

Sonia Viramontes

El habitat del Minotauro

(Ensayos sobre arte y literatura)



Ediciones de Medianoche

19

Primera Edición 2008

Sonia Viramontes Cabrera

Ensayos sobre arte y literatura

MMVIII

Director y editor: Juan José Macías

Diseño: Friné González Herrera

Arte: Luis Rolando Ortíz

D.R. © Sonia Viramontes Cabrera

D.R. © Ediciones de Media Noche

D.R. © Instituto Zacatecano de Cultura

Ramón López Velarde

Lomas del Calvario, s/n, col. Díaz Ordaz.

Tels.: (01 492) 92 221 82; 92 267 56; 92 211 13.

D.R. © Universidad Autónoma de Zacatecas

Programa Editorial, Av. Allende,

Pasaje comercial núm. 15, col. Centro.

Tels.: (01 492) 92 213 79.

ISBN: 978-970-754-038-5

EL HÁBITAT DEL MINOTAURIO



Ediciones de Medianoche

Los siguientes ensayos acompañan los estudios que he venido desarrollando dentro de mis labores como profesora de la Maestría en Filosofía e Historia de las Ideas y en distintos espacios en los que he podido compartir mis interrogantes sobre el arte, su esencia y su crítica. La mayoría de ellos han sido leídos en distintos coloquios, mesas redondas y conferencias. Su constante es el cuerpo, el arte y el mito, temática que abordé desde mis estudios de maestría y que comportan una serie de interrogantes que me he planteado durante estos años: el cuerpo —y con él, el gesto y la escena—, la ficción —el camino del mito como saber profundo de la conjunción disyuntiva alma-cuerpo—, la máscara —como metáfora de conjunto. Figuras mítico-literarias, como Narciso pero también como Dulcinea, la cuestión de la máscara dionisiaca y el tatuaje, trabajos en los que he tratado de introducirme con el hilo de Ariadna, soltándolo a veces, para poder ir más adentro, en el luminoso perdedero del laberinto, el hábitat del Minotauro. Quisiera entonces advertir que en este ejercicio intervienen el juego y la vida, el arte y la imaginación. Estos cuatro rumbos del hábitat del Minotauro se enredan y desenredan de manera constante, se multiplican y fusionan para trazar su horizonte en el ámbito de la sensibilidad y sus misterios, es decir, en la *estética*.

S. V. C.

El anverso del cuerpo



Y cuando esté todo al revés
volver a darle vuelta de revés,
para ver si allí encuentra su figura,
la figura de hombre que jamás encontró

Porque el revés del revés no es el derecho,
esa mísera imagen que tampoco nos sirve.

Roberto Juarroz¹

Nacemos irremediamente a través de un cuerpo que se expone al mundo para tocar y ser tocado, para darse enteramente en la superficie de la piel. A través de una estructura que tiene anverso y reverso, interior y exterior. Una forma que permite el desplazamiento por el mundo, de quien posee un cuerpo; pero que al mismo tiempo por su composición, tropieza con los límites de la carne. Es la casa y el espacio que nos da lugar.

Este cuerpo, expulsado por otro que ya no es capaz de albergar el nuestro por su tamaño, nos recibe en el mundo. Entonces hay que conocerlo, habitarlo, respirarlo y echarlo a andar. Pero hay tan poco tiempo para decidirlo, que cuando estamos fuera algo que viene de dentro ya lo hizo por nosotros. Un extraño impulso que nos introduce a soplos en el mundo. Algo que no se sabe muy bien de dónde y qué sustancia nos insufla. Ya estamos y hay que aceptarlo por lo pronto, saber de él y padecerlo. Y estrenar, como dicen las madres, cada una de sus partes. Una tarea titánica que requiere de mucho tiento. De ejercitar el tacto con esmero para templar el pulso.

¹ Juarroz, Roberto, *Poesía vertical*, Madrid, Visor, 1991, p.276

Qué es el anverso. El anverso del cuerpo es la primera hoja en que se imprime la forma de vivir. Es el sello interno, el primer signo de vida. La primera impresión. Es la forma que yendo de dentro hacia afuera se hace posible en los límites del tatuaje de la existencia. Es la fuerza que aparece domesticada en las formas rústicas de la piel. El vano intento de contener la potencia ejercida por el sello en la impresión. La única evidencia que se ofrece de ese adentro.

La composición azarosa del cuerpo humano hizo que en la estructura hubiera cosas hacia adentro y cosas hacia afuera, que lo de dentro estuviera escondido por la piel y que la piel hiciera evidente la existencia de un adentro. Pero es confusa la estructura, los límites entre las cosas de dentro y las de fuera están desdibujados. La mezcla indisoluble que se produce entre la sangre y la piel en la vergüenza es un ejemplo de cómo se difuminan los espacios en el cuerpo. La piel se esfuerza con poco éxito para contener la fuerza inexplicable de la sangre, pero su territorio es invadido por las condiciones porosas de su superficie, y aparecen inevitablemente los colores en la piel. Es la vergüenza de la sangre que aparece como vergüenza de la piel. O al revés, no lo sé.

El anverso del cuerpo es lo que tenemos delante, nos guste o no. Es el cuerpo legado por el nacimiento y marcado por la danza del crecimiento y la maduración. Es el cuerpo del principio y el cúmulo de señas que vienen después para completar la portada de nuestra existencia. Esa que hace al cuerpo único y propio, que se padece y se disfruta, que se sujeta y se abandona, que se extiende y se estrecha y se vive con todo.

Es la masa plástica del cuerpo que hace posibles las formas del anverso. La impresión de los pliegues que dan cuenta del paso por el mundo, de la fuerza con que el cuerpo recibe las marcas de su invisible identidad. El reflejo del cuerpo existido como angustia, placer, dolor, olvido y muer-

te. La visibilidad del anverso que hace evidente la invisibilidad del material con que está hecho este sello. Es un sello de carne que no se revela en lo que aparece sino en lo que esconde. Lo que está debajo es el otro lado de la presencia. Es el reverso, es la tragedia que se oculta para encarecerse ante la presencia del anverso. Como en ese juego de la velada anatomía que encarece la belleza de los amantes. Dejarse ver, pero no en la desnudez absoluta, sino tras el velo de la seducción. "En el momento más intenso del abrazo amoroso, el amante abraza un fantasma. La magia del amor erótico consiste en eso: hacer que el cuerpo del amante se transforme en una sensación intensísima y, al mismo tiempo que real, etérea y evaporada, sutil. Una atmósfera que lo cubre todo y es apenas perceptible con el cuerpo, siendo el cuerpo quien la provoca."²

Cuando la fuerza de los signos del anverso del cuerpo no bastan, el espíritu busca con impaciencia añadir más cuerpo al cuerpo. Otro cuerpo, uno más, distinto al que ya existe, autofabricado. Un cuerpo que embone mejor con el mundo y produzca un acercamiento con el resto de los cuerpos, o que busque el desajuste de manera indefinida. La plasticidad del cuerpo está facultada para hacerse derramar con suavidad sobre la piel del mundo, y a no saber de ello, por apenas percibirse como el abrazo intenso de los amantes.

Nadie sabe los estragos que sufrirá su cuerpo a lo largo de la existencia. Y ese secreto revelado a medias en la piel, guarda celosamente su importancia en el velo de la anatomía. La seducción que invita a otro lugar, fuera del anverso del cuerpo, en ese lugar secreto al que se llega sólo por abducción. Como *El último cuerpo de Ursula* que viajó allí:

"Hasta el día que sufrí mi primera parálisis, mi vida era un conglomerado de hechos más o menos con sentido y

2 Bárcena, Fernando, et al., *XXII Seminario de Teoría e Historia de la Educación*: "Otros lenguajes en educación", tercera ponencia: *El lenguaje del cuerpo. Políticas y Poéticas del cuerpo en educación*, junio de 2003, s/p.

armonía. Entendía la contradicción, y hasta el dolor, como parte de esa confrontación entre el mundo y lo que soy en el tiempo y en cada una de esas partículas que lo componen; pero cuando ocurrió el accidente, comprendí algo que estaba más allá de todas las ideas que podía haber aprendido o hasta inventado; comprendí que existía únicamente como carne, materia, moléculas condenadas a transformarse en partículas que ignorarían la sutileza de mis sentimientos; comprendí que dentro de mí estaba la muerte, y así conocí el odio que nace de esa frustración. Cuando ocurrió el accidente, entendí lo esencial: que el final comienza por la ausencia de placer.³

En ella se revela la aparente fractura de una unidad que sólo es simbólica. El cuerpo que deja de funcionar y se hace evidente. Nunca como antes aparece la materialidad del cuerpo y su cercanía con la muerte. La vida y la muerte han estado ahí todo el tiempo; pero el cuerpo que las tiene encerradas dentro de sí, las escurre en lo invisible. Es el fondo del sello del cuerpo, esa parte que nunca alcanza a percibirse del todo, porque cuando imprime su marca en el anverso, lo hace con tanta fuerza que ya no tenemos aliento para verlo. El valor de la superficie en este sentido no es otro que el que señala Paul Valery cuando dice que: «lo más profundo es la piel».

El anverso del cuerpo responde a las señales emitidas por el dolor, por el placer y por la muerte, en él se inscribe la fuerza de la existencia y la carne que llega antes de la infancia y la posibilidad de jugar con ella. Son los cuerpos de los hombres que se perciben en sus anversos y que hacen su propia historia en el cuerpo. Dice José Luis Pardo:

“Veo un rostro estremecido por miedo, un cuerpo contorsionado por el dolor, una espalda curvada por el peso, una cabeza agachada por la vergüenza: todo ello son síntesis estéticas (cada gesto sintetiza o expresa el mundo entero

condensado en los pliegues de la piel) de la expresividad.”⁴

Y qué tal volverse del revés como dice Juarroz en su poema, es una manera extraordinaria de jugar con el cuerpo que llegó antes de la infancia. Voltar las cosas para hacer que cambien de aspecto, para mudar el haz y ponerlas al contrario. En un «mundo al que llegamos procedentes de ningún lugar, y del que partimos con idéntico destino»⁵, como dice Hanna Arendt, mucho nos gustaría volvernos del revés, y llegar otra vez a la infancia con estas carnes y ponernos a jugar: usar los guantes, el sombrero, la camisa y el corazón al revés.

³ De Souza, Patricia, *El último cuerpo de Úrsula*, Barcelona, Seix Barral, 2000, p. 9.

⁴ Pardo, José Luis, *Las formas de la exterioridad*, Valencia, Pre-textos, 1992, p. 297.

⁵ Arendt, Hanna, *La vida del espíritu*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 43.

El hábitat del minotauro



Cuenta el mito que Minos hijo de Zeus y Europa, es educado por Asterión el rey de Creta. Cuando éste muere, Minos reclama el poder y asegura que los dioses se lo destinan. La prueba es que sus súplicas a los dioses siempre son escuchadas. Ruega a Poseidón que haga salir del mar un toro tan grandioso, excelente y perfecto en su línea que haga ver a los hombres que es a él a quien le corresponde el reino. Poseidón, que es un tío complaciente y poderoso, cumple los caprichos de Minos, haciendo salir de sus dominios un animal de proporciones nobles y perfectas. A cambio de la prueba divina que asegure su poder entre los hombres, Minos promete que el destino del animal será el sacrificio. Y que una vez concedido el trono sin discusión, el toro sólo quedará como talismán de la realeza cretense. Pero la seducción que produce en Minos el animal, hace que el engaño se produzca con una serie de consecuencias que hoy hacen posible nuestra entrada en uno de esos recovecos de la historia. Decíamos que el deleite espiritual que produjo en Minos la aparición del toro, hizo que el sacrificio no se produjera, para no perderlo lo mete en su rebaño, sacrificando en su lugar un animal de menor precio. Poseidón se enfada, y da al toro un impulso inquietante hasta convertirlo en el objeto de los deseos irreprimitos de Pasifae, esposa de Minos. La mujer que no sabe cómo saciar su pasión. Pide ayuda a Dédalo, que le confecciona una ternera hecha de madera y cuero, dentro de la cual podrá meterse y presentarse al animal. El simulacro es tan perfecto que engaña al toro y se realiza la cópula. De esos amores nace un ser monstruoso con cabeza de toro y cuerpo de hombre,

el Minotauro. Minos está asustado y le hace construir un lugar especial para ocultarlo.⁶

El minotauro, mitad hombre y mitad toro. Un ser excepcional y fabuloso. Mítico. Lo racional y lo irracional. Lo humano y lo animal unidos inevitablemente en un mismo cuerpo. La animalidad asumida en el cuerpo humano. Y en qué cuerpo. Una cabeza de toro con cuerpo humano. Lo humano y lo divino. La humana e insaciable pasión de una mujer disfrazada ante un dios enmascarado. Un toro divino, eterno y enamorado de una vaca falsa: mitad humana, mitad vaca. Pasifae. Una reina que engendra y hace nacer de su cuerpo: la mezcla. Un hombre-toro. Contaminado. Mortal e inhumano. Una bestia El animal metido en el drama de ser hombre. ¿Quién lo hubiera pensado?. Una inversión trágica. Una confusión. Una perturbación. Un abatimiento. Una afrenta. Una humillación. Una venganza divina que supone la pesadez que oprime el corazón y dificulta respirar en el sueño. La angustia tenaz que se prende al cuerpo con tal resistencia, que resulta difícil separarla. Cómo vivir a partir de ahora el espacio de los meandros con esa molesta, enfadada e impertinente cabeza. La parte superior del cuerpo, la que promete líneas rectas y luminosas. La guía sin confusión. El alivio con un poco de esfuerzo. Y ahora, con todo invertido por un dios enfadado, cómo puede seguirse viviendo ese espacio intermedio entre el nacimiento y la muerte. Cómo con esa parte del cuerpo forzada a convertirse en la parte más irracional. La cabeza de un bóvido. Salvaje. Áspera. Sin cultivo ni labor. Desaliñada. Grosera y de modales rústicos. Destejada. Fue Poseidón. Él quiso que las cosas se trastocaran donde más duele. En la cabeza. Una jaqueca. El dolor más duradero. El que fastidia y marea con la difusa y necia conversación de un cuerpo híbrido.

