Mariano, *dichosos los ojos* que te ven (Pérez Galdós 1899: *CORDE*, cursiva mía).

3. ¡Sus, don Manué, *dichosos los ojos*, cristiano! ¿Cómo le va? (Guerra Navarro 1941-1961: *CORDE*, cursiva mía).

Los siguientes ejemplos son ya todos del siglo XX y siguen presentando la misma idea: se emplea el sintagma para expresar alegría y, sobre todo, sorpresa, de volver a ver a alguien.

4. “Hola, Fulano, ¿cómo estás? ¡Cuánto tiempo sin vernos!” “Salud, Menganito; *dichosos los ojos* que te ven. ¿Has venido por Madrid? ¿Tu mujer está bien? ¿Dio a luz ya?” (Carretero 1947: *CORDE*, cursiva mía).

5. Hola, Martín, ¡*dichosos los ojos!* (Cela 1951: *CORDE*, cursiva mía).

6. Yo le dije: “Soy Miguel Gamero, ¿no te acuerdas?”. “Sí, hombre, claro, *dichosos los ojos*”, me contestó (Caballero Bonald 1962: *CORDE*, cursiva mía).

Durante el siglo XXI se vuelve, sin duda, más frecuente la locución. Así, en el *CORPES XXI* se puede documentar con más frecuencia que en los siglos anteriores. En todos los ejemplos que se recogen a continuación se observa cómo la locución se emplea siempre con el mismo valor: la expresión de la sorpresa y el regocijo por encontrar a alguien a quien no se ha visto en largo tiempo. En los ejemplos 7 y 9 se completa la expresión “los ojos que lo ven”, “los ojos que te ven”; en 8 se deja en suspenso, sin terminar; por su parte, en 10, la locución se completa con un final que no es el que le corresponde, haciendo una suerte de mezcla entre dos de los sentidos, la vista y el oído.

7. Samuel, *dichosos los ojos* que lo ven. ¿Qué lo trae por estos predios? (Goldemberg 2001: *CORPES XXI*, cursiva mía).

8. *Dichosos los ojos*, señora Moliner... (Ruiz Zafón 2003: *CORPES XXI*, cursiva mía).

9. ¡Sergia! *Dichosos los ojos* que te ven, pasa adelante, en qué puedo servirte? (Vijil Rosales 2005: *CORPES XXI*, cursiva mía).

10. *Dichosos los ojos* que te oyen (Olguín 2008: *CORPES XXI*, cursiva mía).

En el uso de esta expresión, la principal conclusión que podemos extraer es que se vuelve a dar importancia a la idea de ‘ojo’ como centro de la percepción cognitiva y, además, se relaciona con algo positivo, en este caso, la sorpresa de volver a ver a alguien. Se combina bien la idea real de volver a ver a alguien con la idea metafórica de que los ojos se convierten en un ‘ser’ capaz de sentir dicha o fortuna. Destaca también en este análisis lo tardío de la expresión, y que no sea hasta finales del siglo XIX cuando se documenta, llegando a ser más frecuente en el momento actual.

5. 'OJOS QUE NO VEN'

En el uso de esta expresión, que a menudo se deja incompleta, en lugar de con la terminación 'corazón que no siente', se hace una referencia explícita al saber, y a la relación entre el conocimiento y el sentido de la vista. Así, se expresa que la ignorancia permite al individuo ser feliz. Por otro lado, no podemos obviar que este refrán hace un uso completo de los dos puntos centrales de este coloquio internacional y su antecesor: el 'ojo' y el 'corazón'. Seguro que no es casualidad.

Además del uso literal y etimológico del verbo 'ver', se desarrolla muy temprano el valor metafórico, en el que la visión se relaciona con el conocimiento. Así, en el ejemplo 1, del siglo XVI, vemos que se emplea el sintagma de manera no literal, pues se hace un juego de palabras, mientras que en el ejemplo 2, del siglo XVII, ya se registra el valor metafórico de ese sintagma, tal y como lo seguimos empleando en la actualidad.

1. *Ojos que no ven* lo que ver desean, ¿qué verán que vean? (Padilla 1583: *CNDHE*, cursiva mía).

2. Por eso dicen que *ojos que no ven*, corazón que no quiebran (Rojas de Villadandro 1603: *CNDHE*, cursiva mía).

En el ejemplo 3 volvemos a ver el mismo uso, también en el siglo XVII, en el que se combina el desconocimiento con el resultado del no sufrimiento. Por su parte, el ejemplo 4, sin embargo, supone la muestra de que, aunque el nuevo valor está lexicalizado en el lexicón del hablante, los ojos siguen sirviendo para ver, y de esa manera se continúa empleando, como es natural.

3. Dicen que *ojos que no ven* no quebrantan el corazón (Gracián 1655: *CNDHE*, cursiva mía).

4. Luego lo lloran, y se limpian, y purifican; porque si les pega algo, luego no ven, y *ojos que no ven*, no son ojos (Garau 1703: *CNDHE*, cursiva mía).

En los ejemplos que siguen podemos ver, en primer lugar, en el ejemplo 5, cómo el refrán se deja inacabado de manera muy frecuente, debido a que es conocido por todos. Por otro lado, en el ejemplo 6 sí se finaliza ese refrán: además, en este caso, ya no hablamos de “quebrar” el corazón sino de la forma más común hoy en día, “corazón que no siente”.

5. *Ojos que no ven...* etcétera. Lo cierto es que en todas partes cuecen habas, como dice... (Bretón de los Herreros 1841: *CNDHE*, cursiva mía).

6. También el tiempo y la distancia pusieron malezas entre los dos. Y la vida había sido muy dura para ambos. Florencio supo que Ana María había tenido un hijo, pero “*ojos que no ven, corazón que no siente*”, y él se tragó la amargura al son de la música de los zancudos en los “cusules” de la compañía (Amaya Amador 1940: *CNDHE*, cursiva mía).

Ocurre lo mismo en el ejemplo 7, en el que se finaliza el refrán con la forma lexicalizada. En el ejemplo 8, en cambio, se deja inacabado, apoyado en los puntos suspensivos, que permiten entender que el final es sabido y que, por lo tanto, no hay sorpresas.

7. Lo que se sufre de lejos –opinó don Guido– parece que no existiera para los que no son testigos. “*Ojos que no ven, corazón que no siente*” (Baeza Flores 1970: *CNDHE*, cursiva mía).

8. Sí, hijos, sí, marcharos, que *ojos que no ven...* (Marsillach 1995: *CNDHE*, cursiva mía).

Por último, ya en el *CORPES XXI*, se localizan numerosos ejemplos de esta expresión perteneciente al refranero español, y que sigue tan vigente. En 9 no se completa la locución y en 10 sí se hace, aunque con un final que no es el esperado: aquí, en lugar de aludir al sentimiento que no se provoca en el corazón con la bendita ignorancia, se hace referencia a los problemas que se evitan con ese desconocimiento.

9. Ya, pero mi memoria no está aquí y ya se sabe: *ojos que no ven...* Al fin y al cabo la memoria es la imagen que nos hemos fabricado... (Naveros 2001: *CORPES XXI*, cursiva mía).

10. *Ojos que no ven*, problema que no existe (Miralles 2002: *CORPES XXI*, cursiva mía).

En el caso de este sintagma, destaca el hecho de que se combinen los dos elementos mencionados antes, el ‘ojo’ y el ‘corazón’, con lo que se les da una importancia primordial a ambos puntos centrales en el cuerpo humano, uno relacionado con el saber o el conocimiento, y otro relacionado con el sentir. Igual que en los casos anteriores, esta expresión está fijada en el discurso, está lexicalizada, pero a su vez conserva, como es natural, el significado etimológico.

6. DESCRIPCIÓN LEXICOGRÁFICA

A continuación, vamos a hacer un breve repaso por dos obras académicas: el *Diccionario de la lengua española (DLE)* (Real Academia Española 2014), en su versión digital actual y el *Diccionario de Autoridades* (Real Academia Española 1726-1739), para comprobar si estas expresiones se recogen y, por lo tanto, especialmente en el *Diccionario de Autoridades*, si se reconocía ya su valor metafórico.

6.1. ‘abrir los ojos’

La definición que encontramos en el *DLE* es interesante porque deja clara la idea metafórica, ya que insiste en la idea del conocimiento y el saber:

abrir alguien los ojos

1. loc. verb. Conocer las cosas como son, para sacar provecho y evitar las que pueden causar perjuicio o ruina.

También *abrir los ojos* se recoge en el *Diccionario de Autoridades* (Tomo I, 1726), a principios del siglo XVIII, y ya indica que se trata de un uso metafórico, e incluye un ejemplo ilustrativo.

ABRIR EL OJO. Por alusión metafórica significa vivir con cuidado y recelo, estar prevenido, cautelarse, y lo mismo que estar alerta. Lat. *Intentum esse negotio. Sibi vigilanter consúlere, prospicere*. PANT. Rom. 18. O pues de abridór presumes, / abre si sabes el ojo, / que te meterá un esbirro / en un par de calabozos.

6.2. 'dichosos los ojos'

En el *DLE* se recoge como sigue, pero no así en el *Diccionario de Autoridades*, como es lógico dado que no se documenta hasta la era galdosiana:

dichosos los ojos, o dichosos los ojos que te, le, os, etc., ven

1. exprs. U. cuando se encuentra a una persona después de largo tiempo que no se la ve.

6.3. 'ojos que no ven'

Por último, la expresión *ojos que no ven* se recoge únicamente en el *Diccionario de Autoridades* (Tomo V, 1737), indicando que se trata de un refrán e insistiendo también en la idea de que la vista es el conocimiento, y la falta de ella la ignorancia, que da la tranquilidad o felicidad.

OJOS QUE NO VEN CORAZÓN QUE NO LLORA. Refr. que da a entender, que las lástimas que están lejos se sienten menos que las que se tienen a la vista. Latín.

7. CONCLUSIONES

En este breve análisis hemos podido comprobar cómo tres expresiones que se basan en la idea del 'ojo' han pasado al caudal léxico y tienen aprobación y presencia, tanto de los hablantes como de las instituciones académicas. Se reconoce su lexicalización en tanto en

cuanto se admite su uso metafórico, y se obvia su valor etimológico, que no desaparece, pero que pasa a un segundo plano cuando se activa el mecanismo del reanálisis, mediante el que el oyente puede interpretar el valor apropiado para cada caso.

En dos de los casos se ha evidenciado que se trata de un uso metafórico bastante temprano: ‘abre los ojos’ se registra desde el XIII, mientras que ‘ojos que no ven’ es posible documentarlo desde el siglo XVI; ‘dichosos los ojos’, sin embargo, es más reciente, y no se registra hasta finales del siglo XIX, si bien la única interpretación posible en esta ocasión es la metafórica.

En todos los casos, se tiene el ‘ojo’ como idea central, y no es de extrañar, pues junto con el ‘corazón’ es el centro de nuestro intelecto y nuestro sentir. En una investigación posterior sería interesante ampliar este análisis a otras partes del cuerpo, para comprobar si puede haber otras tan fecundas como el corazón y los ojos.

BIBLIOGRAFÍA

- CAMPBELL, Lyle (2000), *What's wrong with grammaticalization?*, “Language Sciences”, vol. 23, n. 2-3, pp. 113-161.
- CANCELLIER, Antonella – CASSANI, Alessia – DAL MASO, Elena (eds.) (2017), *“El corazón es centro”. Narraciones, representaciones y metáforas del corazón en el mundo hispánico*, Padova, CLEUP, collana Lince-o. Saperi Nomadi.
- CNDHE = REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2013), *Corpus del Nuevo diccionario histórico de la lengua española (CDH)*, <http://web.frl.es/CNDHE> [21.12.2021].
- COMPANY, Concepción (2010), *Reanálisis, ¿mecanismo imprescindible de la gramaticalización? Una propuesta desde la diacronía del objeto indirecto en español*, “Revista de Historia de la Lengua Española”, n. 5, pp. 35-66.
- COMPANY, Concepción (2014), *Principios teóricos vs datos de corpus. ¿Diálogo o enfrentamiento? Los adverbios en -mente como marcadores del discurso*, en María Marta García Negroni (ed.), *Marcadores del discurso. Perspectivas y contrastes*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, pp. 13-33.
- CORDE = REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Corpus diacrónico del español*, <http://www.rae.es> [20.12.2021].
- CORPES XXI = REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Corpus del español del siglo XXI*, <https://www.rae.es/banco-de-datos/corpes-xxi> [20.12.2021].
- DI EWALD, Gabriele (2002), *A model for relevant types of contexts in*

- Grammaticalization*, en Ilse Wischer – Gabriele Diewald (eds.), *New reflections on Grammaticalization*, Amsterdam, John Benjamins, pp. 103-120.
- DLE = REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014), *Diccionario de la lengua española*, 23ª ed., <https://dle.rae.es> [20.12.2021].
- ELVIRA, Javier (2015), *Lingüística histórica y cambio gramatical*, Madrid, Síntesis.
- HASPELMATH, Martin (1999), *Why is grammaticalization irreversible?*, “Linguistics”, vol. XXXVII, n. 6, pp. 1043-1068.
- HEINE, Bernd (2002), *On the role of context in grammaticalization*, en Ilse Wischer – Gabriele Diewald (eds.), *New reflections on Grammaticalization*, Amsterdam, John Benjamins, pp. 83-101.
- HOPPER, Paul J. – TRAUOGOTT, Elizabeth Closs (2003), *Grammaticalization*, Cambridge, Cambridge University Press.
- LANGACKER, Ronald Wayne (1977), *Syntactic reanalysis*, en Li Charles (ed.), *Mechanisms of Syntactic Change*, Austin, University of Texas Press, pp. 57-139.
- NEWMAYER, Frederik (2000), *Deconstructing grammaticalization*, “Language Sciences”, vol. 23, n. 2-3, pp. 187-229.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1726-1739), *Diccionario de Autoridades*, Tomos I-VI, 1ª ed.
- TRAUGOTT, Elizabeth Closs (1989), *On the rise of epistemic meanings in English: an example of subjectification in semantic change*, “Language”, n. 65, pp. 31-55.
- TRAUGOTT, Elizabeth Closs – KÖNIG, Ekkehard (1991), *The Semantics-pragmatics of grammaticalization revisited*, en Elizabeth Closs Traugott – Bernd Heine (eds.), *Approaches to Grammaticalization*, vol. I, Amsterdam, John Benjamins, pp. 189-218.
- ZUGAZAGOITIA, Julia – FLORES, Marcela (2017), *Diversos grados de subjetivización en dos construcciones con ‘corazón’*, en Antonella Cancellier – Alessia Cassani – Elena Dal Maso (eds.), *“El corazón es centro”. Narraciones, representaciones y metáforas del corazón en el mundo hispánico*, Padova, CLEUP, collana Lince-o. Saperi Nomadi, pp. 543-550.