⁶ Robert Graves compendia las distintas versiones del mito en el primer tomo de *Los mitos griegos*, Madrid, Alianza, 1994, cap. 88, 89 y 90.

¿Y los centauros?

Es verdad, hay Centauros. Pero en ese tejido el caballo está en el cuerpo y la cabeza es humana. Además son maestros, guías de jóvenes imberbes que se preparan para vivir el breve y errático intermedio entre el nacimiento y la muerte. Quirón, por ejemplo. Ese famoso centauro que se ocupa de Asclepios, Aquiles y Jasón. El Centauro sabe, piensa y habla. Ofrece sus conocimientos a los héroes y éstos los ponen al servicio de los hombres. Asclepios aprende todo sobre hechizos, drogas y cirugía con él. Saberes que vienen de la mezcla, de asumir la animalidad en el cuerpo. Una sabiduría que surge de reconocer las contradicciones y los límites que supone estar metido en un cuerpo, ser parte de él. Asclepios, que ha aprendido bien, cura a los enfermos y resucita a los muertos. Resucitó a Glauco, ese otro hijo de Minos y Pasífae que de pequeño se ahogó en una jarra llena de miel, cuando emocionado e impertinente, perseguía a un ratón. Resucitó a Hipólito, hijo de Teseo, que ofrecido por su padre a un monstruo marino, perece injustamente, por las intrigas de Fedra, su madrastra. Aquiles y Jasón son también instruidos y salvados por el Centauro, por ese extraño personaje mítico que no lleva la animalidad en la cabeza, sino en el cuerpo. Una mezcla rara, pero la que nos ocupa es todavía más. El Minotauro. Y se resiste al pensamiento tanto como la otra. Habrá que sufrir y soportar, una vez más, las impertinencias del genio, de la adversidad, de la pena, y asumir lo que implica, supone y acarrea este tejido de diferentes colores. Nada está claro señor Platón. No hay separación entre el cuerpo y el alma. No todo está claro, señor Descartes. Las ideas no son tan claras, ni nos salvan de nada. Ya ven ustedes. Minos: el hombre justo, quiso engañar a los dioses. Se apasionó y su *hybris* se ha hecho carne. El Minotauro es un híbrido. Y qué hace la fuerza humana ante la fuerza de un dios que se ha puesto en el mundo a un toro humano. Dónde puede vivir algo como

eso. Es la vergüenza. Lo indomable. La sin razón. La furia y la venganza de los dioses. Las pasiones de todos entreveradas. La bestia que no ofrece más que destrucción. Que se construya entonces un espacio para el monstruo. Que se invente la casa porque la ciudad no tiene cabida para algo tan poderosamente deforme.

Que se invente el laberinto

La invención. Un artificio. El ingenio y la habilidad. Una obra de arte. Una estructura cerrada. Un adentro sin afuera. Un todo para el minotauro. Una mezcla de blancos y negros inacabables. De pasillos y paredes pensados para confundir. Una maraña de caminos. Una red de pasadizos. Un espacio que no se comparte. Que se parte. Que se vive en la soledad del recorrido tortuoso. Si Dédalo ha podido engañar a Poseidón con un perfecto disfraz de vaca, puede también ordenar en su cabeza ese entramado indescriptible que es el laberinto. Es el gran artífice. El «bien labrado» dice su nombre. No puede decepcionar al rey que ve con miedo la invasión de su espacio. Es el arquitecto. En su obra está la salvación de la desgracia de un pueblo. O el escondite por lo menos. Por eso es que tiene que pensar el espacio que no existe. Inventarlo. Un continente para la bestia. Una casa. Un lugar para habitar. Para que quepa lo que no ha sido planeado. Las formas de siempre. Ese continente debe hacerse a la medida. Su capacidad debe impedir que se desborde. Por eso ha de construirse en un lugar descampado. En un terreno descubierto: libre de tropiezos, malezas y espesuras que oculten a la bestia. Debe ocultarse pero no perderse de vista. Por lo menos no a la vista de todos. El encierro es un control. Sus límites. Podrá vivir siempre y cuando se controle sus espacio. No puede invadirlo todo. De ahí que todos los obstáculos para mantener el encierro, deben ser producto del ingenio, del engaño y el artilugio del artista que se

ha medido antes con los dioses. Dédalo hizo ya un disfraz tan perfecto, que puede hacerse cargo de esta otra responsabilidad. Crear un espacio, concebir matemáticamente un laberinto. Un laberinto de un caos ordenado, pues se trata de un proyecto. De la disposición de cálculos y dibujos que plasman la idea de lo que ha de constar en la obra de ingeniería. Es el plan para darle forma definitiva a lo que será: un palacio para el encierro. Para un príncipe que no debe mantener contacto con el exterior. El diseño debe contemplar las condiciones de la maldición. La bestia en el centro y enclaustrada para siempre. Su cabeza no debe, no puede, decifrar el código de su estructura. De modo que cuando alguien entre al laberinto lo haga sólo para una de dos cosas. Para alimentar al monstruo, o para matarlo. Alimentarlo es un sacrificio. Un castigo divino a la parte irracional de un rey que no respeta los acuerdos. Que apasionado por la belleza de un toro, se olvida del poder divino, creyéndose que puede engañarlo. Minos, que ha nacido de Europa preñada por Zeus en forma de toro, ha querido meter en su rebaño la figura en que su padre lo engendró. La *hybris*. Qué iluso ha sido el pobre Minos. No se puede meter a un padre en el rebaño. Minos es el rebaño. Su desquiciado proceder le ha dejado Muchos problemas que no tiene claro cómo resolver. Pasifae ha sido desgarrada por una bestia que ha hecho nacer de su cuerpo. Un dolor que se extiende al resto de los hombres. Es un hijo impresentable para un rey que se muestra bueno, dulce y justo ante su pueblo. Sus decisiones irrevocables y las notables leyes, con las que se había hecho famoso. Empiezan con este acontecimiento, a oler a peste. Cada año, cada tres o cada nueve, según las versiones, Minos tiene que dar como pasto al minotauro siete mujeres y siete hombres. En esta ofrenda se sostiene al reino desde el terrible nacimiento. Por eso había que construir un palacio para ese príncipe maldito que exigía ser más que el rey.

La cabeza de Dédalo ha podido concebir el entramado indescriptible. Edificó el laberinto y el semoviente está ya

encerrado. Pero exige demasiado al poder minúsculo de un rey que está sediento de ambición. Si lo hubiese sabido antes de encerrarlo. Ésa era la solución. Ahora hay que matarlo. Ponerle fin a esa carnicería de insaciable apetito. Sólo muerto dejará de recordar la trasgresión. Pero ¿quién será el valiente? Dédalo ya hizo lo suyo, su fuerza está en la cabeza. Puede diseñar el arma pero no empuñarla. Hay uno: Teseo. A cambio de un premio plagado de deseo, está dispuesto a realizar la hazaña. A cambio de una mitad de amor dispuesto a consumarse. Su hilo conductor. La mitad de la fuerza del asesino. Su mitad: Ariadna.

El plan de Dédalo

Ya está el hábitat del minotauro. Un palacio de complicados espacios. Disfuncional. Alterado. Caótico. Un habitáculo. ¿Cómo se habita el laberinto? En qué pensó Dédalo cuando diseñó ese espacio? En un toro con cuerpo humano o en un hombre con cabeza de toro. Rara mezcla para la construcción de una casa. El hábitat. Donde se hacen los hábitos: las costumbres. Donde se vive cada día. En la necedad voluntaria de ordenar a toda costa y sin éxito posible, el caos permanente. El orden es artificial. Es un límite siempre amenazado. Es la oscuridad del lugar en el que se habita. ¿Cómo se puede hacer un hábito donde no hay orden? ¿Cómo pueden repetirse los actos en la práctica del ejercicio hasta hacer que todo esté en su sitio? Si las calles y las encrucijadas del laberinto tienen el propósito de confundir. No se puede acertar con la salida. Ni con el lugar para cada cosa. Quién podría decir dónde está el armario del minotauro. ¿Y sus pantuflas? Siempre descalzo en su terrible confusión. Un enredo. Da igual donde estén las cosas, nunca se dará con ellas. Porque no hay camino, ni tierra hollada. No hay marcas en el piso que indiquen si la vía se transita habitualmente. No hay dirección. No se

tiene que llegar a ningún lado. ¿Para qué? Nada en ese lugar está devorado por la esfera del reloj. No se necesitan acortar los caminos. No hay atajo. No hay prisa. Ninguna cita que obligue a encontrar rápidamente el espejo para alisar el cabello. O encontrar las llaves que siempre están fuera de su lugar. El único encuentro se da con el alimento que llega cada uno, cada tres o cada nueve años. Podría venir cada día o cada mes. No hay hora del té en el laberinto. Es un espacio para la bestia. Una bestia que lleva consigo la parte humana. La más insoportable de las partes.

Dédalo planea el laberinto para otro que no es él. No es su laberinto, es para el minotauro. Un «otro» que no conoce ni piensa su espacio hasta que lo habita. Y tal vez ni siquiera entonces. Un espacio que se pliega y se despliega. Que funciona para entrar pero no para salir. La bestia está condenada a permanecer ahí hasta su muerte. No así el héroe que salvará para siempre a los hombres de la mezcla inmundada e insaciable. Teseo tiene una oportunidad. Haciendo una trampa al espacio es posible ir y regresar. Entrar y salir. El secreto está en confundirse. En mezclarse con todo ese espacio de enredo sin dejar para siempre el mundo exterior. No orientarse. No hace falta. No hay rutas ni dirección. Sólo un hilo que se desovilla desde el otro extremo. El enfrentamiento debe ser crudo con ese espacio que por naturaleza es transitable. Complicado. Es tan caminable que nunca llega a lado alguno. No hay fuerza humana que lo soporte, abigarrado. Para eso se ha construido. No hay una sola ruta. Son muchas, sin ida ni vuelta. Mil caminos en un solo espacio que se hacen imposibles de conocer. Si nada se sabe de él, es un enfrentamiento con el azar. Vivir la experiencia es saber que el juego constante está en desorientar. En ser un juguete del espacio que se recorre una o mil veces para no acabar nunca de efectuar el trayecto. O para atravesarlo siempre por el mismo lugar hasta el hartazgo. Para luego sin saber cómo ni cuándo, se empieza otro recorrido, que puede ser el mismo. Mil vueltas en el mismo lado. En el laberinto

no se puede registrar el paso en toda su extensión. No se puede repasar o releer mirando con cuidado. Quién puede asegurar que esa ruta ya ha sido transitada antes como para repararla y fijarla en la memoria con la certeza de que no se volverá a ella en el engaño. El espacio es tan limitado como extenso. Sus multiplicados pasadizos determinan los límites y la extensión. Ponen el adentro y el fuera. Sus límites hacen el espacio. Le dan lugar.

El centro del laberinto

Dédalo ha concebido en su cabeza ese espacio. Él ha puesto los límites. Y el caos tiene un orden. Su saber es el gran dispositivo contra la locura. Por lo menos eso parece. El recorrido es simple si se conoce el plan y se cuenta con la ayuda de un ovillo. Otra vez el artífice. Si alguien sostiene un extremo del ovillo desde fuera, otro puede llevar el extremo opuesto hasta el centro de la estructura confusa y encerrada. El centro está en el Minotauro. Donde quiera que esté, es el secreto de la estructura. No debe huirse del centro. Y Teseo se aproxima voluntariamente. De modo que si se entra por un lado del ovillo, se podrá salir por el lado opuesto. Una sencilla solución. De poca dificultad para quien ha concebido y ejecutado la obra de arte. Para el que juega con principios contradictorios e ideas confusas. El dilema para salir: ha desaparecido. Pero ¿se puede salir vivo?

Dar vueltas, cientos o miles para llegar al centro del laberinto. Un cálculo matemático para el encuentro con el monstruo. Hasta el sitio que ha de ocuparse por la muerte. El punto álgido del hallazgo. El héroe que ha de matar para ser un héroe, y el monstruo, que ha de morir con la falsa promesa de ser alimentado. Dos fuerzas que se hacen existir en la violenta destrucción. Al centro del laberinto no se puede llegar en línea recta. Los atajos no son para los héroes. Es preciso hacer el camino. Lo que exige el espacio

y el monstruo que lo alberga. Si se camina en línea recta es posible que no se llegue a ningún lado, o que se llegue siempre al mismo lugar. O demasiado tarde o demasiado pronto. Dar vueltas y quiebres en el paso es lo propio de andar el laberinto. Tomar un lado del ovillo y dejarse ir al espacio del abismo. Dejar el lado opuesto en la promesa de amor. Dos orillas. Dos extremos. Dos límites. Y en medio el minotauro. Lo que une y separa al mismo tiempo. La extensión llena de intención asesina y amorosa. El héroe tiene que hacer el espacio y llegar al centro que protege el laberinto. Ese lugar está reservado para el iniciado. Aquel que a través de pruebas se ha mostrado digno de acceder a la revelación misteriosa. El secreto está en el centro, el centro está en el secreto. El héroe debe pues encontrar la manera de penetrar sin desviarse en los territorios de la muerte. Es un espacio de difícil acceso pero bien definido. El viaje es la potencia. La conducción hacia el camino que él mismo ha elegido. Hacia ese santuario interior y oculto donde reside lo más misterioso. Lo más profundo. Lo que se alcanza únicamente con larguísimos rodeos. El centro es un misterio al que se accede por intuición. El plan ayuda, pero no define. Un hilo extendido o enmadejado no es la decisión. Ha de extenderse andando y enmadejarse igual. Dejarse ir en una sabia intuición. Un curso de iniciación. La travesía con el espacio. Atravesarlo y ser atravesado por él. Cuanto más numerosos y arduos son los obstáculos del espacio, más difícil es el viaje y las transformaciones del viajante. Teseo va de la luz a las tinieblas, y ha de vencer la violencia ciega de la bestia. Imponer su sabiduría sobre el instinto y marcar la victoria de su saber.

Ariadna, el premio desnudo

La salida del laberinto está en el extremo opuesto del ovillo. En una de sus partes. Ahí está Ariadna. Y ninguno

sabe si la muerte dejará paso a la consumación de su deseo. Ariadna está enamorada y dispuesta a sostener la vida del héroe en la fragilidad de un filamento. No hay otra forma de ayudarle. Sólo un delgado hilo que los mantiene en el camino de Teseo. Hay que hacerlo y darle forma. Dédalo sólo ha trazado este segundo plan en su cabeza y es preciso que sea su cuerpo, todo su cuerpo, el que se ponga a prueba. No hay certeza. Salir vivo, es posible, si el monstruo muere. Él mismo se ha designado como víctima entre los hombres y mujeres que sirven de pasto al minotauro. Dos promesas: su cuerpo para el matrimonio con Ariadna, su cuerpo como carnaza para el monstruo. ¿Qué es Teseo, víctima o héroe? Es héroe, no hay duda. Pero inconstante y traidor. Ariadna le ayudó a salvar su vida. A hacer el camino de salvación de un pueblo. A retar a la muerte y salir vencedor sosteniendo siempre un extremo del ovillo. Teseo sabía que el ovillo era el vestido de Ariadna. Que la prenda se destejía honrosamente con la promesa de matrimonio y que cada punto destejido era la cuenta regresiva del cuerpo del seductor hacia la vida de su enamorada. Una promesa que acabó asfixiando la pasión con un hilo. La desnudez de un cuerpo que se preparaba punto a punto, para un cuerpo que se prometía vivo y ardiente de amor. Un pudor sobrellevado por la promesa de matrimonio que se hace falsa. En cada movimiento, el vestido-ovillo le advertía a Ariadna que Teseo no construía nada en su vida. Que la desnudaba no para amarla, sino para salvar su vida en la aventura. Tenía tan cerca el mensaje. Tan puesto en su cuerpo y ella tan metida en él, que no podía escucharlo. Ariadna tenía que estar en el lugar de «otro» para verse a sí misma. Pero arrebatada de amor, apuraba sin saber la tragedia de su abandono. Si ella no hubiera sostenido el otro extremo del hilo ¿qué hubiera sido la vida de Teseo? Habría muerto sin traicionarla; pero una mujer desnuda en la puerta de un laberinto, es capaz de sostener su desnudez por un hilo. Por una posibilidad entre mil. Por una sola que prometa la alegría de vivir el

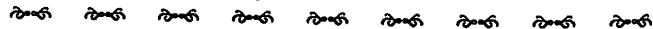
amor. Hizo una apuesta con las mínimas posibilidades y se mantuvo con honestidad en el juego. En un acto aprobador con todas sus consecuencias. Hubiera podido cortar el hilo y acabar con un simple estirón la vida de Teseo. Pero apostó por todo en la fragilidad. Una apuesta trágica. El héroe en cambio apostó a ganar y la traicionó en el sueño. Estaba Naxos en el futuro y el dios del vino para amarla.

Dionisos resucita al minotauro

No hay concepto del espacio en la carne. Pura intuición. Desde la orilla, todo lo que hay en el espacio se corresponde con el interior. Nuestro laberinto se construye con vericuetos. El hilo liga los estados de existencia. El amor, la vida y la muerte. Es el aliento, el soplo de existencia. La historia que se teje, el ritmo vital. La alternancia indefinida de la respiración. Teseo recibió siempre los soplos de aire que producían los puntos destejidos del vestido de Ariadna. Y mientras ella insuflaba, iba quedándose sin aire hasta caer en un profundo sueño. Era la hebra, que se enredó en su cuello hasta desmayarle. Y después de un sueño, el abandono. Teseo aprovecha el estado de su inconsciencia para dejarla en la isla de Naxos. Otro amor le espera más adelante. Un duro despertar. Un veneno que ha de apurar en la vigilia. Y un dios enamorado esperándola. Un dios que gusta de enmascararse, ya ha sido un toro, y puede serlo de nuevo si ella quiere. ¿Cómo podría entusiasmarse otra vez? Dionisos la rescata cuando se produce en ella el dolor más desgarrador. Tiene que ayudarla a olvidar, y en eso es un sabio. La embriaguez es su mejor fármaco. En esas aguas se produce el olvido. Si Ariadna no se hubiera enamorado de Teseo, hubiera salvado al Minotauro. Cortázar ha humanizado a la bestia en *Los reyes*. Dice que Ariadna estaba enamorada del Minotauro y no de Teseo, que el plan era liberar a su hermano. Un hermoso toro con cuerpo huma-

no. Desterrado y encerrado en un misterio. El héroe es un burlador. Huyó de las trampas del laberinto, pero de ella también. El héroe traiciona. El Minotauro no. No puede jugar porque él mismo es el juego. Y en este drama su papel ya estaba decidido.

El sueño de Narciso



Narciso es el mito que se repite infinitamente como la imposibilidad de advertirse a sí mismo. Es la trágica historia de un hombre de belleza excepcional que despertaba las más grandes pasiones en hombres y mujeres. Era capaz de enloquecer por amor pero nadie había producido ese sentimiento en él. Nunca se había enamorado y por eso nada sabía del apasionado sentimiento en el encuentro con el otro. No había tenido ocasión de perturbarse con el sabor que chorrea de la pasión incontenible de los amantes. Y cuando quiso degustar las mieles, sólo pudo percibir el amargo buqué de su arrebató. Una profecía reclamada a Tiresias llenaría de amargura y melancolía al pobre y ofuscado enamorado de sí mismo. La sentencia anunciaba que Narciso viviría poco si llegaba a verse a sí mismo. Y tal como se predijo llegó el día en que se vio a sí mismo reflejado en el agua. Sin tener muy claro quién era, la imagen producía en él tan apasionado deseo que se dejó ir a ella con la esperanza de poseerla absolutamente.

Un origen turbio

Narciso nace, muere y florece en el agua. Es un símbolo que atraviesa su existencia, el agua le da y le quita la vida, en ella renace y vive hipnotizado para siempre como una flor. Tan bella como el Lirio. Narciso danza como si de un dios se tratara desde las aguas más negras y putrefactas a las más transparentes e incorruptas sin enfangar su existencia. Ha sido concebido por la violación que el río Cefiso hace a la ninfa Liriope, maravillado por la belleza de quien se convertiría

en la madre del más hermoso de los hombres, no es capaz de contener su pasión y en un acto de absoluta brutalidad, hunde a Liriope en sus lujuriosas aguas hasta dejarle embarazada. El cuerpo ultrajado de la ninfa se llenó de las más viles impurezas. Las aguas negras, fétidas, infectas y nauseabundas en que había sido obligada a sumergirse, fueron el escenario de aquel obsceno acontecimiento. Ninguna mujer puede sentir otra cosa que desprecio por un agravio como ese, cómo podía haberse cometido semejante humillación. Y en una ninfa, donde estaba la cordura de Cefiso cuando se atrevió a propiciar el incidente. En qué afluyente cabía semejante despropósito.

Digamos en descargo de Cefiso que no se trataba propiamente de él. Un río no se desboca porque sí, siempre hay algo que lo empuja a hacerlo. Y ese algo se apoderó con fuerza y repentinamente de su cauce. Cefiso estaba fuera de sí, loco, enardecido y ciego por el amor a Liriope. Ebrío, fogoso y delirante, raptado por la pasión, perturbado y con el ánimo inclinado a saciar el indomable apetito, impuso a Liriope un embarazo en sus turbias y agitadas aguas.

Así pues Narciso es concebido entre las heces que su padre alberga en el fondo. De lo más impuro, repulsivo y perculdido nació el más hermoso de los niños, tan agraciado, tan pulcro, tan bien parecido, tan adonis. Su atractivo era inmenso, y sólo verle, provocaba las más hondas pasiones. Sin duda que su nacimiento fue el mejor de los consuelos. Había heredado la grandiosa, excelente y perfecta línea de su madre.

La profecía

Entusiasmada por saber si su hijo viviría muchos años, la joven madre fue en busca de Tiresias. Un sabio que había sido llamado como juez a una de las disputas que sostenían, alegres por el auténtico néctar de los dioses, Zeus y Hera. Dialogaban sobre cuál de los dos sexos recibe más placer en

el momento del amor. No se ponían de acuerdo y para dirimir la contienda fue llamado Tiresias porque había gustado él mismo, del amor bajo los dos sexos, habiendo sido en su vida hombre y mujer. El mágico toque de su bastón en unas serpientes acopladas, transformó un día su cuerpo en el de una mujer. Y siete años más tarde otro pequeño toque de bastón en las mismas serpientes acopladas le convirtieron una vez más en varón.

Haberse inclinado por la opinión de Zeus en la polémica, le costó muy caro porque Hera exaltada por el desaire le privó de la vista. Ya se sabe que nadie, ni siquiera los dioses pueden oponerse al castigo dado por otro dios. Así que Zeus queriendo recompensar a Tiresias por haberse puesto de su lado, le concedió el don de la adivinación en un intento por reparar el mal que la diosa le había causado.

Decíamos que Liriope buscó al sabio para que adivinara el destino de su hijo, y la sentencia fue: «Vivirá mucho si él no se ve a sí mismo». Una respuesta propia de oráculos, oscura y enigmática donde todo se dice y nada se comprende. Inútil, baldía, torpe, ociosa, ingrata. Un cacharro para la vida. Para qué sirve saber con tanta precisión el tiempo que se vivirá si no deja de ser trágico. Saber no sirve para nada, y ese es el punto medular de lo trágico. Lo que Tiresias revela a Liriope es un saber para nada. De nada sirve saber. La vida no deja de ser trágica por mucho que se esté al tanto de ello.

Tiresias es un hombre ciego por castigo divino y sabe lo que significa la maldición de la mirada. Nadie puede verse tal y como es. Es una pena, pero no hay remedio. Para ver algo, se necesita una imagen, una forma, una apariencia, un sueño, una ilusión, un doble. Algo que pueda verse. Y mientras eso no aparezca, nada puede verse.

Tiresias es un sabio no sólo porque ha dejado de distraer su mirada con el mundo, sino porque ahora comprende que no nada hay para ver. Que es la vida misma y con el cuerpo puesto en ella, la que se encarga de desembrollar

el enigma. Pronunciar el destino no evita que se cumpla, por más esfuerzos que se hagan para esquivarlo. Narciso que nace en el agua y vuelve a ella en la fuente para ver su imagen. Pero esta vez el agua está en calma y es cristalina. Transparente, fresca, delicada y frágil para el encuentro de Narciso consigo mismo. Pero el hallazgo está atravesado por una flecha envenenada de Cupido. Una que se ha clavado en el cuerpo de Narciso para narcotizarle de amor. No se puede llegar directamente a la imagen del sí mismo, no hay ojos que soporten los destellos de semejante revelación. Los ojos de los hombres no están preparados para la tremenda impresión que eso deja en la superficie de la carne. Lo sabe todo el mundo, el mejor de esos ejemplos se ha plasmado ya en la tragedia de Edipo Rey. Ahí, de la manera más escalofriante que pudiera haberse imaginado, Edipo se arranca los ojos porque no soporta descubrirse como el mismo ser repugnante del que ha estado hablando todo el tiempo. La verdad le resulta absolutamente intolerable. No puede verse más a sí mismo. Aquella monstruosidad que iba desvelándose poco a poco hasta construir la máscara de Edipo. Edipo no era Edipo hasta que construyó su propia historia. Queriendo huir de su destino sólo dio un gran rodeo para llegar al mismo punto.

A Narciso le pasa lo mismo. El agua que ha deseado a la madre Liriope hasta violarla, produce una vez más el deseo, pero esta vez en Narciso amándose a sí mismo. Él que ha desdeñado el amor de tantas ninfas, hoy no puede amar porque lo que ama no está en él, sino en la imagen que se escapa de su cuerpo. Una revelación de su imagen en el agua. la conciencia de que para verse a sí mismo, era preciso salir de sí. Asistir desde fuera a su propia existencia. Narciso nada sabía de él mismo, hasta que una imagen lo revela para sí. Un espejo de agua se abre a las profundidades de su ser, y en su fragilidad se muestra como una epifanía de la inconsciencia del yo. Desesperado grita: ¡Desdichado yo que

no puedo separarme de mí mismo! A mí me pueden amar otros, pero yo no me puedo amar.

Narcotizado por la flecha de Cúpido, Narciso se ve reflejado en el agua como ajeno a sí mismo. Y aunque el agua se convierte en un espejo líquido y cristalino, no se reconoce en la imagen que éste le devuelve. Cómo podía ser posible que el objeto de su amor fuera él mismo, pero reconocido en otro. Qué locura era esa. Qué delirio. Qué espejismo. Se había desdoblado para verse a sí mismo, y había quedado enamorado de un fantasma.