CIEN MIL OJOS
EN PADUA

Guardando oltre l'Oscurità

*Gianmario Molin** – *Cecilia Rossi***

1. INTRODUZIONE

Chi oggi visita le sale della sezione romana del Museo Civico agli Eremitani di Padova troverà una teca ove sono raccolti i reperti provenienti da una sepoltura femminile ad incinerazione della *Patavium* del II secolo d.C. Nel corredo funerario, originariamente deposto all'esterno dell'anfora che raccoglieva le ossa combuste della defunta, spicca un piccolo specchio costituito da una cornice plumbea quadrata di sei centimetri di lato circa al centro della quale è incastonata una superficie convessa vitrea dal diametro prossimo a cinque centimetri. Un accurato e sapiente restauro ha ridato al reperto nuova consistenza preservandone la forma; purtroppo, l'inevitabile alterazione dei materiali dovuta al bimillenario seppellimento ha spento la vivacità dello specchio che appare oggi incapace di riflettere.

L'osservatore che incuriosito osservi il reperto non può a prima vista cogliere l'articolato insieme di informazioni che l'oggetto può ancora fornire sulla sua storia: dalle competenze tecnologico-scientifiche necessarie alla produzione al contesto economico, ai traffici, agli usi e costumi di una civiltà lontana ma per molti aspetti

* Università degli Studi di Padova.

** Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Venezia e Laguna.

sorprendentemente vicina alla nostra. I risultati recentemente acquisiti da uno studio multidisciplinare condotto sul reperto e pubblicati su una rivista scientifica di settore (Rossi – Pettenò – Emanuele – Faresin – Salemi – Mariotti – Molin 2019) hanno dato luce al fragile oggetto permettendoci di ‘guardare oltre l’oscurità del tempo’. È questo il *leitmotiv* – “Guardando oltre l’Oscurità” – che Gianmario Molin ha sottolineato nella presentazione della comunicazione al Convegno “*Cien mil ojos en dos ojos. Semántica y representaciones del ojo en el mundo hispánico*”.

Nel quadro delle finalità del Convegno ci si è soffermati sui significati attribuibili ai termini ‘guardare’ e ‘vedere’. Il termine ‘guardare’ si riferisce usualmente all’atto con il quale l’occhio viene puntato su un oggetto: l’occhio raccoglie, attraverso un processo di rifrazione della luce, un’immagine virtuale dell’oggetto proiettata, capovolta, sulla retina. Il termine ‘vedere’ assume altresì un più articolato ventaglio di significati che, rispetto al fenomeno fisico-meccanico del guardare, affronta il complesso ambito della ‘percezione’ che, non considerando più esclusivamente la funzione visiva, si amplia agli aspetti psicologici e più in generale al campo della conoscenza e del sapere. In questa accezione, ‘guardare’ e ‘vedere’ assumono una diversa valenza, si può ‘guardare’ con gli occhi e si può altresì ‘vedere’ con la mente; tante volte nell’esperienza quotidiana possiamo guardare senza vedere e, al contrario, si può vedere anche senza guardare come si evince dalle tante espressioni che diamo al ‘vedere’ in senso figurato: “la vedo nera” ben sintetizza un complesso insieme di situazioni difficilmente descrivibile.

Nel campo della ricerca scientifica, ai termini ‘guardare’ e ‘vedere’ si può associare un interessante risvolto metodologico e lo studio multidisciplinare del piccolo specchio ne è emblematico esempio. Ogni disciplina mira a ‘guardare’ l’oggetto secondo proprie metodiche ottenendo risultati che forniscono un’immagine che, per quanto precisa possa essere, è piuttosto limitata, analogamente a una fotografia che svela solo un ‘punto di vista’ celandone altri. Se però guardiamo lo stesso oggetto utilizzando un ragionato insieme di discipline, l’oggetto, osservato da più angolature, assumerà una valenza poliedrica e potremo allora ‘vedere’ lo stesso sotto l’aspetto della conoscenza, rivelando ampi stralci della sua essenza.

2. IL REPERTO, IL SUO RESTAURO E IL PIANO DI PROGRAMMAZIONE DELLA RICERCA

Il contesto tombale da cui proviene lo specchio oggetto dello studio è stato rinvenuto nel 2015 durante un intervento di archeologia urbana in Corso Vittorio Emanuele II, un'area oggi centrale alla città di Padova ma che in epoca romana era occupata da una vasta necropoli estesa a sud dell'abitato, lungo la direttrice viaria che da *Patavium* si dirigeva verso *Bononia* (Pesavento Mattioli – Rossi 2017: 273). La tomba ad incinerazione apparteneva a una donna dall'età di 45-50 anni, deceduta nella seconda metà del II secolo d.C. e presentava un piccolo corredo funerario deposto in parte all'interno, in parte all'esterno dell'anfora impiegata come urna (*fig. 1*): una moneta era posizionata all'interno del contenitore, in stretto contatto con le ossa, in funzione di obolo per Caronte; il resto del corredo era ubicato all'esterno e comprendeva dieci spilloni per capelli in osso lavorato, una raffinata collana in vaghi di pasta vitrea, un oggetto bronzeo di difficile interpretazione e il piccolo specchio convesso il cui studio multidisciplinare ha portato ai risultati qui descritti (*fig. 2*).

Lo specchio è stato oggetto di un delicato intervento di restauro condotto da Sara Emanuele presso il laboratorio della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per l'area metropolitana di Venezia e le province di Belluno, Padova e Treviso, sede di Padova. Lo specchio reso estremamente fragile per i processi di alterazione dei materiali (piombo della montatura/cornice e vetro della superficie riflettente) è stato liberato dai sedimenti, trattato con consolidanti, smontato e poi riassembleto (*fig. 3*). I materiali originali, anche minutissimi, non utilizzabili nel restauro sono stati preservati ed hanno permesso lo studio dei materiali costituenti senza richiedere ulteriori campionamenti sul reperto restaurato secondo un protocollo suggerito dall'esperienza degli studi archeometrici applicati ai Beni Culturali.

Per valorizzare il reperto archeologico e permettere altresì di 'vedere' lo stesso nelle fasi più caratterizzanti della sua storia, dalla produzione alle finalità d'uso, si è reso necessario dar corso ad un programma di ricerca multidisciplinare che, coniugando saperi diversi,



Fig. 1. Il contesto tombale.
Su concessione del Ministero della Cultura.



Fig. 2. I reperti del corredo tombale dopo il restauro.
Su concessione del Ministero della Cultura.



Fig. 3. Il piccolo specchio dopo il restauro.
Su concessione del Ministero della Cultura.

portasse ad una razionale integrazione dei risultati. Per raggiungere questo scopo si è mirato a:

- Contestualizzare il reperto dal punto di vista archeologico, studiando la tipologia, il periodo e le aree di maggiore distribuzione dei manufatti analoghi (Cecilia Rossi e Elena Pettenò);
- Definire i dettagli dell'oggetto con particolare attenzione agli aspetti decorativi e alla geometria della superficie vitrea riflettente utilizzando lo studio fotogrammetrico 3D ad alta risoluzione (Manuela Faresin e Giuseppe Salemi);
- Conoscere la natura dei materiali costituenti: per la montatura/cornice plumbea caratterizzare i materiali, i processi di alterazione e individuare attraverso le analisi isotopiche del piombo i giacimenti di estrazione del metallo, per il vetro identificare la tipologia compositiva e riconoscere le tecnologie di lavorazione e di metallizzazione della superficie speculare adottate (Gianmario Molin);
- Analizzare la funzionalità del reperto studiando le caratteristiche ottiche della superficie riflettente (Mosè Mariotti).

3. STORIA DI UN PICCOLO SPECCHIO: DALLA PRODUZIONE AI COMMERCII, DALL'USO QUOTIDIANO ALL'ULTIMA TESTIMONIANZA

Obiettivo di questo ultimo paragrafo è quello di ricostruire, sulla base dei risultati acquisiti, la storia del reperto armonizzando tra loro i risultati delle singole discipline. Rimandiamo il lettore interessato a una puntuale conoscenza dei risultati raggiunti dallo studio alla pubblicazione specifica (Rossi – Pettenò – Emanuele – Faresin – Salemi – Mariotti – Molin 2019).

Il piccolo specchio patavino, pur non essendo un *unicum* sul piano tipologico (numerosi sono i reperti della stessa tipologia oggi noti), lo è per l'eccezionale integrità del reperto (in genere si conserva la sola componente metallica) e per il fatto che il reperto è associato ad un contesto di sicura datazione. Lo specchio è composto da una montatura/cornice plumbea riccamente decorata con teste maschili di ispirazione dionisiaca e da una calotta vitrea incastonata al suo interno. Di circa 5 cm di diametro e spessa solo due decimi di millimetro, quest'ultima rifletteva vivacemente la luce grazie ad un sottilissimo bagno di piombo fuso al suo interno. Oggi l'alterazione di questo bagno plumbeo ha purtroppo irrimediabilmente compromesso il fulgore dell'antico specchio.

La struttura del reperto è pertanto composita e la sua esecuzione mostra un rilevante grado di accuratezza e di padronanza tecnologica. La ricerca multidisciplinare condotta ha fornito una significativa messe di informazioni relative alle materie prime, alle tecniche di lavorazione adottate, agli aspetti socio-economici connessi alla produzione e al commercio e infine agli aspetti funzionali dell'oggetto. Dalla razionale interpolazione dei risultati analitici emerge un filo conduttore che permette di conoscere ampi stralci di una affascinante storia.

Possiamo porre l'inizio di questa storia nei Carpazi meridionali della *Dacia* romana (attuale Romania) qualche decennio dopo la conquista di Traiano, in una importante zona mineraria a piombo e argento. Numerose sono le attestazioni storiche e archeologiche che testimoniano le attività di estrazione in tali siti e i dati geochimici basati sull'analisi isotopica del piombo dello specchio confermano questa afferenza escludendo altresì larga parte dei siti minerari allora

attivi a quel tempo attorno al bacino mediterraneo (Rossi – Pettenò – Emanuele – Faresin – Salemi – Mariotti – Molin 2019; Nimis – Omenetto – Stasi – Canavaro – Dal Sasso – Artioli – Angelini 2018; Artioli – Angelini – Nimis 2016).

Potrebbe apparire strana un'origine del metallo in una zona così distale, posta ai margini dell'Impero, ma il dato è suffragato dallo studio archeologico che, condotto su base tipologica, ha portato al riconoscimento di sette reperti riconducibili alla medesima produzione, distribuiti su un ampio areale che dalle coste del Mar Nero, attraverso la *Pannonia* (attuale Ungheria), arriva all'Italia nord-orientale seguendo l'asta del Danubio come principale via di diffusione e commercio (Rossi – Pettenò – Emanuele – Faresin – Salemi – Mariotti – Molin 2019): uno da *Callatis/Mangalia* in Romania (Bârlădeanu Zavatin 1977: 130-131), uno da *Durostorum/Silistra* in Bulgaria (Mușeteanu – Elefterescu 1978: 108), un terzo da *Aquincum/Budapest* in Ungheria (Topál 2003: 15), un altro conservato presso il Museo Archeologico di Spalato (Croazia) ed infine due dal suolo italiano, di cui il primo rinvenuto ad Aquileia (Buora – Magnani 2015) e il secondo nella provincia di Modena (Corti 2015). È ipotizzabile che i siti di produzione di simili oggetti fossero poi prossimi alla zona di estrazione del metallo in considerazione del fatto che l'intera filiera produttiva dello specchio, compreso il delicato processo di metallizzazione delle superfici riflettenti, era eseguita con piombo identico per composizione isotopica a quello dei giacimenti daci. Dagli *ateliers* di fabbricazione i prodotti finiti venivano poi immessi sul mercato come “carichi paganti” di basso peso e significativo valore economico, magari in qualità di merce di accompagnamento per carichi più ingombranti, secondo regole commerciali tuttora valide.

E il vetro di questo specchio cosa ci può dire? Il vetro è un prodotto di sintesi piuttosto complesso, sia per l'ampia diversificazione delle materie prime (vetrificanti, fondenti, coloranti/decoloranti, opacizzanti), sia per le competenze necessarie alla gestione delle fornaci. La composizione del vetro cambia pertanto in funzione del quadro socioeconomico e politico del tempo (dal reperimento delle materie prime al mutare delle vie commerciali etc.), e per l'evolversi delle competenze in ambito pirotecnologico. La qualità del prodotto

mostra, quindi, variazioni continue e significative che, essendo oggi ampiamente studiate, costituiscono un'importante fonte di dati per lo studioso. Il vetro del nostro specchio è un prodotto di alta qualità: ha composizione silico-sodico calcica, è utilizzato il natron come fondente e l'antimonio come decolorante, una formulazione questa che appare nella prima età imperiale e prosegue approssimativamente fino alla metà del terzo secolo quando, per il mutare del contesto socioeconomico, alcune materie prime diventano di più difficile reperimento e la qualità del vetro decade. Il vetro all'antimonio ha ottime caratteristiche ottiche per trasparenza e limpidezza; è pressoché incolore e la sua fluidità alle alte temperature permette un facile allontanamento di impurezze e bolle gassose: è pertanto particolarmente adatto alla soffiatura e, per molti aspetti, è assai simile al vetro attuale (Rossi – Pettenò – Emanuele – Faresin – Salemi – Mariotti – Molin 2019; Silvestri – Molin – Salviulo 2008). I dati archeologici e geochimici hanno circoscritto all'area prossima alle coste mediorientali mediterranee (Egitto-Palestina) i siti di produzione di questo vetro ove per l'abbondanza delle materie prime, l'elevato *know-how* tecnologico e per la facilità dei commerci si era sviluppata una fiorente industria produttiva in siti di "produzione primaria" (Gallo-Silvestri – Degryse – Ganio – Longinelli – Molin 2015). Dalle coste mediorientali il vetro, composto in grossi pani, veniva capillarmente commerciato in tutte le aree dell'Impero e nelle zone limitrofe per la lavorazione dei manufatti nei siti di "produzione secondaria".

L'eccezionalità dello specchio è riconducibile alla quasi totale integrità della calotta riflettente e ciò ha permesso di misurarne mediante scansione laser 3D il raggio di curvatura (*fig. 4*). L'osservazione ha rivelato che la calotta ha una precisa geometria sferica con un raggio di curvatura prossimo ai 9 cm (Rossi – Pettenò – Emanuele – Faresin – Salemi – Mariotti – Molin 2019), tale da conferire alla superficie speculare caratteristiche ottiche peculiari che saranno di seguito analizzate. La tecnica utilizzata per la produzione dello specchio appare ora chiara: una piccola quantità di vetro fuso veniva a bagnare la canna da soffio; il mastro vetraio otteneva per soffiatura una bolla vitrea dal diametro voluto (attorno alla ventina di centimetri)

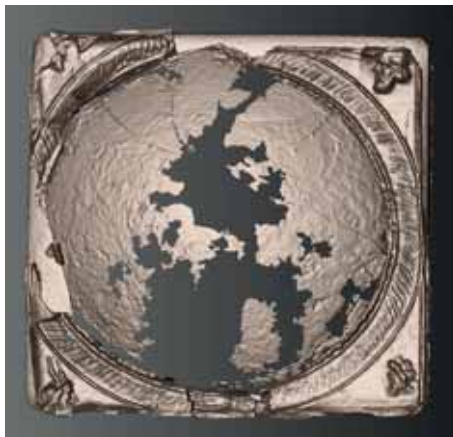


Fig. 4. Rilievo della scansione laser in alta risoluzione 3D.
Su concessione del Ministero della Cultura.

e molto sottile (pochi decimi di millimetro) al fine di garantirne la quasi perfetta sfericità. L'artigiano inseriva successivamente nella bolla raffreddata un piccolo truciolo di piombo metallico, riscaldando poi il tutto in una zona della fornace non molto calda (si ipotizza a temperature prossime ai 350 gradi alle quali il piombo è fuso ma è molto limitato il rammollimento del vetro); con un continuo moto rotatorio il piombo fuso veniva a bagnare progressivamente l'interno della bolla ottenendo così una sfera otticamente riflettente. La fase successiva consisteva nel taglio della bolla in calotte di opportune dimensioni cui seguiva la incastonatura nella montatura plumbea. Data la rilevante fragilità dello specchio si ipotizza che l'oggetto fosse racchiuso in una piccola teca lignea della quale purtroppo, a causa del disfacimento della sostanza organica, non è rimasta evidenza nel sito di deposizione. È curioso sapere che la tecnologia qui descritta è tutt'oggi utilizzata in alcune aree dello stato indiano del Gujarat per la produzione di piccoli specchietti decorativi (Kock – Sode 2002).