El motivo de su pasión es una quimera, un imagen de amor delirante que se propone como posible y verdadera sin serlo. Tan exaltado el sentimiento como la imagen de él. Narciso percibe tanto amor en su imagen como el que arde en su pecho por ella. Cada vez que acerca su boca a la de la imagen, ésta le responde con el mismo deseo ardiente de fundirse en la profundidad de un beso. Pero algo incomprendible sucede cuando a punto de producirse la fusión, se desvanece la imagen. Evaporándose de manera extraña e indescifrable.

No hay duda de que la imagen se refleja en un líquido maligno que como los oasis del desierto aparecen para esfumarse cuando se está a punto de llegar a ellos. El intento de Narciso por reunirse con el ser amado es repetido hasta el infinito. Y cada impulso no hace más alejarlo de la esperanza. Nada hay que hacer en este absurdo empeño por amar lo etéreo. Sólo la muerte se presenta como la liberadora de todos sus tormentos. Ahora sabe que haberse desdoblado en la imagen movediza que es la fuente, le ha hecho convivir con dos almas en una sola vida. Morirán juntos él y el objeto de su pasión, pues ambos tienen la misma vida.

Narciso muere llorando, ahogado y ebrio de pasión ante su propia imagen. Una imagen vaga, llorosa, desdibujada, movediza que el agua mueve a su antojo. No ha podido jugar con el agua, ha sido todo el tiempo un juguete del caprichoso líquido. En su belleza estaba el descontrol de

las pasiones propias y ajenas, era preciso que se viera para comprender que la imagen de sí mismo no es más que un anhelado aturdimiento del sentido.

Eco enamorada

Como Tiresias, Eco recibe un castigo de la apasionada Hera. La ha condenado a jamás poder hablar por completo. Sólo puede pronunciar las últimas sílabas de aquello que quiere expresar. Su voz fue reducida por la diosa a ser un mero reflejo de palabras. Ella es sólo el espejo, sus palabras dependen de la voz de otro para existir. Ella no puede pronunciar palabra alguna sino repetir a medias las palabras de otros. Necesita de otro para existir. Para ser un espejo de palabras requiere que haya palabras para repetir. Poco importa si son sólo las últimas sílabas.

Eco se ha enamorado de Narciso y no puede guardar su pasión en secreto. Tiene que encontrar la forma de hacerle saber que lo ama profundamente. Y se le ocurre que siguiéndolo podrá reflejar sus palabras.

Cuando Narciso se percató de una presencia en su camino, pregunta «¿Quién está aquí?» Y Eco dice: «está aquí». Maravillado por la dulce voz, casi tanto como luego lo estará por su propia imagen, Narciso continúa «¿Dónde estás?» Y Eco responde: «Estás».

Narciso: «¿Porqué me huyes?»

Eco: «...me huyes»

Narciso: «¡Juntémonos!»

Eco: «...témonos»

Narciso se enamora más de las imágenes que de las niñas, al tener a Eco frente a él se decepciona y dice: «No pensarás que yo te amo»

Eco: «...yo te amo»

Narciso: «Permitan los dioses soberanos que antes la muerte me deshaga que tú goces de mí.»

Y Eco, sumergida ya en la desilusión y con el último soplo de esperanza: «...que tú goces de mí.»

El desdén con que Narciso había recibido la manifestación de amor de Eco, produjo en ésta tal frustración que enfurecida pensó: «¡Ojalá que cuando él ame como yo amo, se desespere como me desespero yo!» Ninguna mujer desairada puede quedarse sin desagravio. Némesis, diosa de la venganza y a veces de la justicia, ayuda a Eco en esta empeñosa tarea. Como todos los dioses, Némesis juega un doble papel, de modo que nadie puede decir con certeza si el destino de Narciso es el conjuro de la venganza o la invocación de la justicia.

Hacerse visible: una experiencia estética



Cuenta Lévi-Strauss sobre la impresión que produce la pintura en el cuerpo de los salvajes:

«El misionero se muestra alarmado por ese desprecio a la obra del Creador; ¿por qué los indígenas alteran la apariencia del rostro humano?, ¿quizá para engañar el hambre pasan las horas trazando sus arabescos?, ¿quizá para ocultarse de sus enemigos?, ¿por qué?, ¿por qué sois tan estúpidos? preguntaban aquellos misioneros a esos hombres que pierden días enteros haciéndose pintar, olvidados de la caza, de la pesca y de sus familias. ¿Por qué somos estúpidos? respondían éstos, ¿por qué no os pintáis como los eyiguayeguí?»⁷

Se trata de los caduveo, una sociedad indígena que considera que hay que estar pintado para ser un hombre, pues el que permanece al natural no se distingue de los irracionales. Son tribus de escultores y pintoras, que se muestran al mundo por medio de la delineación corporal. Así muestran su jerarquía y se distinguen de los demás: el tatuaje es el acceso a la humanidad. Y por más repugnancia que experimente el misionero ante aquel rostro, las pinturas en el cuerpo tienen para estos indígenas una importancia primordial. No sólo es la pintura, ni el lugar donde se coloca. Son las formas, los dibujos y los motivos del tinte, lo que destaca el interés de este autor, pues cree ver en estos grupos humanos, las fantásticas figuras de naipes de Lewis Carroll en *Alicia en el país de las maravillas*.

⁷ Lévi-Strauss, Claude, *Tristes trópicos*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 196.

Este sometimiento a una cirugía pictórica que pretende injertar el arte en el cuerpo, a través de pequeños golpes en la piel que fijan el color, está realizada entre los caduveo con trazos tan delicados, que subrayan o revelan un aire deliciosamente provocativo, dice el etnólogo. Motivos en forma de barras y espirales, de hierros retorcidos, de líneas y de curvas, probablemente inspirados por la presencia de algún estilo traído por los conquistadores, y del que las cabezas de esos artistas indígenas, se apropiaron. Dice Lévi-Strauss que «Cuando visitaron por primera vez un barco de guerra occidental, que navegaba en 1857 por el Paraguay, los marinos del Maranhá los vieron al día siguiente con el cuerpo cubierto de motivos en forma de anclas; un indio hasta se había hecho representar, sobre el busto entero, un uniforme de oficial perfectamente reconstruido, con los botones, los galones, el cinturón y los faldones que pasaban por debajo».⁸

No importa si los motivos son inventados o tomados de otra parte. Es la manera como esos motivos son combinados entre sí, lo que da la composición refinada de la obra. Dependiendo de los rasgos de la cara y de las intenciones del artista, es lo que aparece en el rostro. Una constelación de figuras que se concentran en la boca, en la nariz, en los ojos, en el cuello. Una obra pictórica. Laberintos, caminos, líneas punteadas, rombos sobre la nariz, espirales alrededor de la boca, un ojo cuadrado y el otro redondo, círculos solares en la frente y las mejillas, etc. La interpretación está señalada por la especialización de los artistas, unos lo están en la escultura, aferrada más bien a un estilo representativo y naturalista, y otros consagrados a un arte no representativo, que se ajusta más bien a las formas del cuerpo. Una decoración abstracta que, por ejemplo, considera el dibujo curvilíneo más apropiado para la cara, y lo geométrico, para el resto del cuerpo. Lo que importa es el equilibrio logrado

en el conjunto. La experiencia es estética. Tanto para el que lo hace, como para el que lo contempla.

Recordemos a Queequeg, aquel vendedor de cabezas que Herman Melville, introduce en *Moby Dick*. Nada ni nadie contiene en su cuerpo más tatuajes que él. Tiene la cabeza rasurada como los caduveo, y su cara está llena de parches negros que probablemente le pusieron los caníbales. Esas manchas que más le parecen a Ismael una turba de ranas color verde oscuro, invaden también su torso, sus brazos, su espalda y sus piernas. A Queequeg no le queda más espacio en el cuerpo, está totalmente figurado para ser un salvaje vendedor de cabezas. Su cuerpo produce horror, pero también ha fascinado a Ismael que no le ha quitado los ojos de encima.

Son muchas las complejidades que se desarrollan con tanta minuciosidad en la obra de Lévi-Strauss sobre las formas del tatuaje. De modo que, lejos de minimizar su trabajo, ceñiré mi deseo a ensayar al punto de encuentro que se produce entre la máscara caduvea y la máscara dionisiaca.

Ambas pretenden hacerse visibles y aparecer en el mundo, a través de algo, que sea *Otro*. Los caduveo desprecian el rostro en blanco con que han sido dotados por la naturaleza y ese cuerpo que, como el de todos, es únicamente una masa incolora que reclama del arte indígena. La decoración es una manera de llenar el vacío de esa hoja. En ella se inscribe y se escribe *la identidad*. Y al mismo tiempo, *la diferencia*. La pertenencia a un grupo, y la individualidad dentro de él. Es el tatuaje el que hace a la persona, y no al revés. El dibujo posee al individuo y no al revés.

Dice Jean Pierre Vernat en *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, que en *Las Bacantes*, Dioniso llega a Tebas no sólo para a vengar a su madre, sino para que le reconozcan como divinidad. De manera que fuera de lo que hacen los dioses del Olimpo, Dioniso escenifica por sí mismo su epifanía.⁹

⁹ Vernant, Jean Pierre y Vidal-Naquet, Pierre, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, Volumen II, Barcelona : Paidós, 2002, p. 232.

⁸ Id., pág.196

Y se revela en una multiplicidad de personajes que hacen evidente su naturaleza cambiante. Dioniso ama lo *Otro*. Siempre *Otro*, implica, nunca *sí mismo*. No hay *sí mismo* en esa divinidad. Su máscara no proclama la identidad estable de un personaje, sino la presencia imperiosa de un ser que no está donde aparece. Que está siempre en otra parte y en ningún lugar. Que puede estar en la ciudad y con las Ménades al mismo tiempo, atado como un toro en la cárcel y disfrazando a Penteo de mujer para su muerte. Dioniso es la presencia ausente. Nadie puede atraparlo. Como Proteo, escapa en la multiplicidad de las formas. Su naturaleza es inasible. Se da forma humana y aparece en la ciudad como un joven extranjero. Como un extraño, como *Otro*.

Quiere hacerse ver, revelarse y ser conocido. Pero lo hace ocultándose, disimulándose ante la mirada de aquellos que creen solamente ver lo que es *evidente para los ojos*. Dioniso que está en las narices de Penteo es invisible a sus ojos gracias al disfraz de humano con que se presenta. Revela en su epifanía que hay que aprender «a ver lo que hay que ver». Que lo invisible no está en el fondo, sino también en la superficie.

Una revelación que Ismael el de *Moby Dick*, intuye cuando piensa que los tatuajes de Queequeg son sólo su exterior, y que después de todo, importaba poco. Pues debajo de cualquier piel, concluye, se puede ser honrado. Para que la revelación divina se produzca, para que Dioniso aparezca, debe aceptarse en esa ambigüedad enigmática de aparición-desaparición. Y por supuesto, la entrega el iniciado, reclama un intercambio de miradas. El tema está entre «el ver» y «el ser visto». Cuando es abolida la distancia y se encuentran el hombre y la divinidad, el hombre se hace de dios y, de igual modo, el dios se hace hombre. Las fronteras se difuminan momentáneamente, y confundidas por la intensidad de una presencia divina, el dios transforma desde dentro la manera de ver el mundo. Al ser Dioniso el amante de lo *Otro*, la comunión que se produce, no es con el mundo, sino

con *el no mundo*. Es el dios que gusta de hacerse hombre en el encuentro, de hacer *Otro* permanentemente, y establecer en el instante, una relación horizontal con lo sobrenatural.

La irrupción de Dioniso en el mundo pone en duda la *visión cotidiana del mundo* «La visión de Dioniso consiste en hacer estallar desde dentro, en reducir a astillas esa visión «positiva» que se pretende la única válida y en la que cada ser tiene su forma precisa, su lugar definido, su esencia particular en un mundo fijo que asegura a cada uno su propia identidad en el interior de la cual permanece encerrado siempre semejante a sí mismo. Para ver a Dioniso hay que penetrar en un universo diferente, donde reina lo *Otro*, no lo *Mismo*»,¹⁰

Dioniso no favorece la huida de los hombres fuera del mundo, ni ofrece el acceso a la inmortalidad: regala a los hombres el vino que expulsa del pesar. Es el dios que adormece las penas y trae el sueño. Su devoto aspira a la felicidad de plenitud del éxtasis, del entusiasmo, de la posesión. Pero también de la alegría de la fiesta que produce la exaltación. Las Bacantes nos dicen que el hombre aceptar su condición de mortal, como iniciado de Dioniso. Pues no hay en la revelación ni más allá, ni destino determinado. Introducir esto es el juego de la máscara. Cuando el dios hace brillar ante los ojos del espectador, ese resplandor que ha venido de otra parte, y transfigura el paisaje de la existencia cotidiana, se abandona el mundo de *lo mismo* y se produce la experiencia estética.

Dioniso, como los caduveo, se hace visible cuando se enmascara en lo *Otro*. Cuando se da forma para hacerse visible, no tiene una forma precisa, ni un único aspecto visible de su naturaleza. No tiene un lugar definido, ni un mundo fijo. No tiene una identidad. No tiene que respetar un modo de aparición porque no hay una forma preestablecida que le convenga y en la que él pueda encontrarse encerrado de una

¹⁰ Ídem, p. 235

vez por todas. Dioniso escapa a la limitación de las formas y de los contornos visibles. Su esencia es no tener esencia. Ama lo *Otro* y la experiencia de volverse *otro*, pero no en el absoluto, sino *otro* con relación a los modelos, las normas y los valores propios de una cultura, de *la* cultura.

Dos postales de Mozart



1. Una prodigiosa nariz

Durante una fiesta, Mozart apostó con Haydn una caja de champán a que no era capaz de tocar a primera vista una pieza que había compuesto esa tarde. El autor de *La Creación* aceptó la apuesta y la partitura fue colocada en el atril de la espineta. Tocó enérgicamente los primeros compases y luego se quedó paralizado. No podía continuar, porque tenía las dos manos a ambos extremos del teclado y la partitura decía que había que hacer sonar una nota en el centro del pentagrama. Haydn reconoció su derrota. Mozart ocupó su lugar en la espineta y cuando llegó a la nota fatídica se inclinó hacia delante y la tocó con la nariz.

Mozart que fue un genio hizo además que la música no se anclara solamente en el oído, más allá de esta cualidad indispensable para tocar y componer grandes obras musicales, se sabe ahora que una buena nariz puede hacer mucho por la música. Que hay partituras que no convienen a la disposición anatómica de las manos en el cuerpo humano y que la situación se complica todavía más cuando la desproporción de la anatomía tiene que acoplarse a las formas del clavicordio y al dictado de la partitura, qué es quién dice realmente cómo y cuándo hay que acoplar esa triada prodigiosa.

Nariz, manos y clavicordio parecen más bien una composición para la pintura que para la música, un cuadro surrealista que la cabeza de Mozart hizo posible en la partitura de la extraña nota, ejecutable sólo con la punta de la nariz. Lo que Mozart siempre tuvo en la cabeza fue la envidiable

impostura de su cuerpo, gracias a la inagotable cualidad de su carácter alocado y revoltoso. Haydn se olvidó del cuerpo en la ejecución musical, y olvidó que también tenía nariz. Un despiste que lo expuso al ridículo en público y a la imperdonable pérdida de una caja de champán.

2. Cantidades impensables

Te abrazo y te beso: un billón, noventa y cinco mil sesenta millones, cuatrocientos treinta y siete mil ochenta y dos veces. Así termina una de las cartas que Mozart le envía a su esposa Constanze Weber desde Berlín. Una suma de besos y abrazos concebible solamente en los amores mozartinos. Sólo un espíritu como el de Constanze pudo soportar juntos los trece números de la cifra, tan larga de escribir como de leer: uno, cero, nueve, cinco, cero, seis, cero, cuatro, tres, siete, cero, ocho, dos.

Ya se sabe que las cartas de amor son dulcemente agotadoras porque se desata en ellas un caudal de pasiones que extrae cantidades considerables de energía. Quién no ha caído rendido por completo ante el momento en que se funden las palabras de las cartas con el cuerpo. Cuando el beso y el abrazo se introducen erizando cada uno de los poros de la piel. Si enviar un beso y un abrazo es suficiente para que se escurra el cuerpo entero, imaginemos lo que pudo suceder en el cuerpo de Constanze aquel día de correo en la puerta de su casa. Una carta de su esposo con noticias y cariños para ella. Si duda que debió vivir una afección aperteciblemente desordenada que le turbó el ánimo.

Algo parecido al arrobó que produce *Don Giovanni*, *La flauta mágica*, sus sonatas o sus cuartetos. La alegre contemplación en la calidez de sus composiciones. Esas son las cartas que Mozart escribió para nosotros. Y sumergir en ellas la existencia hace que la entrega sea total. La fusión que se produce entre la música y el cuerpo que la escucha

se parece mucho a la fusión del beso y el abrazo. Nada hay más sublime, excelso y eminente, que la elevación extraordinaria que produce Mozart, en el cuerpo y la mente de los hombres. El asombro extremo que ocasiona su música suspende la razón. Y en ese delirio de apasionamiento se origina a una tensión convulsiva de los sentidos que, como dijo Georg Solti: «hace que creas en Dios —mucho más que yendo a la iglesia».