Da ultimo rimane da comprendere quale finalità poteva avere questo specchio: era questo un oggetto decorativo o funzionale? E se funzionale, quali potevano esserne le applicazioni? A queste domande ha dato risposta lo studio fisico del processo di riflessione ottica con

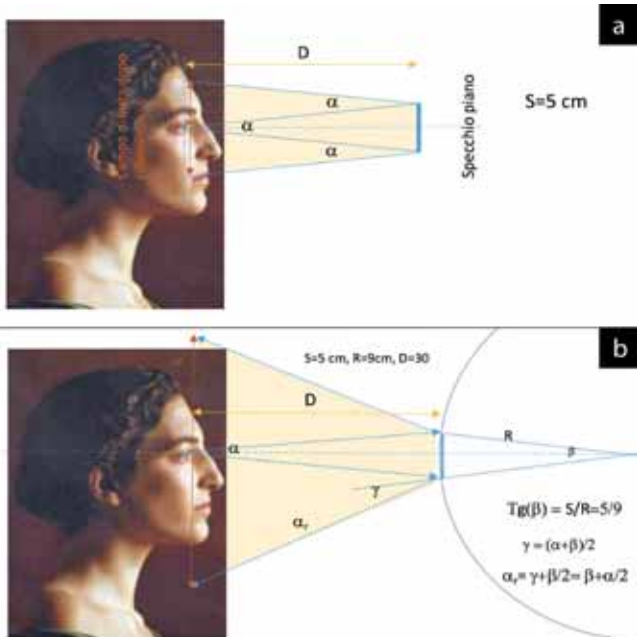


Fig. 5. Diagrammi di specularità per uno specchio piano (a) e per uno specchio convesso (b) di diametro S di 5 cm; D = distanza di osservazione (30 cm); R = raggio di curvatura dello specchio convesso (9 cm); L = ampiezze delle superfici riflesse (10 cm per lo specchio piano, 40 cm per lo specchio convesso).
Su concessione del Ministero della Cultura.

lo sviluppo di una simulazione matematica (fig. 5). Come mostrato in figura viene ipotizzato un utilizzo del piccolo specchio nel contesto del *mundus muliebris* della società urbana romana (oggi lo si potrebbe definire un piccolo specchio da borsetta). Considerato che la distanza d'uso doveva corrispondere a quella del braccio flessa (30 cm), sono state calcolate le ampiezze del campo visivo nel caso di due specchietti da 5 cm di diametro messi a confronto, uno piano e uno convesso avente il raggio di quello in esame (9 cm) (Rossi – Pettenò – Emanuele – Faresin – Salemi – Mariotti – Molin 2019). La risposta evidenzia la spiccata funzionalità dello specchio in studio: mentre lo specchio piano riflette un campo che copre soli 10 cm del volto, lo specchio

convesso raggiunge i 40 cm, garantendo con un sol ‘colpo d’occhio’ una visuale che dall’acconciatura si spinge all’attacco del collo. È quanto si richiede a un piccolo specchio da *toilette*.

L’oggetto, per l’economicità dei materiali costituenti, bene copriva le necessità di una committenza di “classe media”. Nonostante ciò, esso non può essere considerato un prodotto ordinario, visto l’alto livello scientifico e tecnologico necessario alla sua produzione. Lo studio multidisciplinare ha rilevato come già nell’antichità romana i concetti di funzionalità e di economicità fossero ampiamente perseguiti. Lo specchio infatti ottemperava contemporaneamente a più esigenze: esso era di minimo ingombro, funzionale, leggero, elegante, semplice nell’uso e poco costoso, e queste sono le stesse caratteristiche che guidano il mondo produttivo moderno!

Il piccolo specchio, deposto dalla *pietas* umana tra gli oggetti del corredo tombale rivela quanto lo stesso fosse caro alla defunta; esso come uno scrigno racchiude l’ineffabile mondo di una vita passata che il nostro occhio non potrà mai violare.

BIBLIOGRAFIA

- ARTIOLI, Gilberto – ANGELINI, Ivana – NIMIS, Paolo – VILLA, Igor Maria (2016), *A lead-isotope database of copper ores from the Southeastern Alps: a tool for the investigation of prehistoric copper metallurgy*, “Journal of Archaeological Science”, 75, pp. 27-39.
- BÄRLĂDEANU ZAVATIŢI, Elena (1977), *În legătură cu o necropolă de epocă romană timpurie la Callatis*, “Pontica”, X, pp. 127-152.
- BUORA, Maurizio – MAGNANI, Stefano (2015), *Cornici in piombo per specchi da Aquileia e dal suo territorio*, “Instrumentum”, 41, pp. 14-24.
- CORTI, Carla (2015), *Cornici in piombo per specchi: nuovi rinvenimenti dall’Aemilia*, “Quaderni Friulani di Archeologia”, XXV, pp. 189-194.
- GALLO, Filomena – SILVESTRI, Alberta – DEGRYSE, Patrick – GANIO, Monica – LONGINELLI, Antonio – MOLIN, Gianmario (2015), *Roman and late-Roman glass from north-eastern Italy: the isotopic perspective to provenance its raw materials*, “Journal of Archaeological Science”, 62, pp. 55-65.
- KOCK, Jan – SODE, Torben (2002), *Medieval glass mirrors in Southern Scandinavia and their technique, as still practiced in India*, “Journal of Glass Studies”, 44, pp. 79-94.

- MUȘEȚETANU, Crișan – ELEFTERESCU, Dan (1978), *Oglinzi romane din plumb de la Durostorum*, “Pontica”, 11, pp. 105-111.
- NIMIS, Paolo – OMENETTO, Paolo – STASI, Giorgia – CANOVARO, Caterina – DAL SASSO, Gregorio – ARTIOLI, Gilberto – ANGELINI, Ivana (2018), *Lead isotope systematics in ophiolite-associated sulphide deposits from the Western Alps and Northern Apennine (Italy)*, “European Journal of Mineralogy”, 30 (1), pp. 17-31.
- PESAVENTO MATTIOLI, Stefania – ROSSI, Cecilia (2017), *Le necropoli e il limite urbano di Padova in epoca romana*, in Michele Cupitò – Massimo Vidale, Anna Angelini (eds.), *Beyond limits. Studi in onore di Giovanni Leonardi*, Padova, Padova University Press, coll. “Antenor Quaderni 39”, pp. 269-276.
- ROSSI, Cecilia – PETTENÒ, Elena – EMANUELE, Sara – FARESIN, Emanuela – SALEMI, Giuseppe – MARIOTTI, Mosè – MOLIN, Gianmario (2019), *A lead-framed glass mirror from a Roman woman's grave in Padua/Patavium (north-eastern Italy) – investigating its function and production with a multidisciplinary approach*, “Journal of Cultural Heritage”, 38, pp. 94-105.
- SILVESTRI, Alberta – MOLIN, Gianmario – SALVIULO, Gabriella (2008), *The colourless glass of Julia Felix*, “Journal of Archaeological Science”, 35, pp. 331-341.
- TOPÁL, Judith (2003), *Roman cemeteries of Aquincum, Pannonia. The Western Cemetery (Bécsi Road) II*, Budapest, Aquincum Nostrum/ Budapest Historical Museum.

Giotto: lo sguardo e la visione

Giuliano Pisani*

1. LA RIVOLUZIONE DI GIOTTO

“Giotto rimutò l’arte del dipingere di greco in latino e ridusse al moderno; ed ebbe l’arte più compiuta che avessi mai più nessuno”: il giudizio formulato da Cennino Cennini alla fine del Trecento descrive la rivoluzione prodotta da Giotto nell’arte figurativa con la rottura degli schemi tradizionali e alcune formidabili innovazioni di gusto e di stile¹. La grandezza di Giotto fu riconosciuta già dagli intellettuali del tempo, a partire da Dante nella celebre terzina del *Purgatorio* (XI, 94-96):

Credette Cimabue ne la pittura
tener lo campo, e ora ha Giotto il grido,
sì che la fama di colui è scura.

Questi versi risalgono a prima del 1313 (anno in cui fu verosimilmente completata la stesura del *Purgatorio*), quando Giotto ha ancora davanti a sé molti anni d’attività (morirà a Firenze nel ’37).

* Accademia Galileiana di Scienze Lettere ed Arti, Padova.

¹ Cennino Cennini, *Il libro dell’arte, o Trattato della pittura*, cap. I. Nel presente articolo si riprendono e si integrano alcune considerazioni pubblicate nel mio volume *I volti segreti di Giotto. Le rivelazioni della Cappella degli Scrovegni* (Pisani 2011). Cfr. anche: Pisani (2004, 2006a, 2006b, 2006c, 2009, 2010a, 2010b, 2014, 2016, 2017a, 2017b, 2017c, 2017d, 2019, 2021). Nella bibliografia si vedano inoltre: Derbes – Sandona (1998), Fabris (1977), Frugoni (2005), Frugoni (2008), Giovagnoli (2008), Romano (2008), Schlegel (1957), Tomei (2009).

Nel 1363, venticinque anni dopo la sua morte, il cronista Filippo Villani lo ricorda come colui che seppe restituire alla pittura “la fama più alta e la sua dignità originaria: non solo lo possiamo paragonare per reputazione ai più grandi artisti dell’antichità, ma lo dobbiamo preferire a loro per arte e ingegno”. E prosegue:

Le raffigurazioni da lui rese col pennello sono così simili alle immagini che ci offre la natura, che allo spettatore sembrano vivere e respirare; e i loro gesti, i loro atteggiamenti sono così corrispondenti alla realtà che paiono davvero parlare, piangere, ridere e fare ogni cosa: con grande piacere di chi guarda e loda l’ingegno e la mano dell’artista².

Giovanni Boccaccio inquadra perfettamente la portata rivoluzionaria della sua arte: dopo secoli di errori Giotto richiama in vita la pittura togliendola dalla tomba in cui l’aveva posta una concezione artistica che si limitava “a diletta gli occhi degli ignoranti” e non lasciava spazio alla riflessione e all’intelletto:

[Giotto] ebbe uno ingegno di tanta eccellenza, che niuna cosa dà la Natura, madre di tutte le cose e operatrice col continuo girar de’ cieli, che egli con lo stile e con la penna o col pennello non dipignesse sì simile a quella, che non simile, anzi più tosto dessa paresse, in tanto che molte volte nelle cose da lui fatte si truova che il visivo senso degli uomini vi prese errore, quello credendo esser vero che era dipinto. E per ciò, avendo egli quella arte ritornata in luce, che molti secoli sotto gli error d’alcuni, che più a diletta gli occhi degl’ignoranti che a compiacere allo ‘ntelletto de’ savi dipignendo intendeano, era stata sepulta, meritamente una delle luci della fiorentina gloria dir si puote³.

² Filippo Villani, *De origine civitatis Florentiae, et de eiusdem famosissimis civibus...*, ms. Barberiniano Latino 2610 della Biblioteca Apostolica Vaticana, cc.71r-72r, trad. in Baxandall (1994: 112). Per comodità del lettore trascriviamo il testo latino: “Giottus non solum illustris fame decore antiquis pictoribus comparandus, sed arte et ingenio preferendus, in pristinam dignitatem nomenque maximum picturam restituit. Huius enim figurate radio imagines ita liniamentis nature conveniunt, ut vivere et aera spirare contuentibus viderentur: exemplares etiam actus, gestusque conficere adeo proprie, ut loqui, flere, letari et alia agere, non sine delectatione contuentis et laudantis ingenium manumque artificis prospectentur”.

³ Giovanni Boccaccio, *Decamerone*, Novella quinta della sesta giornata (*Messer Forese*

Questa rivoluzione avviene nella Cappella degli Scrovegni. Giotto introduce il realismo, la prospettiva (non quella geometrica, certo, ma quella che scandisce i piani e crea la profondità), la precisione architettonica, la scansione dello spazio, la cura minuziosa dei dettagli, la capacità di scolpire le figure usando la luce e il colore. Le emozioni, i sentimenti, le passioni sono resi plasticamente visibili e non c'è distinzione tra figure divine e umane. L'umanizzazione del divino comporta il superamento della raffigurazione ieratica di ascendenza bizantina e l'abbandono della pratica di sottolinearne la grandezza mediante dimensioni decisamente superiori a quella umana. Quasi in ogni riquadro della Cappella degli Scrovegni si possono cogliere gli stati d'animo dei protagonisti, umani o divini. E tutto questo è espresso attraverso i gesti e lo sguardo.

Qualche esempio: lo smarrimento di Gioacchino cacciato dal Tempio; l'imbarazzo dei giovani pastori di fronte all'improvvisa comparsa del padrone in atteggiamento mesto e afflitto (mentre il cagnolino gli fa le feste); la tenerezza di Gioacchino ed Anna nell'incontro alla Porta aurea di Gerusalemme (il loro bacio, labbra sulle labbra, è il primo della storia dell'arte); la delusione, l'incredulità e lo scherno dei pretendenti allo sposalizio con Maria; la preoccupazione dipinta sul volto di Giuseppe nella Fuga in Egitto; lo strazio delle madri, la crudeltà di Erode e i sentimenti di ripulsa e di pietà dei soldati romani, impossibilitati a intervenire trattandosi di un affare interno al regno di Israele, nella Strage degli innocenti; l'indignazione sul volto e nei gesti di Gesù che caccia i mercanti dal Tempio; lo sguardo fermo e penetrante con cui affronta gli occhi del traditore nella scena del Bacio di Giuda; l'umile, vittoriosa pazienza con cui piega il capo e chiude gli occhi di fronte agli oltraggi e agli scherni nel riquadro del Cristo deriso; il senso di solitudine e di smarrimento mentre ascende al Golgota, oppresso dal peso di un'enorme croce, lo sguardo rivolto all'indietro, perso nel vuoto. Nel Compianto sul Cristo morto la lunga diagonale della roccia, scabra e cinerea, conduce alla contro diagonale del corpo di Cristo, bianco del pallore della morte, adagiato sulle gambe della madre. Il fulcro della scena è nel volto della

da Rabatta e maestro Giotto dipintore, venendo di Mugello, l'uno la sparuta apparenza dell'altro morde).