La máscara guardada en un museo

~~~~~

Imaginemos qué puede llevar a un hombre coleccionar máscaras en cantidades tales como para colmar un museo. No, mejor imaginemos cómo se las ingenia la máscara por hacerse visible al coleccionista y a tal grado que las adquiera en escandalosas cantidades. Si hurgamos en la fisonomía de la máscara puede que algo nos revele de la seducción con que atrapa a su poseedor. Todos sabemos a qué parte del cuerpo está destinada la máscara, uno siempre sabe si ahí puede meter y ocultar la cabeza, el rostro y/o todo el cuerpo, y lo sabemos porque una máscara es una figura que se acomoda con cierta facilidad en nuestro ya figurado cuerpo. Una forma (la máscara) sobre otra forma (el cuerpo), formas que no embonan a capricho sino con cierta buena disposición, obedeciendo ciertas reglas que hacen posible la comunión. Cuando un hombre se enmascara quiere jugar a (ser) *otro* pero no quiere jugar a (no ser), no juega a que la máscara lo asfixie, no quiere morir sino vivir más veces como si fuera *otro*. Ni siquiera en los casos de las máscaras mortuorias el hombre se enmascara para morir, no es el muerto quien coloca la máscara sobre sí: le es colocada, posiblemente para impedir que la desfiguración física que sufrirá su cuerpo, le permita ser reconocido en ese mundo que le espera más allá de la muerte, pues ya sin forma nadie le vería.

¿Morir de asfixia?, no. No es eso lo que busca el enmascarado, de modo que para evitar la muerte, las máscaras abren orificios: nariz y ojos por lo menos. Un contacto con el mundo de siempre para adecuarse al rostro sin matarlo: aire y luz circulando como partes y órganos de un mismo cuerpo. Qué cosa ¿no?, la máscara se abre para que quepa-

mos en ella, para poseernos sin matarnos y sentir que algo la sostiene. Es juguetona para quien se la pone y para quien la observa, tiene orificios y una superficie visible que no es lisa, una superficie que tiene asperezas, realces, arrugas. Nadie puede hacerse una idea de ella si la observa desde un solo punto de vista, si no se mueve de (su) lugar, y nadie se la pone si no está dispuesto a (ser) otro. Que la máscara se *forme* con la *forma* del rostro y éste a su vez se *forme* con la *forma* de la máscara, constata la comunión que se establece entre ambos. La máscara es una forma sin fondo, podemos colegir que efectivamente, debajo de la máscara no hay nada. Sólo un hueco que hizo posible formar el material de la manera que aparece ante nuestros ojos. Nada hay debajo, y la posibilidad de llenar ese hueco con el rostro es fascinante, pero el juego es: llena el hueco si estás dispuesto a desaparecer en él, desaparece tu rostro a condición de aparecer con mi forma y de elevarme a ser tú. Tal es la seducción del artilugio (cuya maniobra es hábil y engañosa), lo que muestra y lo que deja de mostrar, porque en su parte visible se muestra también su parte invisible. Puesta o no, nada puede verse debajo de ella porque nada hay para ver en su fondo. La máscara es pura superficie, pero no lisa sino rugosa, con pliegues que hacen posible lo que la sostenga: el rostro. Sostener, eso es precisamente lo que hace el rostro con la máscara, la mantiene firme, le presta apoyo, le da aliento, la eleva a la superficie del rostro que está dispuesto a convertirse en un (falso) fondo. Un rostro que además tiene aliento de sobra para insuflar vida a lo que no la tiene, que introduce vida a soplos en esa cavidad, en ese hueco que se ha encontrado apropiado para llevarlo enese hueco que se ha encontrado apropiado para llevarlo encima. Posiblemente porque el rostro tampoco tiene forma, o la que tiene es insuficiente para darle vida al cuerpo. Se da entre ambos una (con)fusión, máscara y rostro, una fusión de elementos diversos que no pueden reconocerse en la mezcla, un (des)orden, un (des)acierto, engaño adrede, perturbación del ánimo que se ofrece de manera inesperada; a

la hora no acordada, de forma gratuita y voluntaria. Este es el juego de la máscara que se presenta, se da a conocer, que da su nombre para observar el efecto que produce cuando deja de ser un fantasma. Hagámonos ilusiones y pensemos que quizá algo de eso pasa por la cabeza de quien la levanta de una alfrombrilla en la que se muestra al mejor postor, lo que hace ella en la cabeza de quien la levanta para dejar de ser una larva; incapaz de nutrirse por sí misma, para ganar cuando menos el aura que proporciona un museo, un soplo, un hálito, una irradiación luminosa alrededor de su forma, un favor, un aplauso, una aceptación. Aunque yo creo que ella querría que la levantara alguien que quisiera llevarla en el rostro, y no sólo al museo, pues en éste recibe un soplo que se sostiene por la frialdad de un clavo que la alza para ser vista, sin llegar a la comunión de que ya hemos hablado. En todo caso se muestra, se da a conocer, se ofrece para los múltiples rostros que la ven como posibilidad de formas en el mundo. Y nadie duda que cuando entramos al museo dejamos una parte de nosotros en el exterior, para que la que entra se confunda con lo que ahí se nos ofrece, y puede que el breve viaje que realizamos por ese espacio que interrumpe y suspende nuestra triste figura, encuentre algo nuevo la experiencia y se lleve sobre los pómulos alguna de esas maravillas sin que lo note el cuidador.

## Escritura mal trazada



Así como las firmas van degenerando y tomando con ello personalidad, así el cuerpo con los años va perdiendo su frescura, y gana en las arrugas un don que pocos saben descifrar. Cuánto habrá costado construir, y con cuánto desparrajo, esa fisura en la piel. Tal vez lo mismo que nos cuesta descubrir, inventar y practicar la firma.

Firmas como árabe, me dijeron, ¿será que los árabes no saben escribir?, pensé. Pues nada hubo en esa invención más que descuido y necesidad. Era preciso que buscara el signo personal para darle *autenticidad* a algunos documentos: a los cheques en primer lugar y mi tarjeta de crédito, un garabato bien ejecutado haría imposible la tentación de los ladrones, a los títulos que tan oportunamente nos distinguen en este mundo de academia, a los contratos que después una simulada lectura firmo para aprobar su contenido y obligarme con ello a lo que ahí se dice, sin saber, por supuesto, lo que he signado.

Jugar a escribir algo que no se entienda. Un dibujo que parezca que dice algo, unas letras que parezcan no decir nada. No letras, dibujos. La diversión es el secreto. La posibilidad de utilizar malamente la pluma entre la mano. De hacer valer lo que no podría de otro modo. Lo diverso, lo que se va de la letra de molde (o ¿sin molde?). Se huye de la escritura sin olvidarla para siempre, ahí (no) está. Buscando alejarse, empieza con líneas bien trazadas para abandonarse con la práctica en el trazo, en una simulación de descuido que atraviesa el campo del aprendizaje para llegar a la creación. Es arte, imaginar para acabar en una falta de atención que apenas permite algo más que recorrer y dar un roce a lo que llamamos escritura.

Lo inútil que se apropia de un lugar. Distintivo personal. Único, sólo invadido y doblado por el experimentado cleptógrafo. Qué don el de esos peritos, expertos en copiar lo que a fuerza de tropiezos se ha construido de manera inadvertida. Son artistas también, pero del engaño, sin haber creado son capaces de hacerse pasar por otro. Capacitando los músculos y los nervios de la extremidad hasta hacer casi imperceptible la diferencia entre un garabato y una letra. ¡Dios!, si hubiera críticos de firmas.

Un Chagall está custodiado por los críticos de arte que a fuerza de atención saben por los detalles si se trata de un original o de una *buena* copia. Ellos mismos lo dicen: a veces la copia es mejor que el original. Sólo un ejemplo: en alguna ocasión, los expertos descubrieron una copia superada de las *Tres Velas* de Chagall. La copia contaba con una cuarta vela, irregularidad advertida sólo por la maestría con que esta última fue pintada. Estos personajes, los críticos, han aguzado tanto la vista que pueden descubrir en la pintura las minucias que se han olvidado y las que los más osados han agregado. Pero ¿y las firmas?, quién descubre a los estafadores de tan modesta creación. Dicen que el barrio de Santo Domingo, en la Ciudad de México, está lleno de estos farfulleros charlatanes que ofrecen cuanto papel firmado se invente en el mundo. Y el éxito de su negocio está fincado en el arte de falsificar, de copiar hasta la perfección la firma de algún potentado institucional que obstaculiza el anhelado documento hasta atravesar con puntualidad lo que señalan las largas listas de procedimientos burocráticos. Los que se desesperan, los que odian el mal genio de las secretarías, los que no quieren andar de oficina en oficina en una travesía casi kafkiana, tienen la opción del negocio de los cleptógrafos. ¿Los riesgos?, existen en todas las opciones.

Pero qué es un original, qué es una copia. Un problema inventado, como muchos, por la filosofía. Platón dice que todo son copias en el mundo, que sólo en el lugar ocupado por los dioses están los originales de todo cuanto somos ca-

paces de percibir, y que para tener acceso a ellos es necesario pensar bien. Hacer las preguntas correctas. ¿Será que en eso cimientan su actividad los *hombres cultos* de Santo Domingo?. Y si no hay nada original porque todo es una copia, entonces, queda pensar que ellos están ahí para mejorarla con acciones descompasadas de dedos y manos.

Más allá de la falsificación hay otras distorsiones en semejante actividad. Hablemos de un ejemplo que parece más o menos común. Qué hace un estornudo en medio del trazo de la firma, una (des) composición distinta de la trabajada a fuerza de práctica. A quién no le ha pasado que mientras se firma el papel, aparece el violento despido de aire de una espiración involuntaria que ha estimulado la membrana pituitaria. Una explosión acompañada de saliva que no sólo riega la tinta, sino que acaba con la perfección que se tenía planeada. El estornudo cambia la imagen, le da un cierto parecido pero agrega dos puntos al tamaño de aquella *a* tan redonda que la maestría de la mano hacía lucir de tal manera.

El estornudo, la rugosidad del material en el que nos apoyamos, la tinta y el instrumento que la contiene, el color y hasta la torpeza del codo del vecino que hace de nuestra creación, un odioso rayón, son las molestas turbulencias de esas formas y figuras. Algo que para satisfacción del demandante hay que volver a realizar.

Todo se opone. Cuántas cosas hay que superar a lo que parecía ya realizarse con facilidad. Qué martirio firmar cuando no se hace como un juego, como un dibujo que encuentra la gracia de cada punto errado, qué martirio firmar cuando la firma no se falsifica.

## Dulcinea es un molino de viento



Y cómo no escribir sobre Dulcinea si es la mujer a la que el Quijote dedicara todos sus triunfos como caballero. Según se cuenta, todo empieza con un sueño que el azar conduce por un afortunado camino. Alonso de Quijana, verdadero nombre del Quijote, era un aficionado lector de novelas de caballería, y motivado por el deseo incontrolado de convertirse en uno de esos caballeros, sufre una maravillosa transformación que desata toda la divertida maquinaria de la imaginación. Alonso de Quijana halló la manera de convertirse en caballero. Y como sabemos por la misma historia de Cervantes, no había caballero que se preciara si no tenía una mujer a quien dedicarle sus triunfos, Alonso de Quijana no sólo se convierte en el Quijote, sino que se inventa a su mujer.

Aldanza Lorenzo es el nombre verdadero de esa dama a la que presentan sus honores los famosos contrincantes. Transformada, como es de regla por su valiente caballero, cambia su nombre por el de Dulcinea del Toboso y aparece en esta historia como la mujer de nombre dulce, figura frágil y belleza extraordinaria.

Hablemos pues de la del Toboso. De esa que tuvo el privilegio de tener un caballero que además de inventarle un nombre, le dedicó todos los triunfos de su vida. Qué afortunada es Dulcinea y qué envidias desata entre nosotras.

Desentrañemos a esa poliforme y escurridiza mujer que tan encantado tiene a Don Quijote. No para desdibujar su figura sino para regodearnos en ese halo de belleza, bondad y dulzura en el que queda encerrado su personaje dentro de la historia.

Dulcinea es un molino de viento. Y esconde en esa figura la importancia simbólica de su presencia. Dulcinea es la fuerza del Quijote, es la máquina que éste utiliza para moler el polvillo de sus aventuras. En ella encuentra el mecanismo que regula el fuerte movimiento producido en su espíritu y que le impulsa a ser un caballero.

De personalidad sumamente inquieta y bulliciosa, don Quijote no para de inventarse contrincantes para demostrar su valentía. Y en esa manera de comportarse por el mundo es donde encuentra su fusión con Dulcinea, ella es un molino y éste su sentido figurado. Sus enemigos son fantásticos e imaginarios, tan fantásticos como que la física haya encontrado la manera de atrapar el viento en las aspas de un molino. Esos gigantes que todo lo detienen. Dulcinea como la física atrapa el viento del Quijote y lo regula en su mecanismo para que puedan molerse sus intragables aventuras. Y que a pesar de tropezar con inconvenientes o dificultades encuentra también la ocasión oportuna para hacer posibles sus locuras. Es el mundo del Quijote, el mundo de los sueños de todos los que soñamos con ser él, alguna vez en nuestras vidas. Locura que encuentra cauce en la lectura, y que en ella misma se abisma hasta el infinito de lo imaginario.

Dulcinea aparece en la atmósfera quijotesca como un personaje alegre y de bellísima figura. Con un aire de vanidad y de jactancia que le da fuerza al caballero. Su presencia es como la del perfume que se atrapa sólo con la imaginación.

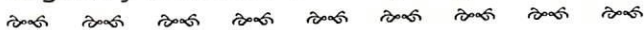
Dulcinea es la frescura del viento, que toca delicadamente la piel de don Quijote, es la caricia que da la gracia del deseo. Inaprensible e inabarcable. Y que escapa jugando para envolverse entre las aspas del molino. De cómo se muele el viento sólo sabe Dulcinea. Ella muele, tritura y escupe las locuras del Quijote en un trabajo tan fino y delicado que la consistencia de su molienda se arroja en estado altamente *polvoroso*. Y qué trabajo el de este molino que primero ha dedicado sus tareas a atrapar el aire entre sus aspas, y ahora



debe soltarlo todo de repente. El soplo debe producirse con tanta fuerza, que el mundo entero se invada con el polvo quiijotesco. Eficiente este molino que ha inundado con su historia el universo. Empeñosa su tarea que muele los sueños del Quijote. Dulcinea es el inteligente molino que usa el viento para empolverar el mundo con su historia. Ella sabe que la historia es para ella y por eso es que la cuenta en ediciones y ediciones que son la envidia entre los libros. Cuántos no quisieran volar de ese modo y multiplicarse entre la especie. Pero es que ya decíamos que es un trabajo fino y delicado. Dulcinea se atreve a meter locura en su molino y a soplarla suavemente entre los cuerpos de los hombres. Y el Quijote entusiasmado se ha dado plenamente entre sus ruedas.

Dulcinea mastica la locura pero no se atreve a deglutirla, en un acto de inmensa generosidad la expulsa multiplicada para que todos sean testigos de esta historia. Para que nadie tenga miedo a sus fantasmas. Para que aquellos que no están en su mejor momento, como el pobre Rocinante, encuentren en la historia un lugar de privilegio. Para que nunca más se quemén las habitaciones llenas de libros y novelas de caballería. Para que haya muchas islas con que compensar ampliamente a los fieles escuderos como Sancho Panza. Para que las lanzas que nos protegen de los gigantes, se puedan reponer con los troncos del camino. Para que no haya más poetas despreciados por sus versos. Para que nadie más tenga que combatir de noche y renuncie a su camino por tener atadas las patas del caballo. Para que se obtenga fama y valentía por liberar de penas tan injustas a causas tan menores. Para que las cartas de amor no se olviden y se guarde el contenido en la memoria. Para que la fidelidad no tenga que ponerse a prueba entre los amigos. Para que los curas tengan tiempo de leer completas las novelas. Para que haya reinos encantados y doncellas que salvar. Y sobre todo para que no se deje nunca de soñar. Para que todo eso suceda, Dulcinea ha tenido que aspirar, moler y empolvarnos con su viento de locura quiijotesca.

## El gesto y la mueca: oráculo y enigma



### *El actor y el gesto*

El rostro del actor sufre la intensificación de una ambigüedad, es al mismo tiempo su rostro y su máscara. Aquella máscara que junto con los coturnos y las túnicas recibían el cuerpo anónimo del actor (el disfraz da nombre a su cuerpo: no existe como actor si no está disfrazado); con el paso del tiempo, como una especie de fosilización al revés, la máscara se fue haciendo una con el rostro del actor, la rigidez de la expresión divina fue adquiriendo la elasticidad de la piel humana. La máscara del *hipokrités* griego (que significa actor, pero también adivino profeta o hipócrita: el dos caras), servía además como bocina para amplificar la voz en el espacio abierto de la escena.