Madonna. La posizione è la stessa della capanna di Betlemme: là una donna giovane e bella incrociava il suo sguardo dolce e sereno con gli occhi vivi e consapevoli del suo bimbo, qui è lo strazio di una madre che abbraccia il figlio morto, gli occhi e la bocca appena socchiusi. Il dolore di Maria, della Maddalena, di Giovanni evangelista e delle altre donne e uomini che affollano la scena trova corrispondenza nei gesti con cui gli angeli esprimono in cielo la loro indicibile sofferenza.

L'ultimo sguardo di Cristo, destinato a rimanere impresso negli occhi dei visitatori al momento dell'uscita, è quello severo con cui condanna i reprobri nella grandiosa scena del Giudizio Universale.

Giotto è un maestro insuperabile nel dipingere gli occhi, in particolare quelli femminili, cui conferisce nei ritratti di profilo una forma allungata, di vago sapore orientale.

2. L'ANNUNCIAZIONE

Un discorso particolare merita l'Annunciazione. Maria è ritratta in ginocchio, le braccia conserte, a indicare che non sta svolgendo lavori domestici. Nella destra stringe un libriccino chiuso, indice di elezione, che evidentemente stava leggendo quando le è apparso l'inviato del Signore. Lo sguardo assorto, leggermente piegato verso il basso, fa pensare che stia meditando sul messaggio divino che l'arcangelo Gabriele, come si evince dal cartiglio srotolato, le ha appena riferito. È una rappresentazione inedita dell'Annunciazione, che riteniamo sia stata suggerita a Giotto da frate Alberto da Padova, il teologo agostiniano che lo ha assistito nell'elaborazione del programma. Nel *Sermo de Annunciatione* Alberto si rivolge ai pittori con questi suggerimenti:

e si deve dire che anche se i pittori usano dipingere la Vergine nell'Annunciazione con le mani impegnate in una qualche attività, tuttavia io credo che la Vergine in un simile momento fosse totalmente inoperosa e non impegnata in una qualche attività, ma, al contrario, pienamente assorta in uno stato contemplativo e nella meditazione sulla salvezza del genere umano, cioè sul modo in cui Dio doveva salvare il genere umano per mezzo di una vergine. L'angelo è entrato da lei nel momento di una così profonda contemplazione, durante il quale era

totalmente congiunta a Dio. Probabilmente anzi non si era mai trovata in uno stato contemplativo così profondo come in quel momento. D'altra parte, è ragionevole ritenere che mentre univa a sé il verbo divino mediante il corpo, altrettanto restava tutta assorta spiritualmente nella sua contemplazione⁴.

3. LA VISITAZIONE

La visita di Maria a Elisabetta, che è incinta di Giovanni Battista, è il primo incontro tra Gesù e quello che sarà il suo profeta: “Appena Elisabetta ebbe udito il saluto di Maria, il bambino le sussultò nel grembo” (Luca 1, 41). Questo sussulto rappresenta per i credenti il primo riconoscimento da parte di un essere umano, ancora allo stato di feto, della presenza del Messia sulla terra. Elisabetta era allora nel sesto mese e per questo i cristiani fissarono la nascita del Battista il 24 giugno, sei mesi prima della Natività di Gesù, facendo di Giovanni l'unico santo di cui si celebra non solo il *dies natalis* – il giorno della morte che equivale alla nascita alla vita eterna –, ma anche la prima nascita, quella terrena.

Giotto rende la solennità del momento con una scena ricca di pathos e insieme di grande equilibrio e compostezza. Elisabetta, il volto anziano solcato da profonde rughe sulle guance e il capo coperto da un finissimo velo trasparente, si china in segno di omaggio e Maria la solleva con un gesto deciso e anche carico di dolcezza, mentre i loro sguardi si incontrano e si parlano. Si respira la dimensione dell'attesa e della vita.

⁴ Il passo è segnalato e trascritto da Bottin (2011: 510-511): “[...] et dicendum quod licet depingant [virginem] pictores manibus operantem, ego tamen credo quod ipsa virgo beata tunc ocio non valebat, nec alicui erat operi occupata, sed tota erat abstracta in contemplatione meditando super salutem generis humani qualiter scilicet per virginem deus debebat humanum salvare genus. In hoc igitur actu tam intime contemplationis quo erat totaliter deo unita ad eam ingressus est angelus et forte nunquam in tanta fuerat contemplatione quanta tunc erat; rationabile enim videtur quod tunc corporaliter sibi divinum uniretur verbum quanto spiritualiter tota manebat in contemplatione ipsius”.

4. LA NATIVITÀ

La Natività presenta un'iconografia inedita, a partire dalla postura di Maria, così naturale, così intensamente protettiva verso il suo bambino, che solleva a sé con una tenerezza mai veduta prima. Emozionante il dettaglio delle mani, con le dita della destra delicatamente aperte a sorreggere la schiena del piccino. Il fulcro della composizione è nell'incrocio tra lo sguardo dolcissimo di Maria e quello vigile, perfettamente cosciente, di Gesù. Sono gli stessi occhi penetranti con cui fisserà Giuda nel momento della cattura, sono gli occhi di chi tutto sa e ne vede il compimento. Intorno ci sono altri sguardi, quelli premurosi della nutrice e quelli adoranti del bue, che osserva di sotto in su, dall'angolo in basso a sinistra. Accanto a lui l'asinello, che conferisce profondità alla scena con la formidabile torsione del corpo, virtuosisticamente ritratto di scorcio. La presenza del bue e dell'asinello viene dal vangelo apocrifo dello Pseudo Matteo (14,1):

Tre giorni dopo la nascita del Signore nostro Gesù Cristo, la beatissima Maria uscì dalla grotta ed entrò in una stalla, depose il bambino in una mangiatoia, ove il bue e l'asino l'adorarono. Si adempì allora quanto era stato detto dal profeta Isaia, con le parole: "Il bue riconobbe il suo padrone, e l'asino la mangiatoia del suo signore". Gli stessi animali, il bue e l'asino, lo avevano in mezzo a loro e lo adoravano di continuo. Si adempì allora quanto era stato detto dal profeta Abacuc, con le parole: "Ti farai conoscere in mezzo a due animali".

San Giuseppe, seduto, capo reclinato, occhi socchiusi, sta per cedere al sonno. Un piccolo gregge di pecorelle, agnelli e caprette, vegliato da un montone, forma un gruppo raccolto e si dispone al riposo notturno. Cinque angeli fanno corona intorno alla capanna. Uno solo, le mani giunte, osserva dall'alto la scena, mentre altri tre, anch'essi a mani giunte, levano lo sguardo all'insù, in segno di gratitudine verso il Signore.

Nella delicata bellezza del volto di Maria c'è tutta la rivoluzione di Giotto.

5. *NOLI ME TANGERE*

Gesù è uscito dal sepolcro e si sta allontanando. Al posto della tunica rossa e del manto blu ora indossa una tunica bianca, il colore di Dio. Giotto segue il *Vangelo di Giovanni*, che fa della Maddalena l'unica testimone della Resurrezione (20,1-18):

Nel giorno dopo il sabato, Maria di Màgdala si recò al sepolcro di buon mattino, quand'era ancora buio, e vide che la pietra era stata ribaltata dal sepolcro. Corse allora e andò da Simon Pietro e dall'altro discepolo, quello che Gesù amava, e disse loro: "Hanno portato via il Signore dal sepolcro e non sappiamo dove l'hanno posto!".

L'altro discepolo, "quello che Gesù amava", è lo stesso Giovanni, l'evangelista. Lui vede per primo il sepolcro vuoto. Poi gli apostoli tornano a casa perché "non hanno ancora compreso la Scrittura" e non si rendono conto che il Signore è risorto. Maria Maddalena rimane sola, accanto al sepolcro, e piange. Piange il maestro due volte perduto, sulla croce e nell'oltraggio di nemici implacabili che non hanno esitato a violarne la tomba e disperderne il corpo. Piange, e il dolore la tiene avvinta al sepolcro.

Mentre piangeva, si chinò verso il sepolcro e vide due angeli in bianche vesti, seduti l'uno dalla parte del capo e l'altro dei piedi, dove era stato posto il corpo di Gesù. Ed essi le dissero: "Donna, perché piangi?". Rispose loro: "Hanno portato via il mio Signore e non so dove lo hanno posto". Detto questo, si voltò indietro e vide Gesù che stava lì in piedi; ma non sapeva che era Gesù. Le disse Gesù: "Donna, perché piangi? Chi cerchi?". Essa, pensando che fosse il custode del giardino, gli disse: "Signore, se l'hai portato via tu, dimmi dove lo hai posto e io andrò a prenderlo". Gesù le disse: "Maria!". Essa allora, voltatasi verso di lui, gli disse in ebraico: "Rabbuni!", che significa: Maestro! Gesù le disse: "Non mi trattenerne, perché non sono ancora salito al Padre; ma va' dai miei fratelli e di' loro: Io salgo al Padre mio e Padre vostro, Dio mio e Dio vostro". Maria di Màgdala andò subito ad annunziare ai discepoli: "Ho visto il Signore" e anche ciò che le aveva detto.

“Perché piangi?”, si sente chiedere dagli angeli prima e poi da Gesù. “Che cerchi?”. “Hanno portato via il mio Signore e non so dove lo hanno posto”. E subito si volge e lo vede. Lo vede ma non lo riconosce. Lo prende per il custode del giardino e gli chiede se sa dove abbiano portato il corpo di Gesù. Una sola parola, ‘Maria’, le fa comprendere tutto. Ora improvvisamente ‘vede’. Si volge di nuovo e lo chiama ‘Maestro’. E tende le mani verso di lui. Giovanni sta descrivendo l’incontro con Dio, l’esperienza dell’ineffabile, il sentimento dell’amore personale e intimo di Dio che è nella tenerezza con cui Gesù pronuncia il nome di Maria.

La spiritualità di Giovanni è nella scena descritta da Giotto. Gesù incede a passo deciso, sta quasi per uscire dalla cornice, e si volge verso Maria Maddalena. L’ha appena chiamata per nome e lei lo ha ‘visto’. Cade in ginocchio e tende le braccia verso di lui. I due sguardi si incontrano e nella loro dolcezza esprimono l’indicibile. Giotto dipinge l’amore. Alle braccia protese di Maria risponde il braccio teso di Gesù: “Non mi trattenerne, perché non sono ancora salito al Padre”. Nell’altra mano stringe l’asta di una bandiera su cui si legge *Victor mortis, Vincitore della morte*. La natura intanto fiorisce rigogliosa davanti e sotto i suoi piedi, eternamente segnati dalle stimmate, simbolo dell’amore di Dio. Alle estremità del sepolcro siedono i due angeli, ieratici e sereni. Al marmo rosa della pietra tombale (dove il pittore recupera l’antica tecnica romana dello stucco lucido) rispondono le rosee tonalità delle ali dell’angelo, creando un effetto cromatico delicatissimo: è il roseo giorno, il giorno della gioia! I soldati romani posti di guardia al sepolcro (la fonte è Matteo 27, 62-66) sono in parte appisolati, in parte vinti dal sonno, in palese contrasto con la tensione dinamica della parte destra del riquadro: nei loro volti presi di scorcio, nel molle abbandono dei corpi, l’artista crea un modello linguistico ai cui si ispirerà, quasi due secoli dopo, Piero della Francesca nella *Resurrezione* del Museo di Sansepolcro.

6. IL QUARTO REGISTRO. VIZI E VIRTÙ

Un altro tipo di sguardi ci attende nel quarto registro della Cappella degli Scrovegni, quello dei monocromi dei Vizi e delle Virtù, che si fronteggiano a coppia contrapposta. Sulla parete settentrionale sono rappresentati i sette vizi, su quella meridionale le sette virtù. Ecco lo schema, partendo dalla prima coppia, *Stultitia – Prudentia*, e risalendo in direzione della controfacciata fino all'ultima: *Desperatio – Spes*:

1. *Stultitia – Prudentia*
2. *Inconstantia – Fortitudo*
3. *Ira – Temperantia*
4. *Iniustitia – Iustitia*
5. *Infidelitas – Fides*
6. *Invidia – Karitas*
7. *Desperatio – Spes*

I vizi, ad eccezione di due, ira e invidia, non sono quelli capitali (superbia, invidia, ira, accidia, avarizia, gola, lussuria, secondo la codificazione di san Tommaso che sarà ripresa da Dante), ma rappresentano il contrario delle virtù corrispondenti⁵. Le quattro virtù

⁵ I vizi capitali ebbero una prima elaborazione alla fine del IV secolo d.C. quando Evagrio Pontico, monaco ed eremita nel deserto egiziano, morto nel 399, scrisse un'opera in cui esaminava gli otto spiriti malvagi che più pericolosamente inducono al male: 1. gola; 2. lussuria; 3. avarizia; 4. ira; 5. tristezza; 6. accidia; 7. vanagloria; 8. superbia. Questi otto vizi furono ripresi anche dal monaco tebaico Giovanni Cassiano, che fondò a Marsiglia tre monasteri fra il 410 e il 420: Cassiano vi introdusse il concetto di doppia sequenza, una prima costituita da gola, lussuria, avarizia, ira, tristezza e accidia, da cui si può originare una seconda sequenza, costituita da vanagloria e superbia. All'inizio del VII secolo, papa Gregorio Magno, morto a Roma nel 604, mise a punto il sistema dei sette vizi (o peccati) capitali, secondo il principio che "l'universo della colpa è un universo ordinato" (di qui appunto la riduzione dei vizi a sette, il numero simbolico della creazione, utilizzato dalle Sacre Scritture per designare sia la perfezione dell'eternità, sia lo svolgimento del tempo scandito dai sette giorni della settimana). Gli interventi di papa Gregorio sono profondi e strutturali: al posto dell'accidia viene introdotta l'invidia, e soprattutto si dà vita a un'unica catena viziosa dominata dalla superbia, il proto-peccato, quello di Lucifero, da cui si originano, in un preciso ordine, i sette vizi capitali: 1. vanagloria; 2. invidia; 3. ira; 4.

cardinali, a loro volta, non seguono l'ordine tradizionale (prudenza, giustizia, temperanza, forza), che risale a san Tommaso, ma sono disposte in un'inedita sequenza: prudenza, forza, temperanza, giustizia. Le tre virtù teologali, infine, non rispettano l'ordine di san Paolo fede, carità, speranza (I Corinzi 13,13), ma la speranza è preceduta dalla carità.

Si tratta di due percorsi terapeutici di ascendenza agostiniana: nel primo le virtù cardinali guariscono l'anima dai vizi opposti e conducono l'uomo al Paradiso terrestre e alla felicità terrena; nel secondo, viene praticata un'analoga cura da parte delle virtù teologali, che consentono all'uomo di poter coltivare la 'speranza' di essere accolto tra gli eletti il giorno del Giudizio Universale.

Il riferimento dottrinale della sequenza giottesca è nel trattato *La dottrina cristiana* di sant'Agostino:

La medicina della Sapienza, per assistere l'uomo, si è conformata alle nostre ferite, curando in alcuni casi con rimedi contrari, in altri con rimedi simili. Chi cura una ferita del corpo usa rimedi contrari quando, per esempio, applica il freddo al caldo, l'umido all'asciutto e così via, ma usa anche rimedi simili, come quando applica una benda rotonda a una ferita rotonda, una allungata a una allungata [...]: così la Sapienza di Dio, nel curare l'uomo, gli offre se stessa per guarirlo, se stessa come

tristezza; 5. avarizia; 6. gola; 7. lussuria. Questi vizi si originano uno dall'altro. Così "la vanagloria genera l'invidia, perché chi aspira a un potere vano soffre se un altro riesce a raggiungerlo; l'invidia genera l'ira, perché quanto più l'animo è esacerbato dal livore interiore, tanto più perde la mansuetudine della tranquillità...; dall'ira nasce la tristezza, perché la mente turbata, quanto più è squassata da moti scomposti, tanto più si condanna alla confusione e, una volta persa la dolcezza della tranquillità, si pasce esclusivamente della tristezza; dalla tristezza si arriva all'avarizia, poiché, quando il cuore, confuso, ha perso il bene della letizia interiore, cerca all'esterno motivi di consolazione e non potendo ricorrere alla gioia interiore, desidera tanto più ardentemente possedere i beni esteriori" (Gregorio Magno, *Moralia in Iob*, XXXI, XLV). Gola e lussuria si giustificano in questa successione come appetito disordinato di mangiare e bere oltre il conveniente e come attaccamento disordinato ai piaceri e ai dilette della carne. San Tommaso ripristinerà tra i vizi capitali l'accidia, eliminando la tristezza e considerando la superbia come vizio capitale che comprende anche la vanagloria. Da qui deriva l'impostazione dantesca.

medico, se stessa come medicina. Ed essendo l'uomo caduto per un atto di superbia, si servi dell'umiltà per guarirlo. [...]. Facemmo cattivo uso dell'immortalità, si da procurarci la morte; Cristo ha fatto buon uso della mortalità, si da ridarci la vita. Corrotto l'animo di una donna, entrò nel mondo la malattia; un corpo di donna rimasto integro ci ha donato la salute. Allo stesso sistema dei contrari si riferisce il fatto che mediante l'esempio delle virtù vengono curati i nostri vizi⁶.

La medicina cristiana usa dunque il rimedio dei contrari (le virtù) per guarire i vizi. Il percorso muove dalla *Stultitia* e arriva alla *Spes*: un vizio non superato arresta il cammino e fa precipitare all'Inferno.

Anche l'ordine delle virtù cardinali dipende da Sant'Agostino (Genesi 2,10-14):

Il fiume che usciva dall'Eden [...] si divide in quattro bracci e indica le quattro virtù: prudenza, fortezza, temperanza, giustizia⁷.

I quattro fiumi sono identificati allegoricamente con le quattro virtù cardinali. I primi tre rappresentano rispettivamente la prudenza, la fortezza e la temperanza, mentre il quarto fiume

non è detto in quale direzione vada o quale terra percorra: la giustizia, infatti, si estende a tutte le parti dell'anima, perché è ordine ed equilibrio dell'anima, e consente l'armoniosa unione di queste tre virtù, prima la

⁶ Sant'Agostino, *De doctrina Christiana* I, 14, 13: "Medicina Sapientiae per hominis susceptionem nostris est accomodata vulneribus, de quibusdam contrariis curans et de quibusdam similibus. Sicut etiam ille qui medetur vulnere corporis, adhibet quaedam contraria, sicut frigidum calido vel humidum sicco vel si quid aliud eiusmodi; adhibet etiam quaedam similia, sicut linteolum vel rotundo vulnere rotundum vel oblongum oblongo [...]; sic Sapientia Dei hominem curans seipsam exhibuit ad sanandum, ipsa medicus, ipsa medicina. Quia ergo per superbiam homo lapsus est, humilitatem adhibuit ad sanandum. [...]. Nos immortalitate male usi sumus ut moremur, Christus mortalitate bene usus est ut viveremus. Corrupto animo feminae ingressus est morbus, integro corpore feminae processit salus. Ad eadem contraria pertinet, quod etiam exemplo virtutum eius vitia nostra curantur".

⁷ Sant'Agostino, *De genesi contra Manichaeos* II, 10, 13: "Flumen autem quod procedebat ex Eden [...] dividitur in quatuor partes, et quatuor virtutes significat, prudentiam, fortitudinem, temperantiam, iustitiam".

prudenza, seconda la fortezza, terza la temperanza, e in tutta questa unione e disposizione consiste la giustizia⁸.

Nello schema della Cappella degli Scrovegni si cita esattamente la sequenza di Sant'Agostino: "prima la prudenza, seconda la fortezza, terza la temperanza, e in tutta questa unione e disposizione consiste la giustizia"⁹.

In sant'Agostino si trova anche la sequenza delle virtù teologali nell'ordine giottesco (fede, carità, speranza):

Noi camminiamo nella fede e non nella visione; vacillerà dunque questa fede se vacilla l'autorità delle divine Scritture; inoltre, vacillando la fede, anche la carità si illanguidisce. Difatti, se uno si allontana dalla fede, necessariamente si allontana dalla carità, in quanto non può amare ciò che non crede. Che se al contrario crede e ama, operando per il bene e obbedendo alle norme del retto vivere fa in modo anche di alimentare la speranza di poter un giorno raggiungere ciò che ama¹⁰.

Se la fede vacilla, sostiene sant'Agostino, viene meno anche la virtù teologale dell'amore, perché non si può amare ciò che non si crede possa esistere; se invece si crede e si ama, si può anche sperare, agendo secondo il bene e le norme del retto vivere, di poter raggiungere un

⁸ Sant'Agostino, *De genesi contra Manichaeos* II, 10, 14: "Quartus fluvius non dictum est contra quid vadat, aut quam terram circumeat: iustitia enim ad omnes partes animae pertinet, quia ipsa ordo et aequitas animae est, qua sibi ista tria concorditer copulantur; prima, prudentia; secunda, fortitudo; tertia, temperantia; et in ista tota copulatione atque ordinatione iustitia". Un elenco dei passi agostiniani in cui sono menzionate tutte e quattro le virtù si trova in Sant'Agostino (2004: 13, nota 41).

⁹ Questa sequenza ritorna anche in altri scritti agostiniani. Il passo più interessante è *De libero arbitrio* I 13, 27 (citato da Hueck 2005: 91). Anche qui si descrivono le quattro virtù cardinali in questo stesso ordine: prudenza, fortezza, temperanza, giustizia.

¹⁰ Sant'Agostino, *De doctrina Christiana* I, 37, 41: "Per fidem enim ambulamus, non per speciem; titubabit autem fides, si divinarum Scripturarum vacillat auctoritas; porro fide titubante, caritas etiam ipsa languescit. Nam si a fide quisque ceciderit, a caritate etiam necesse est cadat. Non enim potest diligere quod esse non credit. Porro si et credit et diligit, bene agendo et praeceptis morum bonorum obtemperando efficit ut etiam speret se ad id quod diligit esse venturum".

giorno l'oggetto del nostro amore. Dunque, per sant'Agostino, la sequenza corretta delle virtù teologali è fede, carità, speranza, l'ordine seguito da Giotto.

7. LO SGUARDO DELLA GIUSTIZIA

La Giustizia è la quarta delle sette virtù e Giotto ne evidenzia la centralità: lungo le pareti della navata, al di sopra delle allegorie dei vizi e delle virtù, il maestro dipinge una treccia architettonica, sottolineando come un solo elemento, quello posto sulla verticale della testa della Giustizia e dell'Ingiustizia, sia in asse, mentre tutti gli altri piegano prospetticamente verso sinistra o verso destra, in direzione rispettivamente dell'abside e della controfacciata. Giotto vuole indicare che in quel punto si trova il centro esatto della parete. La 'centralità della giustizia' è dunque evidenziata anche dalla suddivisione dello spazio.

Lo sguardo della Giustizia assisa in trono, sotto il regno della quale l'umanità può godere di pace e sicurezza e vedere realizzato il Paradiso in terra, è rivolto al visitatore fin dal primo momento, quando si trova di fronte al monocromo della *Stultitia*, ma di fatto non lo abbandona mai, grazie a uno stupefacente effetto ottico creato da Giotto, che si può cogliere percorrendo la navata con lo sguardo rivolto alla Giustizia.

8. LA CECITÀ DELL' *INFIDELITAS*

L'*Infidelitas*, letteralmente la 'mancanza di fiducia' nella Rivelazione divina, ha gli occhi ciechi e l'udito simbolicamente compromesso dalle alette dell'elmo schiacciate sulle orecchie: così non vede e non ode la parola che le comunica il profeta che appare nell'angolo in alto a destra con un cartiglio srotolato, e finisce al guinzaglio (o al cappio) di un'aggraziata figurina muliebre. La cura è data dalla prima delle tre virtù teologali, la *Fides*, che è appunto 'fiducia' nella parola di Dio, nella verità rivelata. Senza 'fiducia' in Dio è impossibile proseguire il cammino.

Alla centralità della giustizia terrena fa da contraltare la centralità della giustizia divina e del Cristo giudice, la cui mandorla iridata occupa il centro della controfacciata. Un simile percorso non può essere stato ideato da Giotto, ma da un teologo di formazione agostiniana, che mostra di sapersi muovere anche in ambito filosofico classico. Lo dichiara lo stesso Giotto nella scena della controfacciata, in cui pone il modellino della cappella sulle spalle di un religioso in ginocchio.

La rigorosa concezione del quarto registro sfata persistenti ed errati luoghi comuni. Anzitutto quello secondo cui Enrico Scrovegni avrebbe fatto costruire la Cappella per esprimere pentimento per i peccati paterni e invocare il perdono di Dio. Cade anche l'ipotesi delle presunte pressioni del padrone di casa perché fosse esclusa dall'elenco dei vizi l'*avaritia*, onde evitare spiacevoli allusioni a suo padre o all'attività di famiglia.

È evidente che nella rappresentazione giottesca l'*avaritia* è compresa nell'*invidia*, perché rappresenta lo sfruttamento dell'uomo indotto da biechi sentimenti di guadagno: lo dimostrano la borsa di denaro che la vecchia megera stringe nella mano sinistra e il trionfo della *Caritas* sulle monete e i sacchetti di denaro. Non bastasse l'evidenza, ci soccorre ancora una volta sant'Agostino:

Poiché nulla è più contrario alla carità dell'invidia e la madre dell'invidia è la superbia, lo stesso Signore Gesù Cristo, Dio uomo, è segno dell'amore di Dio verso di noi ed esempio in mezzo a noi dell'umiltà che l'uomo deve avere, perché la nostra grande superbia sia sanata da un più forte e contrario rimedio¹¹.

9. IL TEOLOGO DI GIOTTO

Il teologo che ha concepito il programma eseguito da Giotto è il religioso, avvolto nella lunga cotta bianca, che regge sulle spalle il

¹¹ Sant'Agostino, *De catechizandis rudibus* 4, 8: "Quia ergo caritati nihil adversius quam invidentia, mater autem invidentiae superbia est: idem Dominus Iesus Christus, Deus homo, et divinae in nos dilectionis indicium est et humanae apud nos humilitatis exemplum, ut magnus tumor noster maiore contraria medicina sanaretur".

modellino della cappella che il padrone di casa, Enrico Scrovegni, sta offrendo alla Madonna. Dalla cotta spuntano le tracce, appena visibili, di un cappuccio nero con interno blu, particolare che collega il religioso alla regola di sant'Agostino. I padovani dell'epoca lo riconoscevano facilmente, perché il pittore ne dà un ritratto fedele (come del resto fa con il padrone di casa), ma il filo della conoscenza si è interrotto e nessun documento ne restituisce l'identità. I dati in nostro possesso consentono comunque di tracciarne un identikit abbastanza preciso: si tratta di un uomo di età compresa fra i trenta e i quarant'anni (come lascerebbero pensare i capelli castani, con lievi sfumature verso il biondo, e l'assenza del solco labio-mentale, che negli uomini si evidenzia a partire dai quarant'anni). Ha una rigorosa formazione agostiniana che lo porta a padroneggiare i testi sacri, i Vangeli apocrifi, gli scritti dei Padri della Chiesa e della tradizione medievale, ma padroneggia anche i testi classici. Non si deve cercare tanto lontano: accanto alla sontuosa dimora dello Scrovegni sorgeva da una trentina d'anni il monastero dei frati eremitani (ordine religioso agostiniano), con l'annessa chiesa dedicata ai santi Filippo e Giacomo. Qui era attiva un'importante scuola agostiniana, con la presenza di maestri illustri, il più famoso dei quali era frate Alberto da Padova. Nato verosimilmente nel 1269, Alberto da Padova aveva nel 1305 circa trentasei anni. I contemporanei vedevano in lui un novello san Paolo, tanta era la forza del suo eloquio. Una serie di indizi convergenti mi ha fatto pensare a lui come al teologo di Giotto e questa ipotesi è stata poi confortata dagli studi raccolti nel volume *Alberto da Padova e la cultura degli agostiniani*, a cura di Francesco Bottin (Bottin 2014).

10. GIOTTO E I BASTONI DELLA VISIONE

Nella complessa orditura teologica della Cappella degli Scrovegni lo sguardo del pubblico che usciva dal portone principale si posava sugli orrori dell'Inferno, esplicito avvertimento a seguire i precetti evangelici e gli insegnamenti della Chiesa, ed era attratto dal gesto con cui le mani del padrone di casa, Enrico Scrovegni, arrivano a sfiorare quelle della Madonna, una perfetta operazione di marketing. Lo Scrovegni, invece, rientrava nel suo palazzo passando per la porta

di comunicazione interna, quella stessa da cui entrano ed escono gli odierni visitatori. Sopra questa porta, dal lato interno, Giotto ha dipinto due tondi, avvolti da eleganti motivi fitomorfi. In quello di sinistra si vede una giovane donna dall'espressione sorridente, con una corona sul capo e in mano un libro chiuso, che con la destra accenna in direzione dell'uomo ritratto nell'altro tondo. In evidente contrasto con questa atmosfera distesa le fuoriescono dagli occhi due nodose clave, che si allargano nello spazio in direzione opposta, formando un angolo di 180 gradi (*fig. 23*).

La figura maschile sulla destra presenta i tratti tipici dell'arretratezza umana: corpetto di pelliccia annodato in vita, braccia nude, bocca spalancata, sguardo stupito, testa calva, un lungo nodoso bastone brandito con la destra e appoggiato sulla spalla. Il volto, di profilo, guarda verso la giovane donna coronata dall'altro lato della sovrapporta.