Gesto congelado, instante expresivo, la máscara es un vacío ocupado por suplentes, aquellos que están en el lugar de otro (el personaje), por los que asisten desde fuera a su propia vida, por esos que queriendo ser otros llenan el hueco cuyo nombre es persona, máscara. Ese vacío de la máscara puede ser llenado con los rostros que se ajusten a esa ausencia de profundidad; los rasgos de la forma de fondo se acomodan a los rasgos de la forma exterior, se acomodan para ser; dos formas hacen una en la que fondo y superficie se ayudan a existir. Nadie en la máscara está de planta, nadie es de base, los actores no hacen sino suplencias; yo suplo al otro que habría podido estar mi lugar, un otro que no está más que en potencia, que podría estar (así lo testimonia su ausencia), pero que es una presencia continuamente vacía. El personaje es esa máscara vacía —Edipo, Hamlet— que solamente puede ser llenada perentoriamente, mientras que

otro suplenente ensaya su papel, busca unos gestos, un estado de ánimo, repite de memoria unas palabras.

La máscara es la suspensión de un gesto que define a un personaje. El gesto es un movimiento del cuerpo que refleja un estado de ánimo con la intención de hacer o expresar algo. El actor es un especialista en gestos, en estados de ánimo, un especialista en aquello que es habitual; pero también en aquellos estados de ánimo extraordinarios, ése que lleva a Edipo a perforar sus ojos, o aquel otro en el que Antígona suplica que su hermano sea sepultado en lugar sagrado. El actor debe hacer suyas las pasiones de su máscara, pero no sólo aquello que es factible preparar, sino también los gestos que descomponen la postura humana, que revelan la indisposición del cuerpo, las contradicciones del deseo: el rango expresivo del cuerpo que va del gesto a la mueca. La mueca de dolor, la expresión radical de la condición humana, el extremo del gesto que se compone para hacerse visible, no de manera espontánea sino ensayada, un gesto elegido, una versión del gesto, un gesto entre los gestos posibles.

### *El gesto descompuesto. La mueca de dolor*

Los gestos que determina la cultura, aquellos producidos por la imitación de formas y posturas en cuerpos semejantes, se distinguen de los gestos, producidos por dolor. El gesto de dolor no es elegido, duele, y toma forma espontáneamente. Se muestra en una descompostura que para nada obedece al gesto habituado, ensayado o repetido, es un gesto que no quiere (porque no puede), aparentar nada. Se puede simular el dolor en el cuerpo, algo que veremos con *el fingidor de gestos*. Por ahora, veamos qué pasa con el dolor que emerge súbitamente en el cuerpo, ese gesto inaparente que lejos de la armonía, se muestra en una composición desordenada. Una mueca de dolor no se compone, no se estudia frente al

espejo como cuando empezamos a fumar, emerge producida por la enfermedad o por el imponderable, por aquello que es extraño y no se sabe muy bien si pertenece o no, pero que en su aparición impide que todo funcione como antes. El niño que sale del vientre de la madre, la caries que sacude la muela, el golpe que llega hasta la espinilla, la muerte del ser más querido que llega por sorpresa; la *anagnórisis*, la culpa que se revela a uno que se creía inocente; todo eso que al presentarse de pronto, abruptamente, encuentra respuesta en un gesto que se expresa de manera improvisada.

Hablar de ese gesto grotesco que descompone la postura, nos lleva a pensar que existe el gesto que puede componerse como movimiento, como expresión de algo, que puede construirse. La postura del cuerpo que un día nos pone en pie, y nos impulsa a caminar, es un gesto doloroso. Estar de pie, es ya una mueca, una deformación que implica la trabajosa tarea de la verticalidad, por la que se ha dejado detrás la curvatura dorsal de los parientes antropoides. Se nos parecen menos por andar con la ayuda ocasional de sus manos, por sujetar las cosas con sus pies y tragar sus piojos sin recato. El gesto de llevar la mano a la boca<sup>11</sup> difiere entre ellos y nosotros por la incorporación de un instrumento: el tenedor, que nos obliga a adecentar la postura de la mano, levantando con gracia nuestro dedo meñique. Aprender a usar el tenedor resulta tan incómodo como estar siempre con la espalda erguida, quien no ha tratado por ejemplo, casi siempre con mala fortuna, de pinchar con tal objeto y, uno a uno, los chícharos del plato. Aunque luego, estos gestos nos habitúan de tal manera, que mantenernos con los hombros bajos por mucho tiempo resulta ser una postura fatigosa, igual de ingrato, que si ahora, que ya nos hemos acostumbrado a las buenas maneras de la mesa, tuviéramos que sacar la albóndiga del caldo sin la ayuda del utensilio.

<sup>11</sup> Sobre este gesto puede verse el capítulo 6 del libro de Flora Davis, *La comunicación no verbal*, Alianza, México, 1989.

Qué hay entre esto que obedece a los hábitos y preceptos, y aquello que como ya hemos dicho, aparece sorpresivamente, y también, en el cuerpo.

### *Entre el gesto del precepto y el gesto involuntario*

Podemos entonces distinguir entre los gestos que se aprenden para ser útiles, y los gestos que aprehenden en estados de ánimo. Entre los que obedecen a la norma, y los que están fuera de la instrucción, quien puede decir ahora, que el molesto tic nervioso de un ojo izquierdo, es algo que se aprende. Nadie, pero nadie tampoco duda, que a fuerza de repetir: «no te comas esas uñas», el gesto puede desaparecer. Cuando los sentimientos se expresan en gestos que obedecen a las emociones y reducen su apariencia a rasgos de disimulo, se presentan con algo que se ilumina pero no se exterioriza por completo, el dolor no desaparece por enfrentarse con firmeza<sup>12</sup>, algo hay en el gesto que delata la emoción que lo produce, y algo se presenta también, que da lugar a confusiones. No hay lugar al equívoco en el gesto imponderable, que llega de pronto y no puede más que mostrarse en el instante: el golpe en el dedo más pequeño del pie contra una pata de la cama nos dobla sin que pase por nosotros la más mínima posibilidad de disimulo. Algo distinto sucede cuando recibimos la noticia de que el abuelo ha muerto, tampoco era previsible, nos duele que desaparezca y deje vacío el lugar del contador de cuentos, de ese que ya no estará más para mostrarnos con sus gestos el tamaño del perro fierabras que un día nos sorprendió por su bravura. El dolor se presenta de manera confusa en gestos, unos lloran, y otros no, no es un golpe físico, algo duele pero no se ubica, y aunque algunos se empeñen en

<sup>12</sup> Shwartzmann, Félix, *Teoría de la expresión*, Universidad de Chile, 1967, p. 424.

decir que es el corazón, duele todo, el llanto desahoga pero la ausencia sigue presente en signos sombríos de equivalencia. Qué gestos hará el que estando también dolorido, tiene que mantener la calma, para informar sobre el deceso a la familia. En qué máscara impasible ocultará su dolor. El gesto no es transparente siempre, difumina en sus formas la emoción, se puede fingir que algo duele, y se puede fingir también que no ha pasado nada, pero algo se hará evidente: un engañoso disimulo que se oculta tras la quietud de las facciones.

Y sin embargo, nos disponemos a aprender, y a ser aprehendidos en el gesto, a mostrar habilidad en él para causar impresiones en los demás, en eso que ya se ha impreso en el propio cuerpo a fuerza de trabajarlo y disciplinarlo, y que se muestra en el gesto que causa sensaciones para quien lo presencia. Siempre hay algo que no corresponde en el gesto moderado, algo que no emerge por completo, una limitación que deja ver una frialdad incierta que domina el ánimo. Un autocontrol que cede fuerza en el frustrado disimulo. Algo que linda entre el precepto, y la no voluntad. Cuando no queremos enrojecer en la vergüenza, por más intentos que hacemos para aprender a controlar el gesto, aparecen los colores, delatándonos. Hacemos ridículos intentos por preservar una ilusión de fortaleza donde aparece la fragilidad humana.

Desquiciar el gesto es otra forma de expresar las emociones, aunque con ello se dé la impresión de salirse de los gestos aprendidos para la convivencia con los demás, no parece moderado, aquel que se ríe siempre a carcajadas sin motivo o habla a gritos sin ser esto necesario, sus gestos se presentan inarmónicos, lejanos de aquellos que son útiles y de aquellos que reflejan con menos confusión la intensidad de que son causa. Enloquecer el gesto es hacer que se pierda la razón, para que aparezca de inmediato, la no voluntad. El que alocado por miedo escapa como un conejo saltando por la ventana o pide a gritos y manotazos que le saquen de las

llamas, no está loco de verdad, exagera sus gestos para hacer notar su presencia entre los que no le ven, no los reflexiona, los vuelca. No es común que se comporte así. Cuando el peligro desaparece, sus gestos vuelven a ser uno con la norma, se domestican. Así como aquel que después de una locura delirante, producida por la peste como relata Artaud en el Teatro y su doble, vuelve en sí, aunque afectado, a las máscaras fijas que dan seguridad.

En la costumbre está una de las claves, aprendemos los gestos y luego los habitamos, hacemos que funcionen en un cuerpo organizado, un cuerpo con órganos y ordenado como ese que describe Deleuze<sup>13</sup> y nos propone destruir. Si alguien vomita frente a nosotros, queremos hacerlo también si le ayudamos a que no desfallezca en la bocanada, pues ver cómo hace gestos violentos para expulsar lo que su cuerpo rechaza nos produce muecas de asco, imitamos su gesto aunque nuestro cuerpo no rechace lo que con él hemos comido antes. Antes hemos comido en su misma mesa, y curioso, comimos también haciendo muchos gestos, con la boca cerrada para que no escapara lo llevado a ella y dar con eso una mala impresión a quien nos acompañó en tan deliciosa actividad, pues si algo ya masticado escapara, no tendría ya la forma con que ha conquistado nuestro gusto y con alguna probabilidad, adelantáramos la arcada de nuestro compañero. Aprender a comer con la boca cerrada es un buen ejemplo de los gestos que se instruyen para ser vistos, para causar buena impresión, gestos preceptivos, que indican qué sí, y qué no, debe hacerse. Ahí está, gestualizamos para producir impresiones, adecuadas o inadecuadas, ajustamos los gestos a las situaciones y los espacios en que desplegamos la existencia. Que una bella mujer se urgue la nariz frente a su pretendiente no es la actitud más oportuna para continuar con la conquista,

<sup>13</sup> En el capítulo *¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?* en el libro *Mil Mesetas*, Pre-textos, 1988.

pero que el mimo haga de su moco una tira larga que nos mantiene atentos durante algunos minutos en su mueca, es un logro.

El gesto parece que pertenece a los espacios, a la lectura que hacemos de él respecto de su pertinencia locativa; de ahí tenemos gestos que no son bien vistos: extraer el calzoncillo de aquellos lugares en que suele incrustarse después de un rato de uso, no es bien visto en cualquier lugar, en el baño o a solas no es tan grave, pero sí, frente a un grupo de individuos que están al acecho de gestos inapropiados. Lo no propio de la regla, más no del gesto, pues aunque éste no corresponda y se aleje de la agradable melodía, sigue siendo gesto al fin. Distintos estos de aquella expresión de dolor que, sin buscarla, aparece en la mueca como un gesto involuntario. El yo se forma con gestos preceptivos y gestos inconscientes; las costumbres están antes de que aparezca yo, y también, durante su formación. El niño que se lleva el dedo a la boca para chuparlo hasta volverlo blanquecino no lo ha aprendido en el hábito, luego sí que aprenderá a no hacerlo: la madre se encargará de sacarle, cuantas veces pueda, el dedo de la boca, y en ese hábito de la madre aferrada a sacarle el dedo, el niño des-aprenderá, de manera dolorosa, su gesto. Pues el niño no quiere dejar de hacerlo y la madre se empeña en que lo deje. Aprenderá finalmente a no hacerlo. Algo curioso, pues parece que antes que tener el gesto, el gesto nos tiene a nosotros, aprendemos los gestos, pero los des-aprendemos también. Y una figura peculiar se cuele sin querer en ese des-aprendizaje, se hace experto, el actor.

### *El actor que mima su cuerpo*

Cuando el gesto se prepara, se incurre en una escritura voluntaria, distinta de aquella que desgarrar con su gesto, en el dolor. El dolorido grita y deforma el rostro en una mueca inusitada, inusual, que no se emplea como cuando usamos

la mano para decir adiós, gesto aprendido. Sino que se expresa de modo repentino en un gesto violento, que también puede hacer uso de la mano para asestar la bofetada. Esta violencia del dolor que parece que sólo produce muecas en el instante, se hace posible también en el estímulo falso que suscita emociones verdaderas, la falsa bofetada que hiere efectivamente. Ese que mima su cuerpo haciendo rebuscadas imitaciones y que lo mima también, dotándole de lo que desea, es decir, ser más que uno. El cuerpo del actor, que quiere ser él y algo más, evita reducirse a nada sin antes haber siquiera hecho el intento de multiplicar en él mismo la existencia de otros. Quiere vivir en los muchos personajes que es capaz de absorber el actor en su propio cuerpo, quiere ser en otras vidas, imaginando que por eso, tendrá más existencia. Uno que lo mira, sabe que todo no es más que ficción, pero resulta apetecible, regodearse con él, en la ilusión.

Quienes somos *mirones* queremos ver con lujo de detalles la mueca, la descomposición del cuerpo en un gesto que ha sido estudiado para ser visto en ciertos espacios, un gesto que no es producido por el azar de una situación no pensada, el miedo, el dolor, o el "chupeteo" del niño; sino el gesto estudiado y hecho posible por quien después de múltiples experimentos, nos convence de que tiene miedo o dolor, que está enfermo o tiene un moco tan grande que sólo es posible en la ficción. Nos referimos al actor que prepara los gestos que darán vida a su personaje, ese que intencionalmente descompone su cuerpo en una multiplicidad de muecas que harán de su rostro una máscara, sólo él prepara lo que no se puede preparar: la mueca de dolor. Esa que salta por sorpresa y descompone, en su gesto, lo que con esmero se ha ordenado toda la vida. El actor hará posible lo impensable en otro espacio, porque su cuerpo, su rostro, está dispuesto para lo fluctuante y no para el hábito. Se dispone a experimentar entre las muecas, sólo una, esa que fijará en la emoción para hacerla verdadera. El actor no necesita

recibir en cada representación el golpe en la espinilla para hacernos creer con su mueca que le duele, de otra manera sería imposible verle cada día, pues podría recibir los cien golpes en la espinilla durante las cien representaciones, pero ahí su mueca más que estudiada sería real y no producto de la ficción, y con probabilidad su exaltación sería distinta cada día. No queremos ver cómo lo golpean, sino cómo es capaz de engañarnos en la perfección de su mueca. Si el actor no estudiara la mueca en ese falso estímulo, para producir emociones verdaderas, no sería actor, sería uno más entre nosotros, si el golpe le doliera, no habría mérito en su mueca, ya que saldría sin prepararla. Se complican más las cosas cuando el actor tiene que morir en escena, no podría morir cien veces, ya le gustaría; con morir una sola le basta, así que tendrá que convencer a su público de que su muerte es verdadera, pero sólo en ese espacio.

El actor descompone su cuerpo en muecas que le permiten descubrir, aquellas que por estímulo falso dan emociones verdaderas. Esta descomposición del cuerpo, explorada y estudiada por el actor, se encuentra lejos de la descomposición del cadáver, que ya sin vuelta atrás para la regeneración de su sangre, está condenado a corromperse; el cadáver es un cuerpo que algún día se conservó en un líquido y temperatura apropiados, pero que al terminar su vida, le ha dejado paso sólo a la descomposición de órganos, formas y funciones que harán lo propio sin más dirección que reducir a nada, o casi nada, lo que existió como un cuerpo. Ese cuerpo, cadavérico, ya no tiene voluntad, pierde su organización y no quiere perseverar en su ser, o como decía Nietzsche, ser más allá de lo que el mismo cuerpo quiere ser, no hay ya en él, voluntad de ser. En la descomposición interrumpida que sufre el cuerpo cuando está dormido, persiste la voluntad, aunque no la conciencia, pero no se ha perdido para siempre. El cuerpo que dormido, parece muerto, no lo está, se trata sólo de una suspensión. Los gestos ahí no están preparados para ser vistos, se detiene la gestualidad preceptiva en

un descanso, en el sueño, donde no se tiene que estar erguido, ni sonriente, ni triste, ni enfadado, se puede en cambio, de manera involuntaria, abrir la boca y dejar que escape la saliva para ir a detenerse en la almohada. Un gesto que no se puede detener, pues no hay intención de evitarlo, y sí para convenir con los que le acompañan, pues se han dejado en reposo los músculos, se ha hecho una tregua en el saber de lo obsceno, y ya todos sabemos, que sólo en ese entendimiento nos obligamos a contener la gestualidad.