La funzione di queste immagini è legata alla porta d'uscita 'privata' dalla Cappella. Di lì passava il padrone di casa per fare rientro nel palazzo e dunque è lui il destinatario del messaggio. Le clave che fuoriescono dagli occhi della giovane stanno indicando qualcosa. A nostro giudizio sono figurazioni simboliche della vista, la vista complessiva, a 180 gradi, della Cappella degli Scrovegni.

Il meccanismo della visione poggia su tre elementi: l'organo della vista, l'oggetto da vedere e il tramite tra l'uno e l'altro (l'aria). La vista era considerata dai Greci di natura 'tattile', basata cioè sul contatto con l'oggetto, con la differenza che mentre negli altri sensi ogni percezione è sostanzialmente singola, nella visione si entra contemporaneamente in contatto con un'infinità di oggetti e di colori, tutti nitidamente percepiti. Ci si chiedeva se la luce muovesse dall'occhio e andasse a colpire l'oggetto, o se al contrario fosse l'oggetto a emettere raggi luminosi in direzione dell'occhio. Nacquero varie scuole di pensiero e diverse teorie. Diogene Laerzio ci riferisce questo passo del filosofo stoico Crisippo di Soli¹²:

¹² Diogene Laerzio, *Vite dei filosofi*, VII, 157 (= SVF II, 867).

La vista è resa possibile dalla luce che si estende in forma di cono fra l'organo della vista e l'oggetto osservato, come dicono Crisippo nel secondo libro della *Fisica* e Apollodoro. Nell'aria si forma un cono, che ha il vertice nell'occhio e la base nell'oggetto osservato. In tal modo ciò che si vede è trasmesso attraverso l'aria in tensione come per mezzo di un bastone (ὡς διὰ βακτηρίας).

Analoga immagine si trova in Alessandro d'Afrodizia (II-III sec. d.C.):

Alcuni dicono che la visione è prodotta dalla tensione dell'aria. Colpita infatti dalla vista, l'aria che tocca la pupilla prende la forma di un cono: quando questo è come configurato alla base dagli oggetti visibili, si produce la sensazione visiva, come avviene anche nel tatto, per mezzo di un bastone (διὰ βακτηρίας)¹³.

Questa immagine 'tattile' della vista, che muove incontro agli oggetti e li riconosce come se li toccasse con un bastone, ritorna nel *Primo discorso* della *Diottrica* di Cartesio:

Qualche volta, procedendo di notte senza torcia, per luoghi un po' malagevoli, vi sarà certamente accaduto, per saper dove mettere i piedi, di dovervi aiutare con un bastone: allora, avrete potuto notare che percepite, per l'interposizione di questo bastone, i vari oggetti che vi circondavano e che potevate perfino distinguere se erano alberi, pietre, sabbia, acqua, erba, fango o altre cose di questo genere. È vero che questa specie di sensazione, per chi non ne abbia lunga consuetudine, risulta un po' confusa ed oscura, ma consideratela in quelli che, nati ciechi, se ne sono serviti per tutta la vita e in essi la troverete così perfetta ed esatta da poter quasi dire che vedono con le mani o che il bastone che usano è l'organo di qualche sesto senso concesso loro al posto della vista. Per trarre da ciò un paragone, desidero che pensiate che la luce, nei corpi che si dicono luminosi, altro non sia che un certo movimento o azione rapidissima e vivissima che si trasmette ai nostri occhi attraverso l'aria

¹³ Alessandro D'Afrodizia, *De anima*, II, 1340, 14 (= *Stoicorum Veterum Fragmenta* II, 864).

ed altri corpi trasparenti, nello stesso modo in cui il movimento o la resistenza dei corpi, che incontra quel cieco, si trasmetterebbe alla sua mano attraverso il bastone¹⁴.

Come un cieco può rendersi conto della forma di un corpo sondandolo con un bastone, così dall'occhio escono raggi simili a bastoni, capaci di scrutare il mondo esterno e di fornire alla psiche gli elementi per discernere forme e colori. L'immagine giottesca della donna con le clave rappresenta il meccanismo della visione e ne è probabilmente la più antica rappresentazione¹⁵.

Grazie a un colloquio con Giovanni Catapano, illustre specialista di sant'Agostino, ho potuto identificare la fonte agostiniana, che coincide con l'impostazione dottrinale generale e fornisce ulteriori argomenti alla nostra originaria intuizione. Il meccanismo della vista, scrive sant'Agostino nel *De quantitate animae*, parte dall'occhio e "si protende al di fuori e mediante gli occhi spazia lontano dovunque può mettere in luce ciò che vediamo"¹⁶, e allo stesso modo in cui, "se ti toccassi con un bastone [*virga*], ti toccherei e ti percepirei, ma io non sarei là dove ti tocco, così ciò che affermo di vedere con la vista, anche se io là non ci sono, non per questo devo ammettere di non essere io a vedere"¹⁷. Se ne conclude che la vista sia una sorta di bastone (*quasi virga visus*) che parte dall'occhio e raggiunge l'oggetto¹⁸.

¹⁴ Cartesio, *Diottrica* I, A. T. 83-86. La citazione è tratta dal volume *Opere scientifiche* di René Descartes (Descartes 1983). Il trattato risale agli anni trenta del XVII secolo.

¹⁵ Frojmovic (2007), riprendendo uno spunto di Mieth (1991: 31) propone di considerare l'immagine della donna con le clave come una rappresentazione ottica della *Circumspectio*, confrontandola con la miniatura tratta da un manoscritto dei *Documenta Amoris* di Francesco da Barberino, che sarebbe passato da Padova in quegli anni (1306?). L'ipotesi è suggestiva, ma occorre ricordare che la stesura e l'impaginazione del programma risalgono verosimilmente al 1301-1302 ed è in ogni caso superata da quanto stiamo per dimostrare, e cioè che la fonte è ancora una volta riconducibile alla tradizione agostiniana.

¹⁶ Sant'Agostino, *De quantitate animae* 23, 43: "Is [= visus] enim se foras porrigit, et per oculos emicat longius quaquaversum potest lustrare quo cernimus".

¹⁷ Sant'Agostino, *De quantitate animae* 23, 43: "Sed quemadmodum si virga te tangerem, ego utique tangerem, idque sentirem; neque tamen ego ibi essem, ubi te tangerem: ita quod dico visu me videre, quamvis ego ibi non sim, non ex eo cogor fateri non me esse qui videam".

¹⁸ Sant'Agostino, *De quantitate animae* 23, 44: "Nihil ergo temere concessisti: nam et

Ma qual è il messaggio? Enrico Scrovegni ha appena compiuto un viaggio e ha 'visto'. Giotto gli ha raccontato la storia della riconciliazione di Dio con l'umanità, gli ha indicato il duplice percorso di salvezza, terrena e ultraterrena, rappresentato dalla sequenza dei Vizi e delle Virtù, gli ha mostrato gli orrori dell'Inferno e la luce del Paradiso. Ora, mentre sta rientrando nel palazzo, Enrico si sente rivolgere lo stesso invito che Beatrice rivolge a Dante nel V canto del *Paradiso* (vv. 40-42):

Apri la mente a quel ch'io ti paleso
e fermalvi entro; ché non fa scienza,
sanza lo ritenere, avere inteso.

Non c'è conoscenza se non si tiene nella memoria ciò che si è visto. Prima di intraprendere questo 'viaggio' Enrico era come l'uomo del tondo di destra, che rappresenta la condizione dello 'stolto', dell'uomo inconsapevole, affetto da ignoranza etica, che non sa distinguere ciò che è bene da ciò che è male (in questo senso la sua iconografia presenta tratti che richiamano la raffigurazione della *Stultitia*). La donna, simbolo della sapienza (il libro) e dell'elevazione spirituale (la corona), gli ricorda con un sorriso che quella era la sua condizione di prima, ma ora 'ha visto' (simbologia delle clave) ciò che Dio ha fatto per lui, conosce ciò che gli è stato rivelato e ha l'esemplificazione del cammino virtuoso per superare gli ostacoli dei vizi e raggiungere il duplice traguardo della felicità in terra (legata alla natura mortale dell'uomo) e della felicità in cielo (legata alla natura immortale dell'uomo), del Paradiso terrestre, simboleggiato dalla Giustizia, 'madre' della pace, e del Paradiso celeste. Nel momento in cui rientra nel palazzo, la sapienza accompagna Enrico con un sorriso e lo invita ad 'aprire la mente' a quello che gli è stato mostrato e a tenerlo vivo nella memoria,

ché non fa scienza,
sanza lo ritenere, avere inteso.

oculi tui hoc modo defendi possunt, quorum est quasi virga visus, ut dicis; neque illa est absurda conclusio, quod ibi oculi tui vident, ubi non sunt”.

BIBLIOGRAFIA

- BAXANDALL, Michael (1994), *Giotto e gli umanisti. Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica 1350-1450*, Milano, Jaca Book.
- BOTTIN, Francesco (2011), *Una lauda alla Vergine di Alberto da Padova*, in Luciano Bertazzo – Donato Gallo – Raimondo Michetti – Andrea Tilatti (eds.), *Arbor ramosa. Studi per Antonio Rigon*, Padova, Centro Studi Antoniani, pp. 507-518.
- BOTTIN, Francesco (ed.) (2014), *Alberto da Padova e la cultura degli agostiniani*, Padova, Padova University Press.
- DERBES, Anne – SANDONA, Mark (1998), *Barren Metal and the Fruitful Womb: The Program of Giotto's Arena Chapel in Padua*, "The Art Bulletin", LXXX, 2, pp. 274-291.
- DESCARTES, René (1983), *Opere scientifiche*, II, Ettore Lojacono (ed.), Torino, UTET.
- FABRIS, Giovanni (1977), *La cronaca di Giovanni da Nono, Visio Egidii regis Patavie*, in *Cronache e cronisti padovani*, Cittadella, Rebellato.
- FROJMOVIC, Eva (2007), *Giotto's Circumspection*, "The Art Bulletin", LXXXIX, 2, pp. 196-211.
- FRUGONI, Chiara (2005), *Gli affreschi della Cappella Scrovegni a Padova*, Torino, Einaudi.
- FRUGONI, Chiara (2008), *L'affare migliore di Enrico*, Torino, Einaudi.
- GIOVAGNOLI, Gabriella (2008), *Il palazzo dell'Arena e la Cappella di Giotto (secc. XIV-XIX). Proprietari, prepositi, beni*, Padova, CLEUP.
- HUECK, Irene (2005), *Il programma iconografico dei dipinti*, in *La Cappella degli Scrovegni a Padova*, *Mirabilia Italiae*, Modena, Panini editore, pp. 81-96.
- MIETH, Sven Georg (1991), *Giotto. Das mnemotechnische Programm der Arenakapelle in Padua*, Tübingen, Wasmuth Verlag.
- PISANI, Giuliano (2004), *L'ispirazione filosofico-teologica nella sequenza Vizi-Virtù della Cappella degli Scrovegni*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", XCIII, Milano, pp. 61-97.
- PISANI, Giuliano (2006a), *Terapia umana e divina nella Cappella degli Scrovegni*, "Il Governo delle cose", Franco Cardini (dir.), Firenze, 51, anno VI, pp. 97-106.
- PISANI, Giuliano (2006b), *L'iconologia di Cristo Giudice nella Cappella degli Scrovegni di Giotto*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", XCV, pp. 45-65.

- PISANI, Giuliano (2006c), *Le allegorie della sovrapporta laterale d'accesso alla Cappella degli Scrovegni di Giotto*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", XCV, pp. 67-77.
- PISANI, Giuliano (2008), *I volti segreti di Giotto. Le rivelazioni della Cappella degli Scrovegni*, Milano Rizzoli. III ed. 2011.
- PISANI, Giuliano (2009), *Il programma della Cappella degli Scrovegni*, in *Giotto e il Trecento*, catalogo a cura di Alessandro Tomei, Milano, Skira, I – *I saggi*, pp. 113-127.
- PISANI, Giuliano (2010a), *La Desperatio, ultimo vizio nella Cappella degli Scrovegni di Giotto*, in Gian Franco Frigo (ed.), *Disperazione. Saggi sulla condizione umana tra filosofia, scienza e arte*, Milano, Mimesis, pp. 209-232.
- PISANI, Giuliano (2010b), *La fonte agostiniana della figura allegorica femminile sopra la porta palaziale della Cappella degli Scrovegni*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", XCIX, pp. 35-46. II ed. 2014.
- PISANI, Giuliano (2014), *La concezione agostiniana del programma teologico della Cappella degli Scrovegni*, in Francesco Bottin (ed.), *Alberto da Padova e la cultura degli agostiniani*, Padova, Padova University Press, pp. 216-268.
- PISANI, Giuliano (2016), *Dante e Giotto: la Commedia degli Scrovegni*, in Enrico Malato – Andrea Mazzucchi (eds.), *Dante fra il settecentocinquantesimo della nascita (2015) e il settecentenario della morte (2021). Atti delle Celebrazioni in Senato, del Forum e del Convegno internazionale di Roma: maggio-ottobre 2015*, Tomo II, Roma, Salerno Editrice, pp. 799-815.
- PISANI, Giuliano (2017a), *Le passioni in Giotto*, in *El corazón es centro. Narraciones, representaciones y metáforas del corazón en el mundo hispánico*, Antonella Cancellier – Alessia Cassani – Elena Dal Maso (eds.), Padova, CLEUP, Collana Lince-o. Saperi Nomadi, pp. 550-592.
- PISANI, Giuliano (2017b), *Giotto and Halley's Comet*, in Cesare Barbieri – Carlo Giacomo Someda (eds.), *From Giotto to Rosetta. 30 Years of Cometary Science from Space and Ground*, Padova, Accademia Galileiana di Scienze Lettere ed Arti, pp. 341-364.
- PISANI, Giuliano (2017c), *La Cappella degli Scrovegni*, in *Giotto. Pictor egregius*, Torino, UTET Grandi Opere, pp. 209-315.
- PISANI, Giuliano (2017d), *The Scrovegni Chapel*, in *Magister Giotto*, Torino, Franco Maria Ricci, pp. 138-186.
- PISANI, Giuliano (2019), *Il buon governo in Giotto*, in *Lingue, linguaggi e politica*, a cura di Antonella Cancellier – Alessia Cassani – Luisa A. Messina Fajardo – Giovanna Scocozza – Dagmar Winkler, Padova, CLEUP, Collana Lingue linguaggi politica, pp. 53-84.
- PISANI, Giuliano (2021), *La Cappella degli Scrovegni. La rivoluzione di Giotto*, Milano, Skira.

- ROMANO, Serena (2008), *La O di Giotto*, Milano, Electa.
- SANT'AGOSTINO (2004), *La giustizia*, Giovanni Catapano (ed.), Roma, Nuova Biblioteca Agostiniana-Città Nuova.
- SCHLEGEL, Ursula (1957), *Zum Bildprogramm der Arena Kapelle*, "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 20, pp. 125-146.
- TOMEI, Alessandro (ed.) (2009), *Giotto e il Trecento: il più sovrano maestro in dipintura*, Milano, Skira.



Fig. 1. Gioacchino cacciato dal Tempio (particolare).



Fig. 2. Gioacchino tra i pastori (particolare).



Fig. 3. Incontro alla Porta Aurea (particolare).



Fig. 4. Lo sposalizio della Vergine (particolare).



Fig. 5. L'Annunciazione (particolare).



Fig. 6. La Visitazione (particolare).



Fig. 7. La Natività (particolare).



Fig. 8. La strage degli innocenti (particolare).



Fig. 9. La strage degli innocenti (particolare).



Fig. 10. La cacciata dei mercanti dal Tempio (particolare).



Fig. 11. Il bacio di Giuda (particolare).



Fig. 12. Cristo deriso (particolare).



Fig. 13. Salita al Golgota (particolare).



Fig. 14. Compianto sul Cristo morto (particolare).



Fig. 15. *Noli me tangere* (particolare).



Fig. 16. *Iustitia*.



Fig. 17. *Iustitia* (particolare).



Fig. 18. *Infidelitas* (particolare).



Fig. 19. Alberto da Padova.



Fig. 20. Giudizio Universale (particolare).



Fig. 21. Sopra porta (particolare).



Fig. 22. Uomo selvaggio.



Fig. 23. Donna con le clave.

Occhi sui lucernari dell'infinito. Il Museo del Precinema di Padova

*Carlo Alberto Zotti Minici**

Molti dei 'mille occhi' immaginati nel titolo di questo convegno, sono testimoniati e trovano un senso tangibile nei preziosi materiali accuratamente scelti e conservati all'interno del Museo del PRECINEMA – Collezione Minici Zotti di Padova (*fig. 1*). Il quattrocentesco Palazzo Angeli in Prato della Valle, che accoglie il museo nel centro storico della città di Padova, è esso stesso 'luogo del vedere', un occhio privilegiato sulla grande piazza, eloquente per lo stesso Canaletto che posizionando all'ultimo piano del palazzo la camera ottica, strumento 'occhio' per eccellenza, realizza una delle sue più famose vedute (*fig. 2*). L'antica soffitta costituisce quindi la sede più appropriata per custodire ed esporre una varietà sorprendente di strumenti e giochi ottici, vetri da proiezione dipinti a mano e fotografici, acqueforti di vedute, stereoscopie e altre curiose tipologie di immagini, originali del Settecento e dell'Ottocento, che hanno trasformato il ruolo della vista nella nostra percezione del mondo e sono in grado di offrire ancora oggi magiche visioni. I visitatori della collezione hanno l'opportunità di compiere un viaggio a ritroso nel tempo che consente di scoprire le meraviglie della storia delle immagini a movimento e dell'archeologia del cinema.

Per individuare e capire meccanismi e percorsi che hanno portato infatti alla nascita e diffusione sul piano mondiale di una nuova specie

* Università degli Studi di Padova.



Fig. 1. Padova, La Specola, vetro da proiezione dipinto a mano, XVIII secolo.



Fig. 2. Antonio Canal detto il Canaletto (Venezia 1697-1768), Santa Giustina in Prà della Valle, acquaforti, metà XVIII secolo.

umana, quella dell'“uomo visionario”, partendo dall'invenzione dei fratelli Lumière è necessario procedere a ritroso lungo un arco di vari secoli cercando di mantenere al centro del fuoco dell'osservazione sia la storia delle macchine della visione – già in parte conosciuta ed esplorata – quanto quella, più vasta e dai confini incerti, della visione popolare e delle forme di spettacolo ottico che, nel corso di alcuni secoli, hanno condotto all'invenzione del Cinematografo.

Il punto di partenza per definire questo viaggio ottico si può fissare in alcuni scritti e disegni di Leonardo da Vinci. La sua descrizione della camera oscura entro cui far entrare “attraverso un piccolo spiracolo rotondo” immagini di oggetti ed esseri viventi di ogni specie appare come la materializzazione di un sogno secolare. Con Leonardo l'occhio assume un'importanza conoscitiva fondamentale. Da un punto di vista anatomico lo scienziato lo paragona alla camera oscura, istituendo il parallelo con uno strumento ottico che forse più di ogni altro troverà diversificate applicazioni. La ricerca scientifica, la pratica artistica e l'illusione spettacolare si valgono infatti, dal Seicento in avanti, di camere oscure sempre più perfezionate ma tutte costruite sul semplice principio di un raggio di luce che, attraversando un piccolo foro, ricrea all'interno di uno spazio buio le immagini esterne. Per quanto tale fenomeno fosse già conosciuto dall'antichità e lo si ritrovi descritto nelle opere di autori medievali come John Peckham o Alhazen, assume particolare rilievo da Leonardo in poi per il suo valore di metafora della visione, ricondotta alla problematica della formazione d'immagini mediante dispositivi ottici.

A partire da questo momento, si chiude il periodo medioevale dell'ottica e si avvia una più sistematica indagine. Lenti e specchi, già da tempo impiegati anche in funzione spettacolare per ottenere figure ingrandite, rimpicciolite, moltiplicate, rovesciate, si combinano variamente all'interno di camere oscure, lanterne magiche, microscopi, telescopi e innumerevoli altri strumenti ottici, che possiamo considerare come primitivi mezzi di animazione dell'immagine. Ma è proprio grazie all'“homo senza lettere”, Leonardo, che viene seriamente avviato un primo tentativo di comprendere le leggi che regolano i meccanismi della visione e di applicarle a speciali macchine ottiche capaci di imprigionare “le spetie di oggetti alluminati”. Le

macchine della visione aprono la possibilità di diffondere a pioggia su tutti i popoli della terra gli stessi saperi, le stesse emozioni, favorendo la diffusione di identiche immagini di mondi vicini e lontani, reali e fantastici.

Un capitolo importante e connettivo tra le geniali intuizioni leonardesche e i primi importanti contributi alla ridefinizione visiva del mondo è segnato dalle ricerche scientifiche del Cinque e Seicento. Le cronache dei viaggiatori e il loro contributo alla rappresentazione scientifica della natura, la diffusione dei saperi consentita dalla stampa, aprono in pochi decenni la strada verso la rappresentazione di ogni specie del mondo conosciuto. Gli strumenti ampliano a dismisura gli orizzonti visivi e conoscitivi dell'uomo: il microscopio svela le meraviglie dell'infinitamente piccolo, mentre il telescopio avvicina alla portata dello sguardo mondi lontanissimi, sempre solo immaginati.

Accanto alle ricerche scientifiche fioriscono e si sviluppano gli studi legati alla magia bianca, alla rappresentazione e creazione di nuove dimensioni. Da Paracelso a Della Porta a Kircher, un grande filone di contributi consente di assistere alla materializzazione di mondi fantastici il cui ruolo e la cui azione sull'immaginazione collettiva non hanno minor forza di quelli scoperti dai grandi nomi della scienza ufficiale. Nel giro di poco più di un secolo i territori del visibile sono del tutto ridisegnati. I nomi degli studiosi e delle loro invenzioni sono conosciuti e sono stati disposti cronologicamente come lungo una catena evolutiva di tipo darwiniano: sono Girolamo Cardano, Egnazio Danti, Daniele Barbaro, Giovan Battista Della Porta, Johannes Scheiner, Athanasius Kircher, Jean François Nicéron, Mario Bettini, Caspar Schott, Peter van Musschenbroeck, l'abate Nollet e i molti altri che, passo dopo passo e spesso seguendo itinerari divergenti, aprono la strada all'invenzione del Cinematografo.

Una folla anonima di venditori di sogni visivi percorre instancabilmente l'Europa e, nello stesso tempo, parte alla volta del continente asiatico e americano. Così, tra Sei e Settecento si ridefinisce e si assimila una geografia mentale, culturale e immaginativa di milioni di persone, consentendo a tutti un'alfabetizzazione di base e una buona conoscenza lessicale e morfologica della nuova lingua visiva universale. I piccoli strumenti ottici settecenteschi (*fig. 3*), che hanno



Fig. 3. Camere ottiche, camera chiara, flibooks e anamorfosi.

tutto il carattere di puri e semplici *divertissements*, legati come sono allo spirito ludico e galante del secolo, quali i polemoscopi, le camere oscure da tasca, gli zogroscopi, i poliscopi, attestano il crescere nel pubblico di una curiosità visiva che lo strumento determina e alimenta.

Nel *Campiello delle Maravegie* (fig. 4), la prima sala del museo, accolgono il visitatore insolite 'figure di compagnia' e gli stessi strumenti ottici che sostavano in laguna tra calli e campielli, quando erano imbonitori e ambulanti a dispensare immagini colorate, invitando i pubblici a scoprire le sorprendenti visioni del 'Diorama', del 'Diorama teatrale', del 'Mondo Nuovo' con sue le 'Vedute Ottiche', studiate per ottenere preziosi effetti luministici passando dalla visione del giorno a quella della notte.

Le immagini popolari, di santi, carte da gioco, paesi di cuccagna, animali, alberi della vita, scale delle vite dei martiri, episodi del Vecchio e Nuovo Testamento, catastrofi ed eventi straordinari, in omaggio alla legge dei vasi comunicanti passano dalle silografie alle acqueforti, dai



Fig. 4. Mondi Nuovi settecenteschi nella prima sala del museo.

libri alle stampe, dalle lastre per lanterna magica alle vedute ottiche. Un sistema iconografico ad alta densità e vischiosità, fondato su un numero vasto, ma in realtà definibile e classificabile, di immagini, si espande nello spazio e nel tempo.

Da quando, grazie ad Athanasius Kircher, verso la fine del Seicento si cominciano a diffondere gli spettacoli di lanterna magica, il quadro e il campo della ricerca si allargano includendo anche gli anonimi lanternisti che portano in giro il nuovo verbo visivo inserendosi nei percorsi degli altri ambulanti. I portatori di macchine ottiche – lanternisti o impresari di mondi nuovi – attingono all'immensa iconosfera popolare e, al tempo stesso, pescano nei territori contigui della pittura, dell'architettura, della scenografia teatrale. Le immagini delle lastre per lanterna magica, o quelle delle vedute ottiche, formano il lessico, la morfologia e la sintassi di questa lingua e creano le prime forme di alfabetizzazione diffusa.

Dalle pagine dell'*Ars magna lucis et umbrae* di Kircher, del 1646, si può veder scaturire la luce di una prima lanterna magica verso tutti i punti cardinali e angoli della terra. Nel giro di alcuni decenni



Fig. 5. Veduta ottica attraverso l'oculare del Mondo Nuovo.

gli apostoli del verbo visivo operanti nel mondo sono centinaia. La diffusione e la circolazione delle immagini opera in profondità sullo spettatore modificandone quasi il codice genetico. L'“Icononauta”, l'uomo visionario, progenitore dell'“homo cinematographicus”, presenta caratteristiche diverse rispetto all'uomo del Medioevo, ma anche a quello del Rinascimento. I suoi spazi mentali e immaginativi si sono modificati e dilatati. È in grado – fin da piccolo – di compiere con grande facilità viaggi mentali di ‘scoperta del lontano’ che sarebbero impensabili senza una ricca alimentazione di base di immagini reali o fantastiche (*fig. 5*).

Dagli inizi dell'Ottocento, accanto alla creazione di un mercato e di un'industria delle immagini cresce anche la produzione di macchine della visione. Alle lanterne dai nomi sempre più affascinanti e stravaganti (lampadofono, lampascopio, megascopio), a più obiettivi sovrapposti, capaci di dissolvere serie di immagini complementari con effetti di grande suggestione, si affiancano diorami e panorami, spettacoli complessi per una fruizione più ampia e complessa e insieme si recuperano spettacoli di tradizione millenaria come il

teatro d'ombre. L'invenzione della fotografia e delle nuove tecniche di stampa contribuisce in maniera determinante ad offrire un'ulteriore dilatazione delle possibilità visive e riproduttive del reale. I cataloghi delle ditte specializzate offrono migliaia di soggetti di ogni tipo: non c'è campo del sapere scientifico, letterario e artistico che non sia rappresentato.

La lanterna magica, gli spettacoli di "mondo nuovo" e la grande quantità di strumenti e giochi ottici che precedono l'invenzione dei fratelli Lumière, creano e favoriscono la diffusione di una domanda di immagini nel pubblico di ogni età, di condizione sociale e culturale diversissime.

Della collezione di lanterne magiche fanno parte la Tripla Lanterna e la Doppia Lanterna di J. H. Steward, la lanterna a doppio obiettivo di W. Tyler, la Lanterna Scientifica di Philip Harris & Co, le più antiche lanterne appaiate per le dissolvenze (*fig. 6*) e la Lanterna Cinema di Walter Gibbons dei primi anni del Novecento, adatta alla proiezione sia di vetri dipinti che di pellicole cinematografiche, vero punto di incontro fra un'arte che al tempo muoveva i primi passi e una che vedeva sempre più diminuiti i propri poteri di fascinazione e divulgazione di visioni sorprendenti.

Le immagini da proiezione su vetro rappresentano sicuramente la sezione più straordinaria della collezione. Gli esemplari esposti, risalenti al XVIII e XIX secolo, per ragioni di spazio non sono che una piccola parte degli oltre ottomila raccolti negli anni.

I vetri dipinti a mano per proiezioni con Lanterna Magica occupano un posto centrale nel museo. Sono rappresentati molti esempi provenienti da Italia, Germania, Francia, Olanda e Stati Uniti, ma soprattutto dalla Gran Bretagna.

Le serie dedicate all'Astrologia, ai personaggi buffi del Circo, alle apparizioni fantastiche, alle dissolvenze dal giorno alla notte, ai racconti moraleggianti così come alle aurore boreali del Polo Nord e a favole e leggende, presentano alcuni tra i soggetti iconografici di maggior successo del Settecento e dell'Ottocento fino ai *life models* fotografici.

La serie dedicata al *Grand Tour* conduce, ad esempio, sulle orme del viaggio di formazione che i giovani rampolli delle famiglie



Fig. 6. Lanterna magica doppia per fantasmagoria, 1870 ca.

nobili europee compivano attraverso l'Italia nei secoli passati. I soggetti scientifici sono rappresentati dalle *projections vivantes* o dai sorprendenti effetti dei quadri meccanici, con fontane che zampillano, eruzioni vulcaniche, neve, pioggia, lampi e arcobaleno. Vetri a forte contenuto erotico testimoniano invece la produzione sommersa, ma consistente, che popolava le 'serate nere' per soli uomini che si svolgevano nei salotti borghesi e nobili o, più facilmente, nei bordelli d'epoca vittoriana.

Per capire quanto queste immagini lascino tracce profonde e indelebili nel vissuto individuale e collettivo è sufficiente pensare alla nota e suggestiva descrizione dello spettacolo di lanterna magica giocattolo osservato dal piccolo Marcel Proust sul muro della propria stanza da letto. In quelle poche immagini del cavaliere Golo e di Genoveffa di Brabante, Proust riesce a consegnare allo studioso della visione popolare una specie di cellula genetica in cui sono racchiusi, in maniera esemplare, alcuni dei caratteri e dei principi che regolano la formazione e lo sviluppo della visione collettiva.