Estar en el lugar del mirón es tan obsceno como aquel que sabiendo de la obscenidad contiene su gesto, con la cuarta pared fuera estamos listos para ver lo que era un secreto, lo privado, lo que sólo puertas adentro no resultaba bochornoso. Quien se sienta en una butaca para presenciar una obra de teatro, sabe que todo lo que se dispone a ver, se ha preparado para ser mirado. En un espacio que ha sido adecuado para que la obscena mueca se admire. El actor que se dispone porque quiere ser advertido, no estudia su personaje para hacerlo como lo haría él mismo, sino que se prepara para ser *otro*. Produce en él la alteridad de que nos gustaría ser parte. Se ha dejado seducir por la posibilidad de ser más que uno, para lo que ha de desplegarse en las posibles muecas, que darán paso a un *otro*, que está listo para mostrarse en su propio cuerpo. En un lugar apropiado para la ficción, donde la mueca se hace algo verdadero. Pero veamos cómo la mueca se hace algo verdadero en un mundo que es ficción. El espacio del teatro hace posible que las actitudes humanas que deberían quedar en el resguardo de la vida privada aparezcan en escena. Se trata de un lugar propio para la representación, pero no de aquella que como dice Deleuze, relaciona el movimiento con el concepto. Sino de darle una vuelta a la mueca, que ya se nos ha presentado en otro espacio. Repetir el gesto en el teatro de la repetición, en el que según el mismo Deleuze, "se experimentan las fuerzas puras, los rasgos dinámicos del espacio que actúan sobre el espíritu sin intermediación y que lo vinculan directamente con la

naturaleza y con la historia, un lenguaje que habla antes de que se produzcan las palabras, gestos que se elaboran antes de que existan cuerpos organizados, máscaras anteriores a las caras, espectros y fantasmas previos a los personajes: todo el aparato de la repetición como «poder terrible»."<sup>14</sup>

Sigamos con esos que deciden someterse al juego de ser algo más que hombres, siendo héroes, dioses o animales. De esos que deciden someter su cuerpo a des-aprender los gestos que ya no pueden estirarse más, buscando en una y otra manera de descomponer, la posibilidad de componer la nueva mueca que está ahí como posible. El actor quiere hacerse visible, y como nosotros, utiliza más de una estrategia. Se presenta con su cuerpo, pero como *otro*, el actor está ahí con su cuerpo, es él y su cuerpo, pero busca extenderse y darle cabida a *otro*: a un personaje en el que encuentra la manera de escapar, en más de una mueca, al hábito de su cuerpo. Se dispone para lo múltiple, se expone, para desplazarse por más de un camino, recorriendo uno y otro, hasta encontrar el que encaja mejor con su personaje. Con ese, con el que ha decidido hacer un trato: encarnarle, a cambio de más vida. Decide no quedarse siendo el mismo, y multiplica su existencia en un mismo cuerpo: el suyo. Y esto es importante, un cuerpo para muchos que no tienen uno propio. Sabemos que no hay personaje sin actor, ni actor sin personaje, y que para los dos, el protagonista es el cuerpo. El personaje se presenta al actor como una imagen fantasmagórica, como un espectro que desea beber sangre de algún cuerpo para sentir la vida, y cuando lo encuentra en el cuerpo-actor, éste se dispone a darle de beber un poco de su líquido a cambio de la embriaguez que viene como consecuencia de esa unión, el cuerpo-actor se dispone a padecer y sufrir, las pasiones de ese *otro*, que no es, *sí mismo*. ¿En dónde?, en su propio cuerpo.

14 Deleuze, Gilles, *Diferencia y repetición*, Júcar, Barcelona, 1988, p.51

En la rapsodia XI de *La Odisea*, Homero nos cuenta el descenso de Odiseo a la morada del poderoso Hades, que sorprendido ya por estar en ese mundo de tinieblas, pregunta a Tiresias por qué su difunta madre no puede ya reconocerle, a lo que éste responde: "Con unas sencillas palabras que pronuncie te lo daré a entender. Aquel de los difuntos a quien permitieres que se acerque a la sangre, te dará noticias ciertas; aquel a quien se lo negares, se volverá enseguida."<sup>15</sup> La madre del relato homérico no es ya más que una vana imagen, una sombra, un fantasma al que no se puede abrazar, pues como ella misma explica a su hijo: "ésta es la condición de los mortales cuando fallecen: los nervios ya no mantienen unidos la carne y los huesos, pues los consume la viva fuerza de las ardientes llamas tan pronto como la vida desampara la blanca osamenta, y el alma se va volando, como un sueño."<sup>16</sup> Ella, la madre, necesita beber de la negruzca sangre para reconocerle, tiene algo importante que decirle y se lo hace saber: "procura volver lo antes posible a la luz y llévate sabidas todas estas cosas para que luego las refieras a tu consorte."<sup>16</sup>

Así como Odiseo, que sin pertenecer a ese mundo oscuro en el que habita su madre, obedece las indicaciones de Tiresias para escuchar lo que, esos *otros* -*fantasmas*- tienen que decirle, así el actor, accede también a las condiciones que le son planteadas por el personaje. Se inmiscuye en el mundo de su personaje, para hacerle vivir. El heroico viaje de Odiseo, se traduce para el actor en un juego no siempre divertido, pues titánica es también su búsqueda y veamos por qué.

Ya hemos dicho, que el actor quiere ser *otro*, y muchos más, que no quiere habituar sus gestos para ser, irremediabilmente, sólo *uno*. Quiere acompañar su cuerpo, con los muchos que le exigen adecuar el gesto, y en ese querer *ser*

*más*, encuentra al personaje-fantasma, un no cuerpo, una imagen irreal, sin realidad física, sin cuerpo. Como la madre que ya en el Hades no se puede abrazar. Ese fantasma le da forma al cuerpo que el actor ofrece para que sea, para que exista, como si el cuerpo del actor sin forma, se conformara, se formara en comunión con ese *otro* que lo altera. Hay un encuentro entre un cuerpo que lucha por quitarse su forma y formarse con el personaje que pide a gritos el fluido energético de un cuerpo para existir. No hay un antes en el personaje, no es un modelo, no existe, por eso es que pide sangre. Como las almas del Hades, quiere ser, y necesita vida, o lo que es lo mismo, sangre. No es un trozo de sábana blanca que anda por ahí flotando esperando un cuerpo que sea capaz de llevarlo encima. No, el personaje aparece sólo en el cuerpo del actor, y éste, con el personaje. Se trata de un juego, el juego del *como sí*, como si fuera un león pero sin el cuerpo de un león, como si fuera *otro* pero en el mismo cuerpo. Un cuerpo sin garras, ni melena, ni cuatro patas, ni cola larga, ni fuertes dientes. Un cuerpo que sin todo eso tiene que adecuar sus gestos a los movimientos de un personaje que no existe más allá de esta mezcla, pues el actor león, no es hombre, ni es león, es hombre y león, una especie de alebrije, una figura de ficción que sólo es capaz de producirse por la imaginación.

Para que el juego sea válido, hay que disponerse a multiplicar las máscaras del alebrije. El actor no puede quedarse con un personaje para siempre, porque entonces dejaría de ser actor. Ya la madre le ha dicho a Odiseo que se vaya lo antes posible, con las cosas que ha sabido, pues él no pertenece al mundo de los muertos y estar ahí por mucho tiempo no es recomendable. El juego está en querer ser en cuerpos y personajes distintos, si el actor se queda siendo un personaje para siempre, identificándose con él, deja de ser. Pero por suerte para él, el juego le hace ludópata, de modo que queda mucho por hacer. La búsqueda de gestos y muecas se vuelve una labor colosal, porque el personaje que está sediento

15 Homero, *Odisea*, Austral, México, 1994, p. 114

16 *Idem*, p.116

siempre, no se conforma con el líquido de un sólo cuerpo, quiere a más de uno, quiere ser, y ser distinto en cada uno. Quiere existir más de una vez, ser inventado por distintos cuerpos.

Se trata entonces de una componenda entre actor y personaje. Por un lado, está el personaje que exige beber algo para ser creado, inventado y representado ahora: en el encuentro, no como un volver a presentar, lo que ya ha sido presentado antes. Y por otro, el actor que compone al personaje en su cuerpo. De tal manera, que sólo el que desconoce al personaje puede crearlo, quien ya lo entiende, no lo inventa ni lo produce, sino que se mueve en el juego de lo conocido, en el saber de lo obscuro, y eso, limita su gesto. Se produce una simbiosis en el encuentro, una interrelación que reclama soluciones de conjunto, un cruce en el que, el personaje, quiere tantos cuerpos como personajes quiere el actor. Ambos quieren multiplicar sus gestos y muecas hasta el infinito, hasta encontrar aquella con la que se hace posible la asociación. En todas ellas revelarán y ocultarán lo que han sido capaces de inventar, mundos que no habían sido y se hacen posibles sólo en el hallazgo.

Que el personaje se haga visible en cada actor de una manera determinada, que en cada cuerpo se encarne de un modo distinto, hace que el personaje queriendo *ser más*, no quiera quedarse para siempre en un sólo cuerpo. Tampoco el cuerpo que lo escribe una vez, conociéndolo, se conforma con un sólo ejercicio de escritura, queriendo también, *ser más*, busca personajes que aún no ha escrito, para ser más de una vez, el oráculo de un fantasma enigmático con el que cruza su camino. Como si se tratara de resolver una pregunta determinada, a través de un médium, en el que se encuentra la respuesta. Hamlet no cobra vida en el texto sino en el cuerpo del actor, por eso no es igual en un actor que en otro. Hamlet quiere vivir en el cuerpo del actor y

el actor quiere que Hamlet viva en su cuerpo, pero no se trata de dos extraños que existen por ahí y se encuentran un día tomando copas, sino que la creación que sobreviene a la descomposición del cuerpo, resuelve el enigma en la colisión. La respuesta que llega en el gesto adecuado, en la mueca que entre todas, ha hecho posible la aparición del oráculo en escena. Ambos surgen al mismo tiempo y eso hace posible su existencia.

Dice Luis de Tavira: "En el instante decisivo en que la escena se detiene, ante el dilema de su sobrevivencia, el personaje le dice al actor:

—No olvides el poema.

El actor pregunta al personaje:

—¿Qué poema?

El personaje responde:

—El poema de lo que aún no ha sucedido.<sup>17</sup>

El oráculo es la respuesta del poema de lo que aún no ha sucedido, pero también es el enigma. En eso que no ha sucedido está la clave de la fascinación por el azaroso encuentro, queremos que algo suceda, lo que no ha sucedido, lo que el actor aún no hace pero que se espera sea realizado. Un acto, acciones que den vida a los personajes que espera el que contempla su paisaje, ese que presiente la ausencia y que desde las tinieblas espera con impaciencia la luz invisible por la que se siente misteriosamente atraído. Esperamos un personaje encarnado en el cuerpo de un actor, un personaje que ponga en éxtasis nuestra presencia al reconocernos en su tragedia. Ya la vida de todos los días se encarga de encerrar nuestra existencia en un solo rol, pero eso que termina algún día por explotar, haciéndonos una invitación a desatar los impulsos de fuerza extraordinaria que existen en cada uno de nosotros, es un momento que el actor aprovecha muy bien para no petrificarse. De modo que en estas

17 De Tavira, Luis, *El espectáculo invisible*, Directores de Escena, Madrid, 1999, p. 137



transformaciones de cuerpos delirantes que multiplican sus máscaras en el escenario, se buscan los espacios en los que se haga posible, la liberación de fuerzas que quieren expresarse artísticamente. El anhelo de sentir en el cuerpo la transformación de ser, *uno y otro, y muchos* que se descubren en esa purificación del *sí mismo*. Una catarsis que se produce por el éxtasis del actor, cuando le da existencia a lo que aún no ha sucedido.

Cuando se cae en la cuenta de que la pretendida identidad que se va conformando de manera ineficaz en la existencia, no es posible, se busca el *como sí, como si fuera más de uno* en uno solo, estar en un lado y en otro para impedir que se fije en él, una identidad. Este es el proceso del actor que hace realidad el personaje en la obra, para hacerse él mismo artista, convirtiéndose en obra de arte.

Que el personaje y el actor se hagan posibles en un mundo de ficción, y esto no sea visto como una mentira, se debe al espacio artístico que se adecua para hacer posible la escena. Se echa mano de un lenguaje simbólico que permite al actor, confabularse, hacerse una fábula con el personaje, para entrar juntos a vivir lo mismo. Los dos son *uno*, en una unidad que no es para siempre, es por eso que se expulsan uno y otro, una vez que ha terminado la escena. Para el actor, después de esa ruptura, nada vuelve a ser lo mismo, pues ha encarnado a un personaje que le ha dejado huellas, cicatrices imborrables que le recuerdan, que *otro*, que no es él, ha pasado por su cuerpo, lacerándolo. Lo *otro*, que ha escrito en su propio cuerpo.

Hemos tratado antes sobre la imposibilidad de recibir cien golpes reales en la espinilla o de morir cien veces de verdad en escena, muere y recibe los golpes el personaje, no el cuerpo del actor que sufre una muerte virtual, hecha posible, sólo en ese espacio. De modo que la actuación empieza y termina con las acciones del actor, con sus gestos y sus muecas. Cien veces empieza y cien veces termina, cada día está ahí, dispuesto a prestar su cuerpo para encarnar al

personaje y hacer *el poema de lo que aún no ha sucedido*, para vivir y compartir, sufrir y padecer, cada día, con el personaje. El teatro no es historiable porque sucede en el acto, en un momento en el que puede suceder cualquier cosa, o una pluralidad de ellas, producto siempre de encuentros azarosos que nadie puede adivinar. Lo que aún no ha sucedido es probable que suceda, pero aún no ha sucedido. Es preciso que se escriba en el sistema nervioso del actor, que se vacíe de sí mismo para llenarse de *otro*, dándole cabida al que está ausente, al que aún no ha sido, y necesita ser.

Nos hemos movido saltando y hurgando por los recovecos que hemos encontrado, entre gestos involuntarios y aprendidos, exaltados y deformados, y vueltos a formar. Pero digamos una cosa más, antes de terminar. No se va al teatro a ver las cosas como están en el mundo, sino a ver las posibilidades de multiplicación que el mundo tiene en la representación. Se va al teatro a presenciar los mundos posibles que la imaginación del poeta-actor, es capaz de poner ante nuestros ojos. A disfrutar del juego que hace posible que lo que funciona en el mundo de una manera, funcione en el arte, de otra. Hay un pacto no escrito entre actor y público. Se va al teatro sabiendo que se entrará en un mundo de ficción que hará posible el vaivén de máscaras a que está dispuesto el actor, a ver los gestos y las muecas que guardan la fascinación, en ese juego de afectividad. El afecto que el actor siente por su personaje, afecta y produce efectos en quien les ve a los dos en un solo cuerpo. Eso que traduce el actor en energía, en pequeños impulsos y acciones físicas que pintan al que encuentra, y se hace creíble, en el juego teatral. A ese que quiere ser, y es, *otro*. El dilema de Hamlet está entre ser o no ser, el actor resuelve el enigma, haciendo una conjunción y, *es*, y *no es*, en ese momento se detiene y suspende su juego de manera voluntaria, para decirle al personaje: ahí he estado, ¿en dónde?, pregunta el personaje, en lo que ya ha sido, responde el actor, pero me voy para no olvidar *el poema de lo que aún no ha sucedido*.

## Contenido

~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~

|                                           |    |
|-------------------------------------------|----|
| El anverso del cuerpo                     | 9  |
| El hábitat del minotauro                  | 14 |
| El sueño de Narciso                       | 26 |
| Hacerse visible: una experiencia estética | 33 |
| Dos postales de Mozart                    | 39 |
| La máscara guardada en un museo           | 42 |
| Escritura mal trazada                     | 45 |
| Dulcinea es un molino de viento           | 48 |
| El gesto y la mueca: oráculo y enigma     | 51 |



*El hábitat del Minotauro,*  
de Sonia Viramontes Cabrera,  
se terminó de imprimir el mes de  
marzo de 2008 en los talleres gráfi-  
cos de Signo Imagen. Tel. (55) 5803  
9230. Email: signoimagen@prodigy.  
net.mx. Se tiraron 600 ejemplares  
más sobrantes.



ISBN 978-970-754-038-5



9 789707 540385



Ediciones de Medianoche



ZACATECAS

GOBIERNO  
DEL  
ESTADO  
2004-2010



INSTITUTO  
ZACATECANO  
DE CULTURA  
RAMON  
LOPEZ  
VELARDE

**Sonia Viramontes Cabrera** estudió Economía y Filosofía e Historia de las Ideas en la Universidad Autónoma de Zacatecas (UAZ). Cursó estudios de doctorado en la Universidad Complutense de Madrid. Se ha desempeñado como profesora del Área de comunicación y Lenguaje de la Escuela Preparatoria y del Área de Arte en la Maestría en Filosofía e Historia de las Ideas de la UAZ. Estuvo a cargo del Taller de Apreciación Artística en el Instituto de Desarrollo Artesanal de Zacatecas. Actualmente coordina el Taller de Apreciación y Crítica de Arte en el Instituto Zacatecano de Cultura.