L'analisi degli artifici meccanici più comuni ed importanti delle immagini proiettate consente di sottolineare alcuni aspetti relativi alle tipologie di animazione più diffuse e ai repertori cui esse maggiormente si prestano: tecniche e tematiche dell'immagine in movimento appaiono infatti strettamente interdipendenti. La prima forma di animazione si basava sul semplice avanzamento progressivo delle immagini dipinte su lunghe lastre a banda, descritte e illustrate dalla trattatistica, da Kircher a tutto il Seicento. Il soggetto poteva essere rappresentato come scena continua, occupando tutta la superficie della lastra, oppure come successione di figure isolate, correlate tematicamente: ciò dava origine a due diverse modalità di proiezione, per cui nel primo caso la lastra veniva fatta scorrere lentamente senza interruzione, nel secondo il lanternaista si soffermava su ogni immagine per un breve intervallo di tempo. I vetri a banda continuarono ad essere costruiti fino al 1860 circa, per poi essere relegati nell'ambito della produzione per l'infanzia.

Anche le immagini fisse, spesso veri capolavori di pittura su vetro eseguiti da maestri miniaturisti quasi sempre anonimi, venivano animate attraverso lo spettacolare meccanismo della dissolvenza (figg. 7 e 8), messo a punto nel 1839 da Childe, dapprima utilizzando lanterne gemelle affiancate, provviste di otturatori a pettine e a occhio di gatto, poi, negli ultimi decenni del secolo, con le sofisticate lanterne doppie e triple. La dissolvenza consentiva di ottenere una successione di quadri complementari osservati senza soluzione di continuità, arricchiti da effetti giorno/notte, trasformazioni stagionali e apparizioni meravigliose. Gli ultimi due decenni del secolo sono caratterizzati dall'imporsi di una produzione a carattere moraleggiante: i vetri meccanici e le dissolvenze lasciano gradualmente il posto al nuovo fortunatissimo repertorio dei *life models*, racconti fotografici composti da serie di immagini in sequenza, con modelli viventi ripresi sullo sfondo di scenari dipinti o ricostruiti in studio. Oltre a creare nuove modalità visive, questo filone fornisce l'impressionante documentazione delle drammatiche condizioni sociali, della mentalità e dei valori di un'epoca. Le interessantissime connessioni con il primo cinema non si fermano al piano tecnico delle modalità di rappresentazione, ma investono anche largamente quello dei



Fig. 7. Venezia, Ponte dei Sospiri, vetro da proiezione per dissolvenza giorno-notte, fotografie colorate a mano, fine XIX secolo.



Fig. 8. Venezia, Ponte dei Sospiri, vetro da proiezione per dissolvenza giorno-notte, fotografie colorate a mano, fine XIX secolo.

contenuti tematici e delle finalità. Negli studi appositamente adibiti alle riprese fotografiche, anonimi attori iniziarono le loro carriere per poi finire non di rado sul set delle prime pellicole cinematografiche. Il successo dei *life models* è strettamente legato alla grande popolarità del melodramma vittoriano e alla contemporanea, vastissima produzione editoriale dedicata ai gravi problemi sociali dell'Inghilterra del tempo: i temi ricorrenti sono quelli della miseria, dell'alcolismo e della depravazione, tratti spesso dai moltissimi racconti e poemetti di scrittori minori di intonazione fortemente patetica e moraleggiante, così come dalle opere di maestri quali Charles Dickens.

Il primo ad applicare l'idea alle lastre fotografiche per lanterna magica, sul finire degli anni Sessanta del secolo, fu Joseph Bamforth, proprietario di una casa editrice nello Yorkshire. L'applicazione della fotografia allo spettacolo ottico nel corso dell'Ottocento determina la nascita di nuove forme spettacolari e, con l'enorme incremento delle possibilità di riproduzione dell'immagine che ne derivano, accresce a dismisura il repertorio degli spettacoli tradizionali. Si pensi in particolare alla ricchissima produzione di vedute stereoscopiche su carta e su vetro, di positivi da proiezione, di fotografie animate destinate all'osservazione tramite strumenti ottici.

Nel 1844 David Brewster costruisce e commercializza quella che sarà una delle macchine ottiche più fortunate dell'età vittoriana: lo stereoscopio (*fig. 9*), basato sul fenomeno degli effetti tridimensionali prodotti dalla visione binoculare. Si tratta di un apparecchio dotato di lenti a cui vengono sottoposte due immagini fotografiche uguali, in modo che una sia osservata con l'occhio destro e l'altra con il sinistro: viste contemporaneamente esse convergono in un'unica immagine virtuale, che in forza della visione binoculare è percepita in rilievo. Gli stereoscopi ottocenteschi variano molto nei modelli, dal più semplice tipo a mano, portatile, provvisto di lenti e di un telaio porta-immagini, fino agli elaborati visori a colonna, spesso finemente decorati e dipinti, al cui interno si potevano osservare, ruotando le sue manopole laterali esterne, decine e decine di fotografie: uno strumento che si apparenta ai pantoscopi settecenteschi sia per il tipo di fruizione, basata sulla suggestiva modalità del guardare dentro, sia per il repertorio, fondamentale costituito dalle vedute di



Fig. 9. Vari modelli di stereoscopio e fotografie stereoscopiche.

luoghi celebri meta del turismo internazionale, avvenimenti, usi e costumi di popoli lontani. Altro strumento ottico particolarmente interessante è l'aletoscopio (*fig. 10*), brevettato a Venezia dall'ottico e fotografo Carlo Ponti nel 1861, impiegato per osservare fotografie appositamente preparate – colorate, traforate e poste su un telaietto ricurvo – cogliendone effetti diurni e notturni, a seconda che la visione sia effettuata in trasparenza o a luce riflessa, mediante due specchi laterali regolabili.

Nell'Ottocento si assiste dunque da una parte al perfezionamento tecnico dell'immagine proiettata, sia negli apparecchi che nei meccanismi di animazione, sempre più complicati ed efficaci, dall'altra ad un'ampia diffusione dello strumento, in versione giocattolo, nella sfera del divertimento domestico. Nel contempo, i repertori dei soggetti prodotti dai moltissimi laboratori di ottica specializzati si ampliano e si diversificano fino a coprire ogni ramo della scienza, dell'arte, della letteratura, mentre una ricchissima manualistica specifica supporta sia la pratica professionale che quella amatoriale.



Fig. 10. Venezia, Madonna della Salute sul Canal Grande, megalotoscopia di Carlo Ponti, seconda metà XIX secolo.



Fig. 11. Praxinoscopio e dischi per fenachistoscopia, fine XIX secolo.

L'animazione dell'immagine (*fig. 11*) si sviluppa, inoltre, a partire dal terzo decennio del XIX secolo, sulla base delle ricerche sul fenomeno della persistenza retinica che danno origine a tutta una serie di strumenti e giochi ottici che diverranno ben presto popolarissimi, riscuotendo uno straordinario successo commerciale.

Nell'arco di circa settant'anni di studi sui principi fisiologici della visione ed in particolare sulla percezione del movimento, condotti da scienziati di diversi paesi, spesso attivi solitariamente, senza contatti e collegamenti, si registra il rapido succedersi di nuovi apparecchi, ognuno dei quali rappresenta un perfezionamento ed avanzamento rispetto al precedente sulla strada dell'animazione dell'immagine. La prima applicazione pratica si rintraccia nel taumatropio di Ayrton Paris (1825), che semplicemente consentiva di combinare due immagini complementari formandone apparentemente una terza. Nel 1829 Joseph Plateau presenta all'università di Liegi la sua nota tesi di dottorato dedicata all'analisi del principio della persistenza dell'immagine. Semplificando la ruota di Faraday, nel 1832 mette a punto il fenachistoscopio, creando la prima vera e propria immagine in movimento: si tratta di un semplice disco di cartone con fessure praticate lungo la circonferenza esterna, con una serie di figure disegnate in posizioni gradualmente diverse. Sul finire degli anni Sessanta il principio del fenachistoscopio viene perfezionato nello zootropio di Horner che segna il superamento della visione tramite lo specchio: le immagini vengono disegnate su una striscia di carta, una sorta di prefigurazione della pellicola cinematografica, collocata all'interno di un tamburo cilindrico cavo dotato di fessure, che ruota sul proprio asse.

Gli anni fra il 1877, quando Edward Muybridge concretizza per la prima volta i suoi studi sull'analisi del movimento, e la presentazione pubblica del Cinématographe Lumière a Parigi il 28 dicembre 1895, rappresentano un periodo di intensa ricerca, densissimo di invenzioni che precedono e preparano la strada al nuovo sistema della visione poi messo a punto dai fratelli Lumière. Gli studi e gli strumenti di Muybridge e Marey rappresentano le tappe fondamentali di questo percorso. Nel 1879 Muybridge realizza la prima proiezione di immagini in movimento con lo zoopraxinoscopio e presenta il suo

apparecchio per la prima volta in Europa nel 1881, presso lo studio di Marey a Parigi. Il fotografo inglese pubblicizza le sue ricerche con un'intensa attività di conferenze-dimostrazioni in America e in Europa. L'incontro con Muybridge è determinante per lo sviluppo del lavoro di Marey. Inizialmente entusiasta delle nuove tecniche di analisi fotografica del movimento, il fisiologo francese sente ben presto l'insufficienza scientifica del metodo e nel 1882 mette a punto il 'fucile fotografico', che consentiva la ripresa di dodici fotografie consecutive su una lastra circolare che girava a scatti automaticamente. Con il cronofotografo, Marey compie un ulteriore passo avanti e perfeziona lo strumento nel 1888, sostituendo alla lastra di vetro la pellicola di Eastman e ottenendo le prime cronofotografie su un'unica striscia. Nel 1889 Eastman e Reichenbach brevettano la pellicola cinematografica con supporto in celluloido a perforazione laterale. Nel 1891, comprendendo e sfruttando i vantaggi della pellicola in celluloido, Edison brevetta il kinoscopio, presentandolo pubblicamente nel maggio del 1893. Come nel pantoscopia e nel visore stereoscopico, si guarda dentro la macchina per vedere le immagini, ora in movimento. Un anno dopo a New York verrà aperta la prima sala a pagamento stabilmente destinata agli spettacoli per kinoscopio.

Parallelamente e in rapporto di stretta dipendenza con le acquisizioni dei maggiori e meglio noti protagonisti della ricerca febbrile di questi anni si collocano gli studi e gli strumenti messi a punto da molti altri scienziati e fotografi variamente impegnati nella messa a punto dei nuovi principi e delle nuove conquiste tecniche: per citare soltanto alcune tappe di questo ricco e ramificato percorso ricordiamo l'elettrotachiscopio di Anscütz, perfezionato nel 1890, il fonoscopio di Demeny, assistente di Marey, del 1891, il mutoscopio di Casler, costruito nel 1894 sul principio del kineografo di Linnet.

Fra tutte le figure degli animatori dell'era precinematografica, quella di Émile Reynaud ricopre un ruolo indiscutibilmente prioritario. Nel 1877, partendo dalle ricerche di Plateau e di Horner, ne perfeziona i meccanismi mettendo a punto il praxinoscopio, una delle macchine ottiche più complesse e suggestive sul piano spettacolare ideate nel corso del secolo: dello zootropio di Horner mantiene la struttura, sostituendo però alle fessure un prisma poligonale, collocato al centro

del cilindro. Questo nuovo procedimento di sintesi produce un movimento molto più fluido e continuo, ed una maggior luminosità dell'immagine, segnando un importante passo in avanti rispetto alle modalità della visione che avevano caratterizzato gli strumenti precedenti. La costruzione della macchina è solo apparentemente semplice, in quanto si basa su precisi rapporti matematici fra grandezza del cilindro, grandezza dell'immagine, distanza fra immagine e specchio, distanza tra specchio e occhio. Scienziato e artista insieme, Reynaud stesso disegna numerose strisce per il praxinoscopio, con figure di bambini, artisti e animali del circo.

Sull'ulteriore elaborazione e approfondimento dello stesso principio si basano le macchine ottiche successivamente messe a punto: il praxinoscopio-teatro (1879), in cui l'immagine animata è integrata da un fondale teatrale fisso e il praxinoscopio da proiezione (1880), che combinava il praxinoscopio alla lanterna magica. Nel 1888 mette a punto il 'teatro ottico', vera e propria macchina da spettacolo, piuttosto complessa nella concezione e nel funzionamento che consentiva di offrire ad un vasto pubblico proiezioni di alcuni minuti con immagini animate su fondali diversi. Dal 1892 al 1895 Reynaud presenta quotidianamente le sue *Pantomime lumineuse* al Musée Grevin di Parigi, con straordinario successo e afflusso di pubblico fino alla prima rappresentazione pubblica del Cinématographe Lumière, che segna l'inizio del loro inevitabile tramonto. Le Pantomime rappresentano il definitivo anello di congiunzione tra le ricerche sull'animazione dell'immagine compiute a partire dagli anni Venti del secolo e la nascita del cinema vero e proprio (*fig. 12*). Ed è proprio la 'realtà' delle immagini proposte dal cinema nascente che soppianderà in brevissimo tempo la poesia di questi disegni animati.

L'affascinante viaggio sui sentieri della visione è documentato all'interno degli spazi espositivi del museo in tutto il suo fascino e complessità, dall'antichissimo teatro d'ombre fino alla pellicola cinematografica, sulle orme di chi, attraverso le epoche, cercava di dilatare all'infinito i poteri del proprio occhio e la possibilità di vedere nuovi mondi, reali o immaginari.



Fig. 12. Cinepresa Ernemann e proiettore Walter Gibbons, 1900 ca.

Stampato nel mese di settembre 2022
presso C.L.E.U.P. “Coop. Libreria Editrice Università di Padova”
via G. Belzoni 118/3 - 35121 Padova (+39 049 8753496)
www.cleup.it - www.facebook.com/cleup



LINCE-O
SAPERI NOMADI

- 01 Clara Janés, *Lapidario/Lapidario*, traduzione e cura di Antonella Cancellier
- 02 Clara Janés, *Fossili/Fósiles*, traduzione e cura di Antonella Cancellier
- 03 “*El corazón es centro*”. *Narraciones, representaciones y metáforas del corazón en el mundo hispánico*, Antonella Cancellier, Alessia Cassani, Elena Dal Maso (eds.)
- 04 María Amalia Barchiesi, *La felicidad de los museos. Julio Cortázar, alguien que anduvo por Italia*
- 05 “*Cien mil ojos en dos ojos*”. *Semántica y representaciones del ojo en el mundo hispánico*, Antonella Cancellier, Carmelo Spadola (eds.)

Antonella Cancellier es catedrática de Lingüística y traducción (Lengua española) en la Universidad de Padua (Dipartimento di Scienze Politiche, Giuridiche e Studi Internazionali).

Carmelo Spadola es docente de Literatura española en la Universidad del Salento (Lecce) (Dipartimento di Studi Umanistici).

Antonella Cancellier è professore ordinario di Linguistica e traduzione (Lingua spagnola) all'Università degli Studi di Padova (Dipartimento di Scienze Politiche, Giuridiche e Studi Internazionali).

Carmelo Spadola è docente di Letteratura spagnola all'Università del Salento (Lecce) (Dipartimento di Studi Umanistici).

ISBN 978 88 5495 563 9



€ 32,00

